

AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE

**DIVADELNÍ FAKULTA**

Dramatická umění

Režie činoherního divadla

**DIPLOMOVÁ PRÁCE**

**ŽÁNŘ JAKO ZPŮSOB TEMATIZACE INSCENACE**

**Josef Kačmarčík**

Vedoucí práce: PhDr. Štěpán Otčenášek

Oponent práce: MgA. Juraj Deák

Datum obhajoby: 22. 9. 2017

Přidělovaný akademický titul: MgA.

Praha, 2017

ACADEMY OF PERFORMING ARTS IN PRAGUE

**THEATRE FACULTY**

Dramatic Arts

Directing of Dramatic Theatre

**MASTER 'S THESIS**

**GENRE AS METHOD OF STAGING THEMATIZATION**

**Josef Kačmarčík**

Supervisor: PhDr. Štěpán Otčenášek

Opponent: MgA. Juraj Deák

Date of exam: 22. 9. 2017

Accademic degree: MgA.

Praha, 2017

## **Prohlášení**

Prohlašuji, že jsem magisterskou práci na téma

<p style="text-align: center;"><b>ŽÁNŘ JAKO ZPŮSOB TEMATIZACE INSCENACE</b></p>
---

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

Praha, dne .....

.....

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.



## **ABSTRAKT**

Práce se zabývá divadelními a dramatickými žánry. Snaží se najít způsoby, jakými se může volba žánru podílet na tematizaci inscenace. Poskytuje stručný náhled do historie problematiky, ale věnuje se i současným trendům. Speciálně se pak věnuje možnostem stylového uchopení dramatické látky ze strany režiséra. Poznatky se snaží porovnat se zkušenostmi, získanými při práci na inscenaci hry Ödöna von Horvátha *Povídky z vídeňského lesa* a dalších inscenacích. Autor hledá také žánrová specifika Horváthovy tvorby, především ve vztahu k epoše vídeňského lidového divadla.

## **ABSTRACT**

Thesis is concerned about theatrical and dramatic genres. It tries to seek for ways how choice of genre can influence the staging thematization. It provides brief outlook through history of this problemacy, but it also explores contemporary trends. Then it especially concerns about options of stylish approach from the point of director. These informations are compared with experience gained through staging of Ödön von Horváth's play *Povídky z vídeňského lesa* and also other stagings. Author also seeks for genre specifics of Horváth's work, especially in relationship with epoche of Viennese popular theatre.

## PODĚKOVÁNÍ

Děkuji PhDr. Štěpánu Otčenáškoví za cenné rady a vedení této diplomové práce. Zároveň i MgA. Haně Burešové, MgA. Janě Kudláčkové, prof. MgA. Janu Burianovi, doc. MgA. Jakubu Korčákovi, opět Štěpánu Otčenáškoví a mnohým dalším za pedagogické vedení v Divadle Disk, ale i v průběhu celého studia na DAMU. Stejně tak i Ladislavu Mrkvičkovi, MgA. Miroslavě Pleštilové, MgA. Marku Němcovi, Mgr. Regině Szymikové a prof. MgA. Janě Hlaváčové za pedagogické vedení hereckého ročníku a pomoc v Divadle Disk.

Děkuji celému absolventskému ročníku 2015/2016 na Katedry činoherního divadla DAMU za mnohou inspiraci pro tuto diplomovou práci. Zároveň také za spolupráci, podporu a tvůrčí prostředí nejen při práci na absolventské inscenaci. Stejně tak děkuji všem, se kterými jsem se setkal při zkoušení ostatních inscenací, zmiňovaných v této práci.

Děkuji všem, kteří se na tvorbě *Povídek z vídeňského lesa* podíleli „externě“: jmenovitě Norbertu Závodskému, Jakubu Borovanskému, Tereze Gsöllhoferové, Aleně Dziarnovich, doc. MgA. Martinu Packovi, Šárce Mikeskové, Kristýně Řepové, Petru Johnovi, Michalu Hančovskému, Martinu Svobodovi, Haně Pištové, Haně Kostrunkové, Elišce Čonkové, Zlatě Vohryzkové, Alanu Sýsovi, Damiánu Vondráškovi, Matěji Piňosovi a dalším, na které jsem jistě zapomněl. Zároveň všem hudebníkům, kteří zaskakovali při reprízách *Povídek z vídeňského lesa*, a také vedení a technickým složkám Divadla Disk.

A v neposlední řadě Apoleně Veldové, Milanu Kačmarčíkovi, Andree Juhásové a dalším, kteří mě podporovali při psaní této diplomové práce.

# OBSAH

ÚVOD .....	8
1) ŽÁNŘ .....	9
1. 1 DRAMATICKÝ ŽÁNŘ (ŽÁNŘ DRAMATU) .....	11
1.2) DIVADELNÍ ŽÁNŘ .....	14
1.3) ROLE ŽÁNŘU V DĚJINÁCH DIVADLA .....	17
1.3.1) Antika .....	17
1.3.2) Středověké divadlo .....	19
1.3.3) Otevřené a uzavřené formy dramatu .....	20
1.3.4) Žánrový synkretismus x jasné žánrové vymezení .....	21
1.3.5) Žánrové vymezení v klasicismu .....	22
1.3.6) Shakespeare a žánrový synkretismus .....	24
1.3.7) Drama v užším smyslu .....	26
2) REŽIJNÍ STYL .....	29
2.1) ALFRÉD RADOK A JEHO VZTAH KE STYLU A ŽÁNŘU .....	35
3) ÖDÖN VON HORVÁTH .....	38
3.1) ŽÁNŘ HER ÖDÖNA VON HORVÁTHA .....	47
3.2) VÍDEŇSKÉ LIDOVÉ DIVADLO .....	49
4) PRÁCE NA POVÍDKÁCH Z VÍDEŇSKÉHO LESA .....	53
4.1) VÝBĚR TEXTU .....	53
4.2) ŽÁNROVOST POVÍDEK Z VÍDEŇSKÉHO LESA .....	54
4.3) REALIZACE .....	56
4.4) DRAMATURGICKÉ ÚPRAVY .....	57
4.5) SCÉNOGRAFICKÁ KONCEPCE POVÍDEK Z VÍDEŇSKÉHO LESA .....	61
4.6) SVĚTELNÁ KONCEPCE POVÍDEK Z VÍDEŇSKÉHO LESA .....	67
4.7) KOSTÝMY V POVÍDKÁCH Z VÍDEŇSKÉHO LESA .....	69
4.8) ZKOUŠENÍ POVÍDEK Z VÍDEŇSKÉHO LESA .....	70
4.9) HUDBA V POVÍDKÁCH Z VÍDEŇSKÉHO LESA .....	78
4.10) CHOREOGRAFIE V POVÍDKÁCH Z VÍDEŇSKÉHO LESA .....	82
4.11) SHRUTÍ PRÁCE NA POVÍDKÁCH Z VÍDEŇSKÉHO LESA .....	83
5) ZKUŠENOST S ŽÁNROVOSTÍ OSTATNÍCH INSCENACÍ .....	85
5.1) BOB A BOBEK V PLZEŇSKÉM DIVADLE J. K. TYLA .....	85
5.2) PORUČÍK Z INISHMORU JAKO „KRVAVÁ GROTESKA“ .....	88
5.3) KRVAVÁ HENRIETTA JAKO BRECHTOVSKÝ MUZIKÁL .....	90
ZÁVĚR .....	95
POUŽITÁ LITERATURA .....	96

## ÚVOD

Tato práce se věnuje problematice žánru jako způsobu tematizace inscenace, především s přihlédnutím k práci na hře Ödöna von Horvátha *Povídky z vídeňského lesa*. Právě při jejím inscenování v Divadle Disk totiž vyvstala řada otázek, které se k tématu této práce přímo vztahují.

V první části se bych se rád pokusil definovat žánr jako kategorii nejprve v širších souvislostech a poté ve vztahu k dramatu a divadelnímu umění. Chtěl bych se zamyslet nad rozdílnými náhledy na tuto problematiku z pozic divadelní a literární vědy. Poté práce na příkladech z divadelní historie definuje tendence, které utvářely v jednotlivých epochách vztah k žánrům dramatu.

Ve druhé části by se práce měla zabývat režisérem jakožto tvůrcem inscenace a jeho možnostmi ovlivnit její styl. I zde nalezneme historické příklady, ale i teoretické názory na pozici režiséra ve vztahu k dramatu a jeho žánru. Ve zkratce je zde věnována pozornost tvorbě československého režiséra Alfréda Radoka, jehož přístup k žánru je inspirující až do dnešních dní.

Ve třetí části jsou popsána specifika tvorby Ödöna von Horvátha. Kromě jeho próz a dramát je prostor věnován také fenoménu vídeňského lidového divadla, které bylo inspirací pro žánrové ladění Horváthových her.

Čtvrtá část je praktickou reflexí inscenační práce na *Povídkách z vídeňského lesa*. Věnuje se celému procesu vzniku inscenace, od výběru textu až po samotnou jevištní realizaci. Zároveň se zde autor snaží zamýšlet nad obecnými otázkami žánru jako způsobu tematizace, které vyplývají z této praktické zkušenosti.

V závěrečné části jsou popsány mé zkušenosti z dalších režijních prací, které vyžadovaly jasné stylově-žánrové určení. Mají tak poskytnout další náhledy na tuto problematiku.

Práce by tak měla hledat možné způsoby využití žánru jako tematizačního prostředku a vyvodit z nich obecnější zákonitosti, pokud to bude možné. Zároveň by měla upřímně reflektovat autorovy praktické zkušenosti a snažit se definovat jeho přístup k žánru jako kategorii.



# 1) ŽÁNŘ

Termín, kterému v zásadě všichni rozumíme, ale není až tak jednoduché ho definovat. Jako s kategorií pracuje s žánrem většina forem umění. Jejich vnímání této estetické kategorie se ale často drobně liší.

Začněme tedy poněkud zeširoka. Kategorii žánru můžeme nalézt ve většině druhů umění (připomeňme namátkou filmový žánr, hudební žánr, literární žánr). Slovo žánr je odvozeno od francouzského slova *genre*, které do češtiny lze přeložit jako druh. *Druh* je ovšem v češtině používán jako termín nadřazený žánru, jak následně uvidíme i u dramatu. Tím se situace poněkud komplikuje. Pojdme se proto pokusit nalézt co nejobecnější definici žánru.

*„Pojem žánru lze obecně definovat jako:*

*1. vymezení (specifikaci, identifikaci) oboru, druhu, směru či způsobu umělecké činnosti, resp. jako 2. umělé rozdělení (klasifikaci) konkrétních forem umění podle kritérií odpovídajících určitému uměleckému odvětví (např. ž. literární, ž. divadelní, ž. filmový, ž. fotografický, ž. výtvarný, ž. hudební).*

*Nejčastěji se s tímto pojmem lze setkat v oblasti literatury, divadla a filmu. Pro díla příslušející k určitému žánru jsou typické určité společné znaky, např. z hlediska kompozice či pojetí díla (zátiší; abstrakce, naivismus), z hlediska zobrazovaných či vyjadřovaných témat (pohádka, červená knihovna, horor, western) nebo z hlediska použitých vyjadřovacích forem (balada, drama, komedie, parodie; loutkové divadlo, pantomima, kabaret; muzikál, opera aj.).“<sup>1</sup>*

Zde je ještě jedna zhuštěnější definice:

*„Žánr (fran. genre – druh) je rozdělení konkrétních forem umění podle kritérií relevantních dané formě. Ve všech odvětvích jsou však žánry neurčité kategorie bez pevných hranic a jsou určeny především zažitými konvencemi.“<sup>2</sup>*

---

<sup>1</sup> Heřmanová, E. (25. 4 2012). *Žánr umělecký*. Získáno 29. 7 2017, z Arts Lexikon: [http://www.artslexikon.cz/index.php?title=%C5%BD%C3%A1nr\\_um%C4%9Bleck%C3%BD](http://www.artslexikon.cz/index.php?title=%C5%BD%C3%A1nr_um%C4%9Bleck%C3%BD)

<sup>2</sup> Wikipedia. (9. 8 2017). *Žánr*. Získáno 5. 8 2017, z Wikipedia: <https://cs.wikipedia.org/wiki/%C5%BD%C3%A1nr>

Tyto definice jsou jistě aplikovatelné i na divadelní umění, přesto však cítíme, že pro naše účely musíme tuto kategorii poněkud konkretizovat. Pokud se budeme chtít zabývat žánry divadelního umění, existují dva způsoby, jakými se na tuto problematiku dívat. Ten první vychází z vnímání dramatu jako součásti literatury, respektive jako jednoho z jejích tří základních druhů. Ten druhý vychází z pojetí divadla jako specifického druhu umění, které se vyznačuje živým provozováním. Zjednodušeně by se tak dalo říci, že zatímco v prvním případě bychom mluvili o dramatickém žánru, ve druhém o žánru divadelním. Tento zdánlivě nepatrný rozdíl znamená zcela odlišné vnímání problematiky a ne náhodou souvisí se dvěma tendencemi, které formují dějiny evropského divadla po celou dobu jeho existence (jak o tom píše např. Jaroslav Vostrý v knize *Scénologie dramatu*<sup>3</sup>) – tedy linii literární (dramatickou) a komediantskou (scénickou).

---

<sup>3</sup>  
ní

Srov. s Vostrý, J. (2010). *Scénologie dramatu*. Praha: Akademie múzických umění

## 1. 1 DRAMATICKÝ ŽÁNŘ (ŽÁNŘ DRAMATU)

Pokusme se tedy nejprve o vymezení žánru v divadle optikou literární vědy. Ta registruje samostatnou vědní disciplínu, která se touto problematikou zabývá – genologii, což je „*subdisciplína literární vědy, která se věnuje vzniku, vývoji a proměnám literárního druhu a žánru, literární druhy a žánry rozděluje, vymezuje jejich znaky (extenze) a určuje, co vše pod ně spadá (intenze)*.“<sup>4</sup>

Genologie je literárně-vědní disciplína, která tak souvisí s předmětem našeho zájmu jen okrajově. Má ovšem dobře a jasně propracovaný systém, který může být užitečný i při našem následném zkoumání žánrů v divadle.

*„Současná genologie rozlišuje tři genologické roviny:*

1. *Literární druh*
2. *Literární žánr*
3. *Literární subžánr nebo žánrová varianta*

*Literární druh tvoří nejvyšší genologickou rovinu a dělí veškerou uměleckou literaturu na tři skupiny – podle obsahu na lyriku, epiku a drama (toto dělení pochází až od Goetheho, konec 18. století), nebo podle formy na poezii, prózu a drama (členění, které se rozšířilo v klasicismu).*“<sup>5</sup>

Pro srovnání ještě jedna definice:

*„Literární druh je genologický termín, který označuje nejvyšší genologickou (žánroslovnou) rovinu: dělí veškerou literaturu na tři, resp. dvě skupiny: epika, lyrika a drama. Drama bývá někdy vydělováno mimo oblast literatury (resp. krásné literatury) jakožto autonomní umělecký druh. Namísto o epice a lyrice, které jsou vymezeny obsahově, se někdy mluví o próze a poezii, které jsou vymezeny spíše formálně (epika tedy není totožná s prózou a lyrika s poezií, byť mají některé společné rysy).*“<sup>6</sup>

---

<sup>4</sup> Vampiredance. (9. 9 2012). *Slovníček pojmů z literatury a mluvnice: Genologie*. Získáno 6. 8 2017, z Český-jazyk.cz: <http://www.cesky-jazyk.cz/slovnicek-pojmu/genologie/#axzz4pkIWagZB>

<sup>5</sup> Tamtéž

<sup>6</sup> Wikipedia. (28. 4 2017). *Literární druh*. Získáno 28. 7 2017, z Wikipedia: [https://cs.wikipedia.org/wiki/Liter%C3%A1rn%C3%AD\\_druh](https://cs.wikipedia.org/wiki/Liter%C3%A1rn%C3%AD_druh)

Genologie tedy vymezuje drama jakožto jeden ze tří základních literárních druhů. Zajímavé jistě je to, že termín drama je přítomen jak v dělení podle obsahu, tak dělení podle formy, zatímco dvě další kategorie jsou odlišné. Lze to považovat za další důkaz, že základem dramatu je jednání (řecky *drán*), které je jeho obsahem a zároveň si vynucuje zcela specifickou formu (*dialog*).

Genologickým termínem nižšího řádu je literární žánr. Definován je v literární vědě takto:

*„Literární žánr (z fr. genre – rod) je označení skupin literárních děl, jež mají společné znaky definované různými kritérii. Tato kritéria mohou být tzv. povrchová – např. kompozice, téma a motivy, jazykové prostředky, důležitý je tzv. chronotop literárního díla, ale také typ čtenáře (literatura pro děti a mládež) a afekt, který dílo vyvolává (strach u hororu) atd., nebo hlubinná, kde se za podstatu žánru označuje archetyp (u Northropa Frye) nebo antropologické založení (tzv. jednoduché formy A. Jollese atd.). José Ortega y Gasset chápe žánr jako ‚jediný možný způsob, jak [téma] vyslovit plně ... navzájem neredukovatelné, nutné a zásadní estetické téma ... široké úhly pohledu na klíčové aspekty lidského života‘, ‚jednotlivé umělecké formy vznikají z odlišných interpretací člověka člověkem.‘ (Meditace o Quijotovi, s. 65 a 90). Žánr lze také chápat jako literární vyjádření určité antropologické nebo psychologické konstanty (tak uvažoval např. Wilhelm Dilthey, Julia Kristeva dokonce definuje žánr na rovině psychoanalytické), tedy jako výraz čehosi, co předchází nejen literaturu, ale i umění jako takové, a co propojuje literaturu s obecně antropologickými kategoriemi.“<sup>7</sup>*

Aniž by dávalo smysl se v této práci dále zabývat literárním žánrem jakožto estetickou kategorií, povšimněme si informací, které pro nás mohou být zajímavé. Především se ve vztahu k tématu této práce jedná o tvrzení Josého Ortegy y Gasset, který dává žánr do přímé souvislosti s tematizací díla a interpretací životních jevů. Žánr tedy nelze chápat pouze jako technickou kategorii, ale jeho volba může souviset se záměrem autora. Toto tvrzení platí zvláště od doby, kdy přestal existovat dominantní umělecký směr a žánrové vymezení je tak více věcí

---

<sup>7</sup> Wikipedia. (18. 3 2016). *Literární žánr*. Získáno 28. 7 2017, z Wikipedia: [https://cs.wikipedia.org/wiki/Liter%C3%A1rn%C3%AD\\_%C5%BE%C3%A1nr](https://cs.wikipedia.org/wiki/Liter%C3%A1rn%C3%AD_%C5%BE%C3%A1nr)

volby samotného autora, než dobové konvence. Tyto dva přístupy k žánru ovšem genologie registruje dodnes:

*„Jsou dva přístupy k žánru:*

- 1. Genologický realismus – existují ideální žánry a konkrétní texty na nich pouze parazitují; žánrů je konečný počet a každý text do nějakého patří*
- 2. Genologický nominalismus – existují pouze jednotlivá díla a každé je svým konkrétním žánrem = kolik děl, tolik žánrů<sup>8</sup>*

I zde platí, že i tyto přístupy můžeme vysledovat také u divadla. A to jak v případě celých historických epoch, tak také jednotlivých tvůrců. Na konkrétní případy se pak pokusíme podívat v dalších částech této práce. Z pokusu o základní definování termínu žánr je ale patrné, že jeho vymezení není úplně jednoduché. Důvodem je především to, že žánry nejsou vesměs chápány jako normotvorné jednotky, a jako takové mají poměrně nejasné hranice. Na druhou stranu jsme se přesvědčili, že se jedná o termín, se kterým se v literární teorii pracuje. A především, že tato kategorie souvisí s tematizací samotného díla.

---

<sup>8</sup> Vampiredance. (9. 9 2012). *Slovníček pojmů z literatury a mluvnice: Genologie*. Získáno 6. 8 2017, z Český-jazyk.cz: <http://www.cesky-jazyk.cz/slovnicek-pojmu/genologie/#axzz4pkIWagZB>

## 1.2) DIVADELNÍ ŽÁNŘ

I citace uváděné v předchozím oddílu připouštějí, že drama bývá často z literárních kategorií vyjmuto a zkoumáno samostatně. Byť můžeme drama vnímat jako součást literatury, jistě se shodneme, že základním rysem divadla je jeho scénování, tedy živé provozování či předvádění. Oporu pro tento přístup můžeme nalézt například v *Estetice dramatického umění* Otakara Zicha, který vnímá dramatické dílo jako „*to, co vnímáme (vidíme a slyšíme) po dobu představení v divadle.*“<sup>9</sup>

Tento přístup je nezbytný, protože vnímání divadla pouze v souvislosti s dramatem by ignorovalo veškeré divadelní aktivity, které nejsou vázány na text. A přitom výstupy histriónů, jokulátorů a dalších provázejí téměř celé divadelní dějiny. Ačkoliv se nejedná o textově fixované výstupy, o divadelní aktivity bezpochyby ano. Ostatně důraz na performativní vlastnosti je vlastní modernímu divadlu jako takovému. Viz například známou definici Petera Brooka: „*Prázdným prostorem přejde člověk, jiný ho pozoruje, a mám vše, čeho je třeba, aby vznikl akt divadla.*“<sup>10</sup>

Pokud se zaměříme na divadelní žánry z tohoto úhlu pohledu, dostaneme se ke zcela odlišným výsledkům. Touto problematikou se přímo zabývá český teoretik Zdeněk Hořínek ve své knize *Žánry dramatu*:

„*Oblast divadelního umění rozdělujeme podle základního výrazového prostředku (podle toho, zda se ve hře zpívá, mluví nebo tančí) na činohru, operu, operetu (případně muzikál), balet a pantomimu.*“<sup>11</sup>

Hořínek tyto kategorie označuje (paralelně s literární vědou) jako divadelní druhy. I zde přitom chápeme druh jako termín nadřazený žánru. Autor následně pokračuje:

„*V rámci činoherního divadla, tj. takového, v němž se převážně mluví, rozlišujeme celou řadu divadelních žánrů. Jmenujme zatím jenom tři hlavní: tragédie, komedie a drama (činohra) v užším smyslu.*“

---

<sup>9</sup> Zich, O. (1986). *Estetika dramatického umění*. Praha: Panorama, str. 13

<sup>10</sup> Brook, P. (1988). *Prázdný prostor*. Praha: Panorama, str. 11

<sup>11</sup> Hořínek, Z. (1978). *Žánry dramatu*. Praha: ÚKDŽ, str. 1

Činoherní divadlo předvádí pomocí mluveného slova na jevišti fiktivní lidské osudy nebo děje pro diváky v hledišti. Vzhledem k tomu, že plán těchto fiktivních (vymyšlených) osudů nebo dějů a návod k tvorbě umělého světa divadelního díla (představení) je zpravidla písemně zachycen, fixován v literárním díle zvaném drama (v širším smyslu), můžeme stejně dobře mluvit o žánrech dramatických, žánrech dramatu. (...)

Divadelní druhy (činohra, opera, balet apod.), rozlišené mechanicky podle výrazových prostředků, jsou pojmy poměrně ustálené, i když ne s pevnými hranicemi (např. mezi činoherním a hudebním divadlem). Komplikovanější je situace divadelních a dramatických žánrů, jejichž charakter je podmíněn celým souborem činitelů: výrazovými prostředky, způsobem vidění a hodnocení skutečnosti (světovým názorem), volbou a zpracováním námětu, divadelními konvencemi (historicky podmíněnými pravidly a zvyklostmi) atd. Divadelní a dramatické žánry jsou proměnlivé: z objektivní potřeby vznikají nové a předešlé zanikají, ale i ty relativně trvalé (tragédie, komedie) mění do jisté míry v čase svůj obsah a svou tvářnost. Psát o žánrech dramatu by tedy při naprosté důslednosti mělo znamenat psát dějiny dramatu a – divadla.<sup>12</sup>

Zde se tak nakonec dostáváme k podobným závěrům, jako v případě literárněvědního rozboru. Pochopitelně je to dáno zaměřením na činohru, tedy divadelní druh vázaný na dramatický text. Ostatně srovnajme s tím, jak na problematiku nahlíží Jiří Veltruský:

*„Nekonečné spory o povaze dramatu, zda je to literární druh či dílo divadelní, jsou naprosto neplodné. Jedno totiž druhé nevylučuje. Drama je svéprávné literární dílo; aby vstoupilo do vědomí publika, stačí, aby se prostě četlo. Zároveň je to text, který může a většinou má být použit jako slovní složka divadelního představení. Avšak některé formy divadla dávají před dramatem přednost lyrickým nebo epickým textům; divadlo má vztahy s celou literaturou, nejen s dramatickým druhem.“<sup>13</sup>*

---

<sup>12</sup> Hořínek, Z. (1978). *Žánry dramatu*. Praha: ÚKDŽ, str. 1-2

<sup>13</sup> Veltruský, J. (1994). *Příspěvky k teorii divadla*. Praha: Divadelní ústav v Praze, str. 78

Jistě není možné popsat v této práci celé dějiny divadla. Zdá se ale žádoucí alespoň v krátkosti prozkoumat divadelní historii a vysledovat základní tendence, které se ve vztahu k žánru objevovaly.



## 1.3) ROLE ŽÁNRU V DĚJINÁCH DIVADLA

### 1.3.1) Antika

Jako snad u všech prací, zabývajících se divadlem, nelze začít jinde než v antickém Řecku. Základním písemným zdrojem je pak Aristotelova *Poetika*, text, který ovlivňoval vnímání divadla po dlouhá staletí a v jistém smyslu ho ovlivňuje dodnes.

Aristotelés ve své práci o básnickém umění termín žánr neužívá. Jasně však vyčleňuje dramatické umění jako umění zabývajících se jednáním, stejně tak vyčleňuje komedii a tragédii jako dvě jeho varianty. Zajímavé je, že se nezabývá vznikem těchto dvou poloh, naopak jako by se podle něj objevily „samy od sebe“:

*„Poezie se podle osobní povahy básníkovy rozdělila: Ti vážnější zobrazovali krásné činy a činy takových lidí, ti povrchnější činy lidí horších. (...) Když se pak objevila tragédie a komedie, tu básníci, puzeni svou osobní povahou k této nebo oné tvorbě stali se jedni namísto jambů skladateli komedií, druzí se stali z epiků tvůrci tragédií, protože tyto formy byly závažnější a váženější než ony prvé.“<sup>14</sup>*

Základem Aristotelovy koncepce je tvrzení, že každé umělecké dílo je vyobrazením, přičemž následně záleží na třech faktorech – „čím se zobrazuje, co a jak.“<sup>15</sup> Tato zdánlivě jednoduchá definice poměrně přesně vystihuje rozdíly mezi jednotlivými formami umění, ale umožňuje definovat i žánry uvnitř jednotlivých druhů.

Jak již bylo zmíněno, autor co se týče dramatu stanovuje dvě základní formy – tragédii a komedii. A přidává i jasné definice, čím se tyto žánry vyznačují. „*Jest tedy tragedie napodobení děje vážného a uceleného, určitý rozsah mající, řečí vyzdobenou v jednotlivých částech různým druhem ozdob, ve formě jednání, nikoliv (pouhého) vypravování; napodobení, jež soustrastí a strachem působí očištění takových vášní.*“<sup>16</sup>

Tato definice vymezuje jednak tragédii vůči epické básni (důraz na jednání oproti vypravování), jednak vůči komedii (děj vážný a ucelený apod.). Jelikož se druhá

---

<sup>14</sup> Aristotelés. (1993). *Poetika*. Praha: GRFF, str. 39

<sup>15</sup> Tamtéž, str. 37

<sup>16</sup> Tamtéž, str. 15

část *Poetiky*, zabývající se komedií, bohužel nedochovala, máme o ní od Aristotela pouze kusé informace. I přesto najdeme v dochované části alespoň krátké vystižení tohoto žánru ve vztahu k tragédii: „*Komedie jest napodobení lidí chatrnějších, nikoliv však úplně špatných; vždyť směšné jest jen částí ošklivého. Směšné jest totiž jen jakási chyba a šereda, nepůsobící bolest ani škodu, jako např. směšná maska jest cosi šeredného a zkrouceného, ale bolest nepůsobí.*“<sup>17</sup>

Základně je zde popsáno to, co ovlivnilo definování žánrů v evropském divadle až do dnešních dnů, byť již ve značně pozměněné formě. Tragédie jakožto dramatický žánr vážný, komedie oproti tomu spíše zábavný, zůstaly základním rozdělením dramatických děl po dlouhá staletí a i dnes s těmito pojmy pracujeme, byť často vágně a obecně.

Zajímavé také je, co ve své knize *Divadelní věda* píše o *Poetice* Andreas Kotte:

„*K básnickému umění patřilo před Aristotelem každé textové vyjádření ve veršové formě. K nim se počítala i přírodovědná pojednání ve formě naučných básní, jako například spisy Empedoklovy. Naproti tomu tragédie a komedie, ne ve všech svých částech vázané na mluvu a verš, ze systému antické poezie vypadly. (...) Protože se divadlo nekonstitovalo z textů a jako text, nýbrž jako fyzické umění, které používá vyprávěcí a muzikální partie, vyznačují první kapitoly Aristotelovy Poetiky historickou změnu trendu, která se vztahuje na opisy originálů dochovaných dramát klasického období. (...) Deduktivně se z nového určení poezie jako mimesis, tj. předvádění, odvozují její žánry, k nimž kromě epiky patří také ‚z největší části umění pištecké a kitharistické‘ a nově dithyramby, komedie a tragédie.*“<sup>18</sup>

Z výše uvedeného je patrné, že Aristotelova *Poetika* znamenala skutečně zásadní změnu vnímání divadla. Podstatné přitom je si uvědomit, že se jedná o zpětnou reflexi klasického období řeckého divadla, která vznikala až ve 4. století před naším letopočtem. Autor ale u tragédie uvádí ještě některé její další znaky. Píše o ději jednotném, který má začátek prostředek a konec, stejně tak jako o tom, že „*tragédie usiluje vystačit s jedním oběhem slunce nebo ho překročit*

---

<sup>17</sup> Aristotelés. (1993). *Poetika*. Praha: GRFF, str. 16

<sup>18</sup> Kotte, A. (2010). *Divadelní věda. Úvod*. Praha: Kant, str. 140

*jen málo.*<sup>19</sup> Opět je zde ale podstatné si uvědomit, že se nejedná o pravidla, jak hry psát, ale o snahu vystihnout podstatné znaky klasické řecké tragédie. To ovšem některým pozdějším epochám nebránilo v tom, aby Aristotelův text vzaly jako podklad k vytvoření určitého žánrového dogmatu.

### **1.3.2) Středověké divadlo**

Středověké divadlo znamená odklon od antické tradice, byť i sem její vliv okrajově zasahoval, především v komediantských divadelních formách (návaznost tvorby středověkých jokulátorů na antický mimus). Vytvářejí se zcela nové divadelní žánry, které jsou spjaté s křesťanským kultem. Hry tohoto období jsou souhrnně označovány jako liturgické, a původně jsou úzce spjaté s náboženskými obřady. Toto sepětí se ale postupně rozvolňuje a vznikají lidovější podívané, označované jako mystéria. Ty mají několik základních rysů, kterými se odlišují od tvorby antického divadla:

*„1) Náboženská látka mystérií byla charakterem i pojetím naivně historická, i když se v ní prvky skutečné historie mísily s mýty a legendou. Dějiny lidského rodu tu byly pojaty jako smysluplný proces (stvoření, vina, vykoupení a soud) a zároveň uzavřený, všeobsáhlý cyklus.*

*2) Základní ladění mystérií bylo vážné, ale nikoliv tragické. Křesťanství jako světový názor založený na myšlence spásy je svou podstatou netragické. To samozřejmě nevylučuje možnost tragédie při partikulárním, dílčím pohledu na lidský úděl. (...)*

*3) Úsilí o celostní obraz lidského údělu vedlo k námětové, žánrové a stylové různorodosti mystérií: vážné a tragické momenty se střídaly s prvky komickými a groteskními (čertovské výjevy), scény náboženské se scénami světskými, spiritualismus v látce se takřka hybridně spojoval s naturalismem v provedení. ‚Vysoké‘ a ‚nízké‘ se nejen nevylučovalo, ale tvořilo dokonce organický celek a názor.<sup>20</sup>*

Patrný je tedy rozdíl starověkého a středověkého vnímání žánrů. Zatímco antika si zakládá na přísném rozdělení mezi tragédií a komedií, vysokým a nízkým, středověk směřuje naopak k syntéze těchto prvků. Dalo by se zde poprvé mluvit

---

<sup>19</sup> Aristotelés. (1993). *Poetika*. Praha: GRFF, str. 40

<sup>20</sup> Hořínek, Z. (1978). *Žánry dramatu*. Praha: ÚKDŽ, str. 12

o žánrovém synkretismu. Důvodů tohoto jevu je zřejmě více – kromě zmíněné „netragičnosti“ křesťanské kultury šlo jistě i o zaměření na lidové vrstvy, které měly být ve středověku nenáročnou formou poučovány o náboženských tématech. To je v příkrém rozporu s antickou, divadelně vzdělanou obcí.

Středověk vytváří ještě jeden dramatický žánr vážného charakteru, tedy moraliitu. Jedná se o alegorickou hru, která má za úkol poučit diváka o ctnostech a neřestech, pochopitelně v souladu s křesťanskou morálkou. Tato specifická dramatická forma později ovlivnila barokní divadlo a v jistém smyslu můžeme její odkaz nalézt i v dílech dob pozdějších, například v naučných hrách Bertolda Brechta.<sup>21</sup>

Podstatné je, že ve starověku a středověku se objevují dvě tendence, které se pak budou v dějinách evropského divadla vcelku pravidelně střídat – tedy tendence k jasnému žánrovému dělení a naopak k žánrové synkrezi. S tím souvisí ještě jedno možné dělení dramatických žánrů, které formuloval německý teatrolog Volker Klotz – dělení na uzavřené a otevřené formy.

### **1.3.3) Otevřené a uzavřené formy dramatu**

Klotz tento jev popisuje v knize s vypovídajícím názvem *Geschlossens und offens Form in Drama*, vydané v roce 1960. Stanovuje tu dvě základní tendence dramatické tvorby: uzavřenou (tektonickou) a otevřenou (atektonickou).

*„Uzavřenou formu charakterizují tyto znaky: děj je výsekem z většího celku – část je předváděna jako celek; i kompozice děje je pravidelná, symetrická; jednotnota místa, času a děje; převaha vnitřního nad vnějším, celkového nad jednotlivým, ideje nad látkou; omezený okruh dramatických postav; jazykové projevy jsou jednotné a vysoce stylizovány.*

*V otevřené formě se naproti tomu předvádí celek ve výsecích, tvořících samostatné části; kompozice je nepravidelná, asymetrická; rozmanitost místa, času a děje; celek, k němuž se směřuje, je empirickou totalitou, světem empirické skutečnosti; široký okruh dramatických postav; jazykové projevy jsou stylově ne-jednotné, diferencované.“<sup>22</sup>*

---

<sup>21</sup> Srov. s Hořínek, Z. (1978). *Žánry dramatu*. Praha: ÚKDŽ, str. 13

<sup>22</sup> Hořínek, Z. (1978). *Žánry dramatu*. Praha: ÚKDŽ, str. 14

Srovnejme ještě popis téhož jevu podle Andrease Kotteho:

*„Pod uzavřenou formou se rozumí realizace děje v dějovém oblouku, který má svůj začátek a konec. Otevřená forma znamená, že může existovat více dějových oblouků a na konci nemusí bezpodmínečně dojít k vyřešení konfliktů.“<sup>23</sup>*

Souvislost těchto forem s rozdíly mezi starověkým a středověkým divadlem je nasnadě. Byť, jak píše ve svém komentáři i Zdeněk Hořínek, musíme chápat tyto dva proudy spíše jako tendence tvorby, než jako pevné tvary, jejich existence je neoddiskutovatelná a provází divadlo až do moderní doby. Andreas Kotte tak například poukazuje na souvislost otevřených forem s epickým divadlem Bertolda Brechta. I ve starších dobách ale najdeme příklady, které odpovídají jak dělení na otevřené a uzavřené struktury, tak i různým tendencím ve vztahu k žánru.

#### **1.3.4) Žánrový synkretismus x jasné žánrové vymezení**

Tyto dvě tendence jistě ne náhodou souvisí se dvěma liniemi, které tvoří základ evropské divadelní tvorby. Tendence k žánrovému synkretismu často pramení z tradice komediantského, živě provozovaného divadla. Jeho hlavním cílem bývalo pobavit, a proto je logické, že se tolik nezaobíralo estetickými kategoriemi. Naproti tomu kategorické vymezení žánrů se nejsilněji objevuje u tzv. knižních dramát, tedy textů, které precizně splňovaly estetické požadavky na dramatickou tvorbu, ale postupně zcela ztratily kontakt se skutečným jevištěm. Proto můžeme tuto tendenci spojovat spíše s literární linií dramatické tvorby.<sup>24</sup>

Pokud bychom si chtěli zvolit dva příklady, které těmto tendencím odpovídají, můžeme komparovat přístup k tvorbě Williama Shakespeara a klasicistních autorů.

---

<sup>23</sup> Kotte, A. (2010). *Divadelní věda. Úvod*. Praha: Kant, str. 149

<sup>24</sup> Srov. s Vostrý, J. (12 2008). *Divadlo a slovo neboli Scénologie dramatu (1. část)*. Získáno 10. 8 2017, z Disk - edice pro studium scénické tvorby: <http://edicedisk.amu.cz/cs/archiv/rocnik-2008/disk-26/divadlo-a-slovo-neboli-scenologie-dramatu-1-cast>

### 1.3.5) Žánrové vymezení v klasicismu

Klasicistní autoři směřovali k vytvoření tzv. klasicistního ideálu. Jeho zásady byly poprvé konstituovány v 16. století v Itálii, následně se šířily po Evropě, postupně se dotvářely a upřesňovaly. Východiskem pro tento přístup byly antické teoretické texty, především pak Aristotelova *Poetika*, kromě ní ovšem také Horatiův spis *O umění básnickém*. Klasicismus ovšem došel ve vymezení těchto kategorií mnohem dál, dnes vnímáme jejich pochopení antických textů jako chybnou interpretaci. Podívejme se ale na základní pravidla, která pro dramatickou tvorbu platila:

*„Základním požadavkem v klasicistické doktríně je pravděpodobnost, čili zdání pravdy. Pravděpodobnost jako komplexní pojem lze rozdělit do tří pomocných cílů, jimiž jsou reálnost, morálka a univerzálnost. Pokud jde o reálnost, teoretici naléhali na dramatiky, aby omezili svoje náměty na takové události, které se mohou v reálném životě přihodit. Klasicistické hry se proto obvykle vyhýbají fantastickým a nadpřirozeným událostem, pokud nejsou integrální součástí nějakého převzatého příběhu z mytologie, historie či z bible, a i v těchto případech tyto motivy co možná minimalizují. Takové prostředky jako monolog či sbor se nedoporučovaly, a to proto, že je nepřirozené, aby postava hovořila nahlas, když je sama, anebo aby přetřásala soukromé záležitosti za přítomnosti tak velké skupiny, jako je sbor. Tyto prostředky byly nahrazeny jinými, z nichž nejcharakterističtější byli důvěrníci (společníci požívající důvěry), kterým hlavní postavy mohly v souladu s pravděpodobností svěřovat svá nejniternější tajemství. Požadavek reálnosti vedl také dramatiky k tomu, aby bitvy, davové scény, scény násilí a smrti ponechávali za scénou, poněvadž prý je příliš obtížné takové události na jevišti předvádět.“*<sup>25</sup>

Normativita zvoleného přístupu se pak odrážela i v otázce žánrů. Vzhledem k návaznosti na antiku se opět setkáváme s dělením na tragédii a komedii. V klasicismu se ale jedná v podstatě o jediné možné žánry a jejich mísení je nepřípustné:

*„Veškerá dramatika byla redukována na dva základní žánry, na komedii a tragédii, ostatní žánry byly pokládány za méněcenné, protože byly ‚smíšené‘; žádala se proto čistota dramatického žánru, která vylučovala míšení vážných*

---

<sup>25</sup> Brocket, O. G. (1999). *Dějiny divadla*. Praha: Nakladatelství Lidové noviny, str. 135-136

a komických prvků. Předpokládalo se, že komedie a tragédie mají svá vlastní normativní schémata. O komedii se prohlašovalo, že si volí postavy ze středních či nižších vrstev, že zakládá svoje příběhy na domácích a soukromých problémech, že šťastně končí a že napodobuje styl všední řeči. O tragédii se prohlašovalo, že si vybírá postavy z vládnoucí vrstvy, že svoje příběhy čerpá z historie či mytologie, že končí nešťastně a že užívá vznešeného a poetického slohu. Tyto normy se s řeckou praxí rozcházejí v několika ohledech, z nichž patrně nejvýmluvnější je náhrada morálních kvalit společenským postavením v charakteristice dramatické postavy.<sup>26</sup>

Pro naše téma je tento „zákaz mísení“ velmi podstatný. Žánr se totiž stává nebývale pevnou estetickou kategorií. Ostatně asi nejjasnějším příkladem, kam až toto vymezování mohlo dojít, je tzv. spor kolem *Cida*. Hra francouzského dramatika Pierra Corneille vznikla mezi léty 1636-1637, v nichž měl ve Francii v estetických otázkách velké slovo kardinál Richelieu. Ten se snažil ze své země učinit vedoucí kulturní sílu v Evropě. Dosáhnout se toho mělo napodobováním italských klasicistních ideálů. Corneille ve své hře zpracoval příběh španělského hrdiny, známého například z hrdinského eposu *Píseň o Cidovi*. Věrný klasicistní tradici se pokusil obsáhlý děj vklínit do jednoho dne, přesto se však dle dobových kritiků dopustil několika nepřesností:

*„Cid nastolil několik problémů. Třebaže dbal jednoty času, vtěsnil četné a složité události (včetně války) do jediného dne, a narušil tak pravděpodobnost. Dále pak, Chiménin zjevný souhlas vdát se za Rodriga, který jí zabil otce před necelými čtyřicetadvaceti hodinami, porušil klasicistickou představu dekora. Hra nezapadala do žádného zavedeného dramatického žánru: počtem a pestrostí událostí, nebezpečím, jemuž musí hrdina čelit, i šťastným koncem se podobala tragikomedií; milostným příběhem pastorále; epickými i lyrickými pasážemi tragédii.“<sup>27</sup>*

Dokladem toho, jak podstatné bylo pro klasicisty dodržování žánrových zásad, je fakt, že celý spor dospěl až k soudu. Nově utvořená francouzská Akademie měla vyřknout verdikt nad Corneillovým dramatem, k čemuž také došlo. Autor byl chválen za snahu o respektování klasicistní doktríny, zároveň ale také kárán

---

<sup>26</sup> Tamtéž, str. 136

<sup>27</sup> Brocket, O.G. (1999). *Dějiny divadla*. Praha: Nakladatelství Lidové noviny, str. 230

za její porušování. Celý spor byl zároveň využit pro opětovné konstituování klasicistních zásad:

*„61. Příroda a Pravda přikládají věcem jistou hodnotu, kterou nelze změnit nějak nahodilým míněním ... 62. Stejně tak nebudeme prohlašovat s davem, že básnické dílo je dobré jen proto, že ho potěšilo, pokud nepotěší také lidi učené ... 63. ... přihodí-li se, že nepravidelné hry někdy potěší, pak jenom tím, že mají v sobě něco pravidelného ... A naopak, jestliže některé podle pravidel utvořené hry skýtají málo potěšení, nesmí se myslet, že to je vina pravidel, ale autorů, jejichž jalové vlohy nedokázaly poskytnout umění dost bohatou látku.*

*Les sentiments de l'Académie Françoise sur la tragi-comédie du Cid, 1637.*<sup>28</sup>

Tento verdikt Akademie vedl dokonce Pierra Corneille k přepracování jeho hry, v níž posílil její tragický rozměr. Ze všeho výše zmíněného můžeme dovodit, jak podstatnou kategorií žánr v tomto období byl a jak normativně byl vnímán.

### **1.3.6) Shakespeare a žánrový synkretismus**

Jako zcela opačnou tendenci můžeme vnímat tvorbu snad nejslavnějšího dramatika všech dob, Williama Shakespeara. Jeho hry jsou naopak velmi často směsicí různých žánrů. Velmi časté jsou výsostně komediální scény uvnitř jinak tragických dramát (scéna Vrátného v *Macbethovi* či Hrobníků v *Hamletovi*). Občas se dokonce ve svém průběhu překlápějí z jednoho žánru do druhého. Typickým příkladem je *Romeo a Julie*, mění se z komedie v tragédii. Naproti tomu *Sen noci svatojánské* začíná jako tragédie, ale končí jako komedie. Autor si byl všech těchto faktů dobře vědom:

*„(Shakespeare) si stejně jako všichni jeho současníci živě uvědomoval dramatické žánry, a právě tak si byl vědom, že vytváří zvláštní směs žánrů. (...) Věděl také, že podle mínění vzdělanců je jeho přehlížení jednoty času a místa chybou, ale dál zarytě vytvářel obrovské akce a vyvolával spíš obrazy krajiny než kabinetů a vstupních dveří barokního divadla. Za touto rozmanitostí byla jednota záměru, jež Shakespeara posilovala a pomáhala mu odolat tlaku současníků, aby se přizpůsobil pseudoklasicistickým ideálům. To, že používal klasickou*

---

<sup>28</sup> Tamtéž, str. 231



*stavbu pěti dějství, ukazuje, že rozuměl estetickému principu v pozadí měšťanské komedie i senecovské tragédie.*<sup>29</sup>

Shakespeare tak vědomě nepracoval podle zásad, které dodržovalo mnoho jeho současníků. Ostatně, jak je zmíněno výše, mnoho tvůrců jím za to pohrdalo. Zavrhl je například celé osvícenské hnutí, vycházející z klasicismu. Typickým příkladem je Voltaire, který napsal:

*„Shakespeare je opilec a barbar, jehož hry mohou zaujmout jen v Londýně nebo v Kanadě. Hamlet je hrubá a barbarská hra... dalo by se říct, že ta práce je produktem představitosti divocha a ožraly.*<sup>30</sup>

Jak již bylo zmíněno, tato žánrový synkretismus je u Shakespeara zcela záměrný. Dokladem může být i to, že existují i hry, které jsou žánrově vymezeny velmi jednoznačně:

*„Komedie plná omylů používá plautovské jeviště se třemi domovními vchody, omezuje děj na „nerozdělitelnou scénu a jediný den. Veselé paničky windsorské jsou bezchybnou ukázkou měšťanské komedie a Julius Caesar je asi nejčudnějším a nejsymetricktější příkladem klasické tragédie v angličtině. Jednota tónu, harmonie a kompaktnost se Shakespearovi nikdy nestala samoúčelem. Více mu šlo o rozvinutí možností, které mu nabízely jeho prameny, než o to, aby je sevřel do nějaké výpravné formy.*<sup>31</sup>

Snažil jsem se dokázat, že vztah k dramatickým žánrům se v průběhu dějin měnil a osciloval mezi dvěma polohami – jasným vymezením a mísením. Tato období se v historii celkem pravidelně střídají (antika, klasicismus a renesance jako období více ctící žánr, středověk, baroko a romantismus jako epochy méně svázané žánrovými konvencemi). Ostatně i u vnímání Shakespearovy tvorby platí, že po opovržení osvícenského období přichází Lessing s novým náhledem a dochází k velké shakespearovské renesanci.

Navíc je typické, že dramata s volnějším přístupem k žánru jsou vesměs stavěna jako otevřenější dramatické struktury – jako tomu je opět v případě Williama

---

<sup>29</sup> Greenová, G. (1996). *Shakespeare*. Praha: Argo, str.42

<sup>30</sup> Dzurindová, Z. (3 2011). *Program - Romeo a Julie*. Získáno 1. 8 2017, z Divadlo Petra Bezruče: [https://www.bezrucci.cz/pdf/program\\_RaJ.pdf](https://www.bezrucci.cz/pdf/program_RaJ.pdf)

<sup>31</sup> Greenová, G. (1996). *Shakespeare*. Praha: Argo, str. 42

Shakespeara. Souviset to může s užším sepětím s živým jevištním provozováním a tím vlastně opět i komediantskou divadelní tradicí. Tyto hry tedy nemají tak pevnou dramatickou stavbu a jsou tak přístupnější dramaturgickým úpravám a leckdy i aktualizacím.

### **1.3.7) Drama v užším smyslu**

S tímto termínem přichází český dramaturg a divadelní teoretik Zdeněk Hořínek ve snaze vyrovnat se s vývojem moderní dramatiky. Podle Hořínkova totiž kategorie tragédie a komedie ztrácejí svůj význam a je třeba je nahradit novým pojmoslovím:

*„V moderní literatuře začalo být pro jistý okruh her používáno slovo dr. v jiném, sémanticky zúženém slova smyslu, totiž jako žánrové pojmenování, které bylo alternativou k tradiční TRAGÉDIÍ. Tento žánr neurčitého zaměření a ohraničení mísí prvky vážné a nevážné, a je tak jedním z projevů tendence k žánrovému synkretismu (spojování či slučování žánrových poloh).*

*Dr. v užším smyslu je produktem realismu a naturalismu 19. století, jehož umělecké snahy korespondují s pozitivistickou filozofií (odmítání spekulace, důraz na poznání ‚pozitivních‘ faktů, využívání metod exaktních a přírodních věd, společenský determinismus), ale kořeny sahají až k racionalismu a empirismu osvícenské filozofie. Předchůdce nalezneme už dříve ve francouzské plačtivé komedii (comédie larmoyante - Pierre-Claude Nivelle de La Chaussée: Klamná antipatie, 1733 a Módní předsudek, 1735), v Diderotově vážné komedii (Nemanželský syn, 1757, Otec rodiny, 1758), v měšťanské truchlohře G. E. Lessinga (Miss Sára Sampsonová, 1755, Emilia Galotti, 1772) a hnutí Sturm und Drang (Friedrich von Schiller: Úklady a láska, 1784).“<sup>32</sup>*

Podle Hořínkova možnost určitého středního žánru připouští už Denis Diderot v Rozmluvě o nemanželském synovi a v úvaze O dramatickém básnictví. Až období realismu ale vytlačuje starou tragédii. Je to pochopitelné – ve své snaze popsat život „takový, jaký je“, není možné akceptovat omezení daná jednotlivými žánry. Této „nemožnosti tragédie v současném světě“ si všímají další autoři. Do jisté míry je to logické – vysmívat se problémům běžného života bude zřejmě

---

<sup>32</sup> Hořínek, Z. (9. 6 2001). Zdeněk Hořínek: Drama v užším slova smyslu (dr. jako zvláštní případ dramatu). Získáno 25. 7 2017, z divadlo.cz: <http://host.divadlo.cz/art/clanek.asp?id=1420>

aktuální vždy. Tragédie ovšem vznikla jako příběh fatálního provinění proti neměnnému kosmickému řádu – což je v době naprosté relativizace hodnot poněkud neaktuální téma. Takto se k tématu tragédie v dnešním světě vyjádřil v roce 1954 Fridrich Dürrenmatt:

*„Tragédie předpokládá vinu, bídu, míru věcí, přehled, zodpovědnost. V tomto šlendriánu našeho století, v této labutí písni bílé rasy už není viníků, ani těch, kdo jsou zodpovědní. Nikdo za nic nemůže a nikdo to nechtěl. Jde to skutečně bez kohokoliv z nás. Všechno se řítí a někde to vážne. Jsme příliš kolektivně vinni, vezíme příliš kolektivně v hříších našich otců a praotců. Jsme už jen potomky. To je naše smůla, nikoliv naše vina: Vina existuje už jen jako osobní čin, jako náboženský skutek. K nám se hodí už jen komedie. Náš svět to dotáhl právě tak ke grotesce jako k atomové bombě, stejně jako jsou groteskní i apokalyptické obrazy Hieronyma Bosche. (...) Avšak tragično je stále ještě možné, i když už není možná ryzí tragédie. Prvky tragična můžeme vyzískat, vydobýt z komedie jako strašlivý moment, jako otevírající se propast, tak se stalo už mnoho Shakespearových komedií, z nichž vystupuje tragično, tragédiemi.“<sup>33</sup>*

Zároveň ale autor připouští, že nemá ambici, aby jeho tvrzení měla obecnou platnost, a že píše o těchto věcech především ve vztahu ke svému vlastnímu umění. I přesto jde o zajímavý pohled na problematiku dvou základních divadelních žánrů a jejich pozic ve světě. A lze říci, že i pohled stále aktuální, byť se jedná o tvrzení více než šedesát let stará. Vraťme se ale nyní k první divadelní reformě a tvorbě realistů:

*„ Fakt společenské determinace lidského života motivuje zájem realistů a naturalistů o lidské prostředí, o jeho přesný a podrobný popis. V ohnisku pozornosti nejsou už vysoce postavené osobnosti, vytvářející dějiny, ale průměrní a typičtí příslušníci a reprezentanti rozličných sociálních skupin. Tyto cíle byly ovšem nejnáze dosažitelné v próze, zvláště v románu, případně v románových cyklech. Je proto zákonité, že vrcholné výkony realismu a naturalismu - stejně ve Francii jako v Rusku a Anglii – jsou díla epická.*

*Aplikací epických zpodobovacích způsobů na drama vzniká volná a široká forma, která bývá označována jako obrazy (výseky) ze života. Typického představitele našla v ruském dramatikovi A. N. Ostrovském. Jeho ‚obrazy‘ zachycovaly pestrý*

---

<sup>33</sup> Dürrenmatt, F. (1968). *Stati a projevy o divadle*. Praha: Orbis, str. 94

*horizont života kupeckého, úřednického, šlechtického i uměleckého na malém i velkém městě. Jejich kompozice a fabulace je často značně uvolněná: do děje se vedle hlavního příběhu zapojují i příhody vedlejší, epizodické, jejichž cílem je vystihnout co nejbarvitěji a nejplastičtěji prostředí a skrze ně situovanost, podmíněnost, determinovanost dramatických postav, jejich myšlení, cítění a chování. Někdy zájem o prostředí zatlačí do pozadí i hlavní dějový motiv, jindy se fabule rozkládá v tříšti výjevů a záběrů. V tomto směru pokračuje dále žánrově sporná dramatika A. P. Čechova. V Čechovových hrách, jejichž autorské označení kolísá mezi dr. (Ivanov, 1887, Tři sestry, 1901) a komedií (Racek, 1896, Višňový sad, 1904), se v ostrých střizích střídají prvky dramatické a lyrické, vážné a komické či tragikomické, sentimentální a groteskní ve složité souhře a konfrontaci nazíracích a hodnotících postojů. V tomto smyslu je Čechovova dramatika typickým projevem žánrového synkretismu.* „<sup>34</sup>

Moderní divadlo tak vytváří zcela nový žánr, který se ale svou snahou o co největší realističnost a přiblížení životu vlastně žánrovým definicím vymyká. Dramatici se snaží zachytit obraz skutečnosti a jakékoliv škatulky je přestávají zajímat. Dochází tak k tomu, že se daleko větší díl odpovědnosti přenáší na inscenátory, kteří se dramatické látky zhostí. Ti se pak pokoušejí vtisknout inscenaci žánr (či chceme-li styl) dle svého vlastního posouzení.

---

<sup>34</sup> Hořínek, Z. (9. 6 2001). Zdeněk Hořínek: Drama v užším slova smyslu (dr. jako zvláštní případ dramatu). Získáno 25. 7 2017, z [divadlo.cz](http://divadlo.cz): <http://host.divadlo.cz/art/clanek.asp?id=1420>

## 2) REŽIJNÍ STYL

První divadelní reforma přináší kromě nového dramatického žánru i fenomén režiséřského divadla. Tím vstupuje do hry další významný tvůrce divadelního díla, tedy režisér jakožto tvůrce inscenace. Pokud jsme v případě dramatiků hovořili o žánru, zde bude snad nejpřesnější používat termíny *styl* či *stylizace*.

Do této doby byla otázka žánru přímo vázána na dramatický text – autor určoval, jakým směrem bude dílo zaměřeno. Jelikož „režisérem“ byla z velké části konvence určující, jak se který žánr hraje, nedocházelo k odchýlkám od původního dramatika záměru (ostatně pokud někdo zastával funkci jakéhosi režiséra, byl to velmi často sám autor). Se vznikem funkce režiséra jakožto tvůrce inscenace se situace mění.

Inscenací zde rozumíme dílo režiséra a jeho spolupracovníků, které je ideálním myšleným tvarem a realizuje se skrze jednotlivá představení. Režie se v tomto případě většinou chápe jako metakreativní složka. Režisér má tedy k dispozici text vytvořený dramatikem, který interpretuje – objevuje v něm obsažené významy, vybírá témata, která chce při své divadelní práci akcentovat, popřípadě dosazuje motivy zcela nové. Srovnajme s definicí interpretace Jaroslava Volka:

*„Nejprve je patrně nutné uvědomit si základní bisémii slova ‚interpretace‘, které je aktuální zejména v hudbě, ale i v dramatickém umění, recitaci atd., a odstínit její dvě ‚větve‘: 1. exegeze, výklad – 2. realizace předlohy, čili sekundární (1) a primární (2) znakovost interpretace včetně různých překrývání a kombinací, např. kdy je realizace současně jakýmsi ‚výkladem‘ předlohy nebo naopak, kdy je výklad částečnou realizací předlohy (např. v recenzi s ukázkami)“<sup>35</sup>*

Míra toho, nakolik režisér respektuje autora a jeho text, se pochopitelně v jednotlivých případech liší. Současné divadlo také bere jako zcela samozřejmé, že režisér a dramaturg, tvořící inscenační tým, do textu zasahují, upravují ho, škrtají a případně do něj i přepisují. Leckdy se text stává pouze inspirací pro inscenační tvorbu, přičemž sám je buďto výrazně redukován, nebo zcela změněn.

V realistickém divadle lze ještě předpokládat společný postup dramatika a režiséra, jelikož oběma by mělo jít o totéž – tedy co nejvěrněji vystihnout realitu živo-

---

<sup>35</sup> Císař, J. (1986). *Proměny divadelního jazyka*. Praha: Melantrich, str. 43

ta. Ale i zde jsou i z historie známy případy, kdy došlo v tomto směru mezi dramatikem a režisérem k neshodám. Známý je spor Antona Pavloviče Čechova a Konstantina Sergejeviče Stanislavského, když dramatik sám vnímal své hry mnohem komediálněji, než jaké byly vzniklé inscenace:

*„A. P. Čechov za svého života nejednou zdůrazňoval komediálnost svých vrcholných děl, především pak Višňového sadu (1904). V jevištních realizacích však vyznívaly jako vážná dramata melancholického nebo i sentimentálního zabarvení.“<sup>36</sup>*

Poměr vlivů dramatika a režiséra se v průběhu času mění. Podívejme se například, co ve své *Estetice dramatického umění* píše o tomto tématu Otakar Zich:

*„Stupeň podobnosti, opačně řečeno: stupeň stylizace je určen tím, co fixoval autor díla svým dramatickým textem. Pro něho to byla volba svobodná, pro všechny ostatní je tento stupeň stylizace závazný a musí se dodržet. Nazvěme tuto zásadu, plynoucí z principu slohové jednoty díla, zákon stejnojmenné stylizace. (...) Proti zákonu stejnojmenné stylizace, tak samozřejmému, hřeší se často více než často právě při tvorbě v užším smyslu divadelní, tj. herecké a scénické. Tato tvorba je, jak pochopitelně, tvorbou své doby, tedy tvorbou přítomnosti. Řídí se tedy buďto slohem v té době vládnoucím, nebo, jde-li o umělce pokrokové, žádoucím slohem budoucí doby; vždy však slohem jediným, o němž řečení autoři jsou přesvědčení, že je to sloh jediný oprávněný. Dramatické texty, slovní a hudební, jež jsou podkladem řečené divadelní tvorby, nejsou však brány jedině z doby současné, nýbrž i z minulosti, kdy třeba vládl sloh jiný. Tak se stává takřka šmahem, že v době vládnoucího realismu, ne-li naturalismu, hrají se a inscenují se i díla idealistická naturalisticky resp. iluzionisticky, při ovládnutí slohu idealistického, stylizovaného, zas naopak díla realistická se stylizují, což je stejně neoprávněné jako počin první, ba dramaticky přímo nesmyslné.“<sup>37</sup>*

Anton Popovič ve své knize *Teória metatextov*<sup>38</sup> označuje tento vztah režiséra k textu afirmativním. Je to vztah souhlasný, režisér se snaží pokud možno naplnit

---

<sup>36</sup> Hořínek, Z. (1978). *Žánry dramatu*. Praha: ÚKDŽ, str. 99

<sup>37</sup> Zich, O. (1986). *Estetika dramatického umění*. Praha: Panorama, str. 290-291

<sup>38</sup> Srov. s Popovič, A., & Miko, F. (1974). *Teória metatextov*. Nitra: Pedagogická fakulta v Nitre

vůli dramatika a jakýkoliv posun oproti předloze je zde zcela nezáměrný. Existuje ale také druhý způsob, kterým může režisér k dramatickému textu přistupovat – a který může být vůči textu až polemický. S ním přichází divadelní avantgarda. Typický příkladem může být pojetí Sergeje Enzenštejna, který hovoří o principu montáže:

*„Stále tu existuje komponent režijní, jenž je jak složkou dramaturgickou (výkladem, sekundární znakovostí), tak řídicí složkou jevištního subsystému (realizací, primární znakovostí). Tato realizace, primární znakovost se díky tomu, že v inscenacích stoupá podíl metakreačních operací, stává pro diváka čím dál více zřetelnější. Divák si více a více uvědomuje svébytnost jevištního subsystému. (...) Čím více fungují (témata jevištního subsystému, pozn. aut.) mimo text či dokonce proti němu, tím více si divák uvědomuje existenci dvou svébytných znakových systémů. Nastupuje nejen současná souběžnost, ale i protikladnost. Už nejde o interpretaci zevnitř – ale o protnutí, setkání dvou autonomních systémů znaků, které montážním způsobem vytvářejí nový integrovaný význam, jenž nepatří jako hlavní ani jednomu z těchto systémů, ale jen a jen divadelnímu jazyku jako systému zcela jedinečnému.“<sup>39</sup>*

Náhledů na tuto problematiku je velmi mnoho a jen jejich srovnávání by jistě vystačilo na samostatnou práci. Proto snad už jen poslední, opět zcela odlišný náhled na tuto problematiku, se kterým přichází postmoderní pojetí divadla:

*„Jestliže modernismus stíral formy, aby se dopátral podstaty, postmodernismus vědomě spojuje žánry, styly, formy, originály s kopiemi a vytváří jejich kombinace jako prezentaci komplexní kultury. Na rozdíl od realismu i modernismu postmoderna už neodlišuje tzv. vyšší kulturu od masové, protože jí chybí metafyzický horizont.“<sup>40</sup>*

Jinými slovy, postmoderna žánr jako kategorii naprosto odmítá a snaží se jí naprosto vyhnout. Všechny zmíněné tendence utvářely naši představu o tom, jakým způsobem může režisér interpretovat zvolený text a nakolik mu může vtisknout svůj zvolený režijní styl. I dnes se tvůrci pohybují na různých úrovních

---

<sup>39</sup> Císař, J. (1986). *Proměny divadelního jazyka*. Praha: Melantrich, str. 50

<sup>40</sup> Gajdoš, J. (2001). *Postmoderné podoby divadla*. Brno: Větrné mlýny, str. 26

této škály. Nicméně bereme jako zcela samozřejmé, že režisér, který se ujme dramatické látky, si spolu se svým týmem zvolí způsob, jakým text inscenovat:

*„Ti, kdo se připravují vytvořit divadelní dílo, musí si nad textem především ujasnit zásadní způsob jeho ztvárnění. Musí se rozhodnout pro určitý způsob stylizace životního materiálu, který v nich výchozí text aktualizuje. (...) Každé umělecké dílo je určitou stylizací vnější i vnitřní skutečnosti člověka. Je určitým víceméně jednotným zpracováním životního materiálu. (...) Otázka stylu či slohu není jen otázka formy, ale právě otázka celkového, tedy i ideového zpracování životní reality, k níž divadelníky inspiroval text. Stylem či slohem rozumíme to, které jevy si umělec z široké reality vybírá, i to, jak tyto jevy zpracovává.“<sup>41</sup>*

Srovnajme s tím, co o tomto tématu píše Fridrich Dürrenmatt ve stati *Problémy divadla*:

*„Dnešní divadlo je dvojaké: jednak muzeum, jednak pole pro experimenty, a to natolik, že každá divadelní hra staví autora před nové úlohy, nové stylistické problémy. Styl není dnes něco všeobecného, nýbrž osobitého, ano, dokonce se z něj stalo rozhodování od případu k případu. Dnes už neexistuje jeden styl, ale jsou už jen styly, to je věta, která vůbec charakterizuje situaci dnešního umění, neboť současné umění se skládá z experimentů a z ničeho jiného, stejně jako celý dnešní svět.“<sup>42</sup>*

V současné divadelní praxi lze tak ve volbě stylu hledat jeden ze základních způsobů, jakými může režisér interpretovat zvolený text. Podobně, jako vnímáme interpretaci jako metakreativní složku, lze takto vidět i volbu stylu. Žánr samotného dramatického textu zůstane vždy patrný, a zřejmě nebude ideální pokoušet se vaudeville inscenovat jako psychologické drama. Nicméně styl inscenace může režisér volbou inscenačních prostředků výrazně ovlivnit a posunout oproti předloze – především je to patrné u dramát s otevřenou strukturou, přístupnějších různým úpravám.

*„Kromě výběru faktů je pro způsob zpracování velmi důležitá volba žánrové roviny. Výběr faktů a výběr žánrové roviny nerozlučně souvisejí a probíhají společně. Krajiní postoje každého člověka k různým jevům světa, jeho přirozená základní*

---

<sup>41</sup> Černý, F. (1988). *Otázky divadelní režie*. Praha: Melantrich, str. 75

<sup>42</sup> Dürrenmatt, F. (1968). *Stati a projevy o divadle*. Praha: Orbis, str. 81



reakce, jsou smích a pláč. Mezi nimi je mnoho mezistupňů smích a pláč jsou základními póly hodnocení jevů. (...) Inscenátoři, kteří realizují určitý text, musí se pro určitý přístup, pro určité hodnocení jevů, rozhodnout. Musí mít jasno, zda budou svět traktovat vážně nebo komicky nebo z některé pozice mezi těmito póly. V divadle 20. století je velmi charakteristické tragikomické vidění světa. V tomto žánrovém přístupu – právě tak jako ve výběru jevů – se nejzávažněji projevuje vztah inscenátorů k životu. Žánrové pozice prozrazují, pro co a proti čemu jsou, jaké postoje k určitým činěním lidí zauímají.“<sup>43</sup>

I zde vidíme, že ze základní dichotomie komedie – tragédie vycházíme ve vnímání divadla dodnes. I přes tuto zdánlivou jednoduchost ale vidíme, že otázka režijních stylů a jejich vztahu k žánru dramatického textu je poměrně složitá (a to záměrně pomímám tvorbu založenou na textech původně nedivadelních). Proto se mi zdá nejlepší uzavřít tuto kapitolu výňatkem z knihy Jaroslava Vostrého *Režie je umění*:

„V každém případě se tu (Jaroslav Vostrý zde popisuje přístup jednoho ze studentů divadelní režie, který zvolil stylizovaný přístup k inscenované látce – pozn. aut.) *divadelnost nikoliv zapírá, ale přiznává, a přiznaná polarita mezi hrou a skutečností, hraním na jevišti a ‚hraním‘ v běžném životě, artistním odstupem a emocionální zainteresovaností zakládá půvab předváděné hry. Důraz na divadlo nesouvisí ovšem jen s artistností a virtuózní demonstrací umění ve smyslu umět, nýbrž je součástí tematizace. (...) Místo půvabu můžeme jistě mluvit třeba o estetickém účinku. Byla řeč o tom, proč mohou tento půvab a nebo účinek získat taková žánrově-stylová řešení, která jsou spojena, řekněme, s uvědomělou divadelností. Ale protože s popsanou polaritou máme co dělat vždycky, není to právě její specifický druh, tedy žánr a styl, co musíme uhodnout a uplatnit při každém režijním řešení? Jinak řečeno, neplatí to, co bylo řečeno o žánrově-stylovém klíči jistého druhu, - alespoň potenciálně – o každém žánrově-stylovém řešení (byť z hlediska klasického dělení žánrů velmi ‚nečistém‘)? A je-li tedy půvab vlastně nakonec tak či onak spojený s tématem, nevyplývá z toho, že hledáme-li (ať vědomě, či nevědomě) stylově-žánrový klíč, hledáme skutečně (a tedy třeba i skry-*

---

<sup>43</sup>

Dürrenmatt, F. (1968). *Stati a projevy o divadle*. Praha: Orbis, str. 76

tě) téma a usilujeme o to, aby nalezené režijní řešení umožňovalo divákům zážitky, který nikde jinde nenajdou?"<sup>44</sup>

---

<sup>44</sup> Vostrý, J.(2009). *Režie je umění*. Praha: Akademie múzických umění, str. 126-127

## 2.1) ALFRÉD RADOK A JEHO VZTAH KE STYLU A ŽÁNRU

Dobrým příkladem režiséra, pro jehož inscenace byla volba stylu a žánru zcela zásadní, je Alfréd Radok. Na jeho tvorbě si můžeme alespoň v krátkosti demonstrovat, jak volba stylu může sloužit tematizaci inscenace. Cenný pohled na tuto problematiku poskytuje Jan Grossman ve své stati *Drama a režisérův sloh*, kde nejprve definuje, jak tento termín vnímá:

*„Sloh je řádem a zákonitostí uvnitř umělecké tvorby; uvádí jednotlivá díla nebo jejich složky ve vzájemné, vnímatelné vztahy, které jsou výrazem chápání a organizování skutečnosti podle názorové koncepce jednoho umělce či umělecké skupiny, celého hnutí nebo epochy.“<sup>45</sup>*

Vzápětí se pokouší vymezit specifika Radokova režijního přístupu:

*„Stmelující silou tu působí dvě obecné vlastnosti. Především Radokovo celostné chápání divadelní inscenace. Nejlepší režie Alfréda Radoka dokazují, jak tento teoreticky zřejmý a moderním divadlem už dávno prosazený požadavek, totiž celostnost, působí teprve tehdy, je-li ‚proveden‘ tvůrčím způsobem, a řekl bych, beze zbytku. Každé Radokovo představení je v pojetí i ladění vedeno neúchylně jedním směrem. Ale vtip není v tom, že tomuto směru podřídí režisér všechny ostatní dané složky dramatu i scény a využije jich k jeho podpoře: vtip spočívá nejprve ve schopnosti tyto složky vůbec vynalézat, objevovat jejich nové kombinace a nové a efektivní schopnosti. (...) Nejlepší Radokova představení nemají ráz ‚hlavního‘ doplňovaného ‚vedlejšího‘, na kterém už tolik nezáleží, ale charakter perfektní orchestrace perfektně fungujících složek.*

(...)

*Druhou vlastností, která stmeluje Radokovy inscenace, je jejich určitost: jsou – ať už v jakékoliv podobě – vždycky rozhodné, nekolísající, ‚dotažené‘, výrazné a charakterní. Vyhraněné slohotvorné úsilí, po kterém se v umění volá, se v režijním díle obecně objeví i záporně, a tak bývá středem pozornosti.“<sup>46</sup>*

Důvodem, proč se Grossman pozastavuje nad možnou záporností daného přístupu, je právě přístup k dramatickému textu. I tento autor si uvědomuje několik poloh, které vůči textu režisér může zaujmout: od shody přes rozvíjení dramati-

---

<sup>45</sup> Grossman, J. (1991). *Analýzy*. Praha: Československý spisovatel, str. 126

<sup>46</sup> Tamtéž, str. 127-128

kových záměrů až po přímou polemiku a spor. Ostatně u Radoka Grossman píše o takovém střetu při práci na filmové adaptaci Klicperova *Divotvorného klobouku*, kde „se dostal do sporu s Klicperovským *biedermeierem*, který kladl nepřekonatelný odpor scénáristickému a režijnímu úsilí příběh nadsadit a významově posunout do jiné polohy.“<sup>47</sup>

Obecně však lze říci, že Radok se právě proto nebránil práci na textech, vyznačujících se nižší dramatickou kvalitou. Právě ty totiž přímo vyžadovaly rozvíjení a upravování ze strany režiséra, kterému tak poskytovaly větší tvůrčí svobodu. A to i přesto, že mnoho z nich nebylo Radokem zvoleno dobrovolně, ale byly mu přiděleny. Ostatně, když se ještě jednou zmíníme o práci na filmu *Divotvorný klobouk* – i ta byla silně ovlivněna dohledem stran vládnoucí garnitury, která režiséra znovu a znovu obviňovala z formalismu. Toto obvinění ostatně nebylo ničím výjimečným – a bylo uplatňováno právě vůči tvůrcům, jejichž díla měla stylizovanější formu a jako taková odporovala doktríně socialistického realismu. Právě toto omezení však režiséra inspirovalo k vlastní interpretaci a hledání nových rovin i v textech, které se mu svou dramatickou stavbou nezamlouvaly. Často také sahal k výrazným dramaturgickým úpravám.

Zmiňuji Alfréda Radoka v této práci, byť s jejím obsahem zdánlivě příliš nesouvisí, především z jednoho důvodu. A tím je jeho využívání principů lehčích žánrů pro vyjádření silného dramatického obsahu. Radok vnímal tento kontrapunkt často jako žádoucí a jeho volba scénických prostředků tomu odpovídala. Tím se pro mě stal jakousi inspirací při práci na *Povídkách z vídeňského lesa* – byť pochopitelně inspirací velmi vzdálenou. Přesto se však některé principy podobají minimálně tomu, jak podle našich původních představ v inscenaci měly fungovat. Proto bych rád ocitoval alespoň jeden aspekt, který byl jistou inspirací pro naši práci. Jedná se o Radokovu reflexi práce s rekvizitami a scénografií v inscenaci Osbornova *Komika*. Zároveň jde o typický příklad toho, jak lze i lehčí žánr hry využít k vyjádření zvolených závažných témat. Ba co víc – použít tento kontrapunkt ke zvýraznění jejich tragiky:

*„Používal jsem určité rekvizity k tomu, abych spojil některé situace hry. Později napíši o tom, co v mé práci znamenaly průsečíky, v nichž se setkávaly různé obsahy. Příklad: Rodina Archieho dostane telegram. Všichni tuší, že v telegramu je*

---

<sup>47</sup> Grossman, J. (1991). *Analýzy*. Praha: Československý spisovatel, str. 129

*zpráva, že jejich syn, který je ve válce, padl. Archie je zbabělec a telegram neotevře. Váhá. Přechází s ním na předscénu. Lesklá flitrová opona se za ním zavře. Současně začne hrát hudba. Přitancí tanečnice. Archie odkládá telegram na stoleček. Tanečnice v tanci defilují kolem Archieho, který jim rozdává úsměvy a přitom z jejich podprsenek vytahuje růže. Pokládá je na stoleček k telegramu. Růže jsou papírové, typické rekvizity kabaretu. Výstup končí, opona dohrává. Otvírá se flitrová opona. Jsme opět v bytě Archieho. Phoebe, Archieho žena, se napije a pak se odhodlá. Dojde ke stolečku a vytáhne zpod papírových růží telegram. Otvírá ho. Čte. Zhroučí se v pláči.*

*Ačkoliv jsem popisoval scénografii, vyjadřoval jsem se současně k funkci stolku na předscéně, o jeho různých významech v různých akcích. Mohl bych tak pokračovat. Například akce, která v divákovi vyvolala asociaci pohřbu: Členové rodiny berou papírové růže kabaretu ze stolečku a házejí je za pianinem do orchestru. Pak odcházejí. Stoleček a papírové růže dostávají zase další význam."<sup>48</sup>*

Ještě jednou opakuji, že nechci tvrdit, že jsme při naší práci docházeli k podobným výsledkům. Jde mi pouze o východisko, které bylo z naší strany v lecčem podobné. Například tato víceúčelovost rekvizit, které nabývají nových a nových významů byla metou, ke které jsme se chtěli dostat. K tomu, že to nakonec nebylo úplně jednoduché, se ale dostaneme až při reflexi samotné práce na *Povídkách z vídeňského lesa* v Divadle Disk.

---

<sup>48</sup> Hedbávný, Z. (1994). *Afréd Radok*. Praha: Divadelní ústav v Praze, str. 259-260

### 3) ÖDÖN VON HORVÁTH

Abychom mohli hlouběji pochopit žánrové ladění Horváthových her, je třeba napsat alespoň několik základních informací o autorovi. Určují totiž nejen témata, kterými se ve svých dílech zabývá, ale také způsob jejich nahlížení.

Ödön von Horváth se narodil 9. 12. 1901 ve Fiume (dnešní Rijece) maďarskému šlechtici a české matce (rozené Přehnalové). Fiume bylo tehdy pochopitelně součástí rakousko-uherského mocnářství a Horváth byl díky své mnohonárodnosti typickým „produktem“ tohoto soustátí. Následně studoval v Budapešti, Bratislavě, Vídni a Mnichově. Už během mládí tak měl možnost poznat poměry v různých částech střední Evropy. Zároveň je evidentní, že díky svému původu nemohl souznít s nacionálními proudy, které se postupně šířily kontinentem, a že právě tato tendence se stala jedním ze stěžejních témat jeho práce.

Zcela zásadní událostí, která ovlivnila Horváthovo dospívání, byla první světová válka. Myslím, že může být zajímavé ocitovat zde autorovu povídku *Autobiografická poznámka*, kde se sám k tomuto vlivu přiznává:

*„Když vypukla takzvaná světová válka, bylo mi třináct let. Na dobu před rokem 1914 si vzpomínám už jen jako na nudnou obrázkovou knížku. Všechny své dětské zážitky jsem za války zapomněl. Můj život začíná vyhlášením války.*

*Narodil jsem se 9. prosince 1901 ve Fiume. Za své školní docházky jsem čtyřikrát měnil vyučovací jazyk a skoro do každé třídy jsem chodil v jiném městě. Výsledkem bylo, že jsem neovládal žádný jazyk úplně. Když jsem poprvé přijel do Německa, nemohl jsem číst noviny, protože jsem neznal švabach, přestože moje mateřštinou je němčina. Teprve ve čtrnácti letech jsem napsal první německou větu.*

*My, kteří jsme ve velké době byli v klackovských letech, jsme nebyli moc oblíbeni. Ze skutečnosti, že naši otcové padli v poli, nebo se ulívali, byli mrzačeni, nebo šmelili, vyplynulo veřejné mínění, že z nás, válečných výrostků, se stanou zločinci. Všichni bychom se byli mohli oběsit, kdybychom nekašlali na to, že naše puberta spadala do světové války. Zhrubli jsme, necítili ani soucit, ani úctu. Neměli jsme smysl pro muzea ani pro nesmrtelnost duše – a když se dospělí hroutili, zůstali jsme nedotknutí. V nás se nic nehroutilo, protože jsme nic neměli. Dosud jsme jen brali na vědomí.*

*Brali na vědomí – a nic nezapomeneme. Nikdy. Kdyby snad dnes někteří z nás chtěli tvrdit opak, protože takové vzpomínky mohou být nepohodlné, tak prostě lžou.*<sup>49</sup>

V Horváthových povídkách se ostatně často vyskytují postavy mužů, kteří o sobě tvrdí, že jsou válečné děti, protože se za války narodili. Vzhledem k výše citovanému je jasné, že se v tomto případě jedná o určitou autostylizační hyperbolu. Stejně tak jako fakt, že autorovo vnímání války bylo velmi negativní. Tyto dva faktory zásadně ovlivnily postoj k později nastupující nacistické ideologii. Její nacionální a militantní zaměření bylo přesným opakem založení Horváthova. Hrozba války je v jeho textech stále přítomná. Pro příklad nemusíme chodit daleko, i v *Povídkách z vídeňského lesa* říká Kouzelník: „Říkám ti už dnes, že zítra bude zase válka! A taky musí být! Války budou vždycky.“

Horváth začal publikovat už jako vysokoškolák, a zpočátku hledal svůj styl:

*„V letech 1920/21 vznikla první Horváthova větší literární práce, Das Buch der Tänze (Kniha tanců), nadnesené texty ovlivněné symbolismem, novoromantismem a expresionismem, a deklamované při hudebně literárních představeních. Když byla v roce 1926 uvedena jako pantomimický pokus v Osnabrücku, autor na neúspěch zareagoval velmi spontánně. Pokusil se skoupit všechny dosažitelné exempláře a zničit je. Ze zkušeností tohoto počátku pro sebe vyvodil důsledek soustředovat se napříště na konkrétní problémy své doby. Přiblížil se tak jednomu dobovému proudu literárního života, nazvanému ‚nová věcnost‘. Ta vyrůstala z napětí mezi racionálními a iracionálními tendencemi v tehdejší literatuře. Byla reakcí na patos, na přepjatě citový a subjektivistický pohled ke světu v dílech expresionismu. Autoři nové věcnosti se zajímali o objektivní skutečnost, zabývali se sociálním stavem současnosti, přikládali větší důležitost aspektům obsahovým než formálním, využívali možností výpovědní schopnosti literatury.*<sup>50</sup>

K tomu, psát o problémech současnosti, nebylo ve dvacátých a třicátých letech inspirace málo. Tou základní je pro autora pochopitelně hospodářská krize. Nejde však o řešení ekonomických či politických otázek jako celku. Tato situace je pro autora spíše základní daností ovlivňující chování lidí jako takových – protože

---

<sup>49</sup> Horváth, Ö. v. (1998). *Bábinčina smrt*. Praha: Akropolis, str. 12

<sup>50</sup> Vízdalová, I. (1998). Smích a vzpoury Ödöna von Horvátha. V Ö. v. Horváth, *Bábinčina smrt* (stránky 119-129). Praha: Akropolis, str. 119

o individuality jde Horváthovi vždy. Na druhou stranu se v jejich drobných příbězích jasně zrcadlí společenská situace jako taková. Ostatně prostředí, v němž se nacházejí, je však silným faktorem ovlivňujícím jejich chování. Často se tak zdá, jako by právě ono bylo protagonistou dramatu.

*„Svět je podle něj (podle Horvátha - pozn. aut.) strašný, neutěšený stav, ve kterém se člověk člověku stává vlkem – postavy jsou stereotypy, postoje vyměnitelné, konflikty opotřebované, situace omšelé. City, ideály, morálka – to jsou věci, které si člověk nemůže dovolit, když všechny síly potřebuje na přežití.“<sup>51</sup>*

Tato témata jsou přítomná v zásadě ve všech Horváthových dílech, v jeho krátkých povídkách, románech *Věčný šosák*, *Mládež bez boha* a *Dítě naší doby* (poslední dva jmenované tvoří cyklus *Století ryb*), ale především v jeho sedmnácti divadelních hrách, protože právě dramatická tvorba tvoří největší část autorova díla.

*„Horváthovi byl žánr dramatu blízký, neboť odpovídal konceptu jeho postav a postaviček z lidového prostředí, které z jeviště mohly na diváka zapůsobit bezprostředně nejen mluveným textem, ale i svým celkovým jazykovým projevem, charakteristickou gestikulací a mimikou. (...) Horváthovy hry bývají často srovnávány s hrami Bertolda Brechta, protože jejich ústředním tématem je ubohost a nehrdinské počínání malého člověka v moderním světě. Také jejich cíl – upozornit na společenské konflikty – je v mnoha ohledech podobný. Dramatikové se však výrazně liší úhlem pohledu, neboť na rozdíl od Brechtových formulovaných politických postulátů a vyjádřené zaujatosti pro třídačnost se Horváth zaměřuje na typologii mravnosti jednotlivců.“<sup>52</sup>*

Horváthovy hry skutečně nejsou zdaleka modelové a vlastně jako by daleko více vycházely z linie tradičně vnímaných dramatických textů. Ostatně Horváth často už v podtitulech svých her zdůrazňuje jejich lidovost, popřípadě původ „ze života“ (jako v případě *Povídek z vídeňského lesa*, jejichž podtitul je právě obrázky ze života). Zároveň však existují témata, která se v Horváthově tvorbě pravidelně opakují:

---

<sup>51</sup> Vízdalová, I. (1998). Smích a vzpoury Ödöna von Horvátha. V Ö. v. Horváth, *Bábinčina smrt* (stránky 119-129). Praha: Akropolis, str. 119, str. 124

<sup>52</sup> Tamtéž, str. 121



*„Z živné půdy sociálních, politických a názorových rozporů 20. let, která v autorových očích rozhodně nejsou jen ‚zlatá‘, vyrůstá fenomén šosáctví. Autorova galerie figurek vytváří celou psychologickou a sociální typologii šosáka. (...) Patří sem člověk, který, vzešel z chudých, případně proletářských poměrů, a svou bezohledností a neskrupulózností se domohl majetku a společenského postavení. Velkohubě se snaží imponovat a myslí jen na svůj prospěch. Hází kolem sebe aktuálními frázemi a ‚vzdělanostními‘ klišé, vůbec však ve své hlouposti a samolibosti nepochopil, co se kolem něj odehrává.“<sup>53</sup>*

Podstatná je zde zmínka o figurkách, která může poskytovat určité vodítko ke stylovému uchopení Horváthových her. Nejde zde ale o pohled pouze formální – postavy se figurkami stávají svým chováním, stavěním se do určitých rolí a především hlouposti. Ta se zdá nakonec být Horváthovým největším nepřítelem, o čemž svědčí i ironické motto *Povídek z vídeňského lesa*: *„Nic nevyvolává tak silně pocit nekonečnosti jako hloupost.“* Spojený je s tím také pocit malosti, který se postavy snaží vši silou zamaskovat. V tom jako by se odrážela i situace Rakouska, které se z centra tisícileté monarchie proměnilo v malou republiku obklopenou novými národnostními státy. Možná i proto se postavy Horváthových her do minulosti tak často v myšlenkách vracejí, popřípadě se dokonce snaží tvářit, jako by v ní žily.

Motivem, který se často v Horváthových textech opakuje, je také motiv ženy – oběti:

*„Pro Horváthovo dílo je charakteristická věrnost určitým motivům, návraty určitých situací, záliba v ohrožených existencích a sympatie k jedné svérázné postavě, k postavě ‚slečny‘. Slečna je představitelka ženského pohlaví, které je zobrazováno jako skutečně slabé. Má v prózách i hrách různá jména, ale stále si zachovává trvalé rysy ‚slečny‘ a sdílí jejich osudy ve více či méně otevřených střetnutích se silným, nebo alespoň silnějším, mužem. Jsou to jednoduchá děvčata, která se stávají obětí sociálních poměrů a mužské žádostivosti a ješitnosti. Pozvolna se naučila, že láska je obchod. Nejprve Anna v Pohádce o slečně Pollingerové ví, že když se sveze na zadním sedadle motocyklu, bude se po ní něco chtít, potom je Agnes v povídce Possenhofen, Feldafing a Forstenriederpark jas-*

---

<sup>53</sup> Vízdalová, I. (1998). Smích a vzpoury Ödöna von Horvátha. V Ö. v. Horváth, *Bábinčina smrt* (stránky 119-129). Praha: Akropolis, str. 119, str. 14

*né, že za vyjížděku autem a vídeňský řízek s okurkovým salátem si musí nechat líbit, aby ji floutek Harry skoro znásilnil, a nakonec Anna v románu Věčný šosák ,na jedné mýtině za to poprvé vzala peníze' a pak už neměla žádné pocity ,jako by byla mrtvá'. Téměř všechny slečny jsou symbolem ženy trpící v mužském světě, ženy, která se cítí být v každém ohledu znevýhodněna a tiše snáší nespravedlnost světa, života a svého nejbližšího okolí.*<sup>54</sup>

Tento motiv ženy – oběti je v díle Ödöna von Horvátha skutečně velmi častý. Zároveň se v Horváthových dramatech jedná mnohdy o jedinou plnovýznamovou postavu v panoptiku bizarních charakterů. Autor představuje svět, v němž jsou všechny základní hodnoty významně relativizovány a potlačeny. Toho se týká i autorovo pojetí lásky, běžně chápané jako nejčistší cit vůbec:

*„Láska je prostituce, zboží, které se nabízí, pokud přináší nějaký zisk, aby člověk zase nějakou dobu přečkal. A formy prostituce jsou různé, od postávání na ulici a přímého oslovování mužů, přes známost z různých ,uměleckých salónů' a ateliérů, až po snahu vyjít vstříc svému nadřízenému. Prostituce v Horváthových prózách (a nejen v nich, pozn. aut.) není otázkou morálky, ale otázkou způsobu překonávání materiální nouze.*<sup>55</sup>

Takový přístup se odráží i v *Povídkách z vídeňského lesa*. Zatímco ze strany Marianny lze snad věřit čistotě její lásky, u Alfréda jako by se stala sportem, hrou. Původně jako by svádění Marianny snad dokonce vzniklo pouze jako vzdor vůči předchozí milence, demonstrace samostatnosti. Zároveň je ale stimulací vlastního ega, hrou bez pravidel a jakéhokoliv zřetele k citům druhého.

Faktor materiálního nedostatku je rovněž jedním z klíčových motivů Horváthových her. Způsobeno to bylo pochopitelně především hospodářskou krizí, která ve 30. letech v západním světě probíhala. Často však hry umožňují pochybovat, nakolik je tato krize skutečnou příčinou problémů, a nakolik slouží pouze jako omluva pro vlastní lidská selhání. Toto téma je přítomno například ve hře *Kazimír a Karolína*, kdy především hlavní mužská postava viní tuto krizi za rozpad svého vztahu.

---

<sup>54</sup> Vízdalová, I. (1998). Smích a vzpoury Ödöna von Horvátha. V Ö. v. Horváth, *Bábinčina smrt* (stránky 119-129). Praha: Akropolis, str. 119, str. 126-127

<sup>55</sup> Tamtéž, str. 124

Horváthovy texty se ovšem vyznačují i precizní prací s jazykem:

*„Jazyk Horváthových postav je zbavený identity, redukovaný na schémata a klišé. Tuto vyprázdněnou jazykovou slupku postrádající subjektivitu autor označuje pojmem ‚vzdělanostní žargon‘. Ti, kteří se jím vyjadřují, mluví spisovně, ale tak, jak se ke spisovnosti nutí člověk, který je jinak zvyklý vyjadřovat se dialektem, hovorově, nebo v jiné nespisovné jazykové vrstvě. Je to odosobněný, vypůjčený jazyk, jakási jazyková maska. Při jeho vzniku a používání působí odcizení a rozpad osobnosti zároveň s potřebou obelhávat se stále novými iluzemi o své fatální existenci. Tato jazyková drezura zadusila myšlení, je směsicí obecných klišé, politických frází, náboženských obrátů a kalendářových mouder. Má za úkol imponovat druhému, předvést mluvícího jako někoho, kdo se pohybuje ve vyšších vrstvách, je ‚něco lepšího‘.“<sup>56</sup>*

I jazyk zde nakonec slouží jako prostředek zpodobení lidské hlouposti a omezenosti. Tu Horváth spojuje i s nástupem nových militantních ideologií, především nacismu. Ty byl schopen odhadnout velmi přesně, a to i v dobách, kdy bylo většinové smýšlení společnosti zcela odlišné. Patrné je to například v jeho hrách *Sládek, voják černé armády* (1929) a *Benátská noc* (1930). Motiv je ovšem přítomný i v *Povídkách z vídeňského lesa*.

Odpor vůči nastupujícímu nacismu rozhodl i o Horváthových dalších životních osudech. V roce 1931 obdržel za své dramatické dílo Kleistovu cenu a v listopadu téhož roku měla premiéru jeho hra *Povídky z vídeňského lesa*. Řadil se k jedněm z nejhranějších německy píšících autorů. Po nástupu nacistů k moci se ale situace prudce mění a už v roce 1933 prohledávají příslušníci jednotek SA vilu Horváthových rodičů v Munrau. Jeho hry se také dostávají na index zakázaných děl a autor sám musí z Německa prchnout do emigrace – přes Rakousko a Československo se nakonec v roce 1938 dostává do Paříže.

V Paříži se v Café Marignan 1. června 1938 setkává s filmovým režisérem Robertem Siodmakem, se kterým probírali možnosti zfilmování Horváthova románu *Mládež bez boha*. Večer pak navštěvuje kino (podle některých zdrojů to bylo

---

<sup>56</sup> Vízdalová, I. (1998). Smích a vzpoury Ödöna von Horvátha. V Ö. v. Horváth, *Bábinčina smrt* (stránky 119-129). Praha: Akropolis, str. 119, str. 127

promítání *Sněhurky a sedmi trpaslíků* Walta Disneyho<sup>57</sup>) a vrací se do hotelu po pařížském bulváru Champs Elyseés. Zde ho zastihne bouřka, proto se kousek od divadla Marigny schová pod kaštan. Do stromu ale udeří blesk, ulomená větev spadne Horváthovi na hlavu a zabije ho. Tato situace vypadá jako typická situace z jeho her. Tento pocit ještě podporuje fakt, že o několik dní dříve řekl údajně Horváth svému příteli:

*„Nebojím se nacistů... Jsou tu horší věci, kterých se člověk může bát, aniž by věděl proč. Například já se bojím ulic. Cesty umí být nepřátelské, můžou člověka zničit. Ulice mě děsí.“*<sup>58</sup>

Ostatně, ani autorovou smrtí situace nekončí, jak se v odlišných variantách dozvídáme u Ivany Vízdalové a Marie Reslové:

*„7. června 1938 je Ödön von Horváth pohřben na hřbitově Saint Ouen na severu Paříže. Pohřbu se zúčastnila veškerá kulturní emigrantská smetánka žijící v Paříži. A jako v Horváthových hrách a prózách se často mísí komičnost a grotesknost s tragikou, na jeho pohřbu se mísila tragika s groteskností, neboť emigranti, z nichž mnozí byli mezi sebou rozhádaní a zneprátení, se nad rakví dohadovali o pořadí smutečních řečníků.“*<sup>59</sup>

*„O jeho pohřbu na hřbitově Saint-Ouen podal zprávu Carl Zuckmayer: ‚Kousek od místa, kde byl vykopán hrob, v nejvzdálenějším koutě hřbitova, vedly koleje seřadovacího nádraží, a během tu kratších, tu delších proslovů bylo neustále slyšet rachocení a skřípění brzd posunovaných nákladních vagónů a neustálé volání dělníků na dráze (...), které přehlušovalo ztišené hlasy řečníků. Ödön by se, myslím, kdyby byl naživu, usmál k smrti...“*<sup>60</sup>

Toto až brutálně ironické spojení tragiky s komikou jako by bylo klíčovým Horváthovým způsobem nahlížení na skutečnost. Tato ironie není ale od autora

---

<sup>57</sup> Srov. s Reslová, M. (2002). Ticho Ödöna von Horvátha. V Ö. v. Horváth, *Hry* (stránky 615-621). Praha: Divadelní ústav, str. 621

<sup>58</sup> Wikipedia. (4. 8 2017). *Ödön von Horváth*. Získáno 8. 8 2017, z Wikipedia: [https://en.wikipedia.org/wiki/%C3%96d%C3%B6n\\_von\\_Horv%C3%A1th](https://en.wikipedia.org/wiki/%C3%96d%C3%B6n_von_Horv%C3%A1th)

<sup>59</sup> Vízdalová, I. (1998). Smích a vzpoury Ödöna von Horvátha. V Ö. v. Horváth, *Bábinčina smrt* (stránky 119-129). Praha: Akropolis, str. 119, str. 126-127, str. 122-123

<sup>60</sup> Reslová, M. (2002). Ticho Ödöna von Horvátha. V Ö. v. Horváth, *Hry* (stránky 615-621). Praha: Divadelní ústav, str. 621

chtěná, nucená. Vzniká pouze autorovým objektivním a přesným nahlížením skutečnosti, která sama vytváří absurdní paradoxy. Jeho pohled je často krutý a nemilosrdný. Vždy se však jedná pouze o nahlížení nějaké skutečnosti, nikoliv o její hodnocení. Horváth jako autor nikdy jasně neprezentuje, co je špatné a co dobré. Toto rozhodnutí nechává na čtenáři, popřípadě na divákovi. Srovnejme s tím, co píše Marie Reslová:

*„Ve svých na první pohled banálních příbězích, v bizarních situacích, plných přízračných, zlomyslných náhod, hledal nejen individuální lidská dramata, ale navíc – jakoby bezděčně – objevoval ve zdánlivé nesmyslnosti a ‚zbytečnosti‘ lidských osudů i nevyslovitelné zákonitosti a vnitřní smysl. Sám říká, že ve svých hrách chce: ‚ukázat gigantický boj mezi individuem a společností, ono věčné zápolení, v němž nemůže dojít k míru – leda k letmému okamžiku iluze, že zbraně jsou v klidu... Tento beznadějný boj,‘ pokračuje Horváth, ‚se odehrává v oblasti živočišných pudů a otázka heroismu nebo zbabělosti není než otázkou formy této živočišnosti, jež, jak víme, nezná ani pojem dobra ani pojem zla,‘ Snad proto se i ty lidsky nejpokleslejší postavy jeho her jeví svým způsobem nevinné, že autor jejich jednání nekomentuje ani nesoudí, jen s jistým pobavením a zároveň smutkem pozoruje a ukazuje.“<sup>61</sup>*

Možná i kvůli této absenci hodnocení nelze říci, že by Horváthovy hry vytvářely nový směr dramatiky. Neměly takový vliv na evropské divadlo, jako například dramatika Bertolda Brechta. Při povrchním čtení můžou působit dokonce pouze jako lokálně a dobově zapuštěné banální příběhy. Jejich oblíbenost do dnešních dnů ovšem dokládá, že Horváth byl přesným pozorovatelem lidských povah a vztahů, které zůstávají navzdory času stále stejné. Jeho hry jsou pak směsicí banality a krutosti – snad by se dalo říci, že právě z banality v nich krutost vzniká. Tento kontrast má leckdy až groteskní podobu – tak, jako když v *Povídkách z vídeňského lesa* visí ve výloze hračkářství kostlivec, nebo když dědeček zvoní hračkou pro svého vnuka, zatímco jeho dcera čte dopis o úmrtí tohoto dítěte. Horváthův vztah ke skutečnosti jako by snad nejlépe ilustroval příběh, který se o něm traduje:

---

<sup>61</sup> Reslová, M. (2002). Ticho Ödöna von Horvátha. V Ö. v. Horváth, *Hry* (stránky 615-621). Praha: Divadelní ústav, str. 616

*„Horváth se jednou procházel v bavorských Alpách, když objevil kostru dlouho zemřelého muže se stále neporušeným batohem. Otevřel batoh a našel v něm pohlednici, na které stálo: ‚Mám se tu báječně.‘ Když se pak Horvátha přátelé ptali, co s pohlednicí udělal, odpověděl: ‚Poslal jsem ji.‘“<sup>62</sup>*

---

<sup>62</sup> Wikipedia. (4. 8 2017). *Ödön von Horváth*. Získáno 8. 8 2017, z Wikipedia: [https://en.wikipedia.org/wiki/%C3%96d%C3%B6n\\_von\\_Horv%C3%A1th](https://en.wikipedia.org/wiki/%C3%96d%C3%B6n_von_Horv%C3%A1th)

### 3.1) ŽÁNŘ HER ÖDÖNA VON HORVÁTHA

Vymezit žánr her Ödöna von Horvátha není úplně jednoduché. Horváthovy hry nejsou programové, například jako texty jeho současníka Bertolda Brechta. Autor neskrývá námi zmiňovanou návaznost na vídeňské lidové divadlo, ostatně dost jeho her nese právě podtitul *lidová hra*. U *Povídek z vídeňského lesa* tomu tak ale není – zde se setkáme s méně určujícím termínem *obrázky ze života*. Ten rozhodně nepatří mezi základní žánry definované divadelní teorií. Můžeme se ale podívat, jak je tento žánr popisován v literatuře. Podle *Slovníku literární teorie* jde o „živý žánr lidové prózy, vyprávění skutečné příhody ze života, kterou vypravěč buď sám prožil, jejímž byl očitým svědkem anebo o níž od někoho slyšel.“<sup>63</sup>

Tato teorie pochopitelně není aplikovatelná přímo na dramatický žánr, už jenom proto, že v tomto případě nejde o vyprávění. Nicméně jsou zde patrné dvě tendence, které s Horváthovou hrou souvisí – tedy lidovost na straně jedné a námět ze života na druhé.

Termín „obrazy ze života“ používá přímo ve vztahu k divadlu Zdeněk Hořínek:

*„Ze složitosti soudobého světa plyne i složitost postavení spisovatele v soudobém světě. Zhruba řečeno, má v této situaci dramatik dvě možnosti: buď vytvářet po starém způsobu umělecké ‚obrazy ze života‘, což nevylučuje postižení širších společenských souvislostí – podle zásady, že i z části lze poznat něco o struktuře celku, i kus tkáně vypovídá něco o organismu, i jednotlivosti nesou stopy vyšších zákonitostí; nebo konstituovat z látky, kterou svět poskytuje, tj. z poznatků získaných pozorováním, přemýšlením, prožitkem, intuicí, stále nové a nové, umělé, svébytné ‚světy‘, fiktivní modely ‚možných lidských vztahů‘.“<sup>64</sup>*

Všimněme si, že Hořínek dává vytváření obrazů ze života do souvislosti s něčím starým, možná až poněkud přežitým. S tím se bezesporu dá souhlasit, nicméně v případě Horvátha musíme obratem dodat, že tato tendence je zcela záměrná. Pokud je mu totiž z divadelní historie něco inspirací, jedná se o proud *videňského*

---

<sup>63</sup> HEŘTOVÁ, Jiřina. *Obraz literární*. In VLAŠÍN, Štěpán a kol. *Slovník literární teorie*. 1. vyd. Praha: Československý spisovatel, 1984, s. 252.

<sup>64</sup> Hořínek, Z. (1968). *Dürrenmattova teorie a praxe dramatu*. V F. Dürrenmatt, *Stati a projevy o divadle* (stránky 253-262). Praha: Orbis, str. 256

*lidového divadla* – a lidových her a obrázků ze života jako jeho základních žánrů. Tento směr je pro postížení složitých problémů současného (a pochopitelně i meziválečného světa) zdánlivě velmi nevýhodný. Je silně vázán na konkrétní místo a čas, sleduje vesměs banální problémy několika obyčejných lidí. Jinými slovy – nic snad nemůže být Hořínkovu popisu „starého“ umění bližší, než tento divadelní proud. Přesto si tuto formu Horváth vybírá a pokouší se na jejím základě popsat tak složité společenské jevy, jako je prostituce, hospodářská krize nebo nárůst extremismu.

Ostatně k tomu se ve stati *Ticho Ödöna von Horvátha* vyjadřuje i Marie Reslová:

*„Zvláště patrné jsou tyto s úsměvem praktikované každodenní krutosti právě v tzv. lidových hrách, jako jsou Povídky z vídeňského lesa, Kazimír a Karolína, Víra, naděje láska či Neznámá ze Seiny. V jejich centru jsou milostné příběhy s jaksí banálním a přesto fatálně špatným koncem. Postavy v nich vstupují do děje s neurčitou touhou po štěstí, po vzájemné blízkosti. A končí v lepším případě v náruči nemilovaného partnera, v horším na dně řeky, aniž jsou s to zabránit zvrátům svého osudu. Tato, byť s humornou lehkostí nebo groteskně a anekdoticky traktovaná – ve skutečnosti však přízračně smutná – fatalita lidského života, povyšuje v Horváthově tvorbě žánr lidové hry, jak ji známe z díla Raimundova či Nestroyova, na moderní, i dnes silně inspirující dramatickou formu.“<sup>65</sup>*

---

<sup>65</sup> Reslová, M. (2002). Ticho Ödöna von Horvátha. V Ö. v. Horváth, *Hry* (stránky 615-621). Praha: Divadelní ústav, str. 619



### 3.2) VÍDEŇSKÉ LIDOVÉ DIVADLO

Abychom pochopili, v čem spočívá Horváthovo rozpracování odkazu vídeňského lidového divadla, musíme se na něj podívat blíže. Tato specifická etapa divadelní historie byla často opomíjena, ve skutečnosti se ale jednalo o významné období vývoje:

*„Vztah k vídeňskému lidovému divadlu a jeho hodnocení ve starších pracích kolísaly mezi dvěma krajními póly – mezi nekritickou oslavou a naprostým odsudkem, který celou tuto divadelní kulturu odsouval do oblasti nižších, triviálních uměleckých projevů. Přitom nebyl často jasný ani obsah pojmu ‚vídeňské lidové divadlo‘. Jedni v něm viděli ‚seriózní, povznášející, morálně a politicky angažované divadlo‘, jiní téměř výlučně jen ‚divadlo smíchu‘. Později se za něj považovala především ‚lidová hra‘ /Volksstück/, která zobrazuje ‚pravý lid‘ a ‚nefalšovaný lidový život‘. (...) Teprve moderní výzkumy se snaží postihnout termín ‚vídeňské lidové divadlo‘ ve všech jeho historických, místních a dobově společenských souvislostech. Tak Roger Bauer a někteří další badatelé vycházejí zde z jednoho pozdního Goethova dopisu, kde se pojmu ‚Volkstheater‘, tedy lidové divadlo, používá pro označení divadla, které je sociálně protikladné divadlu šlechtickému, dvornímu /‘Hoftheater‘/. Podobný názor nachází Bauer i v projevech některých vídeňských lidových dramatiků. ‚Lid‘ je přitom chápán jako ‚nediferencované široké publikum‘, které stojí proti /stavovsky a vzdělanostně/ užšímu obecnstvu horních společenských vrstev.“<sup>66</sup>*

Vídeňské lidové divadlo bylo produkcí pro široké vrstvy. Můžeme jej také zařadit do oblasti nižšího umění, zvláště když jej srovnáme s tvorbou Goetheho či Schillera. Například Fridrich Dürrenmatt dělí umění na *naivní* a *sentimentální* – zatímco díla dvou zmíněných dramatiků řadí do druhé oblasti, tvorbu vrcholného představitele vídeňského lidového divadla Johanna Nepomuka Nestroye do té první. I vídeňské lidové divadlo se vyvíjelo a posouvalo se od improvizovaných výstupů Hanswursta či pohádkových her až k sevřeným dramatickým formám, které měly ambici zpodobovat svět okolo sebe a často jej i satiricky kritizovat.

*„Nelze samozřejmě tvrdit, že by vídeňské lidové divadlo bylo objektivním zrcadlem společenského a historického vývoje vídeňské společnosti, je však určitě*

---

<sup>66</sup> Balvín, J. (1990). *Vídeňské lidové divadlo*. Praha: Odeon, str. 16

jeho výrazem. A stále nové formy, které v průběhu doby vytváří, odpovídají vždy novým společenským konstelacím, vznikají vždy z nových a konkrétních společensko-ekonomických a dramaturgicko-estetických vztahů mezi divadlem a obecností. Pokud jde o vztah divadla a společnosti, hraje po celou dobu vývoje důležitou roli některé faktory, které bychom chtěli – v jistém zjednodušujícím zobrazení – ‚vytknout před závorku‘ hned v úvodu, protože odhalují jeho trvalé společenské záměry:

- *Od samého začátku projevovalo vídeňské lidové divadlo tendenci sloužit jako nástroj sebezobrazení měšťanstva (resp. jeho různých vrstev), ať už formou sebechvály nebo sebekritiky. Reprezentantem a hlásnou tvorbou byla vždy komická figura – Hanswurst ve stále nových proměnách a formách, které byly výrazem příslušné doby.*
- *Osobitost lidové komiky i komediálních forem spočívá ve spojení hravé, zábavné rozpustilosti a satiricky kritické útočnosti.*
- *Hry vídeňského lidového divadla odrážejí tedy aktuální problémy hravou formou. Poskytují divákovi potěšení a zábavu, ale svou podstatou, která spočívá v principu hry a satirickém vztahu k realitě, umožňují, aby si divák zachoval svobodný vztah k zobrazeným skutečnostem, spolu se zábavou rozvíjel svou kritičnost a tak z jeviště přijímal i podněty pro změnu svého vlastního smýšlení, resp. svého vztahu ke skutečnosti.*
- *Stát viděl v lidovém divadle vždy vítaný prostředek, jak odvádět lidi od reality, ale brzy rozpoznal i jeho kritickou funkci, a proto jej brzy začal kontrolovat prostřednictvím cenzury (vztahovala se na texty i divadlo samo). Přesto si vídeňské divadlo zachovalo v proměnách doby své společenské poslání – bylo politicky vzdělávacím činitelem. Jeho dramaturgické, ale zvláště čistě divadelní a herecké prostředky, které se vymykaly zásahům cenzury, umožňovaly, aby divadlo své kritické záměry zastíralo a současně odhalovalo politické a společenské nešvary.<sup>67</sup>*

Je potřeba rychle podotknout, že vídeňské lidové divadlo bylo vždy v intenzivním spojení s jevištěm. Tvůrci neměli jakoukoliv ambici vytvářet knižní dramata, ostatně všichni významní představitelé tohoto směru byli primárně herci. Proto v tomto druhu divadla neměl text tak dominantní roli a za stejně podstatné se pokládaly ostatní složky divadelní produkce – tedy výprava, hudba a především

---

<sup>67</sup> Balvín, J. (1990). *Videňské lidové divadlo*. Praha: Odeon, str. 18 - 19

herecké výkony. Velmi podstatné však bylo i publikum, které přes svou avizovanou „lidovost“ bylo divadelně značně vzděláno. Pochopitelně to nebylo dáno teoretickou studijní přípravou, ale pravidelným navštěvováním divadla. Díky tomu se publikum stávalo jakýmsi strážcem tradice, kterou předávalo dále – a tím se podílelo na divadelním vývoji.

Podstatné také je, že vídeňské publikum bavilo sledovat „samo sebe“ a vysmívat se svým prohřeškům. Proto se jeviště hemží drobnými obchodníky, měšťany, řemeslníky a dělníky, které v hlediště sledují příslušníci týchž sociálních vrstev. Divadelní pojetí je komediální – ostatně někdy se hovoří přímo o *vídeňské lidové komedii*.

*„Z komedie se stala režijní kniha, podklad pro volné ztvárňování rolí. Platila zásada objevovat stále nové postavy, v nichž se mohl divák vidět, nikoli jako hrdina – což mu není vždy tak příjemné, jak se domníváme -, nýbrž jako druh jakési komediální a kosmické pralátky, která má sice vždycky smůlu, ale vždycky se z toho nějak o chlup dostane.“<sup>68</sup>*

Hry vídeňského lidového divadla měly obrovský ohlas u publika, což vedlo také k extrémní produkci dramatických autorů – bylo obvyklé, že dramatik byl autorem čtyřiceti až padesáti her, přičemž někteří napsali za života více než dvě stě kusů. Vrcholným představitelem tohoto divadelního proudu byl bezesporu Johann Nepomuk Nestroy. V jeho hrách se naplno projevuje přesun od komediálních produkcí, sloužících pouze k pobavení, k satirickým komentářům doby:

*„Z Nestroyových her mizí postupně kouzelný aparát (už v prvních hrách rozložený a přetvořený k jiným funkcím) a lokální hra se pod Nestroyovou rukou mění ve velkou sociální satiru. Personál jeho her tvoří sice zčásti stále ještě tradiční typy fraškovitého schématu, ale stále silněji se projevují typy lokální, stavovské a myšlenkové. Nestroy ovšem není naturalista ani realista, aspoň pokud se realismus chápe zúženě jako bezprostřední a ‚věrné‘ postižení či napodobení skutečnosti. Realita mu poskytuje jakousi základní surovinu, prvky, které podle zákonů divadelní hry vstupují do fiktivní dějové šablony a vytvářejí zvláštní směs hry a satiry. Ale Nestroyovy postavy nejsou realistickými portréty, nýbrž figurami hry a představují komický průřez možnostmi a způsoby lidského chování. Svět po-*

---

<sup>68</sup> Dürrenmatt, F. (1968). *Stati a projevy o divadle*. Praha: Orbis, str. 107

*stav, které nám nabízejí Nestroyovy frašky, nechce být zrcadlem života, o to Nestroy ani vědomě neusiloval.*"<sup>69</sup>

Podstatné jsou pro nás dvě věci: satiričnost her a určitá jejich komediální stylizace i v zobrazování obyčejné životní reality. Ačkoliv Nestroyem etapa vídeňského lidového divadla končí, v tvorbě Ödöna von Horvátha můžeme spatřovat přímou návaznost. Zmíněné atributy jako by totiž příslušely oběma těmto dramatikům, byť je dělí zhruba sedmdesát let a píšou ve zcela odlišných společenských podmínkách. Ostatně i některá jejich témata jsou podobná, například vnímání vlivu peněz na mezilidské vztahy:

*„(Nestroy) klade do popředí téma peněz, majetku, jako jednoho z ústředních problémů doby. V mnoha svých hrách – zvláště zřetelně v *Přízemí a prvním patře* – vyjadřuje poznání, že svět se řídí ‚kategorickým imperativem peněz‘. (...) Téma peněz, velké téma literatury francouzského liberálního měšťanstva mezi restaurací a červnovou revolucí, jejich destruktivního a odlidšťujícího vlivu na lidské vztahy se neobjevuje v německy psané literatuře té doby nikde tak silně jako u Nestroye.*"<sup>70</sup>

Abychom uzavřeli exkurz do období vídeňského lidového divadla – u Horvátha nejde jen o podobu s tímto směrem, ale o zcela záměrnou inspiraci. Toto směřování slouží tematizaci jednotlivých her – například ukazuje neustálé myšlenkové navracení postav do idyllické minulosti. Především ale umožňuje vytvořit žádoucí odstup od velmi konkrétních a aktuálních problémů Horváthovy současnosti, na které tak lze často nahlížet až z groteskního nadhledu. Této kvality Horváthových textů jsme se snažili využít i při naší práci na *Povídkách z vídeňského lesa*.

---

<sup>69</sup> Balvín, J. (1990). *Vídeňské lidové divadlo*. Praha: Odeon, str. 307

<sup>70</sup> Tamtéž, str. 309

## 4) PRÁCE NA POVÍDKÁCH Z VÍDEŇSKÉHO LESA

### 4.1) VÝBĚR TEXTU

Při hledání vhodných titulů pro absolventské inscenace v Divadle Disk jsme se v ročníku společně s naší pedagožkou dramaturgie, MgA. Janou Kudláčkovou, rozhodli podívat i do souborného vydání her Ödöna von Horvátha. Jeho tvorba mě okamžitě zaujala, především pro svou všudypřítomnou, ale zároveň neokázalou ironii. Paradoxně mi připadalo výhodné i jejich zakotvení v konkrétním lokálně-historickém kontextu – ve spojení se stále aktuální vnitřní tematikou her dle mého soudu potenciálně poskytovalo žádoucí divácký odstup.

Pro *Povídky z vídeňského lesa* hovořilo z Horváthových her hned několik faktorů – především to byla největší univerzalita témat ve hře. Tím klíčovým pro mě bylo téma zdánlivě zdravé a šťastné společnosti, která však pod povrchem skrývá velkou krutost, cynismus a sobectví. Zároveň pak v „osobní“ rovině i zpochybnění možnosti opravdové lásky, které je pro dnešní dobu také poměrně typické. Ne, že by se ve hře neobjevovaly skutečně úzce dobová témata, jako hospodářská krize nebo nastupující nacismus, ta však v tomto případě pouze dotvářejí rámec celé hry a nestávají se klíčovými (jako je to například v případě *Benátské noci*, popřípadě *Kazimíra a Karolíny*). Navíc i tato témata jsou bohužel stále aktuální – pomalu dozrívající ekonomická krize i vzrůstající xenofobní tendence ve společnosti jistě rezonují.

Pro hru hovořily i důvody praktické – poměrně velké množství postav umožňovalo po dramaturgických úpravách poskytnout hercům odpovídající a relativně vyvážené příležitosti. Opět ve srovnání s ostatními Horváthovými texty (například *Neznámou ze Seiny*), není text tolik zaměřen na jednu hlavní postavu, byť i zde stojí ve středu žena – oběť. Krom toho obsahuje spoustu dalších postav, které nabízejí zajímavé herecké příležitosti.

Text navíc umožňoval poměrně razantní textové úpravy, které byly z důvodu většího rozsahu hry potřeba. Tím bylo možné přizpůsobit text zvolené interpretaci, stejně jako upravit počet postav tak, aby byla inscenace v našich podmínkách realizovatelná. Zdánlivou nevýhodou se zdálo velké množství pokročilejšího věku – to se však dalo velmi dobře omluvit právě zárovňm laděním textu.

To je ostatně druhým zásadním prvkem Horváthovy hry – kromě toho, jaká témata řeší, je velmi podstatné i jakým to činí způsobem. Pokud jsme chtěli prac-

vat s odkazem vídeňské lidové hry, text vyžadoval poměrně vysokou míru stylizace. Právě žánrové ladění se tak stalo jakýmsi klíčem k celé inscenaci – o tom, jakým způsobem jsme se s tímto faktorem pokoušeli vypořádat, se zmíním v následujících kapitolách.

## 4.2) ŽÁNROVOST POVÍDEK Z VÍDEŇSKÉHO LESA

Horváthova hra na první pohled nepůsobí jako výsostně stylizovaný text. Je psána tradiční formou, v dialozích, obsahuje zdánlivě obyčejné postavy a dost často i banální situace. Přesto byly právě žánr a styl od počátku příprav inscenace zcela klíčovým tématem. A po zkušenostech se zkoušením musím dodat, že hra je mnohem žánrově specifičtější (a tím i náročnější na zkoušení), než jsem se po jejím přečtení a zahájení zkušebního procesu domníval.

V čem jsou tedy žánrová specifika této hry? Odpověď možná spočívá v právě v oné „obyčejnosti“, o které jsem psal výše. Autor záměrně píše o malých lidech v měšťanském prostředí, žijících spokojeně své nepříliš zajímavé životy. Jsou to obchodníci, drobní podvodníci, vesničané. V *Povídkách z vídeňského lesa* následně do této pohody vpadne klíčová událost – Marianna opustí svého snoubence a uprchne s Alfrédem, do něhož se zamiluje.

Nechme teď stranou události, k nimž ve hře dochází následně, a podívejme se pouze na první dvě situace hry. První situace – domek kdesi ve Wachau, pod hradní zříceninou. Syn přijíždí na návštěvu své matky a babičky. Matka je ráda, že syna vidí, babička nadává, že jí vnuk vypil její oblíbené kyselé mléko. Následně přijíždí Alfrédova milenka, která mu vyčítá, že ji podvádí. Druhá situace – jsme v *Tiché ulici v Osmém okresu*. Řezník nadává, že mu holčička pomluvila tlačenu. Naopak Rytmistr přichází a stejný produkt chválí. Následně si kupuje noviny. Milostivá paní si kupuje vojáčky pro syna. Kouzelník hledá podvazky, aby mohl jít na zádušní mši.

Tento výčet vystihuje banalitu, kterou Horváth na začátku hry záměrně buduje. Vytvářejí ji dva aspekty – *situace* a *prostředí*. Situace slouží především jednomu účelu – vytvořit na jevišti určitý kobzit (tedy jinými slovy ráz, charakter). Jen minimálně se podílejí na rozvíjení dramatického děje jako takového. Velká část prvního dílu hry tak vlastně tvoří expozici. Díky ní se dozvídáme informace o jednotlivých postavách, ale slouží také vytvoření zmíněné kategorie - prostředí.

Právě prostředí je protagonistou Horváthových her. Pochopitelně sledujeme osudy postav a jejich poměrně rozsáhlé příběhy, právě atmosféra, ve které žijí, však velmi často sama dramatické situace vytváří. Horváth nám prezentuje svět spořádaných měšťanů, v jejichž klidném a pohodlném světě pod povrchem dřímají pokrytectví, krutost či nacionalismus.

Jak již bylo výše zmíněno, Horváth čerpá inspiraci z her vídeňského lidového divadla, živého především v 18. a 19. století:

*„Hry vídeňského lidového divadla odrážejí aktuální problémy hravou formou. Poskytují divákovi potěšení a zábavu, ale svou podstatou, která spočívá v principu hry a satirickém vztahu k realitě, umožňují, aby si divák zachoval svobodný vztah k vyobrazeným skutečnostem.“<sup>71</sup>*

Horváthovy postavy tak někdy působí až jako postavičky loutkového divadla. Obyvatelé Vídně a okolí se jeví jako příjemní, obyčejní lidé – ale stačí, aby někdo překročil normu chování měšťácké společnosti, a vyjeví se krutost, s jakou jsou ochotni trvat na dodržování svých pravidel. Vzpoua hrdiny má až tragický rozměr – v tomto případě ale nepřekračuje neměnný řád světa, ale pseudomorálku bodrých Vídeňáků. Toho si ve svém hodnocení operního zpracování *Povídek z vídeňského lesa* všímá i David Chaloupka:

*„Zásadním tématem her je rozpor mezi společenskými požadavky na morálku a individuálním osudem hrdiny. Dramatik ve svých hrách neušetřil takřka nikoho – opakovaně kritizuje rakouské maloměšťáctví, pokrytectví středních kruhů, především ale falešnou morálku, kterou více než vydatně podporuje církev. Na mušku si bere i armádu a amatérské pseudovojáčky. V jeho hrách často nenalzáme takřka žádné kladné hrdiny, a pokud ano, jsou to charaktery záměrně dráždící svou naivitou.“<sup>72</sup>*

Tento popis přesně odpovídá i postavám *Povídek z vídeňského lesa*. Ani Mariana, hrdinka hry, není ušetřena autorova ironického nadhledu a její naivita je skutečně do očí bijící.

---

<sup>71</sup> Balvín, J. (1990). *Vídeňské lidové divadlo*. Praha: Odeon, str. 18

<sup>72</sup> <https://operaplus.cz/tragikomicka-melange-aneb-povidky-z-videnskeho-lesa-v-divadle-na-vidence-%E2%80%93-jak-videnske/>

Horváthova inspirace lidovým divadlem byla mnohokrát zmíněna. Na Horváthových hrách je však jedinečné, že na tomto půdorysu řeší problémy zcela současné – míněno jak ve smyslu autorovy doby, tak vlastně i té naší. V tomto roztomilém panoptiku měšťanských figurek se náhle původně banální situace začnou vyostřovat. V průběhu hry tak ze zakřiknutého studenta vyroste přesvědčivý mladý nacista, z hlavní ženské postavy se stane prostitutka a její dítě je dokonce záměrně zabito. Z banálního začátku tak vyrůstá příběh plný velmi závažných momentů.

Síla textů tohoto autora pramení právě z kontrastu, že se ve zdánlivě bezpečném, klidném a harmonickém světě začnou odehrávat skutečná zvěrstva. Zdaleka ale nejde o nahodilost. Právě naopak – prostředí zdánlivého klidu vytváří pokryteckou atmosféru, která následně vede k těmto činům. Prostředí tak zdení obětí hrůz, které se dějí, ale naopak jejich viníkem.

Na Disk\_Use po jedné z repríz *Povídek z vídeňského lesa* jsme se dostali s jedním z diváků do debaty na téma jejich žánrového zařazení. On vyčítal naší inscenaci právě onu snahu o „kvazi lidové“ divadlo a tvrdil, že hra je vlastně expresionistická. V jistém smyslu je to jistě pravda a hra obsahuje mnoho velmi krutých momentů. Podle mého je však tato brutalita záměrně zabalena do hávu zdánlivé idyly. Idyly, která je navíc nenápadně, ale důsledně žánrově budována. Od počátku příprav jsme se snažili, aby styl výsledné inscenace tento záměr reflektoval. Ovšem zároveň se ukázalo, že právě spojení závažných témat s odlehčenou a stylizovanou formou vytváří směs, kterou je velmi obtížné dobře realizovat na jevišti.

### **4.3) REALIZACE**

Základní otázkou, která se jistě při inscenování tohoto textu nabízí, je, zda text aktualizovat. Před touto volbou jsme pochopitelně stáli i my. Já jsem však v tomto případě stál o to, aby inscenace nebyla vnějškové aktualizována a zůstala zasazena v kontextu autorovy doby. Vycházel jsem právě z přesvědčení, že autor záměrně používá archaickou formu pro reflexi soudobých problémů. Proto jsem chtěl využít podobný princip a podívat se tímto způsobem na problémy dneška. Aktuální témata jsou jistě v Horváthově hře obsažena.

Některé změny jsme přesto chtěli provést – hra vyžadovala jisté dramaturgické úpravy, související s odlišným vnímáním podnětů v Horváthově době a dnes.



Současnost je totiž přeci jenom daleko klipovitější a diváci jsou proto schopni vnímat podněty z jeviště rychleji. Z tohoto důvodu se hra mohla zdát přeci jenom poněkud rozvěklá a dlouhá. Hra má spíše otevřenou formu (je rozepsána do tří dílů a patnácti scén a odehrává se na různých místech v průběhu více než jednoho roku), proto byla pro úpravy vhodná.

Od začátku příprav jsme také řešili, pod jakým názvem budeme hru uvádět. Titul dramatu, stejně jako Straussova valčíku, se objevuje ve dvou variantách – *Povídky z vídeňského lesa* a *Povídky z Vídeňského lesa*. Kvůli německé gramatice jsme se nemohli řídit originálem, proto bylo rozhodnutí na nás. Zvolili jsme první variantu, a to i přesto, že jedna ze scén hry odehrává přímo ve Vídeňském lese – oblíbeném výletním místě v bezprostřední blízkosti Vídně. My jsme ale chtěli, aby „vídeňský les“ sloužil spíše jako metafora prostředí, ve kterém se celá hra odehrává.

#### **4.4) DRAMATURGICKÉ ÚPRAVY**

Dramaturgem *Povídek z vídeňského lesa* byl Norbert Závodský, v době zkoušení student třetího ročníku režie-dramaturgie na Katedře činoherního divadla. Osloven byl především kvůli aktivní znalosti němčiny, která nám pomohla srovnat český překlad s originálem. Díky tomuto srovnání jsme mnohdy volili oproti překladu zemitější výrazy, které lépe odpovídaly německému textu. Změnila se tak například Mariannina replika: „*Co tě to napadá, ty blázne?*“ (v překladu Petra Stacha), na původní „*Co tě to napadá, ty idiote?*“ Kromě jazykové spolupráce se Norbert podílel na všech změnách, které jsme v textu učinili.

Dramaturgické úpravy textu by se daly rozdělit do tří základních kategorií:

- Škrtní a upravování postav hry
- Vyškrtnutí dílčích částí dialogů
- Vyškrtnutí větších úseků textu

O změnách co se týče postav bych se rád zmínil v dalším oddílu této práce, proto tento aspekt prozatím nechávám stranou.

U škrtní kratších úseků dialogů bylo zapotřebí postupovat opatrně. Hra totiž obsahuje mnoho zdánlivě nepodstatných rozmluv, primárně nesouvisejících s dějem ani nesměřujících přímo k jednání. Ty ovšem zároveň tvoří esenci Horváthovy dramatiky – tyto pasáže vytvářejí kolorit prostředí, v němž se pohybu-

jeme. A právě tento zdánlivý klid poskytuje živnou půdu pro dramatické situace, ke kterým ve hře dochází. Při neopatrném postupu by tak mohlo dojít k destrukci samotné podstaty textu.

I přesto se našla místa, kde jsme škrty vyhodnotili jako žádoucí. Jednalo se například o pasáže, které až příliš vysvětlovaly předchozí děj. Tak tomu bylo v případě scény v *Kavárně v Druhém okresu*, kde Alfréd rekapituluje Hierlingerovi svou minulost s Mariannou. Nebo to naopak byla místa, která přiváděla na scénu zcela nové a pro děj nepodstatné motivy – takto jsme se kompletně zbavili Kouzelníkových zmínek o jeho bývalé manželce. Někde jsme také vypouštěli narážky, které dle našeho uvážení nebyly pro současného diváka příliš sdělné – například ty na žárlivé Bosňáky či církevní boj proti zaměstnané ženě (pronesené opět v kavárenské scéně).

Nejzásadnější textovou redukcí bylo vypuštění celé čtvrté scény druhého aktu, Horváthem nazvané *U baronky s mezinárodními styky*. V původní verzi hry je totiž Hierlinger Ferdinand pouze prostředníkem, který přivede Mariannu k Baronce, provozující pochybný kabaret U Maxima. Ve zmíněné scéně je Marianna podrobena jakémusi konkurzu, který má prověřit její schopnost vystupovat v barončině podniku, který oficiálně vydává za balet.

Scéna má ve hře tři zásadní funkce. Jednak poukazuje na zvrhlost šlechty, která se tváří být na úrovni, ale ve skutečnosti provozuje podivné podniky spadající až do vídeňského podsvětí. Tento motiv jsme ale shledali pro naše pojetí nepodstatným – jen těžko lze v naší době a podmínkách vnímat úpadek šlechty jako aktuální téma. Za druhé jsme v této scéně jako diváci přítomni jakéhosi obchodu s člověkem – nic netušící Marianna je nabízena jako zboží a ve své naivitě a snaze uživit své dítě se tohoto kšeftování nevědomky účastní. Tento aspekt jsme považovali za daleko důležitější než první a rozhodně jsme se ho nechtěli zcela vzdát. Proto jsme se rozhodli přenést některé části dialogu do scény předešlé, tedy do *Kavárny v Druhém okresu*.

V původní verzi se Alfréd s Hierlingerem v kavárně dohodnou, že se Hierlinger optá na práci své známé, která „*sestavuje baletní soubory pro elegantní podniky*.“ Není zde jasné, zda Alfréd tuší, že se nejedná tak úplně o balet – toto místo tak zůstává otevřené interpretaci inscenátorů. My jsme scénu pozměnili tak, že podnik patří samotnému Hierlingerovi. Tím se z prostředníka mění v samotného kupce, který Alfrédovi říká, ať si „*vzpomene na něj a jeho podnik*“.

V tomto případě je evidentní, že Alfréd ví, jaký druh činnosti Hierlinger provozuje a kam tak svou partnerku posílá. Marianna je tak nabízena ne cizím člověkem, ale přímo otcem svého dítěte. Doufali jsme, že takto zůstane aspekt obchodu s člověkem zachován, ne-li přímo posílen. Zvláště proto, že Alfréd se následně po uzavření této dohody chová k Marianně opět jako k milované bytosti, čímž se prohlubuje jeho vypočítavost.

Třetím aspektem scény u Baronky je pak přítomnost slepé komtesy Heleny, která Marianně věští z ruky. Zde se pochopitelně jedná o komický až absurdní prvek – zvláště když uvážíme, že se zde zrovna řeší problém s ucpanou výlevkou, za který může právě Helena. Není to však jediná poloha této postavy – díky věštění z ruky se sem dostává i jakási pouťová spiritualita, typická pro předválečnou dobu a zároveň i pro samotného Horvátha, který ji jako prvek ve svých dramatech často používá. I zde se jedná o absurditu, když Helena Marianně věští, že to její chlapec dotáhne daleko - a Poldíček v průběhu hry umírá. Dokonce by tato situace mohla sloužit jako příklad typické Horváthovy ironie, která je sice úsměvná, ale zároveň velmi krutá. Nicméně byli jsme ochotni tento motiv vypustit ve prospěch dynamizace celku inscenace. Ostatně podobných míst obsahoval Horváthův text i přes tuto změnu stále mnoho. Spirituální rozměr také zůstal ve hře zachován – ať už ve Valériině rozmluvě o planetách, které ovlivňují život člověka, nebo v Mariannině víře v amulet svatého Antoníčka.

Ke druhé razantní změně došlo až v průběhu zkoušení. V tomto případě se jednalo o spojení dvou původně rozdělených scén v *Tiché ulici v Osmém okresu*. Tato změna sama o sobě nezahrnovala textové redukce, pouze pozměňovala strukturu druhého aktu. Ten začíná scénou na ulici, kde se Havlitschek baví s dívkou Emou a mimo jiné si jí stěžuje, že Oskar stále myslí na Mariannu. Zároveň v průběhu dialogu diváci zjišťují, že od Mariannina útěku uběhl rok.

Kromě této faktické roviny hra také naznačuje, že život uprostřed Vídně se nezastavil, běží dál, stále dle svých známých pravidel a zvyklostí. My jsme (po konzultaci s pedagogy) ale tento obraz přiřadili až k další scéně na ulici, tedy původně šesté situaci druhého jednání. Ten v textu začíná příchodem rytmistra, který má na rtech stejná slova o tlačence jako v aktu prvním. Nebyl tedy problém, aby přicházel do probíhajícího dialogu Havlitschka s Oskarem, uzavírajícím původně první scénu tohoto dílu.

Výhodou tohoto řešení jsme spatřovali ještě v jednom aspektu – tato změna znamenala, že po romantické scéně Afréda a Marianny u Dunaje, završené replikou „*Chtěla bych s tebou mít dítě*“, se přesouváme rovnou do *Zařízeného podnájmu v Osmnáctém okrese*. Jinými slovy, rychlým stříhem jsme přeneseni z romantických výšin do reality. Také ihned zjišťujeme, že Mariannino přání se vyplnilo – na scéně vidíme kočárek. Z odhodlaných milenců u řeky se ale stává disharmonický pár, který řeší řadu problémů. Právě tento kontrast jsme považovali za velmi žádoucí. Zároveň se domnívám, že dojem ulice, na níž vše žije jako dřív, z celku nezmizel.

Jak je vidět, nejvíce velkých textových úprav jsme učinili ve druhém dílu hry. Ten je také u Horvátha nejdelší, když se skládá hned ze sedmi scén, zatímco ostatní díly jen ze čtyř. Když srovnáme stavbu druhého dílu v původním textu a v naší úpravě, vypadá to takto:

#### PŮVODNĚ

- 1) Opět v tiché ulici v Osmém okrese
- 2) Zařízený podnájem v Osmnáctém okrese
- 3) Kavárnička v Druhém okrese
- 4) U baronky s mezinárodními styky
- 5) Venku ve Wachau
- 6) A opět v tiché ulici v Osmém okrese
- 7) V chrámu svatého Štěpána

#### ÚPRAVA

- 1) Zařízený podnájem v Osmnáctém okrese
- 2) Kavárnička v Druhém okrese
- 3) Venku ve Wachau
- 4) Opět v tiché ulici v Osmém okrese
- 5) V chrámu svatého Štěpána

Je zřejmé, že se nám podařilo druhý díl Horváthovy hry zahustit. I v případě, kdy přesunem scény nedošlo k přímé textové redukci, jsme se minimálně vyhnuli dvěma přestavbám a také se nám snad podařilo umenšit dojem rozdrobenosti tohoto dějství.

Již v přípravné fázi bylo v rámci inscenačního týmu dohodnuto, že právě po scéně *V chrámu svatého Štěpána* bude následovat přestávka. Když pomínu praktic-

ké důvody, jednalo se pro nás o stěžejní moment hry, kdy opuštěná Marianna přijde o poslední instanci, ke které se obrací o pomoc. Poté, co jí bylo odebráno dítě a opustil ji partner, obrací se přímo na církev a potažmo na Boha. Ani zde se ale nedočká odpovědi na své otázky. Jako by zde proto docházelo k obratu v jejím vývoji – do tohoto momentu se vzpírá osudu a bojuje o svou existenci. Od této chvíle jako by rezignovala a své úsilí napřela jedním jediným směrem, k materiálnímu zajištění svého dítěte.

Poslední úprava, kterou by snad stálo za to zmínit, se týká závěrečné scény hry a zřejmě nejvíce ze všech zmíněných vychází ze změny divadelních konvencí oproti Horváthově době. V textu je Marianna informována o smrti dítěte tak, že Babička s Matkou napíše dopis, který plánují poslat. Marianna ale přijíždí dřív a psaní si přečte. Podle našeho uvážení byl ale tento postup příliš zdlouhavý a nepříliš výhodný. Proto jsme celou scénu se psaním dopisu zrušili a nechali jsme postavu Babičky původně psaný text obřadně říci Marianně přímo do očí. Tento postup podle nás vytvářel dramatictější situaci a posouval krutost scény ještě o kousek dál.

#### **4.5) SCÉNOGRAFICKÁ KONCEPCE POVÍDEK Z VÍDEŇSKÉHO LESA**

*Povídky z vídeňského lesa* kladou na scénografické řešení poměrně značné nároky. Jednak samozřejmě proto, že se scény odehrávají v mnoha různých prostředích (v naší upravené verzi jich bylo celkem devět). Krom toho šlo ale také o to, že jsme chtěli i vizuálním řešením podpořit právě dojem lidovosti a pokleslého žánru.

Od počátku jsme přitom věděli, že se nechceme uchýlovat k takovému řešení, které by vytvořilo jedno prostředí, v němž by se následně odehrávaly všechny scény. Pro hru nám přišla podstatná právě popisovaná místa a jejich vykreslení, protože jsou autorem jasně definována a jejich volba je pro situace často klíčová.

Ne náhodou jsou za sebou řazeny scény *Zařízeného podnájmu v Osmnáctém okrese* a *Kavárny ve Druhém okrese*. Jasně zde cítíme kontrast mezi nuzností a přepychem, v nichž postava Alfréda musí vidět také rozdíl mezi svým starým a novým životem. Jakmile se městská společnost dostane do Vídeňského lesa (tedy do přírody), jako by se vrátila stará tradice bakchanálií a útěk do přírody vypustil na povrch animální pudy. Ne náhodou zde začíná milostné dobrodružství

Alfréda s Mariannou a Valérie se zaplete hned se třemi muži. No a smrt dítěte, které se nachladne na idylickém rakouském venkově, kde „*bude na čerstvém vzduchu*“, se vyznačuje tradiční autorovou ironií.

Pro práci na inscenaci jsme oslovili Terezu Gsöllhoferovou, studentku Katedry scénografie, která s námi už spolupracovala na bakalářské inscenaci *Murlin Murlo* a také na scénickém čtení Klimáčkova *Nízkotučného života* ve Studiu Švandova divadla. Kromě společných zkušeností byl důvodem tohoto výběru také smysl této scénografky pro volbu základního scénografického prvku, který slouží řešení celého prostoru (u *Murlin Murlo* takto například zafungovaly dřevěné přenosky na zeleninu).

Naše požadavky byly následující: prostor měl být variabilní takovým způsobem, aby umožňoval rychlé změny scén. Ty navíc měli provádět samotní herci. Jednotlivá prostředí měla být alespoň náznakem definována, aby bylo patrné, kde se právě nacházíme. Prostor měl směřovat spíše k dobovosti, ale nešlo nám o realistickou nápodobu třicátých let dvacátého století. A kromě toho z prostoru měla být patrná hravost a lehkost, která je vlastní například loutkovému divadlu.

Při našich společných schůzkách se naplno ukázala složitost Horváthova textu. Dařilo se nám nacházet výtvarné ornamenty, pomáhající navodit atmosféru inscenace, například portál, rámující scénu jako dobovou fotografii. Nicméně mnohem složitější bylo přijít na základní klíč strukturující scénu a umožňující její proměny.

Základním prostředím, které bylo potřeba zohlednit, byla *Tichá ulice v Osmém okrese*. Jednak se ve hře vyskytuje nejčastěji, jednak má nejsložitější strukturu – musí se zde objevit vstupy do třech obchodů a zároveň navodit atmosféra ulice. Stále ale visela ve vzduchu otázka, jak se z tohoto prostředí náhle přenést do otevřeného a prázdného prostoru lesa či říčního břehu.

Variant, které v průběhu příprav padaly, bylo mnoho. Já jsem v jeden moment například navrhoval variantu inspirovanou úslovím „*lod' se potápí, a my tančíme na její palubě*“. Ani zde jsme nakonec nedošli ke shodě. Kromě debat uvnitř našeho tvůrčího týmu se zapojili také pedagogové, konkrétně vedoucí našeho ročníku prof. Jan Burian a MgA. Jana Kudláčková, ale také prof. Jan Dušek, vedoucí katedry scénografie. Cesta k výsledné verzi ale byla přesto dlouhá.

Mně osobně se například zambuvala varianta velkého dřevěného mola, vedoucího středem scény. Zde pochopitelně nebyla možnost přestavování prostoru, nicméně členitost konstrukce umožňovala změny použitím jejich jednotlivých částí. Tak mohl například podnámjem vzniknout ve stísněném prostoru pod samotným molem. I dojem, který tento návrh na papíře vzbuzoval, byl dle mého odpovídající našim představám. Zde ale zasáhl právě prof. Dušek s námitkou, že tato scénografie by po realizaci působila příliš mohutně a těžkopádně – tedy dojmem přesně opačným, než jaký jsme si představovali.

Když se blížil začátek zkoušení a my jsme stále nedošli stran scénografie ke shodě, uchýlili jsme se dokonce k zoufalému kroku a oslovili jsme dalšího scénografa, aby se pokusil vytvořit svůj návrh. K tomu skutečně došlo – šlo o řešení, situující celý děj do prostoru inspirovaného prvorepublikovou tančírnou. Na scéně měla být pouze zadní stěna, ve které byly umístěny tři velké oblouky, evokující jednu stranu vídeňské ulice, ale ve zbytku hry i ostatní místa děje. Prostor se dal dotvářet jak prostřednictvím nábytku a rekvizit, tak za pomoci světelných změn. Právě zabarvení zadních „oken“ mělo být jedním ze stěžejních výtvarných prvků.

Tento návrh pochopitelně odporoval jedné z našich základních představ, tedy že scénografie nebude ztvárňovat jedno konkrétní prostředí. Zároveň předpokládal neustálý pobyt všech herců na jevišti, což by jistě bylo náročné. Na druhou stranu si ale jeho elegance, vzdušnost a jednoduchost získala naše sympatie. Pravděpodobně by výsledkem celé situace bylo použití právě této varianty, kdyby nedošlo k ještě jedné změně.

Po celou dobu příprav jsme totiž vždy počítali s tím, že prostředí vídeňské ulice bude realizováno řadou vstupů do obchodů, stojících vedle sebe a postavených čelně směrem k divákům. Tereza Gsöllhoferová ovšem náhle přišla s variantou, která ulici pojímala zcela jinak – vedla diagonálně od diváků směrem k zadní stěně divadla a průběžně se zužovala dle zákonů perspektivy. Obchody byly v tomto případě rozmístěny po obou stranách ulice, aniž by se přitom ztratil základní vtíp Horváthova textu – tedy že hračkářství souvisí s trafikou a řeznictvím. Tato koncepce přinášela daleko více plasticity, což byl jeden z hlavních důvodů pro její výsledné přijetí.

Tato verze umožňovala i námi žádané proměny scén – vše bylo totiž postaveno z paravánů s dřevěnými rámy, které byly po stranách uchyceny ke stěně divadla. To odpovídalo našim představám i z jiného důvodu – toto řešení přímo vycházelo

z inscenační tradice vídeňského lidového divadla. Přesto nebylo zastaralé – paravány měly být vyplněny projekční fólií *black pearl*, která i přes svou antracitovou barvu měla být schopná přejímat jednotlivé barvy dle nasvícení. Především šlo ale o možnost prosvítit ji zezadu a naopak inertní zbarvení v momentech, kdy nebyla nasvícená vůbec.

Tuto variantu, která nás velmi zaujala, jsme intenzivně konzultovali s profesorem Duškem, který nám velmi pomohl s její finalizací. Jednak nám posloužil dobrými radami ohledně technického řešení (možnosti pohybu paravánů, volba typu projekční fólie), jednak přispěl i k výtvarné podobě scény, když například pozměnil tvar jednotlivých dílů paravánů. I on se klonil k volbě právě tohoto návrhu. Proto jsme nakonec opustili „alternativní“ variantu a dohodli se na této. Nechci zpětně hodnotit správnost či nesprávnost této volby, ale rozhodně i námi nakonec nepoužitý návrh byl velmi zajímavý.

My jsme nicméně těsně před začátkem samotného zkoušení začali pracovat na využití scény s paravány. Myslím, že se nám podařilo vytvořit některá prostředí zajímavě a funkčně. Tak to bylo v případě scén v podnájmu a kavárně. Jeviště zde bylo rozděleno na dvě poloviny, znázorňující tato dvě místa, což umožňovalo rozehrávání situací simultánně. Navíc to pochopitelně urychlilo přechod mezi oběma scénami, jelikož nebyla nutná přestavba. Především to ale posílilo kontrast mezi těmito dvěma světy, přítomný v textu.

Vizuálně zajímavá byla snad i scéna Marianniny zpovědi v *Chrámě svatého Štěpána*. Zde byla využita právě černá showfolie – za ní byli rozmístěni všichni herci v pozicích jakéhosi sousoší. Za pomoci světelných van se showfolie prosvěcovala a stíny soch tak obklopovaly Mariannu, jinak osamělou na prázdné scéně. Navíc jsme herce využili i ke zpěvu chorálu, vycházejícího ze základního hudebního motivu Marianny. Tím jsme poměrně jednoduše, a dle mého účelně, vytvořili atmosféru kostela. To bylo pro nás důležité, protože tato scéna uzavírala celou první polovinu hry a měla být jejím vrcholem.

Ohledně scénografického řešení vznikalo ale dost problémů i v průběhu zkoušení a především v jeho závěrečné fázi. Důvodem bylo z velké části i rozložení zkušebního procesu – zkoušelo se zhruba dva měsíce před letními prázdninami a následně tři týdny od začátku srpna do premiéry, naplánované na 18. září. Bylo nám jasné, že přestavbám a práci se scénou budeme muset věnovat zvýšenou pozornost, proto byla dohoda s provozními složkami Divadla Disk taková, že scé-



na bude připravená při našem nástupu do Disku na konci srpna. K tomu bohužel nedošlo, a tak v tomto termínu nebylo připraveno prakticky nic.

Následovalo poměrně náročné řešení této situace, jehož výsledkem bylo to, že jsme vyrobené paravány dostávali po jednotlivých částech, zpočátku to navíc byly pouze rámy bez výplně. Díky tomu se výrazně zkrátil čas na vyzkoušení funkčnosti celé scény, což se částečně projevilo na výsledné práci s touto složkou v inscenaci.

Výrazně se zkrátil čas na zkoušení jednotlivých přestaveb. K tomu mohlo dojít snad až týden před premiérou, což nás ve výsledku nutilo přistupovat k této složce daleko více z praktického hlediska, než jsme původně plánovali. Na druhou stranu přiznávám, že i z naší strany mohly být přestavby připravenější. Zároveň jsme ale také narazili na problémy s manipulací s paravány, která byla daleko obtížnější, než jsme předpokládali. Proto jsme museli přistupovat k výrobním úpravám – například jsme na nožičky lepili plst, aby paravány snáze klouzaly po jevišti. Podobně jsme řešili i uchycení krajních dílů na stěny divadla. Souběh těchto okolností napomohl tomu, že přestavby ne vždy fungovaly dle našich představ. Ostatně i divácký názor byl velmi často takový, že přestavby inscenaci retardovaly a nenapomáhaly jejímu rytmu. Na druhou stranu nechci tvrdit, že to nebylo primárně způsobeno naší nedostatečnou přípravou, o níž jsem psal výše.

Scénografie *Povídek z vídeňského lesa* však nebyla tvořena pouze touto pohyblivou konstrukcí. Jelikož jsme chtěli mít prostředí jednoduše, ale hravě definovaná, věděli jsme od počátku, že budeme potřebovat i dost velký počet rekvizit. Proto jsme se dohodli na tom, že se tuto hravost pokusíme na jeviště dostat jejich multifunkčností – tedy že jedna rekvizita se měla vyskytovat ve více situacích v rozličných „rolích“. Tento princip podle nás odpovídal snaze o vytvoření lehkého a lidového divadelního žánru. Zároveň měl opět zvyšovat odstup od realistického přístupu a směřovat inscenaci více směrem ke stylizaci. Osobně nemám rád na jevišti „pseudorealismus“ – kupříkladu když se realisticky hraje s kočárkem, v němž by mělo být dítě, ačkoliv všichni v publiku vědí, že je ve skutečnosti prázdný. V takovém případě se kloním spíše k využití více znakového přístupu.

I v tomto případě musím přiznat určitou nedotaženost zvoleného principu. I přesto, že jsme poctivě procházeli jednotlivé scény a dopředu připravovali cestu jednotlivých předmětů inscenací, dopustili jsme se i zde mnoha nedůsledností, kdy

jsme najednou použili zcela konkrétní prvek, který se už následně v inscenaci neobjevil. Tím došlo ke znejasnění tohoto principu. Zároveň jsem ale přesvědčen, že řada věcí tohoto druhu zafungovala – tak se například zlatá koule stala symbolem peněz, když visela jako vývěsní štít nad trafikou Valérie, a zároveň sloužila jako rekvizita Marianny při jejím erotickém tanci. Zelený koberec se stal trávničkem Vídeňského lesa, aby se vzápětí proměnil v povrch kulečnickového stolu v kavárně a podobně byl kýbl v jednom momentě Dunajem a ve druhém umyvadlem Alfréda a Marianny.

Bylo ale mnoho situací, kde tento princip nezafungoval. Vybavuji si svou snahu, aby byly v průběhu scény *U Maxima* sklenky od vína použity jako telefon – zpětně musím uznat, že zcela nekonceptně, protože v ostatních případech docházelo ke změně funkce jen mezi jednotlivými scénami. Proto jsme i na radu našich pedagogů tento nápad opustili. Také jsme chtěli piknikový košík ze scény v lese využít jako základ kočárku pro dítě – i to jsme nakonec v inscenaci nepoužili. Tyto kroky sice znamenaly krok od stylizace směrem k realismu, ale zároveň k větší logice a smysluplnosti pro diváka.

Snad nejvíce symbolické mělo být použití trpaslíka jakožto dítěte. Od začátku příprav jsem počítal s tím, že sádrový trpaslík bude základním motivem celé inscenace. Dokonce jsme ho dlouho chtěli použít i na plakát (ani k tomu nakonec nedošlo). Trpaslík totiž pro mě ztělesňoval základní téma, které jsme chtěli v inscenaci řešit – zdánlivou krásu a idylu prostředí, které je ale ve skutečnosti kýčovitě a vlastně ošklivé. Měl tedy ztělesňovat určitou iluzi. Krom toho pro mě úzce souvisí i s Rakouskem jako takovým.

Proto jsme chtěli, aby trpaslík byl přítomný hned v úvodní scéně ve Wachau. Tím mělo dojít ke spojení tohoto prvku právě s rakouským venkovem. Následně se ale měl trpaslík objevit v kočárku v podnájmu Alfréda a Marianny jako jejich syn a takto měl projít zbytkem inscenace. V závěrečné scéně měla po zprávě o synově smrti Marianna zjistit, že drží pouze trpaslíka, vyděšeně ho upustit a rozbít. Tak mělo být podle našich představ téma rozbití iluzí uzavřeno. Marianna se tak měla probudit ze snu zpátky do reality, v níž se nakonec dostane do situace, v níž byla před svým útekem s Alfrédem.

I tento princip jsme konzultovali s pedagogy a byl nám z jejich strany rozmluven. Je pravda, že při zpětném zamyšlení je potřeba si přiznat, že byl zřejmě příliš překombinovaný a nesrozumitelný. Ovšem přesto si myslím, že by za určitých

podmínek mohl být použitelný – základní chybou dle mého bylo to, že neodpovídal celkovému ladění inscenace, které bylo ve své podstatě v práci s jednotlivými prvky daleko realističtější. To bylo důsledkem naší nedostatečné schopnosti vystavět pevné nerealistické principy, které by diváka vedly, jasně mu nastavily komunikační kód inscenace a v důsledku umožnily i využití takto symbolického prvku. Tato nedůslednost zůstává dluhem, který osobně směrem k inscenaci *Povídek z vídeňského lesa* dodnes cítím. Nicméně jednoznačně se jedná o cenné zkušenosti směrem k budoucí režijní práci.

#### **4.6) SVĚTELNÁ KONCEPCE POVÍDEK Z VÍDEŇSKÉHO LESA**

K dotváření světelné koncepce docházelo až do pozdních fází zkušebního procesu, pro zjednodušení se o ní ale pokusím pojednat zde.

Od počátku příprav jsme věděli, že světlo může být naším velkým pomocníkem. Vnímali jsme ho jako složku budování žánrové atmosféry, ale také jako praktickou možnost rychlých střihů mezi scénami. Světlo bylo skutečně využíváno poměrně značně, o čemž svědčí téměř sto padesát světelných změn, ke kterým v průběhu představení docházelo.

Jak už to tak někdy bývá, vizuálně snad nejvýraznější světelný prvek se objevil až v samotném závěru zkoušení. Jednalo se o dva žárovkové pásy, které se kleuly nad scénou. Jejich funkce byla v zásadě dvojitá. Především měly okamžitě nastavovat náladu pouti, zahradní slavnosti, vídeňských vinných barů. Domnívám se, že tento scénografický prvek vytvářel atmosféru, která byla pro Horváthovu hru potřeba. Navíc se žárovky na začátku rozsvěcovaly ihned při nástupu herců na scénu – spojovaly se tak s rámcem celé inscenace. Posléze byly používány také v místech, kde se hodily i jakožto realistická součást scény – tedy například ve *Vídeňském lese* nebo *U letošního vína*. Při zásnubní hostině dokonce svým poblikáváním vyvolávaly efekt ohňostroje.

Zároveň ale žárovky plnily i funkci „střihového světla“. Jejich pobliknutí vždy znamenalo konec předcházející situace a začátek přestavby. Toto použití nebylo pouze praktické – chtěli jsme, aby tento efekt vypadal jako blesknutí fotoaparátu. Tímto způsobem byly proto žárovky využity i při „skutečném“ využití fotoaparátu na jevišti – na začátku scény zásnubní hostiny. Doufali jsme, že se díky tomu divákovi světlo s tímto využitím spojí. O efekt fotografií jsme totiž velmi stáli. Měl poukazovat na to, že vidíme pouze části celku, nahlížíme na střípky ži-

votů postav, tak trochu z pozice voyerů. Jako by celá hra byla jakési album podstatných momentů. Zvažovali jsme dokonce určité dovysvětlení tohoto principu, abychom zajistili jeho srozumitelnost. Bavili jsme se například o tom, že by se na konci celého představení začaly z výšky sypat fotografie jednotlivých scén. Ani tento princip jsme ale nedotáhli do konce, také proto, že jsme ke konci zkoušení řešili dost problémů souvisejících přímo s jednotlivými scénami. Obávám se proto, že díky tomu zůstal motiv fotografií pro diváky spíše nečitelný.

Jinak ale žárovkové pásy splnily svůj účel a pomohly nastavit estetický styl inscenace. Ostatně nebylo asi náhodou, že zůstaly ve fundusu Divadla Disk z inscenace jiného Horváthova textu – *Kazimíra a Karolíny*. Rád bych také dodal, že s nápadem na jejich použití přišel Matěj Vejdělek, který s námi návrhy světél konzultoval.

Scénografie dávala světlům poměrně velký prostor. Jak už bylo zmíněno, scéna byla tvořena paravány s dřevěnými rámy a černou výplní, proto bylo na světlech, aby dotvořila atmosféru situací. Nebáli jsme se proto používání barevných světél, což nám bylo umožněno i velmi solidní technickou vybaveností Divadla Disk. Barev jsme používali poměrně mnoho – žlutý nádech dostaly scény *Venku ve Wachau*, tedy na sluncem zalitém venkově. Ve scéně zásnubní hostiny, kde se objevují první zárodky vzplanutí Alfréda a Marianny, jsme používali světla narůžovělá. Dokonce zde rozdělovala scénu na dvě poloviny – v prvním plánu vedli dialog Alfréd s Mariannou, zatímco ve druhém vznikl jakýsi orloj ostatních postav. Ten ve spojení se zpomaleným pohybem a růžovým nasvícením vyvolával až dojem snu – jako by v tu chvíli pro hlavní postavy celý okolní svět přestal existovat.

V kontrastu k těmto scénám stály ty, které tuto lehkost z principu postrádaly. Takovým příkladem byla scéna podnájmu, která byla naopak nasvícena nefiltrovaným, konvenčním divadelním světlem. Na první pohled tak byla patrná určitá změna, skok ze snu do nepřikrášlené reality. To s sebou neslo další úskalí, která však nesouvisejí se světlem a kterým se věnuji na jiných místech této práce.

Světlo pomáhalo dotvářet také rámec celé inscenace. Její úvod, závěr i veškeré přestavby byly totiž nasvíceny namodralým světlem. To na začátku najíždělo na herce při zpěvu písně „*Znám blízko Vídně kout, kde Dunaj mírní svůj proud*“ – jako bychom se tak spolu s nimi nořili nejenom do vln Dunaje, ale také do hlubin času. Aniž bych chtěl vzbuzovat dojem přehnané symboličnosti, tyto scény měly

v sobě určitou přízračnost. Mohly tak naznačovat, že se jedná o určitý vzkaz z minulosti směrem k nám.

Barevnost světel byla jedním z prvků, který opět pomáhal inscenaci směřovat k lehčímu, pokleslejšímu žánru. Určitá banálnost jejich použití (slunce – žlutá, voda – modrá, láska – růžová), proto nebyla na škodu, právě naopak. Dokonce si myslím, že jsme mohli barevného svícení využívat ještě daleko více. Především se dalo hlouběji zamyslet nad nasvícením showfolie, která měla barevné vlastnosti přebírat. Otázkou pro mě dokonce je, zda by v tomto případě nebyla žádoucí i zadní projekce. Jejím použití se většinou bráním, zde by ale možná zafungovala dobře právě jako banální element, směřující snad až někam k žánru pohádky. Tím by byla prostředí ještě proměnlivější a nebylo by zde takové riziko diváckého pocitu nudy, pramenícího z toho, že se dívá stále na totéž.

#### **4.7) KOSTÝMY V POVÍDKÁCH Z VÍDEŇSKÉHO LESA**

Naše kostýmní koncepce vycházela opět z volby žánrové polohy. Proto jsme chtěli, aby postavy nevypadaly pouze jako reální lidé z meziválečné Vídně, ale aby to byly figurky účastníci se hry na tuto epochu. Už jsem ostatně zmiňoval naši intenci, aby postavy vypadaly jako oživé hračky z Kouzelníkova hračkářství.

Na počátku příprav jsme vybírali ze dvou návrhů. Jeden vypracovala Eva Justichová, pravidelná spolupracovnice Terezy Gsöllhoferové, která s námi také pracovala už na bakalářské inscenaci. Autorkou druhého byla Alena Dziarnovich, která kostýmy pojala daleko méně realisticky. V jejím úvodním návrhu tak například trafikantka Valérie měla kostým s motivem hracího automatu, Mariannina sukně se postupně zkracovala společně s jejím úpadkem a Oskarovy rukávy byly výrazně naddimenzované, takže vypadal jako smutný klaun. Proto jsme měli u tohoto návrhu pocit, že více souzní s naším záměrem, a přiklonili jsme se k němu.

Když se dnes podívám na výslednou podobu kostýmů v inscenaci, cítím v této oblasti snad svůj největší dluh. Alena disponovala velkou mírou fantazie a nadhledu. Ta však zdaleka nebyla naplno využita – pokud se pokusím být k sobě upřímný, řekl bych, že kvůli mému strachu z přílišné stylizace postav. Byť jsem si jasné žánrové řešení stanovil jako základ pro práci na Horváthově textu, v otázce kostýmů jsem z něj začal ustupovat. Přitom návrhy poskytovaly velký potenciál posunout inscenaci až někam ke grotesce či cirkusu. Troufám si říci, že větší

naddimenzovanost této složky by pomohla i hercům a smazala by rozdíly v žánrovém ladění, které místy vznikaly mezi jednotlivými situacemi.

Nechci tím tvrdit, že kostýmy v inscenaci byly špatné. Pouze jsem je svými připomínkami tlačil k čím dál větší realističnosti. Tento proces pak už nebyl zvratný – původní návrh dával naději na vytvoření ucelené sady kostýmů s podobnou mírou stylizace. Při přiblížení jednoho kostýmu směrem k realismu však už byla tato koherence nabourána a docházelo ke zcela opačnému efektu – prvky, které zůstaly stylizované, náhle působily divně. Proto musely být redukovány i ony, aby zůstala u kostýmů zachována jednotící linie. Ve výsledku jsme se tak dostali k funkčním a esteticky zajímavým kostýmům, které však byly v zásadě realistické. Díky tomu, že jsem nebyl schopný napevno stát za svým původním záměrem a snahou ho rozvíjet, se tak tato složka inscenace dostala do zcela jiné polohy.

Některé prvky z původního návrhu zůstaly zachovány – například Mariannina zkracující se sukně. Jediné místo, kde byla tato její vlastnost použita, bylo při tanci v kabaretu U Maxima. Neboli – byla využita pouze v situaci, kde to odpovídalo realistickému kódu. Nepůsobilo jistě nijak divně, že kabaretiér před začátkem vystoupení strhne tanečnici část oděvu. Naprosto jsme se tak zbavili faktoru ozvláštnění, který měl být původně přítomen. Ostatní prvky, tedy kupříkladu Valériin kostým nebo Oskarovy rukávy, byly zrušeny úplně. Z části to bylo způsobeno i praktickými okolnostmi (rozpočet, nefunkčnost některých principů po jejich vyzkoušení v praxi), především se ale jednalo o nepevnost v dodržování (svého vlastního) původního záměru.

Domnívám se proto, že pro inscenaci vznikly hezké, více méně realistické kostýmy. Záměr, se kterým jsme ale do jejich tvorby šli, nebyl zdaleka naplněn. Pro žánrové určení inscenace se jednalo o poměrně zásadní problém a považuji proto uhnutí z kostýmové koncepce za jednu z největších chyb, kterých jsem se v případě *Povídek z vídeňského lesa* dopustil.

#### **4.8) ZKOUŠENÍ POVÍDEK Z VÍDEŇSKÉHO LESA**

Určit si stylotvorné rysy Horváthova textu bylo jednou z částí úkolu. Tou druhou, a troufám si říci ještě složitější, bylo převést tyto aspekty do praxe – tedy na jeviště.

Jak již jsem zmiňoval, jednou ze zásadních (a nezbytných úprav) byla redukce postav. Naší ambicí bylo pochopitelně dojít nejen k praktickému řešení, ale také k takovému, které by posloužilo naší zamýšlené interpretaci Horváthova textu.

V některých případech se nám dařilo nalézt řešení poměrně záhy. Asi klíčovým zásahem tohoto typu byla úprava postav Tetiček, které se v původním textu vyskytují jen v situaci zásnubní slavnosti Oskara a Marianny. Zčásti nucená redukce postav nás však vedla k rozšíření jejich partů, takže se náhle objevovaly v několika dalších scénách namísto několika dalších postav (Emy v *Tiché ulici* v *Osmém okresu*, Idy na *Krásném modrém Dunaji*, Dívky a Dívčina kavalíra *U letošního vína*).

Ještě podstatnější bylo pak v jejich případě rozhodnutí udělat z Tet, které jsou v Horváthově textu normálními příbuznými (byť poněkud otravnými), siamská dvojčata. Vycházeli jsme v tomto případě z typického rysu Horváthovy dramatiky, tedy bizarnosti, která se v jeho hrách často vyskytuje. Zřejmě nejpatrnější je to v *Kazimírovi a Karolíně*, kde už umístění děje na pouť implikuje podobné prostředí. Proto je zde Horváthem na scénu přivedena celá skupina profesionálních zrůd – kromě siamských dvojčat se tu vyskytuje postava Liliputána, Muže s buldočí hlavou, Obra, Vousaté dívky, Muže – velblouda, Tlusté dámy či zpěvačky Juanity, která je porostlá zvířecí srstí. V *Povídkách z vídeňského lesa* tato tendence není tak patrná, nejvíce se snad projevuje v postavě děvčátka Idy, které pronáší báseň snoubencům s vadou výslovnosti, a také ošklivých dětiček, které si na svatbě hrají (a které v naší verzi nahradily plastové panenky). V jistém smyslu jsme si tak vypůjčili prvek z odlišného, nicméně Horváthova světa.

Troufám si říct, že tento krok stylizaci inscenace pomohl. Takto jasně definované bizarní postavy okamžitě vytvořily jistý nadhled situacím, ve kterých se vyskytovaly. Jejich nadsazenost pomáhala posunout situace do více nerealistické roviny. Ačkoliv Tety nahrazovaly jiné postavy z původního děje, velmi často nebylo nutné dělat mnoho textových úprav. To s sebou paradoxně často neslo situační komiku, například v momentě, kdy se Tety dohadují, komu patří jejich „kozičky“. Tím se v objevoval i aspekt ironického humoru.

Asi nejmarkantnější to bylo na začátku druhé situace v *Tiché ulici*, kdy v Horváthově textu probíhají námluvy řeznického tovaryše Havlitschka s mladou dívkou Emou. Už v původní hře je situace podivná, protože spolu tokají naivní romantická dívka a obhroublý řezník, který se nepokrytě stará o to, kudy z jeho pána od-

cházejí přebytečné tělní tekutiny. Přesto se však domnívám, že došlo k jistému posunu, když se náhle na ulici objevily dvě srostlé dámy, které se snaží ulovit jednoho řezníka, a to ideálně bez přítomnosti té druhé. Tato situace nabízela řadu drobných akcí i stimulů k rozehrání, včetně možnosti pohybové stylizace.

Situace ve výsledku vypadala následovně – Tety jdou po ulici s nákupem, když si všimnou na lavičce sedícího Havlitschka, který právě s velkým soustředěním řeznickým nožem opracovává buřt. Jakmile ho zmerčí, automaticky odloží tašky a stříhnou si. Vítězící teta přehodí té druhé kus šatů přes hlavu, aby se jí tak „zbavila“, a sama začíná Havlitschka svádět. Přitom za sebou vleče jako závaží svou nevidoucí sestru, která se snaží neohrabaně kontrolovat terén a do ničeho nevrazit. Jedna z Tet (v našem případě pojmenovaných Herta a Berta, což si Havlitschek pochopitelně plete) se pokouší řezníka uhranout romantickými řečmi, což se jí nedaří. Proto se zpod úkrytu ozve druhá, které to „*připadá pitomý*“. To zaujme Havlitschka, který si přes odpor první nápadnice druhou odkryje, ohne si ji do romantické pózy (což chtě nechtě čeká i druhou z páru), a bryskně si s ní domluví na druhý den rande. Následně tato teta spokojeně odchází a vleče za sebou i druhou, marně protestující, že druhý den nemá čas. To vše Havlitschek samolibě po jejich odchodu glosuje slovy „*čůzy jedny pitomý*“.

Omlouvám se za dlouhý popis této scény, domnívám se však, že v jistém smyslu se nám v ní v míře stylizovanosti podařilo dojít nejdál. Což nehovoří příliš v náš prospěch v tom smyslu, že šlo zrovna o situaci, která je ve hře vedlejší a více méně zbytná. Důvodem pro její ponechání v inscenaci bylo to, že vytváří určitý protipól scénám, které se na ulici ve hře odehrávají běžně.

V předchozím odstavci jsem narazil na faktor, který inscenování *Povídek z vídeňského lesa* ovlivňuje, a troufám si tvrdit, že také komplikuje. Jde o to, jak se poměrně jednoduše (byť i to tvrdím ve velkých uvozovkách) dal vtisknout požadovaný styl situacím pro děj marginálním (podobný princip platí i u jednotlivých postav, k tomu však ještě později). Čím jsou ovšem situace pro děj zásadnější, tím se jejich žánrové vymezení komplikuje a jejich inscenování se stává složitějším.

Pokud bych se měl zpětně podívat na výslednou inscenaci, scén, které měly žádnoucí styl nebo se mu alespoň blížily, bylo více. Troufám si to říci například o začátku scény U letošního vína, kde se zpívala píseň, ke které složil hudbu Jakub Borovanský. Se zpěvem byla spojena také choreografie Martina Packa. Stejně



tak to platí pro vystoupení děvčat v kabaretu U Maxima a v zásadě pro celý úvod této scény. A dovolím si tvrdit, že jisté funkční stylizační prvky byly obsaženy i ve scéně *Na krásném modrém Dunaji*. A to ať už šlo o dělení prostoru za pomoci světla a rychlosti pohybu (zadní plán se pohyboval zpomaleně, jako jakýsi orloj), či o hudbu, vyhrávající v této situaci a měnící tempo právě dle práce s pohybem a časem. Sebekriticky dodávám, že v tomto případě (jako i v některých předchozích), jsme k výslednému tvaru došli s výraznou pomocí našich pedagogů, především MgA. Hany Burešové a PhDr. Štěpána Otčenáška.

Pokusil jsem se nastínit určité situace, které byly v inscenaci po mém soudu stylově nejvyhraněnější a nejpřesnější. Je zajímavé, že až na první situaci, kterou jsem v předešlých odstavcích obsáhle popisoval, byly zmíněné scény vždy spojeny s hudbou. O ní jakožto o principu budování „žánrovosti“ inscenace bych se však rád pokusil poreferovat později.

Na druhé straně Horváthova hra obsahuje scény, které se stylizovanějšímu uchopení vzpírají. Alespoň takovému, ke kterému jsme se jako inscenační tým chtěli dopracovat. Při úvodních poradách před začátkem zkoušení jsme si svůj přístup definovali jako pokus prostředky lehkého žánru vyjádřit závažná témata. Domnívali jsme se, že právě tento přístup konvenuje tomu Horváthovu. V některých scénách však nastal problém.

Jako nejvýraznější příklad se mi zdá scéna *Zařízeného podnájmu v Osmnáctém okrese*. V ní nacházíme Alfréda s Mariannou rok od jejich osudového vzplanutí, s dítětem, bez peněz a v permanentním konfliktu. Sledujeme vyčerpané mladé lidi, kteří jako by už spolu komunikovat ani nechtěli a kteří se musejí tvrdě protloukat životem. Navíc v této situaci Alfréd využívá Marianniny slabosti a přesvědčí ji, aby jejich syna odložili k příbuzným na venkově. Když jsme tuto scénu s Eliškou Jansovou a Adamem Ernestem zkoušeli, zjistili jsme, že najednou působí spíše jako vystřižená z nějakého *kitchen dramatu*. Když se podíváme na alternativní označení tohoto stylu, tedy „*kitchen sink realism*“ (realismus kuchyňského dřezu), je asi jasné, že tento směr neodpovídá žánrovému ladění, ke kterému jsme se chtěli dostat. Herci přirozeně směřovali k psychologicko-realistickeému rozehrávání situace a my jsme nenašli jinou polohu, v níž by se scéna mohla odehrávat, aniž by ztratila svůj význam. Jistý žánrový posun byl jistě žádoucí, scéna je jistě jiná než ty předešlé, ostatně reprezentuje prozření a životní realitu. Styl scény ale neměl vzbuzovat dojem, že patří do jiné inscena-

ce. Proto jsme se pokoušeli tento rys utlumit, nicméně zcela se nám to nepovedlo.

Tento problém přehnané realističnosti se bezesporu týkal většího počtu scén. Dlouho jsme se například prali se třetí situací *Venku ve Wachau*, kde postava Matky útočí na Babičku kvůli jejím snahám zbavit se dítěte. Podobně to bylo i se závěrečnou hromadnou scénou, v níž se Marianna dozví o smrti svého syna. Problém byl vždy velmi podobný – náhlý realismus a herecká exprese, vybočující z linky nastavené ostatními scénami. Ostatně právě postřeh o stylové nejednoznačnosti inscenace byl u diváků častý.

V tomto směru tak jednoznačně připouštím jisté selhání. Pravda je i ta, že jsem před začátkem zkušebního procesu příliš nechápal varování pedagogů stran přílišné náročnosti textu. Zpětně si ji uvědomuji daleko více a byla pro mne dána právě tímto faktorem. Pokud bych se dnes pokusil zpětně definovat, jak by se dalo tomuto problému vyhnout, viděl bych možnou cestu v přesnější stylizaci hlavních postav. I u režijně-hereckého budování jednotlivých charakterů platí totiž něco podobného jako pro situace – tedy že čím má postava ve hře více prostoru, tím je méně stylizovaná. I tady se domnívám, že je to do jisté míry pochopitelné, pokud chápeme stylizaci jako „*osobitý způsob zjednodušeného zobrazení osoby nebo předmětu, v němž se naopak zdůrazňují jeho charakteristické rysy.*“<sup>73</sup>

Zatímco u situací by jejich zjednodušování nebylo žádoucí, u postav to šlo mnohem snáze. Ostatně už při zkoušení jsme naráželi na způsob vedení postavy Alfréda, již bylo nutno budovat také za pomoci charakteristických vnějších znaků, například způsobu chůze a pohybu po prostoru. Jistě však šlo v tomto směru jít mnohem dál. Ještě výraznější je to u Marianny, kterou by bylo možné postavit více do pozice naivní panenky, která jako by vypadla z výkladu Kouzelníkova hračkářství. Bohužel jsme (a v tomto případě především já) nebyli schopní tuto snahu dovést důsledně až do konce. A právě u hlavních postav se nám to ve snaze zachovat je jako plnovýznamové postavy podařilo snad nejméně.

---

<sup>73</sup> Wikipedia. (30. 7 2014). *Stylizace*. Získáno 5. 8 2017, z Wikipedia: <https://cs.wikipedia.org/w/index.php?title=Stylizace&action=history>

U vedlejších postav byla tato snaha snad úspěšnější. V některých případech byla jasná stylizace figur takřka nezbytná, protože jeden herec (či herečka) hrál více rolí. Příkladem takové pozitivní cesty dle mého byl Erich v podání Víta Rolečka. Ten v inscenaci hrál Hierlingera Ferdinanda, zazobaného světáckého floutka se styky v podsvětí, a právě Ericha, německého studenta sympatizujícího s nastupujícím nacismem. Toho pojal jako v zásadě komickou figurku s přísně rovným, až strojeným držením těla, které je sice komické, ale Erich sám je na něj patřičně hrdý. Pomáhaly mu v tom i rysy kostýmu, především černé brýle s výraznými tlustými obroučkami. Ty zafungovaly ve scéně střílení, kdy bylo i díky nim patrné, že tento mladý muž není nejlépe disponován pro tuto činnost. Byly využity i ke zdůraznění nešikovnosti prvního polibku s Valérií. Herec však aktivně využíval i další rekvizity, které měl k dispozici, například polní lahev či kožené rukavice. Zároveň byl schopen i přes jasné kontury postavy naznačit její vývoj, v tomto případě nejsnáze popsatelný jako dospívání. Z nevinného studentíka se tak stával přesvědčený nacist, který na konci hry odjíždí zpět do Německa s jasným vědomím, jaké poslání ho tam čeká. Ani v tomto momentu však neztratil nic ze své směšnosti.

V protikladu k tomu Hierlingera Ferdinanda stavěl Roleček jako bonvivána, který ladně proplouvá světem se sakem přehozeným přes rameno a nic ho nerozhodí. Hierlingera jsme navíc spojili s postavou Konferenciéra, takže se projevil jako sebevědomý kabaretiér. Z výše zmíněných dvou postav byl však dle mého právě Erich tou výraznější.

Podobně se dařilo jasně definovat své postavy i dalším hercům. Veronika Lapková v roli Babičky vycházela nejenom z pohybové stylizace staré paní, opřené o dvě hole, ale využívala také možností svého hlasu pro vytvoření nepříjemného skřehotání. Jáchym Kučera v roli Kouzelníka v některých situacích pracoval s teatrálností své postavy a s tím spojenými naddimenzovanými gesty. Matyáš Řezníček svou postavu Rytmistra vytvářel jak skrze pomalou chůzi o jedné holi, tak prací s hlasem a drobnými rekvizitami, v tomto případě zejména cvikrem. Ihor Krotovych se snažil o zacílení svého Havlitschka skrze urputnou, až agresivně nekontrolovanou energii. Speciální kategorií je pak Valérie Evy Hacurové, která sebevědomě vybudovala postavu hysterické, ale energií překypující trafikantky, která neschopnost srovnat si svůj vlastní život maskuje řešením životů ostatních. Podařilo se jí zvládnout i polohu, která je vždy velmi ožehavá, tedy opilost na scéně, a to opět s velkou mírou komediální nadsázky. Ta se pro-

jevila především ve scéně neohrabané a nakonec také neuskutečněné soulože s Kouzelníkem, která dle reakcí publika patřila ke komediálním vrcholům inscenace. Domnívám se, že i proto, že i ona byla jasně žánrově uchopena.

V některých případech však cesta k postavě tak jednoduchá nebyla. Konkrétně se jednalo o Annu Kratochvílovou, ztvárňující Matku, a Matěje Vejdělka v roli Oskara. Dlužno dodat, že u obou se jednalo o obsazení dost výrazně proti jejich vlastnímu typu. Anna Kratochvílová byla po dobu studia zvyklá hrát spíše naivní dívky, byť často netradiční (tak byla ostatně obsazena i do mé bakalářské inscenace Koljadovy *Murlin Murlo*). Role „matky ochránitelky“ pro ni tak byla zcela odlišnou zkušeností. Věřili jsme však, že polohu jednodušší ženy z lidu zvládne.

Mírně problematičtým se ukázal fakt, že herečka je zvyklá pracovat spíše s jemnějšími hereckými prostředky a vytvářet tak subtilnější, uzavřené typy. V tomto případě však šlo o to vytvořit postavu jednodušší, nicméně sytou a výraznou. Horváthova Matka je jako kvočna, snažící se uhájit v poklidu svá vejce. K dosažení tohoto efektu nenapomáhaly ani fyzické dispozice herečky – Anna je velmi drobná dívka, proto rozhodně nepůsobí dojmem matrony. Práce na vystižení této postavy byla dlouhá, přesto jsme se nakonec společnými silami dobrali jistého výsledku. Anna využila svých „nevýhod“ a její Matka tak nakonec byla spíše submisivní ženou, která by velmi ráda velela svému rodu, ale příliš se jí to nedaří. Na jednu stranu ji totiž ovládá její vlastní matka, na druhou ji neposlouchá a nevnímá její vlastní syn. Její podivná snaha o dobrotu pak vede k tomu, že není schopná se žádnému z vlivů vzepřít a ve výsledku tak téměř nečinně přihlíží zlu, které se kolem ní děje.

Podobná byla situace i v případě Matěje Vejdělka. Oskar je řezník, což jistě evokuje spíše většího, snad i obézního muže. Ani v tomto případě na herce zmíněný popis zdaleka neplatí. U Oskara z toho pramení jednak prostota, ale také až agresivní urputnost, se kterou si jde za svými cíli. Ta se nejvíce projevuje v samotném závěru hry, kdy tento muž, který v průběhu leckdy působí jako naivní dobrák, stojí nad zničenou Mariannou se slovy „Říkal jsem, že *mojí lásce neujdeš*.“ Opět nebylo možné využít interpretaci, která se na první pohled nabízela. Abych toto tvrzení doložil, zmíním dva představitelé z jiných zpracování dané látky. Ve filmové adaptaci *Povídek z vídeňského lesa* v režii Maximiliana Schella hrál Oskara Götz Kauffmann, jehož dvojitá brada, výrazné kotlety a knír dávaly na první pohled jasně najevo, o jakou postavu se jedná. Ve známé inscenaci Činoherního klubu v režii Ladislava Smočka to byl zase Petr Čepek, který sice nebyl

typickým hromotlukem, ale jeho schopnost vytvářet tajemné, zaťaté charaktery je nepopiratelná (jistě stačí v tomto případě zmínit *Petrolejové lampy*). Pro Matěje byla tato cesta výrazně složitější a původní záměr byl také jít v interpretaci poněkud jiným směrem.

Naší snahou bylo prezentovat Oskara jakožto člověka, který trpí jistým druhem napoleonského komplexu. Tomu odpovídala i kostýmní koncepce. Postavě jsme vymysleli přehnaně velké sako, které snad mohlo původně patřit Oskarovu otci, tedy skutečně robustnímu řezníkovi. Tento faktor měl stále znovu připomínat herci okolnost, že se postava necítí zcela svá, že se musí stále něčemu dorovnávat. Kostým zároveň evokoval spíše podnikatele či dokonce mafiána, než řezníka jako takového. Domnívám se, že jsme tímto herce zavedli trochu do pasti. Naše koncepce by možná fungovala za předpokladu, že bychom měli onoho typického představitele této postavy. Potom by snad stylizace do erudovaného podnikatele mohla působit komicky bez ztráty pocitu oné nebezpečné urputnosti a síly. V našem případě jsme ale herci (a postavě také) spíše podtrhli nohy a naše snažení vedlo pouze k tomu, že Oskar působil neurčitě, a pokud vůbec nějak, tak jako směšný hlupák. Jako postava zkrátka v rámci celku nefungoval.

Z tohoto důvodu nám byla několik dní před premiérou pedagogy doporučena radikální koncepční proměna. Základem byla kompletní změna kostýmu. Oskar tak obdržel typické atributy svého řemesla, tedy zakrvácenou zástěru, dlouhý řeznický nůž či omšené hnědé sako. K tomu jsme přidali umaštěné vlasy a podivný knírek. Vše mělo vést k jasnějšímu určení této postavy. Matějovi změny okamžitě pomohly. Konečně to působilo, že se má o co opřít, jako by kožená zástěra dala jeho postavě jasný a pevný postoj. Objevila se i žádoucí urputnost a Oskar tak působil najednou nebezpečně, aniž by přitom ztratil svou směšnost. Ostatně i velký nůž, který Oskar stále nosil při sobě, tomuto pocitu napomáhal. Troufnu si tak tvrdit, že v tomto případě šlo spíš o moje režijní koncepční selhání, než o hereckou neschopnost. Matěj byl totiž schopen nové impulsy okamžitě zapracovat a dokonce bych řekl, že nakonec vytvořil jasně určenou postavu, za kterou by možná mnozí nečekali tak náročný proces hledání. Jedná se zároveň o důkaz toho, jak zvláště v podobně žánrově vymezených tvarech můžou vnější impulsy výrazně pomoci herci v jeho tvorbě.

Poslední poznámka k Oskarovi a k tvorbě postav (či postaviček) jako takové. Při jednotlivých explikačních poradách s pedagogy zazníval z jejich strany názor, že bychom měli provést změnu v obsazení. Alfréda by v tomto případě hrál právě

Matěj Vejdělek, zatímco Adamu Ernestovi by byl svěřen Oskar. S vědomím toho, jak probíhalo zkoušení, jim musím dát zpětně za pravdu v tom, že by se pravděpodobně jednalo o cestu jednodušší a logičtější. Aniž bych se chtěl pouštět do hodnocení toho, která by byla „správnější“.

To, že bylo nezbytné, aby se někteří herci ujali více partů, mohlo na první pohled působit jako nevýhoda. Pro nás tomu ale bylo přesně opačně. Chtěli jsme tento aspekt využít jako zcizující prvek, který by celou inscenaci opět vzdaloval od realismu. Ve výsledku měl otevírat i cestu k rámci celé inscenace.

Tím měl být právě herecký ansámbl, ztvárňující příběh Horváthovy hry. Tento přístup není neobvyklý, ostatně i zmíněné filmové zpracování Maximiliana Schella začíná scénou pouličního divadla, v němž kočovná společnost uvádí představení (byť po mém soudu následné zpracování celého příběhu je dosti konvenční a spjitost s tímto úvodem je tak poněkud nejasná). My jsme však nechtěli připisovat žádný text ani scény navíc. V podstatě nám šlo o vstup do příběhu a následné vystoupení z něj, aby se nastavil princip jistého divadla na divadle.

Již bylo zmíněno, že zásadními se pro náš záměr staly přestavby. Ty byly z tohoto důvodu realizovány herci samotnými, aby byl efekt soběstačné herecké společnosti zachován. Probíhaly za zvuku živé hudby a měly být právě prvkem, který se bude klenout nad samotným příběhem. Ostatně přítomnost kapely na jevišti měla tento zcizující efekt podtrhnout.

#### **4.9) HUDBA V POVÍDKÁCH Z VÍDEŇSKÉHO LESA**

Od počátku příprav inscenace nám bylo jasné, že hudba může hrát v tomto tvaru velmi zásadní roli. Důvody jsou poměrně nasnadě – například už v původním textu je v mnoha scénách předepsána hudba samotným autorem. Jedná se o valčíky Johanna Strausse mladšího (*Na krásném modrém Dunaji, Povídky z Vídeňského lesa*) a zajímavé je, že hudba nikdy není zvenku dosazeným dokreslením situace, ale vychází přímo z ní. A tak na vídeňské ulici zní valčík z otevřeného okna preludující studentky gymnázia, ve Vídeňském lese na zasnubní hostině vyhrává kapela, která je pak zdáli slyšet i při scéně po valčíku přímo pojmenované – tedy *Na krásném modrém Dunaji*. A nelze pominout ani fakt snad nejzásadnější – že Horváth pojmenoval celou svou hru stejně jako Johann Strauss jednu ze svých skladeb. Můžeme samozřejmě spekulovat o tom, jak moc

dramatik vycházel právě z tohoto díla, nicméně tato paralela rozhodně není náhodná.

Vídeňské valčíky jsou produktem vrcholného období rakouské monarchie a Vídně, jakožto jejího hlavního města. Ostatně právě Johann Strauss mladší byl celebritou své doby, a jako takový dirigoval své skladby po celé Evropě i v Americe. Bývá dokonce nazýván „králem valčíků“ a právě on prý dovedl taneční hudbu do formy skutečného umění. Působil také jako říšský hudební ředitel plesů, takže jeho sepětí s dvorními slavnostmi bylo velmi intenzivní. Podstatné je však především to, že ve druhé polovině 19. století byla Vídeň městem, které uměním skutečně žilo. Jak se můžeme dočíst například v knize Stephana Zweiga *Svět včerejška*, kulturní události byly tím, co se ve městě řešilo nejvíce. Ani politické otázky nebyly něčím, co by bylo schopno přebít zájem obyvatel o nejnovější premiéru v Burgtheatru či dvorní ples. Navíc bylo město středem staleté monarchie, vedené v průběhu téměř celé Straussovy tvůrčí kariéry jedním panovníkem. Město procházelo bouřlivým rozvojem, místo staré zástavby se stavěla okružní třída Ringstrasse a na konci století byla Vídeň čtvrtým největším městem na světě.

Situace, ve které (a o které) píše Horváth, je diametrálně odlišná. Po prohrané první světové válce z dřívější Habsburské monarchie zbyla nepoměrně menší Rakouská republika, pro níž byla náhle Vídeň nepoměrně předimenzovanou metropolí. Proč tedy Horváth využívá produkty doby, která je už v jeho letech dávno pryč? Při debatách o hře jsme došli k tomu, že tento zdánlivý kontrast je právě autorovým klíčovým principem. Představuje nám totiž svět, který vzpomíná na slavnou minulost a žije jejím odkazem, přitom ale vůbec neřeší problémy své přítomnosti. Postavy hry se procházejí po ulicích a debatují o tom, jak mohla světová válka velmi jednoduše dopadnout v jejich prospěch, aniž by si všimli, že se v jejich okolí připravuje půda pro válku ještě ničivější.

Tento přístup se ve hře následně odráží i v řešení konkrétních situací. Postavy jako by nebyly schopny řešit svoje problémy dle vlastního uvážení, pouze vycházejí z jakýchsi daných představ o tom, jakým způsobem by měly probíhat – typickým příkladem je chování Kouzelníka vůči jeho dceři. Hudbu jsme si tak definovali jako ozvuk ztraceného, mrtvého světa, ke kterému se postavy ve vzpomínkách neustále vrací a daly by cokoliv za to, aby se vrátil.

Právě proto, že jsme hudbu vnímali jako podstatný prvek hry a potažmo i vznikající inscenace, jsme byli od počátku rozhodnutí, že chceme spolupracovat s živými hudebníky. Šlo nám o možnost přímé interakce s děním na scéně a vytvoření atmosféry, kterou podle nás nebyla reprodukováná hudba schopná navodit. A krom toho přítomnost kapely na jevišti působila operetním či až kabaretním dojmem – což zcizovalo příběh a také pomáhalo dotvářet žánr inscenace.

Zároveň jsme věděli, že nebudeme chtít postupovat otrocky podle Horváthových poznámek – že bychom někde chtěli předepsané skladby nahradit a někde je alespoň mírně upravit (například dát jim modernější aranž). Proto jsme ke spolupráci přizvali hudebního skladatele Jakuba Borovanského, který už s naším ročníkem spolupracoval na *Rituální vraždě George Mastromase* a předtím i na brechtovských klauzurách ve čtvrtém ročníku.

S ním jsme následně dávali dohromady hudební koncepci. Dohodli jsme se, že na některých místech využijeme skladby přímo z Horváthova textu, upravené pro naše potřeby. V jiných částech jsme se ale rozhodli vytvořit skladby původní, inspirované valčíkovou tvorbou 19. století. Zároveň jsme určili složení pětičlenné živé „kapely“: klavír, housle, viola, violoncello a klarinet.

Hudbu jsme chtěli využít při všech přestavbách mezi jednotlivými scénami, kterým měla dát patřičný styl. Pochopitelně ale také v obrazech, kde bylo možné hudbou dotvářet atmosféru situace. Dohodli jsme se také na vytvoření hudby ke zpívané písni „*Znám blízko Vídně kout*“, předepsané autorem v textu na začátku třetího jednání. Jakub Borovanský si pak vzal tento materiál ke zpracování.

Jistý kámen úrazu, který při práci nastal, bych viděl v naší obavě, aby hudby v inscenaci nebylo příliš mnoho. Z tohoto důvodu jsme totiž došli k variantě, kde byla muzika až na naprosté výjimky použita pouze při přestavbách. I ve scénách, kdy se přímo nabízela (například při zásnubní oslavě ve Vídeňském lese), byl hudební podkres značně redukován. Ve finálové fázi zkoušení, kdy jsme začali pracovat s hudebníky, jsme byli na tento problém upozorněni pedagogy a bylo nám důrazně doporučeno použít podkres daleko častěji. Tak jsme změnili kupříkladu scénu *Kavárny v Druhém okresu*, ve které nakonec v průběhu celého dialogu preludoval klavírista. Tato změna výrazně pomohla fungování situace. Při pohledu zpět mě až zarazí, jak ochotně jsme se chtěli zbavovat možností, které nám umožňovala přítomnost živé kapely. Už jenom proto, že právě utvoření stylu a žánru inscenace byla tato složka schopna velmi výrazně pomoci.



Jak už jsem výše zmiňoval, nešlo však pouze o hudbu jako takovou. Kapela na jevišti se totiž pochopitelně stává také scénickým prvkem, se kterým se musí pracovat. Troufl bych si tvrdit, že cesty, jak s ní pracovat, jsou v zásadě dvě. Buďto se pokusit zasadit kapelu co nejvíce realisticky do situací, to znamená pokoušet se vymyslet takové okolnosti, které by její přítomnost na jevišti obhajovaly. Nebo se dá jít směrem spíše ke zcizení a zdivadelnění, kapelu prezentovat jako prvek stojící mimo fiktivní realitu příběhu a naopak posilující diváckou distanci.

Problém naší inscenace opět spočíval v polovičitosti zvoleného řešení. To do jisté míry souviselo i s tím, že jsme dlouho a obtížně řešili, kam kapelu na jevišti umístit. Nakonec jsme došli k variantě, že kapela bude na jevišti přítomná po celou dobu představení, ale díky systému paravánů bude pro diváka viditelná pouze ve scénách, kdy to bude odpovídat situaci. Zároveň jsme však od počátku chtěli z kombinace hudebníků na scéně, jimi hraných předělů mezi scénami a herců, provádějících přestavby, vytvořit zcizující rámec celé inscenace. Jinými slovy, došlo z naší strany k nežádoucí kombinaci obou principů, která dle mého způsobila, že ani jeden nebyl pro diváka jasně čitelný. K tomu se přidal ještě fakt, že systém paravánů nebyl schopný kapelu zcela zakrýt, a tak pro pravou přední část hlediště zůstávala kapela zčásti viditelná i v případech, kdy měla zůstat skrytá.

V době zkoušení jsme však byli přesvědčeni o tom, že rámec inscenace fungovat bude. Proto byli členové kapely prvními aktéry, kteří při představení přicházeli na jeviště. Tím jsme doufali v jasné nastavení principu zdivadelnění. Poté jsme chtěli nechat kapelu usednout, začít hrát hudební motiv náležící první situaci hry a tímto způsobem vplout i do samotného děje hry. Při pedagogických náhledech při zkoušení v Disku jsme byli opět upozorněni na nefunkčnost této koncepce. Pedagogové nás nabádali ke srovnání se začátkem druhé půlky představení, která sice také začínala nástupem kapely, po které však ihned následovala píseň spojená s choreografií Martina Packa. Rada byla jednoduchá – začít podobným způsobem i první polovinu, zároveň už zde udělat první přestavbu, aby se tak nastavil rámec, který jsme chtěli. Přiznávám se k určitým protestům vůči tomuto řešení, nakonec jsme však „ustoupili“ radám pedagogů a přiklonili se k jejich verzi.

Hudební začátek představení měl tak nakonec tři části – po příchodu kapela začala hrát motiv Straussova *Na krásném modrém Dunaji*, během něhož na scénu

přicházeli tanečním krokem herci. Poté se hudba změnila, ozvala se část skladby *Znám blízko Vídně kout*, z níž herci nehnutě zazpívali jeden verš. A až následně začali hudebníci hrát skladbu *Venku ve Wachau*, která odstartovala první představbu a následně plynule proplula do úvodní scény hry. Jednalo se o nouzové řešení, které tak bylo hudebně díky trojitému začátku poněkud kostrbaté. Přesto bylo z hlediska výstavby inscenace jasnější než to, které jsme původně navrhovali my. Tento jasně nastavený princip jsme totiž nejen mohli využívat v průběhu celé inscenace, ale také ho zúročit na konci v uzavření tohoto rámce, které fungovalo jako interpretace závěru celé hry. Marianna totiž neodešla s Oskarem, jako to předepisuje autor. Závěrečná situace se prolнула do radostného tance všech zúčastněných, kterého se už Marianna odmítla účastnit a jako jediná opustila jeviště.

Abych shrnul pasáž o hudbě, dodnes jsem přesvědčen o tom, že volba živé produkce byla správná a pomohla nasměrovat inscenaci směrem k lehčímu žánru a zároveň větší divadelnosti. Na druhou stranu je jednoznačné, že jsme (a především já jakožto režisér), nebyli schopni tuto složku dostatečně využít. Nakonec je tak možné, že ve spoustě diváků jsme zanechali dojem, který jsme zanechat rozhodně nechtěli – že kapela je pouze živý doprovod, z větší části odpojený od ostatního dění na jevišti a nijak s ním nesouvisející. To ostatně potvrdily i některé názory, které zazněly při debatě v rámci projektu Disk\_USE. Pevně však doufám, že z velké části byly tyto problémy způsobeny nulovou zkušeností s živou hudbou a jejím použitím na jevišti.

#### **4.10) CHOREOGRAFIE V POVÍDKÁCH Z VÍDEŇSKÉHO LESA**

Zbývá se zmínit ještě o jedné složce, která se v Povídkách z vídeňského lesa vyskytovala, tedy o choreografii. Na inscenaci s námi spolupracoval doc. Martin Paček, vedoucí kabinetu pohybu na DAMU. Důvodem pro jeho oslovení byly především scény, které vyžadovaly přímo taneční přístup – číslo Marianny a tanečnic v kabaretu a také píseň *Znám blízko Vídně kout* na začátku druhé poloviny inscenace.

Již v pasáži o hudbě jsem se zmiňoval o pozitivu volby začít třetí akt písní. Skutečně se jednalo o ostrý a razantní start druhé půlky, který napomohl opět zkoncentrovat pozornost diváků po přestávce. Choreografie tomu výrazně napomohla. Byla postavena v souladu s jedním z motivů inscenace, tedy s fotografiemi. Nejednalo se o tanec v pravém slova smyslu, ale o stylizovaná zastavení v rytmu

hudby. Ta měla znázorňovat myšlené snímky, vzniklé v průběhu večera, a v konečném důsledku i celý průběh oslavy. Toto jednoduché řešení bylo velmi účelné a vytvořilo jasný ráz této scény. Možná i díky tomuto startu byla obecně druhá polovina představení diváky považována za kompaktnější.

Výstupy v kabaretu pak byly zpracovány jako taneční čísla s erotickým podtextem. Tanec Marianny bylo pak nutné vyřešit tak, aby se její identita odhalila až na jeho konci. To bylo řešeno velkým zlatým míčem, který si držela před obličejem a který v celku inscenace sloužil jako znak peněz. Cílem bylo, aby tato čísla postupně přecházela od lehké zábavy až k perverznímu tanci, kterému měl nasadit korunu otec osahávající svou vlastní dceru. Zde jsme ale asi opravdu mohli sáhnout po expresivnějším ladění scény. V naší verzi zůstal tanec stále až příliš odlehčený a následný šokující moment tak možná nepůsobil dostatečně věrohodně. Přitom se v této scéně dostáváme snad nejbliže rozměrům antické tragédie – jedná se zde snad o něco jiného, než o formu řecké anagnorize, tedy změny z nevědomosti v poznání? Pokud bych měl tuto situaci zpracovávat dnes, stál bych o větší stříh do tragiky, kterému by mohlo pomoci taneční číslo vzbuzující větší pocit hnusu. I zde ale šlo spíše o nepřesné zadání z naší strany než o špatné choreografické zpracování.

Omylem možná bylo i to, že jsme s choreografem podrobněji nekonzultovali tvorbu jednotlivých postaviček na základě pohybové stylizace. Mnozí z herců si ji byli schopni vytvořit sami, u některých došlo k těmto konzultacím ve finální fázi zkoušení (například u siamských Tet). Spolupráce však v tomto smyslu jistě mohla být intenzivnější a dlouhodobější. To mohlo posunout stylizaci celé inscenace opět o kousek dál.

#### **4.11) SHRNUÍ PRÁCE NA POVÍDKÁCH Z VÍDEŇSKÉHO LESA**

Pokusil jsem se v předešlých kapitolách co nejpřesněji reflektovat práci na absolventské inscenaci v Divadle Disk. Když jsem se přišel s volbou tohoto titulu před pedagogické vedení našeho ročníku, byl jsem od něj spíše odrazován. Důvodem byla složitost textu pro zpracování, především právě pro jeho žánrové ladění. Jedním z argumentů bylo i to, že mému stylu práce svědčí více realistické texty. Mě ale právě tento aspekt *Povídek z vídeňského lesa* fascinoval – proto jsem chtěl na textu pracovat a proto jsem se rozhodl tomuto tématu věnovat i ve své diplomové práci.

Doufám, že z této reflexe je patrné, že zdaleka nepovažuji všechna rozhodnutí při práci na inscenaci za správná. Dokonce bych rád dodal, že pedagogové měli pravdu, když tvrdili, že na tento náročný úkol pravděpodobně nebudu stačit. Je zde ovšem jedno velké ale. Práce na tomto textu mi pomohla vyjasnit si mnoho otázek o vlastní tvorbě. Dala mi mnoho zkušeností a uvědomuji si díky ní mnoho chyb, které jsem napáchal v průběhu příprav i zkoušení. I když u některých záměrů je mi dodnes líto, že jsme je neprosadili přes rady pedagogů a nevyzkoušeli je přímo před publikem. Ne, že bych si byl jistý lepším fungováním inscenace – ale případné poučení pro další práci by při takovém ověření bylo výraznější.

Práce na *Povídkách z vídeňského lesa* ve mně ale hlavně otevřela hlubší zájem o žánrové či stylizované divadlo. Když jsem před třemi lety seděl u bakalářských státnic, byl jsem doc. Janem Hančilem tázán, k jakým divadelním formám inklinuji, zda k realistickým či stylizovaným. Tehdy jsem byl přesvědčen, že první odpověď je správná. Dnes už bych si zdaleka tak jistý nebyl, protože otázka stylů a žánrů mě začala velmi zajímat. A stejně tak mě nadále fascinuje i tvorba Ödöna von Horvátha, s jehož dramatikou bych se ještě velice rád při své práci potkal. Proto jsem šťastný, že jsem na *Povídkách z vídeňského lesa* mohl v Divadle Disk pracovat. A to i přesto, že výsledek v mnoha ohledech neodpovídal mým původním představám a záměrům.

## 5) ZKUŠENOST S ŽÁNROVOSTÍ OSTATNÍCH INSCENACÍ

Jelikož od derniéry *Povídek z vídeňského lesa* uplynul více než rok, rád bych se v této práci zastavil i u zkušeností s prací na dalších inscenacích. V uplynulé sezóně se mi totiž podařilo takto potkat s žánrově pestrá směsí, v níž prakticky každá vyžadovala jiné uchopení. Troufám si říct, že tato setkání mi pomohla rozšířit obzory, co se týče tematiky žánru.

### 5.1) BOB A BOBEK V PLZEŇSKÉM DIVADLE J. K. TYLA

Začínám žánrem možná vůbec nejspecifičtějším, a to proto, že cílí na zcela jiný druh diváka než ostatní – tedy na děti. A musím dodat, že pro mě byla tato zkušenost pravděpodobně z celé sezóny ta vůbec nejtěžší. Už předem jsem nepochyboval o tom, že adaptovat pro divadlo pohádku, která je notoricky známá, nebude nic jednoduchého. Ale praxe mé představy ještě předčila.

Když jsme na jedné z prvních zkoušek s herci Ondřejem Vackem a Markem Mikuláškem studovali slavnou seriálovou králičí rozcvičku, abychom se inspirovali pro jevištní ztvárnění, došlo nám, nakolik v tomto případě filmová animace zjednodušuje jednotlivé pohyby. A že tím pádem není naprosto možné seriál napodobit, i kdybychom se o to pokoušeli, protože člověk není takto zjednodušeného pohybu schopen. Tento fakt jako by metaforicky popisoval celý problém s adaptací *Boba a Bobka* pro divadlo.

Domnívám se totiž, že právě extrémní zjednodušení je tím, co dává původnímu seriálu velké kouzlo. A to platí nejenom o animaci – zjednodušená jsou i prostředí, kde se protagonisté ocitají, postavy, které potkávají, a především také samotné příběhy. Rozhodně se v tomto případě nejedná o pohádku, kde by základním stavebním kamenem byl příběh. Jedná se spíše o výše zmíněné atributy, pochopitelně navíc kouzelně podané i z pozice „vypravěče“, kdy všechny postavy jedinečným způsobem namluvil Josef Dvořák.

Zároveň je však vše zmíněné poněkud komplikovaně využitelné pro divadlo. Poté, co jsme došli k rozhodnutí, že budeme vycházet ze šesti původních seriálových epizod, které spojíme do jednoho rámce, bylo jasné, že příběh opravdu není tím, co by inscenaci táhlo. Jedná se v něm o to, že se králíci probudí v klobouku, chtějí si připravit jídlo, zjistí, že ale žádné nemají, a proto si na něj musejí jít vydělat. Projdou několika různými situacemi, několikrát jsou ošizeni, ale nakonec docházejí zasloužené odměny. Je tu například i epizoda, kdy se králíci octnou

v atletickém areálu, kde se omylem přimotají do cesty ambicióznímu sportovci, který je začne pronásledovat. Králíci mu nakonec uniknou a tím epizoda končí. Opravdu zde nelze mluvit o propracované fabuli.

Proto jsme od počátku počítali s tím, že musíme najít způsob, jakým nahradit klady animovaného seriálu a jak udělat inscenaci pro děti zajímavou. Intenzivně jsme to od počátku řešili se scénografkou Evou Matoušovou a kostýmní výtvarnicí Annou Hruškovou. Variant přístupu bylo více, v mé původní představě šlo o jakýsi „kabaret kouzelníka Pokustóna“, v němž by se příběhy odehrávaly ve zdivadelněném, více zcizeném rámci. Nakonec jsme se ale dohodli na tom, že se pokusíme jít čistší cestou, odehrát příběhy tak jak jsou a „kouzla“ seriálu nahradit divadelními prostředky.

Proto se dominantním prvkem na scéně stala trampolína, která měla v některých situacích asociovat hopsavý králíčí pohyb. Dále jsme se shodli, že bychom chtěli dát každé jednotlivé epizodě její vlastní vizuální styl. Pracovali jsme proto s prostředky, o nichž jsme se domnívali, že můžou být pro děti zábavné – například se stínohrou či s metodami černého divadla. K tomu se přidalo žonglování či etudy na trampolíně. Scénografie, která měla vizuálně asociovat slavný kouzelnický klobouk, měla fungovat především jako hřiště, na kterém se mohou odehrávat jednotlivé příběhy. Odkazem na estetiku seriálu pak byl barevně prosvětlovaný zadní horizont.

Podstatnou složkou pak jednoznačně byly kostýmy, a to hned ze dvou důvodů. Jednak bylo z technického hlediska nezbytné docílit toho, aby šest herců zvládlo odehrát cca dvacet postav. A jednak mělo už kostýmní řešení pomoci hercům k vybudování postaviček, které jakoby vyskočily z večerníčku. Proto jsme volili prostředky, které zvýrazňovaly některé tělesné znaky (velká břicha, svaly, barevné paruky), a také hyperbolizované rekvizity. Speciálním tématem pak byly samozřejmě kostýmy titulních hrdinů. Od počátku jsme se shodli na tom, že se nechceme dětským divákům podbízet klasickým králíčím kostýmem s dlouhými ušima, zároveň jsme pochopitelně nechtěli děti mást či jim znemožnit identifikaci s ústředními postavami.

Výsledným řešením tak nakonec byly bílé kostýmy, obsahující znaky, které ke králíkům odkazují – především jsou to laclové kalhoty, které mají uprostřed velké černé „X“. Vypadají proto velmi podobně jako hlavy protagonistů v původním seriálu. Dále jsou to například nasazovací palčáky. Králíci jsou tak

v našem podání spíše hravými dětmi, které vstupují do složitého a pokřiveného světa dospělých, kterému nerozumějí a neumějí se v něm orientovat.

V práci s herci jsme se snažili vytáhnout ze situací jejich grotesknost a zábavnost. Je asi zbytečné psát, že tento žánr nesnese žádnou psychologizaci. Na druhou stranu jsme se ale chtěli vyhnout i podbízivosti a nevkusu v budování postav. Nakonec jsme v jednotlivých epizodách zvolili tzv. „princip maloměsta“ – hlavní postavy tedy znovu a znovu potkávají tytéž lidi, což dává prostor pro jakýsi vývoj (opět ale ne psychologický, spíše je můžeme sledovat v nových situacích a souvislostech). Nejsložitější to pak pochopitelně bylo u samotných králíků, kteří se museli stát dětem průvodci představením a zároveň uvěřitelně a zcela vážně řešit situace, ale přitom si zachovat i jistou míru nadsázky.

Právě toto vyladování bylo na celém procesu to nejtěžší. A to i proto, že zvolené řešení bylo poměrně značně technicky náročné a v podmínkách, které jsme v divadle měli (měsíc na zkoušení, přetížené dílny) nebylo úplně jednoduché všechny aspekty inscenace dát dohromady. Proto mám pocit, že se možná právě této práci na postavách a postavičkách dalo věnovat více času a jejich polohy udělat zajímavějšími. Stejně tak jsme se zpětně shodli, že právě po technické stránce byla naše představa možná příliš ambiciózní a že by lidově řečeno možná v některých případech bylo méně více.

Zpracování některých scén se ukázalo být pro dětské publikum vysloveně nevhodné. Tak tomu bylo například v epizodě *Bob a Bobek stěhují*, kde jevištní konstrukce reprezentovala hned několik prostorů – její pravá polovina přízemí, levá čtvrté patro a trampolína výtah, který tyto prostory spojuje. Neřekl bych, že chyba řešení spočívala v jeho abstraktnosti – ostatně dětská fantazie je schopná si mnohé dotvořit. Pravidla rozdělení scény byla ale příliš složitá, děti nestíhaly děj sledovat a často ztrácely pozornost.

I v *Bobovi a Bobkovi* jsme pracovali s živou scénickou hudbou – zde šlo o klavíristu, který dokresloval situace skladbami již zmiňovaného Jakuba Borovanského. Živý hudebník mohl bezprostředně reagovat na dění na scéně a podporovat hravost jednotlivých situací. Krom toho šlo ale i o žánrový odkaz na kabaret či dokonce na němé filmové grotesky, doprovázené při promítání ve starých kinech živým doprovodem.

Tím se vracíme k otázce žánru. Jednalo se o pokus o nalezení jevištního ekvivalentu poetiky animovaného večerníčku. Aniž bych se chtěl pouštět do hodnocení,

nakolik byla tato snaha úspěšná, šlo rozhodně o zajímavou zkušenost i z hlediska žánrovosti. A jednoznačné zjištění z tohoto procesu je takové, že je velmi komplikované pokusit se z pozice tvůrce podívat na vznikající tvar dětskou optikou a představit si, jakým způsobem by mohl divák na podněty reagovat.

## 5.2) PORUČÍK Z INISHMORU JAKO „KRVAVÁ GROTESKA“

Inscenování *Poručíka z Inishmoru* Martina McDonagha v Městském divadle Kladno pro mě bylo velkou výzvou. Mnohokrát jsem totiž viděl první inscenaci této hry v České republice ve Švandově divadle v režii Daniela Hrbka. Více méně se dá říct, že jsem na ní vyrostl, a dodnes ji považuji za velmi hodnotné zpracování této látky. Při samotné práci však nešlo ani tak o strach z tohoto srovnání, jako spíš z velmi ovlivněného vidění této hry.

Krom toho se ale domnívám, že tento text vůbec není tak jednoduchý, jak se může zdát. Vyžaduje totiž velmi pevné žánrové uchopení. Určit si, o jaký žánr se v tomto případě jedná, není tak složité – autor se sám hlásí k inspiraci filmovou tvorbou, především filmy Quentina Tarantina, dokonce se u *Poručíka z Inishmoru* přímo odkazuje na snímek *Reservoir Dogs*. Je možná poněkud komplikovanější pokusit se definovat, jak přesně tento žánr vymezit, jedná se však o věc, kterou lze velmi jednoduše vycítit. Jde o inspiraci pokleslými žánry, v tomto případě tzv. „béčkovými filmy“ - splatter horror, westerny či gangsterkami. Opět to není nic na úkor tematiky, jak si všímá např. Petr Fischer: „*Tarantino ukazuje, že i pokleslý žánr může být kázáním o spravedlnosti.*“<sup>74</sup>

Mnohem obtížnější je ale toto žánrové ladění vložit do samotné inscenace. V průběhu příprav jsme v inscenačním týmu řešili, v čem vlastně jeho specifika spočívají, a došli jsme k několika závěrům. Shodli jsme se, že jde o naprostou samozřejmost zobrazovaného násilí a drastických výjevů v kontrastu k intenzivnímu řešení zcela samozřejmých věcí. To znamená, že se zde daleko více řeší marginální problémy než (řečeno bez nadsázky) otázky života a smrti.

Proto je nezbytné, aby právě toto neustálé řešení bylo bráno naprosto vážně, a to i za předpokladu, že předmětem sporu je naprostý nesmysl. Respektive, spíše naopak – čím větší je to nesmysl, tím vážněji se musí brát. Z toho vyplývá

---

<sup>74</sup> Fischer, Petr: I pokleslý žánr může být kázáním o spravedlnosti, dostupné z: <https://archiv.ihned.cz/c1-65084560-petr-fischer-quentin-tarantino-osm-hroznych-spravedlnost>



požadavek nevysmívat se ani jednotlivým postavám – i přesto, že se vesměs jedná o charaktery velmi pochybné inteligence. Tento fakt je však přítomný už v samotném textu, proto jsme se domnívali, že není žádoucí ho ještě posilovat příliš nadsazeným uchopením postav. Na druhou stranu, jistý nadhled nad postavami je naprosto nezbytný, aby se naopak nadsázka přítomná v textu zcela nevytratila. Hrana, na niž jsme se chtěli pohybovat, je tak nebezpečně tenká.

Se scénografem Jánem Terebou jsme zároveň tutéž otázku žánru řešili z hlediska výtvarného. Zde vlastně byla východiska podobná – bylo nám jasné, že se nelze zbavit jisté realističnosti, která je v textu přítomná. Proto jsme například věděli, že chceme zachovat irské reálie – byli jsme totiž přesvědčeni, že nikterak nebrání přenesení obecného tématu hry. Na druhou stranu jsme se ale chtěli ve vizuálním zpracování přeci jen naznačit, o jaký žánr se jedná.

Shodli jsme se proto na základním principu, ze kterého budeme vycházet. Tím byla filmová optika. Proto scénograf vytvořil konstrukci poměrně realisticky zpracované irské chaty, která však byla umístěna na dvou dlouhých kolejích, po kterých jezdila. Tento mechanismus umožňoval simulovat jeden ze základních filmových postupů, tedy metodu přibližování a oddalování (zoomu). Zároveň tento efekt nastavoval téma jistého vstoupení do příběhu a následného vystoupení z něj, což mělo posilovat dojem, že jsme jako diváci viděli pouze díl neustále se opakujícího příběhu. Krom toho byla celá scénografie laděna do černé barvy, což mělo rovněž svou filmovou inspiraci – tentokrát především z filmu *Sin City*.

Základem však u *Poručíka z Inishmoru* byla především herecká práce. V průběhu zkoušení jsme zjistili, že fungování situací pomáhá jejich velmi konkrétní rozehrávání. Proto jsme se snažili hledat co nejvíce okolností, drobných činností a detailů, které mohla situace obsahovat a kterými se mohli herci zabývat. To pomáhalo právě vytvoření dojmu, že se vždy řeší daleko intenzivněji drobnosti než to, co by se pravděpodobně řešit mělo.

Jako příklad může posloužit jedna ze scén, v níž se tři irští teroristé připravují na nadcházející akci. Přitom se hádají o postupech, které používají a o smyslu svého boje. Často padají velmi vzletné fráze o svobodě, vlastenectví a podobně. Proto jsme se snažili hledat co nejvíce kontrastních akcí – v průběhu scény tak vedoucí celé akce vařil fazole, zahazoval lžičku jednomu ze svých spolubojovní-

ků, další jedl rohlík a následně také bonbóny atd. Těmito drobnými akcemi jsme se snažili dát situaci patřičnou lehkost.

Jinými slovy, naší snahou bylo vytvořit žánr zevnitř. V ostatních případech, které zde popisuji, se jednalo spíše o nalezení vnější stylizace, kterou se následně řídily jednotlivosti. U *Poručíka z Inishmoru* naopak důsledná práce s detailem a rozehráváním jednotlivých akcí měla vytvořit atmosféru a žánr. Tím naprosto nechci tvrdit, že je to jediná možná cesta. Ostatně když se vrátím k inscenaci Švandova divadla, byla daleko více vnějškově stylizovaná než ta naše. Pochopitelně zde nechci hodnotit jaká cesta je správnější, ani neumím posoudit, jak dalece bylo naše snažení úspěšné. Šlo mi však o popis toho, že i tímto způsobem, za použití až hyperrealistických prostředků, lze stavět žánrově laděnou inscenaci.

### **5.3) KRVAVÁ HENRIETTA JAKO BRECHTOVSKÝ MUZIKÁL**

K textu Oldřicha Daňka *Jedno jaro v Paříži aneb Krvavá Henrietta* jsem se dostal v rámci práce na absolventské inscenaci 5. ročníku hudebně-dramatického oddělení Pražské konzervatoře. Výběrem textu byl pověřen dramaturg Divadla Na Rejdišti Ondřej Šrámek. Původně jsme společně navrhli pedagogickému vedení ročníku jiný text, *Historiku o svaté Magdě* Johanny Kapstein. Ta ovšem nebyla schválena, mimo jiné i proto, že herecký ročník by měl nazkoušet i jednu inscenaci spadající do hudebně-dramatického žánru.

I z důvodu této výměny jsem byl původně k textu Oldřicha Daňka mírně skeptický. Nicméně v průběhu příprav a následně i zkoušek se ukázalo, že se jedná o zajímavý materiál pro divadelní práci. Oldřich Daněk byl jako autor silně ovlivněn epickým divadlem a na jeho hrách, především na těch napsaných od 70. let 20. století, je to dobře znát. Patrné je to i na tomto textu, který je napsán pro osm herců, kteří přitom mají ztvárnit více než dvacet rolí. Ostatně už úvod hry jasně nastavuje její základní princip, tedy divadlo na divadle. Úvodní prolog herců je kabaretní, možná dokonce až cirkusový. Následně se v průběhu hry často objevují pozastavení a komentáře situací, někdy pronášené z pozice jiných postav, někdy z pozice samotných herců.

Daněk si zároveň ke zpracování vybral skutečnou historickou událost, která svou mnohoznačností a paradoxností tomuto stylu divadla skvěle sedí. Navíc se většina scén odehrává v soudní síni, takže je zde prostor pro mnoho úhlů pohledu, argumentaci a racionální nahlížení na problém. Nicméně právě absence racionali-

ty je bezpochyby jedním z klíčových témat hry – autor popisuje soudní proces jako spor, v němž je mnohem podstatnější získat na svou stranu publikum, jímž je v tomto případě pařížská veřejnost. Při tom také vnímá, jak moc jej ovlivňují okolní události, nadcházející válka, média apod.

Jelikož se jedná o muzikál, dá se hovořit o tom, že se pohybujeme na půdě zcela jiného divadelního druhu. Toto zařazení ale musíme vnímat optikou epického divadla – rozhodně totiž nejde o broadwayskou muzikálovou show. Daleko více se jedná o brechtovskou revue, v níž písňová čísla slouží především k vytvoření většího odstupů diváka od pozorovaného děje. Důkazem může být i to, že oproti tradičnímu vymezení muzikálu zde písně málokdy posouvají děj a mají většinou spíše funkci komentáře. Ostatně o leccčems vypovídá i podtitul samotného autora, který svou hru označuje jako „muzikál pro činoherce“. Proto bych si dovilil v tomto případě i nadále hovořit o žánru, protože se od autora jedná spíše o volbu muzikálových prostředků.

Pro nás jako inscenátory byla tato divadelní forma velmi zajímavá. Shodli jsme se, že bychom chtěli najít způsob, jak postupy epického divadla modernizovat a přizpůsobit je současné společenské situaci. K tomu nám nahrávala i témata hry, která nám přišla možná aktuálnější dnes než v době vzniku Daňkova textu. Především šlo o téma médií a bulvarizace doby, hledající senzaci za každou cenu a rezignující na snahu ověřovat informace. Ale nejen to – paralelu jsme sledovali také v situaci, kdy společnost řeší společenské skandály, aniž by si povšimla, že se na ni řítí velká katastrofa – v tomto případě první světová válka.

Troufl bych si říct, že práce na *Krvavé Henriettě* byla v jistém smyslu pokračováním snahy, kterou jsme začali při tvorbě *Povídek z vídeňského lesa*. I zde totiž šlo o snahu za využití principů lehčího žánru vyjádřit závažná témata. U *Jednoho jara v Paříži* byla forma textu daleko otevřenější, což nám umožňovalo pokusit se dojít v této snaze ještě dál. Musím ale říct, že zpětně mi tato zkušenost umožnila lépe nahlédnout na mnoho problémů, na které jsme u Horváthova textu narazili.

Jelikož se jedná o hru se zpěvy, bylo zásadní zvolit správné hudební aranžmá. Autorem hudby k *Jednomu jaru v Paříži* je Jan F. Fischer, častý spolupracovník Oldřicha Daňka. Jeho hudba bezesporu odpovídá intencím textu a je velmi zajímavá. Vychází ale z revuálního či kabaretního pojetí. Naší ambicí ale bylo posunout ji novými aranžemi více směrem k současným muzikálovým produkcím. Nešlo však o formalistickou ambici – právě „muzikálovost“ pro nás úzce souvisela

s povrchností doby, což bylo zásadní téma, které jsme chtěli v inscenaci řešit. Proto jsme se na tomto směřování dohodli se dvěma pedagogy, kteří s námi na tomto projektu spolupracovali – s Alešem Hávou jakožto aranžérem a Tomášem Traplem, který korepetitoval písňová čísla s herci.

Podobným směrem jsme se vydali i stran výtvarného řešení. Scénografka Mariana Kuchařová vytvořila návrh, který vytvářel na jevišti prostor v prostoru. Na scéně se nacházela bílá podlaha ve tvaru obdélníku, na níž byl postaven pouze kvádr stejné barvy, tvořící jakýsi pultík. Ještě za ním byla umístěna zadní stěna z poloprůhledného plastu, v níž byly zabudovány pásy z LED světel. Prostor měl evokovat sterilní televizní studio. Tato bílá výseč, nad níž se vznášel průhledný plastový lustr, inspirovaný dobou Francie přelomu 19. a 20. století, sloužila jako prostor pro hru. Mimo ni, po jejích stranách, byly umístěny dvě dřevěné lavice, na nichž po celou dobu představení seděli herci, kteří nebyli v dané scéně přítomni. Umožňovalo jim to ale průběžně komentovat děj, popřípadě dokreslovat atmosféru jednotlivých situací. Výjimkou byly scény u soudu, v nichž byly i tyto lavice součástí hracího prostoru, podobně jako hlediště – i diváci byli v tomto případě bráni jako účastníci soudní pře.

Právě přímý kontakt byl jedním ze základních prvků inscenace. V rámci dramaturgických úprav jsme se rozhodli redukovat Daňkův kabaretní úvod, který jsme nahradili autorovou scénickou poznámkou a přípravou scény. Chtěli jsme totiž začátek představení urychlit, zároveň jsme ale věděli, že by bylo kontraproduktivní likvidovat jasné nastavení principu divadla na divadle. Postupně tak před diváky přicházeli herci, kteří je uváděli do situace a tím se s nimi okamžitě dostávali do kontaktu. Teprve poté následovala úvodní píseň.

Scénografie měla působit jako dnešní hra na Paříž před sto lety, jako její levná náhražka. Proto také využití plastových materiálů. Toto řešení bylo střídme a myslím, že i výtvarně velmi zajímavé, znemožňovalo ale mnoho berliček, které mohly napomáhat změnám scén či jednotlivých postav. I kostýmy totiž byly celé bílé a z velké části unifikované. Tento fakt nás ale jako inscenátory nutil přemýšlet o tom, jak tyto proměny i s omezenými prostředky provést a jak vytvořit funkční znakový systém, srozumitelný pro diváka.

Ve změnách scén hrálo klíčovou roli světlo. Scéna byla záměrně zbarvená bíle právě proto, aby se dala na základě nálad a situací barvit za použití reflektorů. Pomáhaly i LED diodové pásy, které například svítily vždy, když jsme se nachá-

zeli v soudní síni. Nicméně důležitá byla i zvuková složka – to, že měli herci porty, nám umožnilo použít ve scénách ze soudní síně zvukový efekt velké místnosti, a naopak komentáře z pozice herců nechat zcela nenazvučené.

Krom toho jsme ale z velké části vzali hercům možnost vytvářet jednotlivé postavičky kostýmními změnami. Díky jejich unifikovanosti byla možnost takové proměny opravdu jen dílčí. Například postava šéfredaktora byla dotvořena výraznými brýlemi, ministr vnitra byl charakterizován šerpou, obchodník se zbraněmi rozpuštěnými dlouhými vlasy. Většina práce na těchto proměnách však zůstala přímo na hercích – o to jasnější proto musely být střihy z jedné postavy do druhé. Jednotlivé charaktery musely být pojaty s velkou hravostí – v tomto případě zůstal kabaretní rys Daňkova textu zachován, ne-li přímo posílen.

Herci nedisponovali ani mnoha rekvizitami. Na scéně jsme využívali pouze několika základních prvků – plechových táců, novin, a především všudypřítomných croissantů. Ty plnily funkci zástupné rekvizity a objevovaly se namísto různých předmětů – asi nejtypičtější takovou proměnou bylo jejich využití jakožto revolveru. I toto rozhodnutí mělo sloužit k podpoření jednoho ze základních motivů, tedy poněkud hloupou hru na Francii za využití národnostních klišé. K tomuto ostatně směřovaly i další akce v průběhu inscenace – například šermování, hraní pétanque či pití vína. Zde si ale herci museli vystačit s imaginárními rekvizitami, stejně jako ve většině scén. Důvody byly samozřejmě praktické, protože zůstala zachována čistota scény a její proměny tak mohly probíhat velmi rychle. Zároveň však šlo opět o práci s kabaretními principy – když jsme se snažili, aby herci svou akcí dokázali vytvořit rekvizity doslova z ničeho. Ostatně s tím souvisela i občasná pantomimická čísla přítomná v inscenaci. I zde jsme tak docházeli k až cirkusové stylizaci.

V inscenaci jsme zde realizovali mnoho principů, které jsme se snažili aplikovat už v Divadle Disk (zástupnost rekvizit, rychlé změny prostředí, střídání herců ve více rolích). Troufám si tvrdit, že v tomto případě se nám ale podařilo vytvořit ucelenější a jednodušší komunikační kód, díky čemuž je inscenace i přes větší abstraktnost srozumitelnější pro diváka. Domnívám se, že je to i proto, že zde je žánr inscenace od začátku jasně nastaven. Muzikálová forma sama o sobě poskytuje patřičný odstup a nadhled nad předváděným příběhem. Jasně se zde tak prokázalo, jak podstatnou složkou inscenační práce žánrové zařazení je. Díky práci na Krvavé Henriettě jsem byl schopen hlouběji reflektovat práci na *Povíd-*

*kách z vídeňského lesa a více pochopit chyby, kterých jsem se při práci na nich dopustil.*

## ZÁVĚR

Práce se věnovala problematice divadelního žánru. Spojením teoretických postojů, příkladů z divadelní historie a výstupů z praktické divadelní práce se pokoušela dojít k obecným zjištěním ohledně této problematiky.

Otázka divadelních žánrů se ukázala být složitější, než se může zdát. Existovala období, kdy byl žánr až jakýmsi dogmatem, které muselo být dodržováno. V jiných epochách však docházelo k mísení žánrů a spojování jejich prvků. Náhledů a postojů je celá řada, a zvláště dnes se dá říci, že žánr je skutečně výsostnou doménou autora. Jakmile je oproštěn od požadavků dobové konvence, stává se žánr jednoznačně způsobem tematizace.

Změnou je pak vznik funkce režiséra jako hlavního tvůrce jevištního díla. Ten přináší nová témata, ale často i vlastní žánrové uchopení. Práce se proto věnovala způsobům, jakými může režisér stylizovat inscenaci. Rozebírala také případy, kdy je režisér ve shodě s dramatickým autorem a kdy je s ním naopak v rozporu.

V části o práci na *Povídkách z vídeňského lesa* se pokouším analyzovat proces, kterým jsme se se spolupracovníky snažili vytvořit jasný styl inscenace. Práce popisuje způsoby, kterými jsme chtěli využít žánrového ladění Horváthova textu, ale také ty, kterými jsme se snažili látku posunout směrem k dnešnímu divákovi. Zmiňuji také problémy, ke kterým v rámci příprav inscenace docházelo, a snažím se analyzovat jejich příčiny ve vztahu k tématu práce. Následně podobným způsobem reflektuji i práci na jiných inscenacích.

Práce konstatuje, že volba žánru je často jedním z klíčových rozhodnutí, která inscenační tým absolvuje. Kromě vnějšího stylu může také posloužit jako tematizační prostředek. Na příkladu *Povídek z vídeňského lesa* dokazuje, že nalezení jednotného stylu inscenace není mnohdy jednoduché.

Problematika žánrů je velmi pestrá, zvláště dnes, kdy neexistuje vůdčí umělecký styl. Volba žánru je tak čistě na umělci samém, ať už jde o dramatika či režiséra – a tím se stává často jedním ze stěžejních způsobů tematizace divadelního díla. Nelze proto stanovit, který způsob je správný nebo jak by se mělo postupovat při práci. Tento normativní přístup je ostatně v umění často brzdou skutečného vývoje. Proto jsem se pokusil předestřít různé postoje a zároveň prezentovat dílčí názory, ke kterým mě prozatím dovedla režijní práce.

## POUŽITÁ LITERATURA

- Aristotelés. (1993). *Poetika*. Praha: GRFF.
- Balvín, J. (1990). *Vídeňské lidové divadlo*. Praha: Odeon.
- Brocket, O. G. (1999). *Dějiny divadla*. Praha: Nakladatelství Lidové noviny.
- Brook, P. (1988). *Prázdný prostor*. Praha: Panorama.
- Císař, J. (1986). *Proměny divadelního jazyka*. Praha: Melantrich.
- Černý, F. (1988). *Otázky divadelní režie*. Praha: Melantrich.
- Dürrenmatt, F. (1968). *Stati a projevy o divadle*. Praha: Orbis.
- Dzurindová, Z. (3 2011). *Program - Romeo a Julie*. Získáno 1. 8 2017, z Divadlo Petra Bezruče: [https://www.bezrucic.cz/pdf/program\\_RaJ.pdf](https://www.bezrucic.cz/pdf/program_RaJ.pdf)
- Eagleton, T. (2004). *Sladké násilí (Idea tragična)*. Brno: Host.
- Fischer, P. (13. 1 2016). *Tarantino potvrzuje, že i pokleslý žánr může být kázáním o spravedlnosti*. Získáno 14. 8 2017, z [ihned.cz](https://www.ihned.cz): <https://archiv.ihned.cz/c1-65084560-petr-fischer-quentin-tarantino-osmhroznych-spravedlnost>
- Gajdoš, J. (2001). *Postmoderné podoby divadla*. Brno: Větrné mlýny.
- Greenová, G. (1996). *Shakespeare*. Praha: Argo.
- Grossman, J. (1991). *Analýzy*. Praha: Československý spisovatel.
- Hedbávný, Z. (1994). *Afréd Radok*. Praha: Divadelní ústav v Praze.
- Heřmanová, E. (25. 4 2012). *Žánr umělecký*. Získáno 29. 7 2017, z Arts Lexikon: [http://www.artslexikon.cz/index.php?title=%C5%BD%C3%A1nr\\_um%C4%9Bleck%C3%BD](http://www.artslexikon.cz/index.php?title=%C5%BD%C3%A1nr_um%C4%9Bleck%C3%BD)
- Heřtová, J. (1984). *Obraz literární*. V Š. a. Vlašín, *Slovník literární teorie*. Praha: Československý spisovatel.
- Horváth, Ö. v. (1998). *Bábinčina smrt*. Praha: Akropolis.
- Horváth, Ö. v. (2002). *Hry*. Praha: Divadelní ústav.
- Hořínek, Z. (1968). *Dürrenmattova teorie a praxe dramatu*. V F. Dürrenmatt, *Stati a projevy o divadle* (stránky 253-262). Praha: Orbis.
- Hořínek, Z. (1978). *Žánry dramatu*. Praha: ÚKDŽ.
- Hořínek, Z. (9. 6 2001). *Zdeněk Hořínek: Drama v užším slova smyslu (dr. jako zvláštní případ dramatu)*. Získáno 25. 7 2017, z [divadlo.cz](http://www.divadlo.cz): <http://host.divadlo.cz/art/clanek.asp?id=1420>



- Hořínek, Z. (2003). *O divadelní komedii*. Praha: Pražská scéna.
- Chaloupka, D. (24. 3 2015). *Tragikomická melange aneb Povídky z Vídeňského lesa v Divadle na Vídeňce – jak vídeňské...*. Získáno 6. 8 2017, z Opera+: <https://operaplus.cz/tragikomicka-melange-aneb-povidky-z-videnskeho-lesa-v-divadle-na-vidence-%E2%80%93-jak-videnske/>
- Kotte, A. (2010). *Divadelní věda. Úvod*. Praha: Kant.
- Popovič, A., & Miko, F. (1974). *Teória metatextov*. Nitra: Pedagogická fakulta v Nitre.
- Reslová, M. (2002). Ticho Ödöna von Horvátha. V Ö. v. Horváth, *Hry* (stránky 615-621). Praha: Divadelní ústav.
- Vampiredance. (9. 9 2012). *Slovníček pojmů z literatury a mluvnice: Genologie*. Získáno 6. 8 2017, z Český-jazyk.cz: <http://www.cesky-jazyk.cz/slovnicek-pojmu/genologie/#axzz4pkIWagZB>
- Veltruský, J. (1994). *Příspěvky k teorii divadla*. Praha: Divadelní ústav v Praze.
- Vízdalová, I. (1998). Smích a vzpoury Ödöna von Horvátha. V Ö. v. Horváth, *Bábinčina smrt* (stránky 119-129). Praha: Akropolis.
- Vostrý, J. (12 2008). *Divadlo a slovo neboli Scénologie dramatu (1. část)*. Získáno 10. 8 2017, z Disk - edice pro studium scénické tvorby: <http://edicedisk.amu.cz/cs/archiv/rocnik-2008/disk-26/divadlo-a-slovo-neboli-scenologie-dramatu-1-cast>
- Vostrý, J. (2009). *Režie je umění*. Praha: Akademie múzických umění.
- Vostrý, J. (2010). *Scénologie dramatu*. Praha: Akademie múzických umění.
- Wikipedia. (30. 7 2014). *Stylizace*. Získáno 5. 8 2017, z Wikipedia: <https://cs.wikipedia.org/w/index.php?title=Stylizace&action=history>
- Wikipedia. (18. 3 2016). *Literární žánr*. Získáno 28. 7 2017, z Wikipedia: [https://cs.wikipedia.org/wiki/Liter%C3%A1rn%C3%AD\\_%C5%BE%C3%A1nr](https://cs.wikipedia.org/wiki/Liter%C3%A1rn%C3%AD_%C5%BE%C3%A1nr)
- Wikipedia. (28. 4 2017). *Literární druh*. Získáno 28. 7 2017, z Wikipedia: [https://cs.wikipedia.org/wiki/Liter%C3%A1rn%C3%AD\\_druh](https://cs.wikipedia.org/wiki/Liter%C3%A1rn%C3%AD_druh)
- Wikipedia. (4. 8 2017). *Ödön von Horváth*. Získáno 8. 8 2017, z Wikipedia: [https://en.wikipedia.org/wiki/%C3%96d%C3%B6n\\_von\\_Horv%C3%A1th](https://en.wikipedia.org/wiki/%C3%96d%C3%B6n_von_Horv%C3%A1th)
- Wikipedia. (9. 8 2017). *Žánr*. Získáno 5. 8 2017, z Wikipedia: <https://cs.wikipedia.org/wiki/%C5%BD%C3%A1nr>
- Zich, O. (1986). *Estetika dramatického umění*. Praha: Panorama.