

AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE

**DIVADELNÍ FAKULTA**

Dramatická umění

Scénická tvorba a teorie scénické tvorby

**DISERTAČNÍ PRÁCE**

**HOSTUJÍCÍ REŽISÉR V ČESKÝCH DIVADLECH**

**Divadelní praxe optikou pomíjivé spolupráce**

**Mikoláš Tyc**

Vedoucí práce:

prof. Jaroslav Vostrý

Oponent práce:

Datum obhajoby:

Přidělovaný akademický titul:

Praha, 2019

ACADEMY OF PERFORMING ARTS IN PRAGUE

**THEATRE FACULTY**

Dramatic Arts

Scenic Art and Theory of Scenic Art

**DOCTORAL THESIS**

**GUEST THEATRE DIRECTOR IN CZECH THEATRES**

**Mikoláš Tyc**

Thesis advisor:

prof. Jaroslav Vostrý

Oponents:

Date of thesis defense:

Academic title granted:

Prague, 2019

## **Prohlášení**

Prohlašuji, že jsem disertační práci na téma

**HOSTUJÍCÍ REŽISÉR V ČESKÝCH DIVADLECH**

**Divadelní praxe optikou pomíjivé spolupráce**

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

Praha, dne .....

.....

podpis

## **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.

## Evidenční list

Uživatel stvrzuje svým podpisem, že tuto práci použil pouze ke studijním účelům, a prohlašuje, že ji vždy řádně uvede mezi použitými prameny.

| Jméno | Instituce | Datum | Podpis |
|-------|-----------|-------|--------|
|       |           |       |        |
|       |           |       |        |
|       |           |       |        |
|       |           |       |        |
|       |           |       |        |
|       |           |       |        |
|       |           |       |        |
|       |           |       |        |
|       |           |       |        |
|       |           |       |        |
|       |           |       |        |
|       |           |       |        |
|       |           |       |        |
|       |           |       |        |
|       |           |       |        |
|       |           |       |        |
|       |           |       |        |
|       |           |       |        |
|       |           |       |        |
|       |           |       |        |

## ABSTRAKT

Disertační práce s názvem *Hostující režisér v českých divadlech* je reflexí mé divadelní činnosti a mých zkušeností během posledních šesti let. V prvních dvou kapitolách se věnuji fenoménu hostování v českých divadlech, kdy dvě třetiny současné české divadelní produkce v „kamenných“ divadlech vznikají díky hostujícímu režisérovi – a věnuji se nárokům, které takový provoz na režiséry, herce a divadla klade. V dalších kapitolách pak popisuji pracovní zázemí v konkrétních českých a moravských divadlech – věnuji se Jihočeskému divadlu, Moravskému divadlu Olomouc, Východočeskému divadlu Pardubice, Švandovu divadlu, Buranteatru a nakonec Městskému divadlu v Brně. V předkládané práci jde o reflexi konkrétních inscenací, na kterých jsem se podílel jako režisér, ale ve stejné míře jde i o obecný pohled na současný stav jisté části českého divadla. Na konkrétních příkladech dokládám, jak obtížně se hledá a udržuje rovnováha mezi vznikem nové divadelní inscenace a řešením každodenních provozních problémů v divadlech. V závěru pak shrnuji prožité zkušenosti s tím, že žádná smysluplná divadelní práce a z ní plynoucí kvalitní inscenace nemůže vznikat bez vzájemného respektu, bezpečné provozní základny a skutečně ovládnuté profese všech zaměstnaných a zainteresovaných osob.

## **ABSTRACT**

The doctoral thesis named Guest theatre director in Czech theatres is a reflection of my theatre work and experience during past 6 years. In the first two chapters I am describing that two thirds of current Czech theatre productions in classic theatres are directed by guest directors and I am focusing on challenges which this condition causes for directors and actors. This is followed by chapters describing professional background in different Czech and Moravian theatres – such as South Bohemian Theatre, Moravian Theatre Olomouc, Východočeské divadlo Pardubice, Švandovo Theatre, Buranteatr and finally Brno City Theatre. The subject of this work is the reflection of specific productions where I was involved as a director as well as the search of balance in the relationship between rehearsing an artistic production and finding a solution to everyday theatre work. I assume that no meaningful and relevant production can be made without mutual respect, good theatre management and solid profession of all participating in theatre work.

# OBSAH

|  |     |
|--|-----|
| I. Principy.....                           | 8   |
| II. Členění divadelní tvorby .....         | 15  |
| III. Jihočeské divadlo .....               | 23  |
| IV. Moravské divadlo .....                 | 34  |
| V. Východočeské divadlo .....              | 51  |
| VI. Švandovo divadlo.....                  | 67  |
| VII. Buranteatr .....                      | 82  |
| VIII. Městské divadlo Brno.....            | 95  |
| IX. Závěr.....                             | 119 |
| <br>                                       |     |
| Příloha: Mnichovské inspirace.....         | 136 |
| <br>                                       |     |
| Seznam režii divadelních inscenací: .....  | 144 |
| Seznam použitých zdrojů a literatury:..... | 147 |
| <br>                                       |     |
| Obrazová příloha:.....                     | 148 |

# I. Principy

Rád bych se v průběhu této práce zaměřil na okolnosti, ve kterých vznikají inscenace hostujících režisérů v českých činoherních divadlech. Na základě mých osobních zkušeností se snad vynoří jisté podobnosti a pravidelnosti v současné inscenační praxi hostujících režisérů. Obecná schémata a obecné charakteristiky možná vyniknou až při pohledu z dostatečné vzdálenosti, k čemuž by mohl být užitečný interval přibližně pět let, ve kterých níže popisované inscenace vznikaly.

## 1.1 Osobní přístup

V procesu zkoušení si já sám (režisér) obecné překážky v principech divadelní práce neuvědomuji. Vnímám především konkrétnosti, tedy danou fázi zkoušek a dané předpoklady a překážky pro divadelní tvorbu v ten daný okamžik. Jinými slovy, soustředím se na to, aby zvítězilo to nejlepší řešení, ten nejlepší nápad – „best idea wins“. Ten nápad nemusí nutně přicházet ode mě, někdy jsem dokonce i radši, když si herci sami objeví lepší možnosti jevištního rozvíjení situace, vždyť divadlo přeci je ze své nehlubší podstaty kolektivní dílo. Rozhodně nepotřebuji za každou cenu „prosazovat svoje“.

Ale vlastně z tohoto základního, dokonce úplně banálního principu „best idea wins“ lze odvíjet další, mnohem zajímavější souvislosti. Zkusím to ilustrovat na typizované situaci. Proces zkoušení nové inscenace je přibližně ve své první třetině, některé situace jsou již naaranžované (takže jsou již „nastavené procesy“, je nastavený jazyk spolupráce). Na zkoušce se poprvé aranžuje další situace. Mám připravenou představu toho, jak by mohla situace vypadat, a prezentuji tuto ideu hercům. Někteří ovšem nabízejí jiné možnosti rozvíjení děje, jiné možnosti provedení situace – tak to vyzkoušíme a nakonec zvítězí ta nejlepší verze. Ano pochopitelně – ale kdo určil konečné řešení? Z pozice režiséra musím rozhodnout já. Jistě, naslouchám ostatním členům inscenačního týmu, zejména dám na dramaturga (mám-li šikovného), na scénografa, na kostýmní výtvarnici, na skladatele, anebo i na



konkrétní pocit herce (ať již formulovaný nebo empaticky odečtený) – ale konečné slovo by měl mít režisér, má-li být autorem inscenace.

Pozice režiséra je pozice exkluzivní. Nejenže stojí na vrcholu pyramidy uměleckého gesta inscenace, tedy že se pod jeho vedením rozvíjí konkrétní režijně-dramaturgický a režijně-scénografický koncept inscenace, ale pozice režiséra je zároveň pozice manažerská, která určuje a vede proces zkoušení, režisér tedy vede celkový proces zkoušení i každou jednotlivou zkoušku.

Tím se dostáváme k podstatnému pracovnímu střetu: hostující režisér nepřináší jen uměleckou vizi a konkrétní inscenační projekt. Hostující režisér také přichází s nějakým pojetím pracovního procesu, ve kterém stojí ve vedoucí manažerské pozici (nebo by chtěl, měl by stát). Jsou ovšem divadla připravená na tento střet „domácího“ zázemí a „hostujícího“ inscenačního týmu? Respektive jsou na to připravené skutečně všechny složky, všichni zaměstnanci divadla, od rekvizitářek, přes zaměstnance dílen a jevištní techniky, až po herce a herečky?

## 1.2 Rozsah

Snažil jsem zmapovat skutečný rozsah, reálné počty divadelních inscenací, které v současnosti pro česká divadla vytváří hostující režiséři. Podobné statistiky dokumentační oddělení Divadelního ústavu bohužel nevytváří<sup>1</sup>, takže jsem pro účely této práce následující počty vytvářel osobně. Do souhrnu za sezónu 2017/2018 jsem zahrnul především činoherní divadla s pravidelným provozem, tedy divadla stálá, „kamenná“; divadla, která vytváří činoherní repertoár díky vlastnímu činohernímu souboru.

Pracovně jsem divadla rozdělil do čtyř skupin:

- 1) regionální divadla
- 2) divadla v Ostravě
- 3) divadla v Brně

---

<sup>1</sup> Dle jejich vyjádření mají mnoho starostí se zpracováváním uplynulých sezón, které dříve vycházely i shrnuté do konkrétních svazků. Nyní je dokumentace orientovaná hlavně na digitální záznam příslušné dokumentace o dotyčné inscenaci. Navíc případná statistika z hlediska „množství inscenací vytvářených hosty“ by byla pro DÚ obtížná, neboť je pro ně matoucí a nepřesná řada označení typu „jako host; stálý host; pravidelný host“ apod.

4) divadla v Praze (se samostatnou podskupinou „komerčních“ činoherních divadel).

V první skupině<sup>2</sup> za sezónu 2017/2018 vzniklo díky hostujícímu režisérovi 98 inscenací z celkového počtu 135 inscenací – tedy 72,6% inscenací z celkového počtu režíroval host. V Ostravě<sup>3</sup> vzniklo 18 inscenací, z toho 11 režírovali hosté – tedy 61,1 %. V Brně vzniká i řada inscenací v malých nezávislých souborech, ty jsem však nemohl do součtu zařadit. V hlavních činoherních souborech<sup>4</sup> vzniklo 25 inscenací a za 18 stojí hostující umělec – což je 72 %.

V Praze vzniká značné množství inscenací, kompletní výčet je obtížné obsáhnout a vymezit. Na jednu stranu lze jistě sledovat hlavní činoherní soubory, ale kolem tohoto činoherního centra je několik oblastí divadelní produkce na pomezí činohry a jiných divadelních směrů. V tradičních činoherních divadlech<sup>5</sup> byl v Praze nejmenší poměr hostujících umělců z celé republiky. Hostující umělci stáli pouze za 25 inscenacemi z celkových 54 – což činí 46,3 %. Trochu to svádí k vágnímu konstatování, že v Praze si „svá“ divadla režírují místní umělečtí šéfové a domácí režiséři, ale tak jednoznačné to není. Sice například v Městských divadlech pražských za sezónu 2017/2018 nереžíroval host ani jedinou z šesti nových inscenací, v jiných pražských divadlech ovšem režírovali pouze hosté. Do součtu pražských inscenací vzniklých za uplynulou sezónu bych ale nakonec zařadil i některá divadla „bulvární“ (nevím, zda je vhodnější termín „komerční divadla“), protože je můžeme považovat za integrální součást pražské divadelní mapy. Ve třech vybraných divadlech<sup>6</sup> komerčního zaměření všechny nové činoherní inscenace režíroval host – konkrétně 8 z 8, tedy 100 %. Je to pochopitelné, tato divadla na konkrétní divadelní produkci osloví vybraného režiséra či režisérku. Díky

---

<sup>2</sup> Konkrétně jsou v této skupině divadla v Plzni, Českých Budějovicích, Českém Těšíně, Hradci Králové, Chebu, Jihlavě, Zlíně, Karlových Varech, Kladně, Liberci, Mladé Boleslavi, Mostě, Olomouci, Pardubicích, Příbrami, Uherském Hradišti, Ústí nad Labem, Opavě a v Šumperku.

<sup>3</sup> Divadlo Petra Bezruče, Komorní scéna Aréna, Národní divadlo Moravskoslezské.

<sup>4</sup> CED – tedy Divadlo Husa na provázku, HaDivadlo a Divadlo U stolu (DUS sice nemá stálý soubor, ale do činoherních divadel bych jejich repertoár zařadil) – dále Národní divadlo Brno a také činoherní inscenace Městského divadla Brno (těch bylo za uplynulou sezónu pět).

<sup>5</sup> Činoherní klub, Dejvické divadlo, Divadlo na Fidlovačce (které není v plném slova smyslu „tradičním činoherním souborem“, ale pro jednoznačnou snahu umělecké šéfky Kateřiny Duškové, jež se na straně jedné snaží soubor ustálit a na straně druhé usiluje o pravidelnou činoherní produkci, jsem DnF do součtu nakonec zařadil; navíc tyto činoherní tendence mohu doložit dvojitou osobní zkušeností), Divadlo na Vinohradech, Divadlo Na zábradlí, Divadlo pod Palmovkou, Divadlo v Celetné, Divadlo v Dlouhé, Městská divadla pražská, Švandovo divadlo.

<sup>6</sup> Divadlo Kalich, Divadlo Broadway, Divadlo Na Jezerce.

tomu by pražský poměr hostujících a domácích vypadal trochu jinak, 33 : 62 – tedy 53,2 %. Ale je obtížné přesně stanovit, která divadla by do této pražské „komerční“ podskupiny měla patřit, která se skutečně podílejí na divadelní mapě Prahy. Existuje i velký samostatný trh se zájezdovými inscenacemi, které v Praze vznikají. Nicméně tyto (často agenturní) produkce nemohu do součtu zahrnout zejména proto, že nemají tradiční činoherní ensemble, a v tomto smyslu tedy nepatří do pražské divadelní mapy. Navíc často ani nemají stálou pražskou scénu (případně se v některých divadlech střídá více těchto produkcí).

Při úplném rozšíření zorného pole by měly být do celkového obrazu divadelních produkcí zahrnuty i další výrazné divadelní směry, často i velmi populární, tedy například divadla hudební a muzikály (kde působí také řada soukromých divadelních agentur), divadla pohybová a fyzická, taneční divadla, nezávislá divadla, festivalové a sezónní produkce (zejména letní scény), loutková divadla, divadla a produkce pro školy atd. I některé amatérské soubory si mohou zaplatit hostujícího režiséra. Ale takovým širokým záběrem by se celý průzkum rozpadl na pouhý výčet inscenací (vždyť každá je něčím specifická) a snahou o komplexní zapojení i velmi úzkých podskupin divadelní činnosti by ze statistiky vymizela výpovědní hodnota.

A ta je jednoznačná: Z celkových 240 inscenací (zahrnutých do tohoto souhrnu) jich celých 160 vzniklo díky hostujícím umělcům, tedy přesně dvě třetiny. Z každých tří inscenací vznikajících v České republice jsou dvě nazkoušeny hostujícím uměleckým týmem.

Než budu tuto myšlenku rozvíjet dále, rád bych k souhrnu ještě dodal, že mohlo snadno dojít k drobné statistické chybě a/nebo odchylce. Některé inscenace již totiž nejsou na repertoáru, jiné mohly být dlouho dopředu plánované, ale uvedené pouze v několika reprízách (i tak ale jistě znamenaly jistou zátěž pro divadelní rozpočet a pracovní rytmus divadelního tělesa). Za povšimnutí stojí, že několik inscenací vzniklo díky iniciativě konkrétních herců v souboru, takže zahrnout je do součtu jako „hostující“ nemusí být zcela přesné – tam záleží na konkrétní domluvě mezi uměleckým vedením a dotyčným tvůrcem. I přesto jsem tyto inscenace mezi „hosty“ zařadil, nереžíroval totiž umělecký šéf a/nebo režisér v angažmá.

Z tohoto souhrnu vyplývá, že pozice režiséra ve stálém pracovním úvazku pro konkrétní divadlo se evidentně vytrácí. Pokud není profesí režisér v pozici uměleckého šéfa a/nebo ředitele daného souboru, pak v současném divadelním provozu může obstát téměř výhradně jen jako host.

### 1.3 Nová tradice divadelního hostování?

Rád bych tedy v této práci rozvíjel kontext a důsledky skutečnosti, že dvě třetiny činoherní divadelní produkce vznikají pod taktovkou hostujícího uměleckého týmu. Budu především popisovat moji vlastní osobní zkušenost, ale před tím uvedu několik drobných postřehů k tomuto zjištění.

Optikou hostujícího režiséra tedy divadelní mapa republiky vypadá jako pracovní prostor, kde si každé divadlo, každý region a každý soubor zachovává a udržuje (a často také buduje) jistou charakteristiku a atmosféru (i kdyby tou charakteristikou daného divadla měla být absence soudržné atmosféry).

Optikou divadel a dramaturgického plánování je v České republice řada režisérů, kteří kočují a které charakterizuje jistý přístup a konkrétní výsledky v různých divadlech. Pro příslušnou orientaci divadlům, divadelním ředitelům a divadelní dramaturgii ale slouží asi pouze (a zejména) osobní zkušenost s příslušným režisérem a příslušnou divadelní inscenací. Vždyť je dnes (s výjimkou několika divadelních festivalů a občasného hostování divadel v jiných městech) prakticky nezbytnou součástí divadelního povědomí o současném stavu divadla povinnost cestovat za divadlem, za konkrétními soubory a inscenacemi. Nebo se zkusme této povinnosti vyhnout, ale pak se musíme ptát: Můžeme se dnes spolehnout na hluboké a kontinuální kritické ohlasy na jednotlivé inscenace od stejného režiséra v různých souborech?

Přitom takové kontinuální pozorování může odhalovat a tříbit povědomí o dotyčných režisérech, může odhalovat nové umělecké směřování anebo proměny zavedeného stylu. Například dosud jediná činoherní inscenace Jiřího Heřmana *Yerma*, která byla uvedena v Jihočeském divadle v roce 2014, by si zasloužila, když už ne rovnou obecnější povědomí, tak alespoň hlubší reflexi v inscenačním vývoji našeho předního operního režiséra. Někteří známá režisérská jména mohou

v různých divadlech proměňovat svůj přístup a/nebo dosahovat překvapivých výsledků. Vzpomínám třeba na (činoherního) Radovana Lipuse a jeho (loutkového?) *Ostravaka* v Divadle Loutek. Alespoň namátkou si vybavuji i několik dalších příkladů rozvíjení vzájemné spolupráce konkrétního divadla s režijním hostem z nedávné doby: pohostinské režie Štěpána Pácla v Národním divadle Moravskoslezském, režie Hany Burešové v Městském divadle Brno, režie Pavla Kheka Městském divadle Zlín, inscenace Michala Langa v Jihočeském divadle, Anny Petrželkové v Uherském Hradišti, Dana Špinara v Kladně (byť zrovna o nich bylo kritické povědomí dostatečné), různé pohostinské inscenace Jana Friče, Doda Gombára, Milana Schejbala, Jakuba Nvoty, SKUTRu, Filipa Nuckollse a tak podobně.

V některých případech vznikají pozoruhodné nové kontinuity, které mohou přinášet užší a hlubší spolupráci režiséra a hereckého souboru, což může (ale nemusí) vést k lepším inscenačním výsledkům.

Ale pro takovou kritickou práci bychom měli disponovat řadou pružných kritiků, kteří mohou pravidelně, svobodně a pohodlně cestovat po republice a mají příslušný prostor na příslušné mediální platformě pro erudované kritické postřehy.

Netvrdím, že se nemýlím, ale takový kritický zájem postrádám. Lokální kritické ohlasy jsou samozřejmě skvělé pro příslušnou reflexi určenou pro místní návštěvníky divadel – ale souhrn kritických ohlasů z uzavřených kulturních center (z jednotlivých regionů) nepokryje potřebu reflexe kontinuálního a někdy živelného vývoje divadelní tvorby.

Tuto mezeru pak mohou zacelit jen divadelní festivaly, ale ty jsou právě předem omezeny příslušným výběrem inscenací díky cílenému zaměření a/nebo dramaturgii festivalu.

#### **1.4 Východiska**

Každá režijní a divadelní zkušenost je svébytná a specifická. Proces zkoušení je nejen o vytváření inscenace, je to „střetnutí“. Vznik divadelního díla vždy doprovází kolektivní (pochopitelně i individuální) záznam (lidské i pracovní) zkušenosti ze samotného procesu zkoušení.

V inscenaci se pak celý proces zkoušení může, ale nemusí odrážet. Respektive téměř vždy se proces zkoušení v inscenaci odráží, ale může a nemusí to být pro diváky patrné. Některé moje inscenace v Městském divadle Brno, zejména *Podivný případ se psem*<sup>7</sup> a *Čarodějky ze Salemu*<sup>8</sup>, ale i další, byly mimořádně šťastným a tvořivým setkáním herců s režisérem, dramaturgem, choreografkou a s jednotlivými výtvarníky. Jednotlivé nápady do sebe zapadaly, herci sami přicházeli s řadou možných řešení jednotlivých situací a úkolem inscenačního týmu vlastně bylo jen směřovat tuto energii žádoucím směrem. Principům (pro mě) vzácné divadelní atmosféry a tvořivé spolupráce s organismem MdB se proto budu v dotyčné kapitole věnovat podrobněji.

Ale pracovní vztahy a vzájemné umělecké vazby se mohou rozvíjet v nekonečné proměnlivosti. Divadelní tvorba je stejně různorodá jako lidé do ní zapojení. Prohlubovat osobní i divadelní vazby mohou při své tvorbě studiové scény, „generační“ divadla. Moje osobní zkušenost je v tomto případě spojena zejména s brněnským Buranteatrem, kde byl kolektivní duch přítomen ve všech okamžicích divadelní tvorby a umožnil divadlu Buranteatr získat ve své době nezaměnitelný ráz a jedinečnost. Proto se budu v jedné kapitole věnovat i tomuto poloprofesionálnímu souboru.

Snad je z výše uvedeného jasné, že jsem velkým zastáncem právě společné tvořivosti, kolektivní práce na divadelní inscenaci, což ale s sebou v českých činoherních souborech nese různá, a nemalá, překvapení a úskalí. Proto se také musím v konkrétních kapitolách zaměřit na reálné podmínky, ve kterých v současnosti české činoherní divadlo vzniká.

---

<sup>7</sup> HADDON, Mark; STEPHENS, Simon: *Podivný případ se psem*, Městské divadlo Brno, premiéra 30. listopadu a 1. prosince 2013.

<sup>8</sup> MILLER, Arthur: *Čarodějky ze Salemu*, Městské divadlo Brno, premiéra 10. a 11. února 2018.

## II. Členění divadelní tvorby

Možná by bylo dobré uvést tuto práci i tím, že lépe vymezíme divadelní (bitevní?) pole, kterému se ze své pozice režiséra věnuji nejvíce. V knize Katalin Trencsényi *Dramaturgy in the Making*<sup>9</sup> se cituje dramaturg Mira Rafalowicz a jeho členění divadelní tvorby do čtyř fází:

1. „průzkum divadelního terénu“ (*exploration of the field*)
2. „vytváření a tvarování materiálu“ (*creating and shaping the material*)
3. „hledání tvaru“ (*finding a shape*)
4. „vlastní život inscenace“ (*performance gains its own life*)

Pokud se chce hostující režisér pečlivě věnovat všem čtyřem oblastem podle této „schematické mapy“, je to trvalá výzva k cestování napříč republikou.

Pro (1) *průzkum divadelního terénu* je nezbytné zhlédnout několik inscenací daného divadelního souboru. Některá divadla vstřícně poskytují nezbytné zázemí (Jihočeské divadlo, Městské divadlo Brno), jinde jsou možnosti pobytu v daném místě z různých důvodů omezené (o tom bude řeč později).

Poučenou znalost o souboru lze mít po zhlédnutí 3–4 inscenací, o což jsem se před každým zkoušením v novém souboru snažil (to jsou tedy minimálně 2–3 cesty za divadelním souborem). Během zkouškového procesu se pak snažím, pokud to program divadla umožňuje, poznat repertoár divadla ještě podrobněji a hlouběji.

Až na základě znalosti hereckého souboru lze odpovědně (2) *vytvářet a tvarovat materiál* pro samotné zkoušení inscenace (pokud budeme, hrubě řečeno, herecké obsazení považovat za „materiál“). Obsazení ale považuji za neoddělitelnou součást interpretace příslušného divadelního textu a bez reálné divácké zkušenosti nelze k závěrečnému obsazení inscenace přistupovat odpovědně. A s oznámením obsazení se hostující režisér stává neoddělitelnou součástí souboru divadla, alespoň v tom smyslu, že svým podílem na divadelním provozu spoluvytváří tvář hereckého souboru.

---

<sup>9</sup> TRENCSENYI, Katalin: *Dramaturgy in the Making*. Londýn (Bloomsbury) 2015.

Sám se snažím – to se již pomalu přesouvám k bodu (3) *hledání tvaru* – interpretace mých inscenací vždy vytvářet nejen s ohledem na scénické možnosti dramatického textu, ale i s ohledem na možnost vytvoření scénického prostoru, který by měl mít potenciál realizovat a akcentovat nalezená témata. V tu chvíli přitom nelze odhlédnout od možností a omezení divadelního domu, kde se inscenace bude odehrávat. Scénografie, její návrh a realizace je na pomezí druhého a třetího bodu.

*Hledání tvaru* (3): Konkrétní významy, konkrétní herecké výkony, konečné vyznění inscenace – vše se vytváří až díky konkrétním scénickým akcím, díky vzájemné herecké souhře, díky společnému úsilí. V průběhu zkoušení je to trvale proměnlivá knihovna osobních zkušeností a drobných postřehů, která se střetává se záměrem a konceptem inscenace – ale jen obtížně lze udržovat „*hledání tvaru*“ v předem určeném fixním směru.

K bodu (4) „*vlastní život inscenace*“ přispívá mnoho faktorů, které jsou pro jednotlivá divadla velmi rozdílné. Někde je proto lze pojmenovat a odhalit snadněji, jinde se mi to tolik nedařilo. Navíc i tento bod by při důsledném naplnění vyžadoval mnoho cestování, ideálně za každou reprízu, a dokonale přesnou reflexi vždy jedinečného představení.

Tyto body jsou ale užitečné stupně pro popis vzniku nové inscenace – a budu se jimi řídit v jednotlivých kapitolách.

## 2.1 Dvě perspektivy

V pozici hostujícího režiséra stojím na hraně mezi dvěma perspektivami: na jedné straně stojí zájem divadla, na straně druhé pak osobní zájem režiséra, jeho představy, ideje, motivace, vůle. Úběžníky obou úhlů pohledu se v jistých momentech, a mnohdy velice inspirativně, setkávají a spojují v jednotný cíl – tím je jistě v obou případech kvalitní inscenace obohacující repertoár divadla. Režisér, divadlo a i herci jistě také usilují o kvalitní herecké výkony. Ale právě skrze práci s herci se režisér může rozcházet se zájmy divadla. Žánrové vedení hereckých výkonů nebo obsazení hry příslušnými herci nemusí odpovídat představám uměleckého vedení divadla. Opět může i zde dojít k inspirativnímu uměleckému setkání, ale všude tam, kde je potřeba vést dialog mezi inscenačním týmem (v čele



s hostujícím režisérem) a mezi vedením divadla (v čele s uměleckým šéfem souboru či s ředitelem divadla), musí docházet k rozhodnutím, ústupkům a kompromisům. Jsou divadla, kde existuje konkrétní vize dramaturgického plánu včetně vytížení hereckých osobností ze souboru. V jiných divadlech existuje opatrná (takže nikoliv bezmezná), ale hluboká důvěra v osobnost přizvaného režiséra a tento pak má mnohem větší volnost (ale i odpovědnost) ve výběru titulu a hereckého obsazení.

Ale jak bylo řečeno, obě strany mají zájem na vzniku dobré inscenace, takže de facto z každé inscenace se stává inscenace *profilová*. Vzhledem k často napjaté finanční situaci českých divadel jistě existuje rozlišení mezi rozpočtově odvážnějšími a skromnějšími projekty, ale z hlediska uměleckého neexistuje opodstatněné členění na umělecky silnější a slabší tituly. Pro mě jako pro hostujícího režiséra by takové členění ani nikdy existovat nemohlo. Umělecky slabší titul logicky vede k nedostatečné inscenaci a v daném divadle bych přišel o možnost další režie. Jinými slovy – každá inscenace musí být z mé pozice na nejvyšší možné umělecké úrovni. Stalo se mi, že jsem dostal nabídku na konkrétní žánrový titul – a tím mohl být například lehký, barevný a nenáročný muzikál (*Hra o pyžama*<sup>10</sup> ve Slováckém divadle Uherské Hradiště) –, ale to hostujícímu režisérovi nedává nárok na úlevu z uměleckého vyjádření. Domnívám se, že je tomu dokonce právě naopak: čím přesnější zadání, tím větší úkol a odpovědnost pro pozvaného režiséra, tím větší prověření skutečného režijního řemesla.

Otázka volby titulu tak stojí na průsečíku zájmů režiséra a konkrétního divadla. V konkurenčním prostředí větších měst musí divadlo nabízet pestrou nabídku inscenací (například v Městském divadle Brno) – a díky tomu může být pozvánka na divadelní spolupráci velice konkrétní (tou byla například moje první nabídka spolupráce s MdB, kdy mi Stanislav Moša nabídl právě konkrétní titul *Podivný případ se psem*), ale i velice otevřená (dramaturgie divadla vyhledává tituly podle žánru a režisér se může na výběru rozhodujícím způsobem podílet). Naproti tomu má režisér zcela jiné postavení v divadelních souborech vznikajících z popudu generační výpovědi (případně v jiných vyhraněných divadelních souborech, kde se tvorba

---

<sup>10</sup> ABBOTT, George; BISSELL, Richard; ADLER, Richard; ROSS, Jerry: *Hra o pyžama*, Slovácké divadlo Uherské Hradiště, premiéra 5. listopadu 2016. Režie Mikoláš Tyc, scéna Karel Čapek, kostýmy Aneta Grňáková, choreografie Martin Pacek, hudební nastudování Josef Fojta.

profiluje podle jistého programu), kde se v každé inscenaci znovu hledá a vytváří specifická tvář dotyčného divadla (což je situace např. brněnského Buranteatru).

Pokud se divadlo a režisér shodují v úhlech pohledu na příslušnou divadelní inscenaci, jedná se vpravdě o šťastné setkání; v případě vzájemných rozporů může dojít k řadě napjatých situací. Ovšem bez ohledu na rozličné potíže, které mohou nastat během zkoušení inscenace, je zřejmě rozhodující finální umělecký výsledek. V konečném důsledku je totiž každá inscenace natolik inscenací konkrétního divadla, nakolik je inscenací konkrétního režiséra a konkrétních herců (a naopak). Z hlediska výsledku pak není (natolik) podstatné, zda prvotní dramaturgické zadání titulu odpovídalo režijní vizi (nebo výslednému režijnímu pojetí). Inscenace mluví vlastní řečí, vytváří vlastní kontext. Zkušené vedení divadla proto zajistí hostujícímu umělci co nejpříznivější podmínky pro dosažení co nejlepší inscenace. A silná inscenace může obhájit i výrazně individualistické režijní pojetí, které upřednostnilo „čistě umělecké“ zájmy před zájmy dramaturgie divadla. Spektrum vzájemné spolupráce mezi divadly a režiséry je natolik rozličné, nakolik jsou rozdílné jednotlivé inscenace vznikající v současné době v českém divadelním prostředí.

Existují jasné formulace či nějaká pravidla, jak má *hostující režisér* pracovat na inscenaci a zároveň mířit směrem k rozvíjení a udržování ensemblu? Jak ho zachovávat a posilovat? Asi právě jen společnou tvořivou prací; vytvářením jedinečného divadelního díla v neopakovatelných podmínkách.

Naprosto každá inscenace v souborovém divadle je ensemblová, každou inscenací se soubor formuje a utváří. A dobře udržovaná atmosféra nabitá chutí a energií pracovat je proto stejně tak klíčem k inscenaci, i k sehranému hereckému souboru.

## **2.2 Jak pracovat s herci**

Každá nová inscenace, každý nový projekt, jako kdyby byl zárodkem něčeho nového, objevením nové vrstvy v našich životech, novou reflexí emocí, života, světa kolem nás. Ale jak nalézt cestu k tomu, aby se z nového projektu stalo skutečné umělecké vyjádření, jak nastavit a udržet *kreativní přístup* – to je otázka, na kterou se pokusím odpovědět alespoň částečně, při zobecnění některých mých zkušeností.

*Jednání s herci – to je hotová věda. Základem je nejspíš dobrý vzájemný vztah. Jestliže mezi oběma stranami vládne pohoda, vezmou si k srdci i ty nejdrobnější připomínky. (...)*

*Pracovat jako režisér je stejně obtížné jako učit děti. Těžké povolání... Kupříkladu dnes se vám nechce zkoušet a musíte. Čím začít, aby se vytvořila pravá pracovní atmosféra? Láskou, mírností a humorem, a zároveň neztratit železnou vůli. (...)*

*Režisérovi připadá zvláštní role organizátora.<sup>11</sup>*

Pro herecký soubor by se každé nové zkoušení mělo stát něčím potenciálně lákavým, zejména pro osobnosti dychtící po objevování, po tvořivém dialogu. Tento postoj je ale pro každého herce pro nemožnost čtení budoucnosti (a nemožnost odhadnutí výsledku práce dopředu) náročným úkolem. A není to jen proto, že se začíná opět pracovat „nanovo“, tedy v nových podmínkách, na novém materiálu, případně s novým či obměněným tvůrčím týmem. Pokaždé je to náročná práce bez předem zaručeného úspěchu – jak už tomu ale při odpovědné tvorbě bývá.

Udržet si právě pro tuto nevypočitatelnost výsledku a při absenci hmatatelné herecké jistoty (a při absenci jistoty ohledně pracovního klimatu) zmiňovaný *kreativní přístup* a i jistou osobní *odolnost*, to si beze sporu žádá silné osobnosti. Osobnosti s širokou představivostí, s uměleckým povědomím, s pěstovaným a trénovaným talentem, s kultivovanou tvořivostí a s odpovědným přístupem vůči sobě i vůči instituci, ve které se nachází.

A to si nelze představit bez klíčové součásti tvorby, tedy bez *důvěry*, jejíž zdroj ale není nevyčerpatelný a musí být pravidelně doplňován. A *kreativní přístup* si nelze ani představit bez *vědomí smyslu*, což zabrání zničujícímu pocitu, že nový projekt bude jen plýtvání silami. *Důvěru* (respekt) a *kreativní přístup* tak nutno nahlížet jako alfu a omegu spolupráce režiséra a herce – a pro mě to jsou při pohostinských režiiích klíčová témata.

Osobně se snažím pro *kreativní přístup* vytvářet *pocit vlastní nepostradatelnosti*,<sup>12</sup> a to tak, že se značnou část skutečně autorské tvorby snažím

---

<sup>11</sup> EFROS, Anatolij: *Divadlo má lásku*. Praha (Panorama) 1980, s. 32–33.

„delegovat“, „rozprostřít“ mezi herecký soubor, mezi jednotlivé herce. Snažím se, aby přijali zodpovědnost za svůj výkon. Aby si uvědomili svůj nepostradatelný podíl na celku inscenace. „Vy a právě jen vy budete stát na tom jevišti v této inscenaci.“

Svého druhu je to taková malá past, do které herce naháním, ale taková „past“ není nic, co by mělo herce poškozovat. Naopak; tím, že herce záměrně vystavuji uvědomění, že *vy a jen a právě vy* stojíte na jevišti v daný okamžik inscenace, tím se snažím herce aktivizovat. Chci povzbudit a probudit tu část herecké tvořivosti, díky které se herec bude na jevišti cítit svobodně a bude schopný improvizovat, tvořit, umělecky existovat. Je to mnou vložená důvěra v herce – a pro ně samotné výzva přijmout vědomí smyslu.

Celý proces přitom ale probíhá ve vzájemném dialogu. Pokud bych já nebo herec (či herečka) měl pocit, že si v daném okamžiku neví rady, nebo že se v dané situaci zkrátka necítí dobře, je vhodné hledat jiné varianty řešení. A opět je lze hledat buď ve vzájemném dialogu (*jak by sis tedy danou situaci představoval/a, co by se ti tady hodilo*), anebo případně nastartovat hercovu tvořivost přesnějším zadáním okolností, událostí, motivací nebo prostorového aranžmá (*tak to pojd'me zkusit tak, že... atd.*).

Součástí tvořivého řízení herecké tvorby je tak často (nebo snad vždy?) i psychologická hra s hereckými osobnostmi, během které se snažím odhadnout, jaký typ přístupu bude nejlépe probouzet tvořivost daného herce. Zda je na místě volit přístup naprosto uvolněný, nebo naopak poměrně direktivní. Anebo zda se nebude nejvhodnější přístup nacházet někde mezi oběma póly.

Katie Mitchell ve své knize o režii<sup>13</sup> rozvíjí svoje postřehy pro práci s herci velice inspirativně, ale zejména při pohledu z perspektivy českých divadelních poměrů působí některá její doporučení poněkud hypoteticky: *Můžete požádat herce, aby udělali nějaké cvičení, ale pak strávíte deset minut vysvětlováním myšlenek, z nichž cvičení vychází. (...) Stačí říct hercům, aby cvičení udělali. Pokud někdo zpochybňuje záměr, z něhož cvičení vychází, nebo proces, důrazně mu doporučte,*

---

<sup>12</sup> Termín si vypůjčuji od J. Šestáka: ŠESTÁK, Jiří: *Divadlo – kultura – podmínky (Osobní zkušenost)*. Praha (KANT) 2012. s. 146.

<sup>13</sup> MITCHELL, Katie: *The Director's Craft*. Abingdon (Routledge) 2009; česky JAMU 2015 pod názvem *Umění a řemeslo režiséra*.

*aby nejdříve splnil úkol, a pak sledujte, jestli splněný úkol utiší jeho obavy. V devíti z deseti případů se to tímto cvičením vyřeší.*<sup>14</sup>

Pravda, toto je pouze komentář k jednomu z dvanácti *zlatých pravidel pro práci s herci* (která jsou opravdu podnětná a inspirativní). Nicméně moje otázka, založená na osobních zkušenostech, zní: Jsou divadla opravdu připravena na širokou škálu hostujících režisérů, na jejich metody, cvičení a umělecké záměry, jsou v tomto ohledu herci tvární, otevření, profesionální?

Protože před čím stojí hostující režisér – před divadelní výzvou, během které zjistí (alespoň by toho měl být schopen) profesní a uměleckou základnu příslušného divadelního souboru. Zda umělecký šéf / ředitel / vedení divadla pečuje o soustavné rozvíjení umění<sup>15</sup> a zda příslušné divadelní profese skutečně ovládají svoji *profesi*.

A o čem pak, v konečném výsledku, vypovídá proces zkoušení? Každá inscenace je bezpochyby výsledkem střetnutí: střetnutí režiséra se *souborem*. A v reálném provozu práce s herci často přesahuje předpoklady a předem naplánované představy. Navzdory původní koncepci, navzdory využívání různých psaných i nepsaných pravidel nebo i navzdory vzájemným sympatiím se práce promění a charakter vzájemné práce na inscenaci se začne ubírat jiným směrem. A nyní nemluvím o otázce vkusu a/nebo o osobních sympatiích – zde jde, myslím, o něco hlubšího: Jde o to, zda se obě strany inscenačního střetnutí (a i herci a další divadelní profese) mezi sebou profesionálně uznávají a respektují.

Bohužel se někdy stane, že nikoli. V takových případech pak někdy z pozice režiséra uvažuji, zda by nebylo výhodnější namísto *důvěry a kreativního přístupu*, tedy namísto tvořivé práce, namísto náročné kultivace řady oblastí hereckého projevu (a divadelní spolupráce), sáhnout po zdánlivě jednodušším celkovém řešení – po radikálnější stylizaci inscenace, tím pádem i hereckého projevu (a přijmout danou divadelní příležitost právě jen jako splnění požadavku na vytvoření inscenace).

---

<sup>14</sup> MITCHELL, K.: Op. cit., s. 171.

<sup>15</sup> O nezbytnosti vytrvalého rozvoje se vůbec v divadlech málokdy hovoří. Ale jak velice bystře kometuje Anatolij Ěfos: *Každá umělecká škola, která se ustavičně nerozvíjí, se časem změní v rutinérství. (...) Důležité je věřit svému uměleckému směru a zároveň se k němu občas stavět kriticky. (...) Jsou herci, kteří věří výhradně v úspěch a v nic víc. Jestliže se úspěch dostaví, je takový herec váš spolubojovník, a když ne – je to skeptik či dokonce nepřítel. Takovým umělcům chybí osobní názor na obsah vlastní práce, třebaže vědí, že to brání (...) uměleckému vývoji.* In EFROS, A.: Op. cit., s. 25.

Většinou se tomu ale ubráním, nepřipadá mi korektní vydávat řemeslné nebo talentové handicapy za promyšlený styl (v lepším případě) nebo za pouhou manýru (v případě horším). V konečném důsledku by se všechny inscenace ve svém pojetí mohly snadno podobat jedna druhé. Takže se de facto přes profesní vybavenost divadla a souboru dostávám k samotnému uměleckému *konceptu*<sup>16</sup> – tzv. *approach*.

Tento termín si vypůjčím z knihy *Myslet jako režisér (Thinking Like a Director)* od Michaela Blooma<sup>17</sup>: *Není neobvyklé získat představu o konceptu během raných fází přípravy inscenace. (...) Samotná představa se ovšem nejprve musí stát prostředkem k ověřování, (...) a až pokud je prověřena a zpřesněna, může se tato představa stát konceptem. Protože koncept musí prostupovat celou inscenací, musí být v souladu (musí se vyrovnat) s každým slovem a s každou akcí v divadelní hře – a musí zvýrazňovat a zpřítomňovat slova a akce v inscenaci čistě a se zaujetím. Protože se během zkušebního procesu režiséři často utopí v detailech provozu a výroby, měl by koncept sloužit jako cíl a jako průvodce houštím komplikovaných rozhodnutí. Měl by připomínat inscenačnímu týmu důvod a záměr, proč se příslušná hra inscenuje a v čem je její důležitost pro dnešního diváka.*<sup>18</sup>

Profesní, umělecká, talentová i provozní složka se během inscenace (během zkoušek, během tvorby) střetávají (s režisérem a jeho *approach*) simultánně a zároveň. A proto se k jednotlivým souborům a ke konkrétním střetnutím s herci a divadly, kde jsem hledal a rozvíjel *důvěru a kreativní přístup*, vyjádřím podrobněji v dalších kapitolách.

---

<sup>16</sup> Česká činoherní terminologie namísto použitého termínu „umělecký přístup – approach“ nabízí případně termín „dramaturgicko-režijní výklad“. Sice je „koncept“ termín obecnější, ale měl jsem dojem, že „výklad“ neslouží v daném případě smysluplně jako „cíle a jako průvodce houštím komplikovaných rozhodnutí. Měl by připomínat inscenačnímu týmu důvod a záměr, proč se příslušná hra inscenuje a v čem je její důležitost pro dnešního diváka“.

<sup>17</sup> BLOOM, Michael: *Thinking Like a Director*, London (Faber and Faber) 2002, ISBN 0-571-21456-8.

<sup>18</sup> Tamtéž, s. 70.

## III. Jihočeské divadlo

### Škola základ života

#### 3.1 Druhá pracovní zkušenost s JD

Pozvánku k první spolupráci se souborem Jihočeského divadla jsem obdržel během posledního ročníku studia na DAMU. Šéfovský tandem, tedy tehdejší umělecký šéf činohry Martin Glaser a dramaturgyně Olga Šubrtová, mi na základě zhlédnutí mých předchozích studijních inscenací (bakalářská inscenace komedie Woodyho Allena *Central Park West* a absolventská inscenace hry Ödöna von Horvátha *Kazimír a Karolína*) nabídli pro inscenaci v JD konkrétní titul: *Lov na losa* od Michała Walczaka. Tato zvláštní groteska (divadlo nakonec zvolilo podtitul *crazy komedie*) byla uvedena v české premiéře.

Dramaturgie divadla ostatně díky Olze Šubrtové pravidelně vyhledává a divákům a hercům nabízí nejnovější světové hry nebo premiéry divadelních adaptací. Do plánované sezóny 2010/2011 mi proto divadlo nabídlo právě tento předem zvolený titul.<sup>19</sup>

Inscenace byla naplánovaná pro Malé divadlo (kde pravidelně působí soubor loutkohry JD) a vedení činohry mělo (předem!) jasnou představu obsazení. To, jak jsem zjistil záhy na vlastní kůži, bylo zvolené velmi šťastně a spolupráce se všemi herci byla mimořádně tvořivá a přínosná.<sup>20</sup> Svým způsobem mi připadalo logické, že dramaturgie divadla „určí“ čerstvému absolventovi obsazení inscenace. Později mi však došlo, že tato volba byla promyšlená bez ohledu na moje zkušenosti; Jihočeské divadlo mívá velice dobrou a koncepční hereckou dramaturgii. Konkrétní titul se nasazuje jak s ohledem na dramaturgický plán na celou sezónu, tak i s ohledem na

---

<sup>19</sup> Ostatně stojí za pozornost dramaturgie celé sezóny: V sezóně 2010/2011 byly postupně nasazeny tituly *Komunismus* (Viliam Klimáček; „rudá love story“, režie Ivo Krobot), *Kdo je tady ředitel?* (Lars von Trier; „komedie“, režie Martin Glaser), *Utěšitel* (Martin Glaser, Olga Šubrtová; „tragikomická groteska“, režie Martin Glaser), *Lov na losa*, *Petrolejové lampy* (Jaroslav Havlíček, Martin Velíšek, Ivan Rajmont; „drama“, režie Michal Lang), *Slaměná židle* (Sue Glover; „poetické ostrovní drama“, režie Adam Rut). Sezónu doplnilo trojí inscenované čtení a Radokovo nastudování komedie *Jak se vám líbí* na Otáčivém hledišti v Českém Krumlově.

<sup>20</sup> V inscenaci hráli Pavel Oubram, Dana Verzichová, Martin Hruška, Jaroslava Červenková a Roman Nevěčný.

konkrétní herecké osobnosti. Herci pak mají díky tomu různé a proměnlivé příležitosti – v příslušných inscenacích mohou prokázat svůj talent, jinde musí spíše „posloužit“ ve prospěch celku.

Během zkoušek *Lovu na losa* mi na další schůzce s vedením činohry byla položena návodná, ale záludná otázka – a sice co říkám na české komedie. Konkrétně na hudební komedie. A vzápětí přišel dotaz přímo na titul *Škola základ života*. Olga Šubrtová s Martinem Glaserem měli opět velice jasnou představu o složení sezóny<sup>21</sup> a přišli proto znovu s konkrétním titulem.

Už jsem byl téměř rozhodnutý, že bych byl tuto nabídku přijal – ale Martin Glaser bystře předjímal i moje další dotazy (a tvůrčí úvahy) a rovnou mi nabídl (a v rozpočtu na sezónu odsouhlasil) živou kapelu pro účinkování v inscenaci. Následně mi doporučil kapelníka Václava Marka a jeho Blue Star Band, se kterým již dříve spolupracoval a který se specializuje právě na swing. Bylo tedy již od přípravné fáze jasné, že půjde o hudební inscenaci a bude žádoucí nazkoušet i několik tanečních choreografií. Martin Glaser i pro toto poskytl velice slušné finanční zázemí a to i s ohledem na již odsouhlasenou živou kapelu.

Jediným úskalím v chytře naplánované produkci projektu tak byla (v JD tradičně) krátká doba vyhrazená na nazkoušení inscenace. Šest týdnů na hudební komedii s choreografiemi znamenalo poměrně napjatý ferman zkoušek.

### 3.2.1 Vytváření a tvarování materiálu v JD

Během přípravy inscenace jsem uvažoval zejména nad rovnováhou a vyvážením dvou klíčových momentů, které jsem jako režisér musel nějakým způsobem rozřešit: 1) „příběh inscenace“, látka jako taková (tedy příběh kantorů a študáků v samotném materiálu Jaroslava Žáka: *Škola základ života*) a 2) ona krátká doba zkoušení. Tím hlavním úkolem pro mě bylo co nejlépe vyvážit a využít zkušební proces – tedy najít dobrou hranici mezi vznikajícím „příběhem inscenace“ a mezi

---

<sup>21</sup> V sezóně 2011/2012 měly premiéru tituly *Rok na vsi* (Alois a Vilém Mrštíkové, Břetislav Rychlík; „balada pro celou dědinu“, režie Břetislav Rychlík), *Fuk* (Maria Goos, „hra“, režie Petr Zelenka), *Tramvaj do stanice Touha* (Tennessee Williams, „drama“, režie Adam Rut), *Misanthrop* (Martin Crimp, „hra“, režie Martin Glaser), *Škola základ života* (Jaroslav Žák, hudební retro komedie). Na otáčivém hledišti pak byla uvedena autorská adaptace *Dekameronu* v režii Martina Glasera.



nalezením odpovídajícího ztvárnění školního prostředí v duchu samotného textu Jaroslava Žáka. To vše navíc právě během krátké doby zkoušení.

V úvodních poznámkách<sup>22</sup> z podzimu roku 2011 jsem si kladl zejména tyto otázky (a hledal jsem jejich následné řešení):

- *Porovnat vznikající text s úpravou Hany Burešové*

[Inscenaci Městského divadla Brno jsem zhlédl a měl jsem tak možnost zvážit retrospektivní rámec inscenace – pro který jsem se nakonec nerozhodl – a získal jsem i lepší povědomí o možnostech scénografie ve školním prostředí a možnostech hudebního plánu. Samotná inscenace v MdB byla ale velice úspěšná, dočkala se 100 repríz a byla i natočena Českou televizí]

- *Z čeho pramení humor v této komedii (rozhodně z jistého pamětnického „retra“, i díky filmu). Je to „krásná doba“, zasnít se. Ale překvapující ostruhy (1937, zmínky o vojně, vyloučený Benetka – na rozdíl od filmu)*
- *Půvabné výstupy [= jak jejich půvab vytvořit a zachovat]*
- *Hlavní rébus: ponechat ostny? Anebo z toho udělat jen rozvedenou kopii filmu na divadle? Asi ponechat, jenže z čeho nám zůstane ten skutečný pocit? (...) Nějak dál rozvinout ducha mládí, který není jen to ubohé postávání a pokuřování, ale především je to sranda.*

[Odtud se později vynořila klíčová připomínka pro celé zkoušení – a sice: Vždy musí existovat naprostá a bezpodmínečná úcta, podřízenost a respekt žáků k jejich pedagogům, která je ale vždy vyvážená vytrvalým hledáním té hranice, co si mohou proti vedení dovolit, hranice, za kterou se již nesmí. Prostředí školy má v tomto divadelním zpracování v samotném základu vlastně parametry jisté hry, jistého zápasu – jak říkají samotní študáci, škola je „mač“. Trvalým principem inscenace se proto pro mě stalo bezpodmínečné a nezpochybnitelné přijetí pravidel

---

<sup>22</sup> Úvodní poznámky citované zde – i později v této práci – vycházejí z autentických (byť místy nedatovaných) přípravných poznámek, které jsem si pořizoval jako pracovní záznam prvotního seznamování s textem, s tématy, s příběhem. Často v nich přeskakuji mezi formální stránkou inscenace, obsahem hry a vlastními postřehy. I tak mi ale připadalo podstatné zahrnout je do popisu jednotlivých inscenací.

- psaného i nepsaného školního řádu, které ale automaticky vybízí k hledání a určování přesných hranic – viz následující poznámka]
- *Tahle hra by měla být hlavně velká sranda. A jisté mrazení pramení z toho, že [jako diváci] poznáme, kolik jsme si toho v té době nedokázali uvědomit. Únik [historických] souvislostí. A že je to [v principu] stále stejné.*<sup>23</sup>

### 3.2.2 Finalizace textu

Před uzavřením finální verze textu jsme se několikrát setkali s kapelníkem Václavem Markem, vybrali jsme nejvhodnější písně a rovněž jsme určili postavy, které by je mohly zpívat a v jaké souvislosti (i s ohledem na pěvecké kvality herců). Některá pěvecká čísla byla zařazena na doporučení kapelníka (například jednoduchá, až nablblá sportovní píseň *Když ta Sparta vyrukuje* – která ale měla při svém prostinkém zaměření vždy překvapivý ohlas u publika), jiná čísla jsme s dramaturgyní Kristýnou Čepkovou vybrali jako jasné významové akcenty v příslušných situacích (to byla například píseň *Sám já chodívám rád*, kterou zpíval Jindřich Benetka).

Smysluplné zařazení písní na konkrétní místa v naší úpravě divadelní hry bylo někde bezproblémové, ale jinde byla píseň do příběhu vložena jaksi „nahrubo“. Snažili jsme se ale tato místa eliminovat – anebo opodstatnit uvedení písně na daném místě kompozičně, což nám nakonec někde dynamika písně umožnila.

Dramaturgický záměr, ale významová nedůslednost v jeho uplatnění, byla asi nejmarkantnější u tří písní. Tu první, *Měsíc to zavínil*, zpíval Čuřil (Ondřej Volejník), když ho profesor Kolísko načapal při pozdním příchodu. Byla to ale první píseň v inscenaci a měla proto důležitou úlohu v nastavení žánru hudební komedie (což ji pro uvedení na daném místě nakonec obhájilo).<sup>24</sup>

---

<sup>23</sup> Poznámky z přípravné režijní knihy, nedatováno (rok 2011).

<sup>24</sup> *Obraz 2. – chodba*

**KOLÍSKO:** Čuřile! Jaktože jste nebyl na mé hodině?

**ČUŘIL:** *Prosím, pane profesore, otec zapomněl doma klíče a matka mne poslala, abych mu je donesl do kanceláře. Prosím, nemohl jsem napsat domácí úkol, poněvadž byl včera u nás strýc Rudolf a večer nám zhasla elektrika -*

Tou druhou byla píseň *Jedu nocí*, kterou pro jisté uklidnění zazpíval profesor Lejsal (Ondřej Veselý) nad čtením rodokapsu „Rudý ďábel“.<sup>25</sup> Píseň má skvělou

---

KOLÍSKO: *Pustnete den ode dne, Čuřile, znamenám si vás. (odejde)*

ČUŘIL: *(pokrčí rameny a zpívá „Měsíc to zavínil“)*

*Měsíc to zavínil, ozářil oblohu,  
měsíc to zavínil, já za nic nemohu!  
A jak se nám pak smál ten měsíc – starý lhář,  
já byl tak okouzlen a zlíbal jsem tvou tvář.*

*Měsíc to zavínil, slíbil nám sladký sen,  
měsíc to zavínil a já jsem nevinný!  
A že jsem s tebou prožil tisíc sladkých chvil,  
to všechno měsíc jenom zavínil.*

<sup>25</sup> (vejde Mleziva)

MLEZIVA: *Služebník. Nesu vám zajímavou novinku. (...) Je tady pan inspektor.*

CAFOUREK: *Remíza, to není dobré...*

KOLÍSKO: *To tedy – (k Mlezivovi) Počkat! Co jste říkal?*

MLEZIVA: *Pan zemský školní inspektor Šunda.*

SUCHÁNKOVÁ: *A co je s ním?*

MLEZIVA: *Nic, je tady.*

(...)

ŘEDITEL: *Co se děje, kolegové?*

KOLÍSKO: *Inspektor...pa – pa – pa – pan inspektor.*

ŘEDITEL: *Pane na nebi! A kde?*

MLEZIVA: *V septimě.*

ŘEDITEL: *Pane Mlezivo, honem běžte do druhého patra, nezvoní tam zvonek a za chvíli má zvonit, to by byla ostuda. (Mleziva salutuje a odejde) Kolegové, račte do tříd, které teď učíte! Kde je školní řád? (hledá)*

(...)

KOLÍSKO: *Mně se přece nemůže nic stát, že ne. Já mám všechny věci v pořádku.*

SUCHÁNKOVÁ: *Kde mám učebnici? Tady jsem ji měla!*

*(Zvoní. Vejde smrtelně bledý Lejsal.)*

KOLÍSKO: *Co se vám stalo?*

LEJSAL: *Pan inspektor...*

*(všichni se rozprchnou do tříd, Lejsal sám. Nad „Rodokapsem“ zpívá „Jedu nocí...“)*

*Jedu nocí se svým koněm sám,  
zapomněl jsem odkud – nevím ani kam,  
nikdo neloučil se se mnou,  
na nikoho nečekám,  
jedu nocí se svým koněm sám.*

*Nikdy nepochopíš děvče krásné,  
proč ti musím sbohem dát,  
snad ti poví za mě hvězdy jasné,  
že mám tě stále rád.*

*Cesta má dál vede bůhví kam,  
krok za krokem stoupám k modrým dálavám,  
kolem vítr zpívá tichou píseň,  
kterou dobře znám.  
Jedu nocí se svým koněm sám.*

*(Lejsal dozpívá, uklidnil se. Se zaujetím čte „Žlutého ďábla“. Vejde Boukal.)*

westernovou atmosféru, a proto jsme ji zařadili jako téměř finální song první poloviny inscenace. Následovala jen kratičká situace, ve které chtěl student Boukal vyslídit, jak to dopadlo v rodokapsu a zda se „Ahmedovi podařilo uniknouti“.<sup>26</sup>

Kovbojské ladění songu *Jedu nocí* navíc úspěšně posilovalo motiv čtení dobrodružných románů, o které se handrkovali právě student Boukal a profesor Lejsal. Celý tento motiv jsme si s dramaturgyní vypůjčili z druhého „študáckého“ filmu, na kterém se jako scénárista podílel Jaroslav Žák, tedy z *Cesty do hlubin študákovy duše*.

Třetí písní poněkud hrubě zařazenou do samotného textu byla *Říkej mi to prosím potichoučku*, kterou zpívala Anda Pařízková (Taťána Kupcová) během zkoušení u tabule. V této situaci jí kolegiálně napovídal – ovšem právě přehnaně nahlas – student Benetka, jindy buřič a odbojník, správné odpovědi.<sup>27</sup>

---

<sup>26</sup> LEJSAL: *(už zase v ráži) Á, šejk Boukal!*

BOUKAL: *Prosím, pane profesore, kdybych nemusel k panu řediteli.*

LEJSAL: *Dobrá, ale ať se to víckrát neopakuje!*

BOUKAL: *Prosím, pane profesore, já jsem vás chtěl prosit, kdybyste mi vrátil tu knížku, já bych si jen dočet kapitolu -*

LEJSAL: *Ven!*

BOUKAL: *Prosím, kdybyste mi jen řekl, zda se podařilo Ahmedovi uniknouti?*

LEJSAL: *Já ti dám Ahmeda! Ven!!! (pauza) Počkat. Dobrá tedy. Ale jen, když mi seženete druhý díl – „Žlutého d'ábla po dvaceti letech“.*

*(přestávka)*

<sup>27</sup> ŠVIHLÍKOVÁ *Dále sem půjde... Pařízková! Tak, Anno, řekněte mi... Což takhle vzorec pro výrobu mýdla?(Anda Pařízková krčí rameny a dělá obličej na spolužáky, ti se snaží napovídat.) Tak co? Nic, že. Co s vámi, Anno, co s vámi?*

*(Benetka si stoupne, snaží se zřetelně artikulovat, Anda nerozumí, začne hlasitě šeptat chemickou rovnici).*

PAŘÍZKOVÁ: *(zpívá, jako by byla s Benetkou sama – „Říkej mi to, prosím, potichoučku“)*

*Říkej mi to prosím potichoučku,  
že jsem tvoje ze všech jediná,  
že jen stále po mě toužíš, ty můj broučku,  
že v mých loktech ráj tvůj začíná.  
//: Říkej mi to prosím neustále,  
že jen mě máš nade všechno rád,  
že jsem tvoje nejkrásnější  
- a tak dále...  
že jen mě chceš věčně milovat!://*

Trochu jsme touto písní chtěli poškodit pověst postavy Jindřicha Benetky před profesory – ale zároveň vyzdvihnout jeho ohleduplnost vůči spolužačce a celkový gentlemanský charakter pro diváky. Navíc k písni vznikla skvělá choreografie Karolíny Hejnové, která zakryla jistou dramaturgickou rezervu.

### 3.3.1 Hledání tvaru inscenace v JD

Na příkladu těchto nedůsledností se ale ukazovala podstatná kvalita Jihočeského divadla, která byla pro inscenaci a průběh zkoušení typická. Panovala nesmírně vlídná a vstřícná atmosféra, kterou jsem záměrně a co nejvíce podporoval. Díky finanční záloze v souboru činohry (a díky vřelé podpoře Martina Glasera) se totiž objevila dokonce možnost uspořádat pro herecký soubor taneční workshop ve stylu swingu, lindy hop a charlestonu. Sice bych se musel smířit s ještě kratší dobou zkoušení, ale zdálo se mi to jako vítané zpestření provozu divadla a nesmírně cenná možnost obohatit proces zkoušek a následně urychlit zkoušení choreografií. Na taneční workshop jsem tedy vyhradil z již tak napjatého fermanu celý týden a zbývalo pět týdnů (odečteme-li ten generálový, kdy musela být inscenace již téměř hotová, byly to dokonce jen týdny čtyři) na nazkoušení inscenace a dozkoušení choreografií (nepočítám-li jednodušší sólové choreografie, pak se jednalo o sedm skupinových choreografií). Situaci navíc trochu komplikovalo, že choreografka nebyla součástí workshopu, který měli na starosti *Swingbusters*, byla se na něm však několikrát podívat a některé prvky z tanečního workshopu tak nakonec využila.<sup>28</sup>

Díky této možnosti tanečního workshopu a díky jeho konkrétnímu uvolněnému průběhu mi tak bylo velice brzy jasné, že nejlepší cestou k úspěšné inscenaci *Škola základ života* bude podporovat dobrou atmosféru během zkoušek. Snažil jsem se využít krátký čas vyhrazený na zkoušení k uvolnění tvořivé vnitřní energie, kterou jsem v hereckém souboru činohry JD cítil. Aby k tomu došlo, snažil jsem se podvědomě probudit v hercích pocit jisté výzvy, kterou se stalo právě nazkoušení náročné hudební inscenace v tak krátkém čase.

---

<sup>28</sup> Jednou jsem dokonce choreografku přesvědčil k návštěvě swingové taneční hodiny vedené *Swingbusters* v Praze. Protože chyběly taneční páry, museli jsme se dokonce zapojit, což v ní snad probudilo zájem o dané období a „nastartovalo“ ji to do příprav konkrétních choreografií.

Pro posílení tohoto pocitu „výzvy“ jsme s dramaturgyní Kristýnou Čepkovou pečlivě zvažovali obsazení celé inscenace. Na rozdíl od mé předchozí spolupráce s JD (kdy bylo obsazení předem dané) jsme nyní měli od vedení činohry naprostou volnost – i díky tomu, že jsem již částečně znal soubor a skutečné možnosti herců a hereček v JD.

Prvním důležitým rozhodnutím bylo nehledět na reálný věk herců vzhledem k postavám, které by mohli hrát. Na věk jsme hleděli jen přibližně a jen u těch osobností, kde jejich osobní téma mohlo hrát významovou roli – např. ctěného a důstojného profesora Narcise Gábrlíka hrál Petr Šporcl. Díky tomu jsme mohli obsazovat herce s ohledem na jejich skutečné herecké téma a na jejich herecké (a komediální či pěvecké) možnosti. Mezi nejšťastnější rozhodnutí tak patřilo obsazení „*footballového idiota*“ Tondy Holouse Romanem Nevěčným (který již věkem rozhodně neodpovídal dané postavě), *študáka a světáka Ády Čuřila* Ondřejem Volejníkem, *šplhouna Ludvíka Krhounka* Tomášem Drápelou. Jako zdařilé se později ukázalo i obsazení postavy *Pana ředitele* Janem Konrádem. Pro tohoto herce to byla větší herecká příležitost po delší době a evidentně pookřál a zkoušel s velikou chutí. Navíc jistá autorita spojená s ředitelskou figurou mu propůjčila sympatické sebevědomí i mimo jeviště a přispívala k dobré atmosféře v zákulisí divadla.

Orchestr zkoušel separátně, korepetice naštěstí probíhaly i mimo zkoušky. Z evidentní časové nouze bylo ale i tak jasné, že některé situace (například scény profesorské, tedy situace odehrávající se ve sborovně) bude nutné nazkoušet a zafixovat za jedinou zkoušku. To se díky dobré atmosféře a tvořivé práci vždy podařilo, dokonce i při *sobotních* zkouškách, což bývá často pro některé členy hereckého souboru důvod k nelibosti (ale naštěstí v jiných divadlech než v JD). Velkou pochvalu za koncentraci a ukázněnost tedy zaslouží celý herecký soubor JD.

### 3.3.2 Scénografie

Hravé atmosféře a noblesní nostalgii odpovídala i scénografie Karla Čapka.<sup>29</sup> Chtěli jsme využít scénický potenciál živé kapely a její trvalou přítomností na jevišti posílit divadelnost celé divadelní „hry na študáky a kantory“. Kapelu jsme proto

---

<sup>29</sup> Obrazová příloha, s.148-149.

umístili na samostatné zadní vyvýšené patro, odkud shlížela (z výšky 2,5 m) na jeviště pod sebou a na diváky v hledišti. Kapela tím také vytvářela poutavý a živý horizont rámuující divadelní prostor.

Stylizované malované kulisy pak členily prostor na jednotlivé scény. Záměrně jsme akcentovali dřevěné rámy a malbu štětcem. Jistá přiznaná, až naivní divadelnost i v tomto případě přispěla k pocitu nostalgie a dodávala jevišti pocit „retro“. Scénografie snad totiž odrážela stylizovaný přístup k divadelním výpravám z té doby – alespoň tak jsme si to s Karlem Čapkem pojmenovali. Realismus proto mohl ku prospěchu věci ustoupit zjednodušenému výtvarnému výrazu. Dveře měly malované kliky, reproduktor rozhlasu byl evidentně také jen namalovaný, přehnaná perspektiva ubíhající chodby neodpovídala skutečným parametrům jeviště atd. Konkrétní, často lehce stylizovanou podobu jsme někdy odvozovali od filmových předloh, abychom (pod)vědomě provázali scénografii se vzpomínkou na černobílé filmy, které ostatně uvedení titulu v JD inspirovaly.

### 3.3.3 Tvořivá hra

Na této inscenaci se ukázalo, že mně osobně se nejlépe osvědčilo řešení časové tísně tím, že jsem nastavil zkoušení celé inscenace jako kolektivní tvořivou „hru“. Je to svým způsobem jedno z možných řešení daného úkolu (je-li úkolem nazkoušení inscenace) z pozice hostujícího režiséra.

Tehdejší ředitel JD Jiří Šesták ve své knize shrnuje úkoly stojící před divadlem takto: *Protože vedení divadla přichází s novými, náročnějšími úkoly, mnohdy v nových podmínkách a ne vždy s předem zaručeným úspěchem, je třeba, aby uvnitř instituce byli lidé s kreativním přístupem a odolností. Vzájemná informovanost a důvěra vždy napomáhá posilovat přesvědčení, že nový projekt nebude znamenat jen plýtvání silami. Důležité je tu i pomoci jednotlivým spolupracovníkům nabýt vědomí vlastní nepostradatelnosti při řešení daného úkolu, který bezprostředně souvisí se stupněm individuální pracovní i existenční jistoty.*<sup>30</sup> V tomto případě se sice popisují umělecké a provozní úkoly uměleckého managementu z vyšší pozice, ale postřehy Jiřího Šestáka jako kdyby šlo aplikovat i na situaci hostujícího divadelního režiséra.

---

<sup>30</sup> ŠESTÁK, Op. cit., s. 146.

Ten se tak či onak stává uměleckým manažerem skupiny lidí ve velmi specifických podmínkách daného divadla či divadelního souboru. A nejde jen o vedení herců, třebaže s nimi je vzájemné setkávání a proces tvorby nejmarkantnější.

### 3.4 Vlastní život inscenace

Inscenace se s úspěchem hrála (s různými a docela častými obměnami v obsazení) pět let, až do jara 2017,<sup>31</sup> a dosáhla i díky dobrému marketingu a dobré pověsti celkem 44 repríz.

Ostatně rád bych zmínil, jak obchodní oddělení divadla může prodávat „značku“ divadla a „značku“ inscenace. Právě proto, jak důležitou součástí divadelního provozu je marketing, je nesmírně cenná a funkční samostatná explikační porada pro obchodní oddělení divadla.

S tou jsem se setkal poprvé právě v Jihočeském divadle, kde tyto schůzky zavedl tehdejší ředitel Jiří Šesták a šéf činohry Martin Glaser. Jsou na ní přítomné všechny pokladní z daného divadla a všichni členové obchodního oddělení. Díky této schůzce mají příslušní zaměstnanci divadla přímý kontakt s inscenátory, mají možnost pokládat tvůrcům otázky, na které se jich zřejmě budou budoucí diváci před koupí vstupenek ptát, a plánovanou inscenaci pak mohou o to lépe prodávat a nabízet, včetně všeho, co na ní může být pozoruhodného, inovativního či provokativního. Přitom posledně jmenované adjektivum působí v českých a moravských divadlech na většinového diváka převážně pejorativně.<sup>32</sup>

Obchodní oddělení je dnes integrální součástí divadelního organismu: přináší velkou radost a vzpruhu, pokud přístup obchodního oddělení podporuje inscenátory a pokud jejich umělecká díla pak (v ideálním případě účinně) prodává a předává směrem k divákům a k veřejnosti. Napjaté vztahy s obchodním oddělením

---

<sup>31</sup> Na poměry Jihočeského divadla je to sympatické, ale není to žádný rekordní počín, veleúspěšné inscenace *Muž sedmi sester* a *Saturnin* jsou na repertoáru přes 12 let.

<sup>32</sup> Je poněkud smutné, jak se pak podobná adjektiva – jako „provokativní“ – musí maskovat za jiná slova a jiné označující „značky“, abychom potenciální diváčkou skupinu neodradili. Nebo abychom naopak nalákali namísto té konzervativní skupiny například mladé diváky. Pak se naopak s oblibou používá jiná „vábnička“ – jako například slovo „progresivní“. Stojí za zmínku, jak se k tomu vyjádřil dramaturg Městského divadla Brno Jan Šotkovský: *Jsem na slovo „progresivní“ dost alergický. Tím, jak sugeruje představu neustálého vývoje umění „od horšího k lepšímu“, se mi zdá být duchovně z minulého století, ne-li předminulého.* (Rozhovor z programové brožury k festivalu Divadelní svět Brno 2017.)



mohou odsoudit inscenaci k zoufale malému počtu repríz, což se mi přihodilo u inscenace *Láska a peníze* v Moravském divadle Olomouc.<sup>33</sup>

V další části se věnuji právě tomu, jak dopadly moje režie v Moravském divadle Olomouc.

---

<sup>33</sup> Bylo pro mě proto až jakousi úlevou, že po veřejné generálce jiné inscenace – *Rodinné slavnosti* (rovněž v Moravském divadle Olomouc) za mnou přišla vedoucí obchodního úseku a vyjádřila patřičné uznání doprovázené ujištěním, že dokonce „inscenaci budu nabízet i školám“. Pochopitelně mi to udělalo radost, ale zároveň jsem byl zaskočen vědomím, že moje práce musela nevědomky procházet tímto přijetím – nemělo by obchodní oddělení vycházet inscenaci vstříc a nečekat až „jak to dopadne“?

## IV. Moravské divadlo Olomouc

### *Láska a peníze, Rodinná slavnost*

#### 4.1 Moravské divadlo Olomouc za dramaturga Milana Šotka

Byla to třetí sezóna v Moravském divadle Olomouc pro Milana Šotka, ve které mi tento bystrý dramaturg a můj spolužák nabídl možnost spolupráce. Specifika proměny činohry MDO shrnul v soudobém rozhovoru, ze kterého stojí za to ocitovat několik pasáží:

***Je pár dní po začiatku vašej tretej sezóny v Moravském divadle. Ako to dnes vyzerá „za oponou“? Darí sa Vám plniť vytýčenú „päťročnicu“?***

*Pro činohru je to šťastné období. Máme dobrý soubor, který roste na velkých úkolech. Upřímně – kdyby to v předvečer třetí sezony stále moc nevypadalo, nemělo by valný význam pokračovat...*

***„Kriesenie“ úrovne Moravského divadla, ktoré ste si spolu s umeleckým šéfom zaumienili, iste vyžaduje zvláštne dramaturgické úsilie. Aká je vaša dlhodobější stratégia?***

*Coby dramaturg kladu dnes největší důraz na výběr režiséra. Zní to zpučně, ale jako dramaturg mohu být co platný jen dobrému režisérovi.*

(...)

***A čo taktika výberu titulov?***

*S nadsázkou lze říct, že být dramaturgem Moravského divadla není nijak náročné. Vždyť se tu nic nehrálo! To, že se v Olomouci může v jediné sezoně objevit Gogol vedle Čechova, Šrámek vedle Vančury, je dáno hlavně dluhy a resty k velké klasice, které se tu, zdá se mi, nastřádaly. Osobně však dávám přednost dramaturgické provázanosti napříč sezonami. Tak například nakládáme s dramatikou středoevropskou – po Horváthovi přijde na řadu Schnitzler.*

(...)

*V současnosti nelze v Moravském divadle vytvořit repertoár. Alespoň ne v tom smyslu, že by zde náročnější inscenace žily déle než dva roky. Pokud se někomu zalíbí Arabská noc, těší nás to, ale zároveň mu těžko můžeme nabídnout jinou současnou hru. Až přijde čas Kellyho Lásky a peněz, zas už tu nejspíš nebude „Arabská“. Dramaturgický plán na sezonu je proto zatím sestavován tak, aby v jednu chvíli mohl být sám o sobě veškerým činoherním repertoárem. Na druhou stranu, tematicky zaměřené sezony – sezony o komunismu, o gayích, o Šmoulech – jsou mi spíše protivné. Nemluvě o tom, že nikdy není tak těžké sezonu nějak pojmenovat. ***V budúcej sezóne ste sa rozhodli pre titul Dennisa Kellyho Láska a peníze. Pôjde o druhé uvedenie tejto hry v českom prostredí, hneď rok po úspešnej Mikuláškovej inscenácii v Divadle v Dlouhé. Nie je ale český „rybníček“ primálny na opakovanie takto výrazných titulov popri halde dosiaľ nezinscenovaných súčasných textov?****

*Máte pravdu, na svou českou premiéru čekají stovky současných her. Ale čtete je? Má zkušenost je asi taková, že mne během roku osloví zhruba pět současných textů, jeden nebo dva si pak umím představit i v olomouckém divadle. Lásku a peníze si nespojuji s Mikuláškem, jeho inscenaci jsem ostatně dosud neviděl. V roce 2010 ji na Pražském festivalu německého jazyka představil Deutsches Theater, už tehdy jsem se pídil po textu. Jenže – v českém divadelním rybníčku se pořád hraje na české premiéry. Poskládám vám sezonu ze samých českých premiér... A co?<sup>34</sup>*

Naší motivací tedy nebylo dosáhnout nějaké výraznější české premiéry (třebaže bychom se tomu jistě nebránili). Ale připadalo nám smysluplnější vytvářet onu „dramaturgickou provázanost mezi sezónami“ a zároveň vytvořit výraznou inscenaci pro soubor a město. Hledali jsme za tímto účelem silný moderní text, svým způsobem „moderní mýtus“, který by mohl navázat na úspěch *Arabské noci*. Nakonec jsme se proto rozhodli pro text *Láska a peníze*.<sup>35</sup>

Soubor činohry Moravského divadla Olomouc se tou dobou (během třetí sezóny pod vedením Michaela Taranta a Milana Šotka) pomalu stával rovnocenným partnerem baletního a operního souboru. Zní to poněkud neuvěřitelně, ale na rozdíl od jiných vícesouborových divadel nebyla činohra v Moravském divadle Olomouc tím hlavním, na čem divadlo stavělo svoje renomé a svoji image, a to nejen v rámci svého města. Do této situace přišel nový umělecký šéf, nová dramaturgická krev a vize – a noví herci. Mezi nimi byli mimo jinými i Jiří Suchý z Tábora, Klára Klepáčková a Ivan Dejmal – mí spolužáci ze souběžného hereckého ročníku, všichni čerstvě opouštěli DAMU spolu se mnou a toto byla moje první spolupráce s nimi od školních inscenací.

Po úvodních sezónách nabrala tedy činohra Moravského divadla Olomouc čerstvý dech a byla připravena na nemalé herecké a interpretační výzvy; v sezóně 2012/2013 měla mimo jiné premiéru Langerova *Periferie* v režii Štěpána Pácla, *Láska a peníze* a Schnitzlerův *Rej* – a to měl již soubor za sebou úspěšnou inscenaci *Arabské noci* v režii Martina Glasera. Herci tedy měli v čerstvé paměti cenné zkušenosti; jak nakládat se současným textem, jak se vypořádat s konzervativním diváckým očekáváním v Olomouci, které nebývá právě nejvřelejší k moderní dramatičce. A v neposlední řadě celý inscenační tým věděl, že jedině při společné souhře a za předpokladu, že se všichni „postaví“ za daný inscenační tvar a za danou

---

<sup>34</sup> ŠOTEK, Milan: *Je jednoduché Olomouci zaspílat*; <https://divabaze.cz/m-otek-jak-jednoduche-by-bylo-olomouci-zaspilat/>

<sup>35</sup> KELLY, Dennis: *Láska a peníze*, Moravské divadlo Olomouc, premiéra 23. listopadu 2012.

interpretaci, pak jedině tehdy mohou pomalu přetvářet nevstřícné zázemí divadla (odpovídající konzervativnímu městskému vkusu) k novému přístupu k činohře. Obchodní oddělení MDO totiž nebyvalo k moderním inscenacím úplně přátelsky nakloněné a vůbec tak nepomáhalo k rozšíření diváckého zájmu a vkusu o nové divadelní zážitky (svým způsobem propojený kruh konzervativní poptávky a nepodporované nabídky nové a „progresivní“<sup>36</sup> dramatiky).

V Olomouci (na rozdíl od Jihočeského divadla) obchodní oddělení vlastně kopírovalo divácké předsudky. Inscenace se obvykle dočkávaly pouze osmi repríz (vzhledem k osmi diváckým předplatitelským skupinám to byla nutnost a znouzectnost zároveň). Ostatně inscenace *Láska a peníze* také měla mít pouze těch plánovaných osm repríz, devátou a desátou reprízu se podařilo uskutečnit jen díky tomu, že si jedna škola zakoupila dopolední představení.

#### 4.2 *Láska a peníze* – vytváření a tvarování materiálu

Cituji moje poznámky z prosince roku 2011 po prvním čtení textu:

- *Množství vzájemného násilí, které ale pramení z jediného bodu – hledání štěstí. Kde ho hledáme? – Všude. V práci (kvůli penězům), ve vztazích (a sex nám k tomu má pomáhat) – v rodině (kterou se snažíme penězi a sexem udržet pohromadě).*
- *Postupné monology navazují dialog s publikem a díky vyprávění je toto divadlo velmi výrazně napínavé díky (divácké) účasti. Tu (účast) je nutné neustále provokovat – jen tak lze opravdu dosáhnout na smysluplnou úvahu [míněno divadelní].*
- *(...) v pozadí každodenních bojů se autor ptá po morálce, filozofii, smyslu života.*
- *Je to obyčejné a přitom silné – protože to zapojuje zkušenost každého z jeho života [jednotlivce-diváka]. Známe to.*
- *A právě proto tam musí být **událost**. Náš i všední život neexistuje bez okamžiků překvapení, štěstí – bez okamžiků, kdy **žijeme** [původní podtržení v poznámkách].*
- *Ať je to svatba, jídlo nebo hudba, káva, odpočinek, spánek, televize, cesta městem – ale všednost vždy před silným zážitkem ustupuje do pozadí. Ten [zážitek] tam musí být.<sup>37</sup>*

<sup>36</sup> V tomto kontextu ale skutečně šlo o posun činohry MDO novým směrem...

<sup>37</sup> Poznámky datovány 16. 12. 2011.

I na základě citovaných poznámek z mého seznamování s textem hry jsem dlouze hledal se scénografem Eufraziem Lucena-Muñozem funkční scénický princip. Ten se podařilo nalézt až po několika schůzkách, protože jsme se museli vypořádat s nízkým rozpočtem na inscenaci (takže řada nápadů spadla pod stůl pro nemožnost realizace) a také s komplikovaným textem s mnoha obrazy (některé se přitom odehrávají v blíže nespecifikovaných prostředích). Společně jsme se nakonec shodli na levném, ale dostupném a funkčním řešení – a snažili jsme se na scéně vytvořit významově „otevřený“ prostor.

Na scéně bylo stylizované torzo budovy, jakási prázdná železná konstrukce<sup>38</sup>. Ta byla poměrně vysoká (4 metry), ale pravidelně členěná po 1,5 metru na jisté „čtverce“ v celkovém rastru 5 čtverců podélně a 3 čtverce do hloubky jeviště. Vzniklo tak, matematicky řečeno, 15 „jednotek“. Ovšem z pohledu diváka to pochopitelně vypadalo jako jistý celek, jako kostra domu, silueta stavby s velice tence vyznačenými stěnami a sloupy v pravidelných rozestupech. Chtěli jsme dosáhnout jisté velikosti a prázdnoty zároveň. Proto jsme se rozhodli vyhnout čisté symetrii a celou stavbu jsme umístili na jeviště diagonálně, takže levý přední roh konstrukce vyčníval do portálu a do publika. Pro posílení dojmu „prázdné hmoty“ jsme celou subtilní konstrukci umístili na 40 cm vysoký terén z praktikáblů.<sup>39</sup>

Aby tato stavba umožňovala herecké rozvíjení situací z textu, zabydleli jsme tuto jevištní železnou konstrukci různými realistickými objekty – takže nakonec nebyla tak docela „prázdná“. Vystačili jsme přitom ale jen s drobnými detaily, se znaky; čekárnu na pohotovosti stručně vystihovala řada plastových židlí, prostředí bankovního poradce charakterizovala jen otočná kancelářská židle na kolečkách, jinou kancelář, ve které probíhá netradiční pracovní pohovor, určovala velká šedá kopírka a šedé vertikální žaluzie. Jevištní prostor, celá stavba se vlastně neproměňovala ve svém fyzickém objemu či tvaru – ale proměňovala se v čase a především ve významu. Dynamiku scénografie určovala především herecká akce a modelování prostoru (respektive spíše akcentování příslušných jevištních míst) díky

---

<sup>38</sup> Obrazová příloha, s. 150-151.

<sup>39</sup> Nakonec se během technické zkoušky ukázalo, že stavba je až příliš subtilní. Při své výšce a při materiálu, ze kterého byla vyrobena, se celá stavba značně chvěla. Nakonec jsme ji museli ukotvit ocelovými lanky na zábradlí podél jeviště, aby se celá konstrukce neustále nehoupala ze strany na stranu, takže budova nakonec nebyla „samostojná“ a ztratila něco ze své elegance a čistoty.

light designu<sup>40</sup> v „pocitovém“ objemu. Tvarování prostoru scénografií, proměnlivost prostoru, měla přispívat k diváckému zážitku z inscenace.

Možná se uplatnilo to, o čem Jaroslav Vostrý píše v jiné souvislosti. Šlo nám totiž právě o takovou „tematizaci“ prostoru, kde se *podoba zobrazovaných předmětů stává podnětem ke hře „obsahové“ i „formální“.* (...) *K utváření smyslu v procesu divákovy recepce dochází jak na základě podnětů apelujících na vnitřně hmatové vnímání, tak na základě podnětů souvisejících s využitím možných (vizuálně identifikovatelných) symbolických konsekvencí; ty případně poukazují k jistým archetypům a fungují společně s podněty k vnitřně hmatovému vnímání ve vzájemné posloupnosti.*<sup>41</sup>

Jevištní „zkratka“ (i z nutnosti dodržení finančních limitů) byla přitom velice účinná a vytvořila celkový styl inscenace, která tak balancovala mezi výseky reality a divadelní hrou na reálnou všednodenní skutečnost.

Zřetelnost (iluzivních či antiiluzivních) divadelních prostředků posilovala také stálá přítomnost všech herců na jevišti.

### 4.3 Průzkum divadelního terénu a hledání tvaru

Obsazení této hry neskrývalo žádné výrazné úskalí, nepřineslo kontroverze – hra má pro každou postavu minimálně jeden velký výstup, ve kterém se daný herec či herečka může projevit. Proto jsme se snažili využít soubor činohry MDO v celé šíři – a těšil jsem se proto i na další spolupráci se spolužáky.

Přál jsem si, aby se herci maximálně ztotožnili se svými postavami, aby byli skutečně věrohodní, nikoli jen „divadelně věrohodní“.

Ostatně Zdeněk Bartoš ve své knize píše, že *věrohodnost byla hlavním předpokladem pro vznik novodobé divadelní iluze.*<sup>42</sup> Pokud klademe i dnes na herectví nároky, které souzní s termínem „věrohodnost“, musíme ovšem být maximálně pozorní ke všemu, co dané herectví sděluje. Zejména pokud má drama

---

<sup>40</sup> Light design obstarával také Eufrazio Lucena-Muñoz.

<sup>41</sup> VOSTRÝ, Jaroslav: *Scénování v době všeobecné scénovanosti*. Praha (KANT) 2012, s. 188–189.

<sup>42</sup> BARTOŠ, Zdeněk: *Divadlo a iluze*. Praha (KANT) 2011, s. 37.

ambici zobrazovat život v celé jeho šíři, se všemi děsivými i směšnými okamžiky, v celé jeho nestrukturované grotesknosti<sup>43</sup> – což je případ textu *Láska a peníze*.

#### 4.3.1 První scéna

První obraz hry nemá žádnou uvozovací scénickou poznámku. David (Jiří Suchý z Tábora) cituje mailovou korespondenci se svojí francouzskou milenkou; sám přitom popíše data odesílaných e-mailů, cituje své dopisy i odpovědi od francouzské partnerky. Vzniká zvláštní typ dialogu – David ho prostřednictvím těchto e-mailů vede sám se sebou. Písemnou formou promlouvá k Sandrine a vzápětí si odpovídá. Jisté členění a jistou dynamiku lze vnímat skrze data odesílaných zpráv – ale klíčový je především herecký postoj k promluvě. Takto první obraz pokračuje:

*21. ledna*

*OK.*

*Jak se cítím.*

*Cítím se zmatenej. Šťastnej. Vyděšenej. Nadrženej. Zoufalej a bezcennej, protože jsem letos nedostal povýšení, naštvanej, že jsem ti napsal takovou koninu, a taky cítím jistou naději, protože jsi se na mě i tak nevykašlala. Cítím se naprosto upřímně, to kvůli tobě.*

*Taky cítím...*

*Mám pocit, že zrazuju památku své ženy. Nebo tak něco. Nevím.*

*Tak. Když už ses zeptala...*

*21. ledna. Ten samý den.*

*Davide, tohle má víc smyslu než historky o Liamových úspěších s netem, ne? Těší mě, že jsi nadrženej. Šťastnej a v naději zní taky dobře, ale ten zbytek, to jsou akorát sračky. Rok vlezlého prodávání telekomunikačních služeb je dostatečné pokání, ne?*

*Pověz mi o své ženě.*

*21. ledna. Stejný den.*

*Ne, myslím, že to by nebylo správné.*

*21. ledna. Ten samý den.*

*Proč?*

*21. ledna. Ten samý den.*

*Důvěřuju ti, Sandrine. Mám tě rád. Žiju život, ve kterém se všechno měří v platových výměrech a penzijních schématech a obchodních strategiích, a lidí, jako je Liam, se ti smějou, když ti klient zruší*

---

<sup>43</sup> Srov. BARTOŠ, Z.: Op. cit., s. 38.

*objednávku a tobě hrozí, že přijdeš o práci. A ty...*

*Býval jsem učitel, já byl*

*Ty*

*jsi mimo tohle všechno. Jsi tak krásná, nic z toho tady s tebou nemá nic společného, jsi tak inspirující, díky tobě věřím na věci, na které bych možná raději věřit neměl.*

*21. ledna. Ten samý den.*

*Pověz mi o své ženě.*

*21. ledna. Ten samý den.*

*Chtěla jsi vědět, jak se cítím. Mám strach vyprávět ti o své ženě, protože pak mi už možná nikdy nenapíšeš a já zůstanu sám, jen s Liamem a jeho optickými vlákny.*

*21. ledna. Ten samý den.*

*Pověz mi o své ženě.*

*21. ledna. Ten samý den.*

*Sandrine.*

*Pauza.*

*Má žena spáchala sebevraždu. Nechci ti o ní vykládat.*

Jiří Suchý z Tábora uzrál v Olomouci v plnokrevnou hereckou osobnost díky výrazným rolím v inscenacích jako *Markéta Lazarová* (režie: Michael Tarant), *Ženitba*, *Něco za něco* (obě režie: Bogdan Kokotek) anebo v *Arabské noci* (režie: Martin Glaser). Nejen v poslední jmenované dokázal, že dovede svou jevištní existencí ovládnout celý prostor divadla. Věděl jsem o tomto hereckém vývoji, spoléhal jsem na dobré reference od Milana Šotka a celý první obraz jsem tak maximálně soustředil právě kolem jeho hereckého zpřítomnění textu, respektive citované e-mailové komunikace. Jiří Suchý z Tábora v konečné inscenační verzi vlastně pouze přešel na forbínu a z ní začal věcně popisovat – jako by to byl jeho vlastní životní příběh – celou bouřlivou epizodu svého života. Překvapivě se ukázalo, že odtažitost citovaných dopisů podporovala diváckou touhu ztotožnit se s příběhem a s jeho účastníky. Díky tomu a díky svému přirozenému charismatu Jiří uhrál sedmistránkový monolog bez výraznějších jevištních efektů. Chtěl jsem pouze podpořit iluzi francouzské milenky, a proto jsem do hloubi jeviště umístil vanu, ve které si Sandrine (Klára Klepáčková, nemá role) zády k publiku velmi pomalu lakovala nehty. Každý z nich tak vytvářel svou časoprostorovou skutečnost, ale zároveň na jevišti mezi nimi vznikal jakýsi vztah; Jiří Suchý z Tábora stojí na forbíně, čelem k divákům, popisuje vzájemnou komunikaci, zatímco Klára Klepáčková leží ve vaně, zády k publiku, uprostřed obrovské otevřené konstrukce a do dialogu verbálně



nijak nezasahuje. Tečkou celé situace pak bylo pouze otočení Davida směrem k Sandrine – která ale mezitím místo ve vaně nenápadně opustila.

Podobně prostorově neurčené byly v textu hry i další tři obrazy – ale i u nich se přímá komunikace obrácená přímo do diváků nakonec stávala nesmírně působivou výpovědí konkrétních postav. Své postoje a své charaktery museli obhájit například Lenka Kočišová, Jaroslav Krejčí, Ivana Plíhalová a Ivan Dejmal. Posledně jmenovaný byl také můj spolužák ze studií na DAMU – a také u něj se velice sympatickým způsobem posílila jevištní přesvědčivost.

Jako kdyby až jeviště velikosti toho v Olomouci skutečně postavilo herce před úkol nalézt a obhájit své vnitřní herecké téma (pochopitelně s ohledem na hraný charakter). Herecká a scénická věrohodnost plynula ze stálé nutnosti postavit se s příslušnou silou a osobní odpovědností za individuální herecký výkon.

#### 4.3.2 Další obrazy hry

S nalezeným principem jsme pak mohli působivě scénicky realizovat i přesněji určené obrazy, konkrétně třetí, pátý a šestý obraz. Třetí je umístěn do (již blíže nespecifikované) kanceláře (*Val, David a Paul v kanceláři. Smějí se.*). Tento prostor jsme určili a pojmenovali, jak bylo řečeno, konkrétním vybavením, kopírkou a vertikálními žaluziemi. Nicméně proměnu prostředí posilovalo i umístění celé situace dovnitř jevištní konstrukce. Díky tomu vznikl dojem jistého „open space“, protože velké prázdné otvory v jevištní stavbě najednou vzbuzovaly dojem čtvrté stěny – skleněné fasády na budově. A diváci mohli nahlížet dovnitř, do blíže neurčeného anonymního kancelářského patra.

Pátý obraz se odehrává v *zaplivané putyce*. I v tomto případě jsem se chtěl maximálně spoléhat na herecké rozehrávání situace – a měl jsem štěstí na silné herecké výkony, které mi to umožnily. Debbie byla v podání Venduly Fialové skutečně naivní velkoměstskou panenkou, zatímco Petr Kubes dodal postavě Duncana dojem nepředstírané pokřivenosti, protřelosti, ale zároveň i jistou vnitřní bolest. Pro vykreslení příslušného prostředí jsme jejich dialog pouze podpořili potměným svícením.

A i v šestém obraze (*Jess sedí v nemocniční čekárně. Zamyšlená. Rukávy má od krve. Vejde David.*) jsme se nakonec vypořádali s prostorem jen velice jednoduchými scénickými prostředky. Aseptické namodralé plastové židle jsme nasvítili silným bočním světlem s modrozeleným odstínem. Tváře všech postav na jevišti dostaly nezdravý „nemocniční“ nádech a boční osvětlení zároveň zvýraznilo aseptický materiál nábytku. Postavy jako by se zredukovaly na pouhou součást nemocničního vybavení. A jako by byly lidské osudy degradovány samotným prostředím na nižší úroveň, zejména tváří v tvář sebevědomému zdravotnickému personálu. Ten byl přítom zastoupen jen jedním podivným doktorem (Vojtěch Lipina), ale i jeho krátká jevištní přítomnost jednoznačně definovala civilizační tragiku celého obrazu.

#### 4.4 Vlastní život inscenace

Scénografický koncept tedy relativně naplnil naše předpoklady a scénický objekt mohl zastupovat řadu různých prostředí. Jako by ale nešlo pouze o *princip práce* se scénografickým objektem, naštěstí. Potěšilo mě, že v celku inscenace se vše spojovalo do hlubšího režijně-scénografického řešení. Scéna se pokaždé stávala klíčem k určení významu, metaforou pro interpretaci celé situace a nakonec i celého divadelního díla. Vznikal jakýsi princip *korespondence*<sup>44</sup>: *Utváření scény pak musí se řídit principem korespondence mezi představou technickou a obrazovou, právě tak, jak to musí činit herec (postava – dramatická osoba) a režisér v první své funkci (souhra – dramatický děj).*<sup>45</sup>

Takovou korespondenci jistě měla tato inscenace, stejně jako *Škola základ života* či *Podivný případ se psem* (viz níže).

Z hlediska inscenačního týmu se původní *koncept*, onen *approach*, použijeme-li tento termín namísto *představy technické*, smysluplným způsobem proměnil do konkrétního jevištního provedení. To, co mám na mysli, popisuje Zich na jiném místě:

---

<sup>44</sup> Termín si v tomto případě zapůjčím od O. Zicha (viz dále).

<sup>45</sup> ZICH, Otakar: *Estetika dramatického umění*. Praha (Panorama) 1986, s. 178.

*Dramatické působení všech těchto předmětů [tj. předmětů scény plnicích] pramení z citového účinku významových představ obrazových, jež v nás vybaví.*<sup>46</sup>

Jinými slovy – scénografie v těchto zdařilých případech nedosáhla pouze (byť třeba také) možnosti *prostoru pro hru* či *iluzivního prostoru*, ale nutila herce a následně diváky na základě jisté korespondence mezi prostorem a tématem inscenace přecházet a vnímat prostor i na základě jistého významového klíče, kterým se (obrazově, nebo třeba i doslovně) realizoval potenciál divadelní předlohy.

V případě hudební komedie *Škola základ života* se na jevišti rozehrávala hra na nostalgii. V tomto případě se scénická stavba stávala groteskním, ale věrohodným odrazem některých aspektů současnosti (s výraznými odkazy na „lásku“ a „peníze“). A v případě *Podivného případu se psem* jsme usilovali s Karlem Čapkem o pohled na svět odpovídající perspektivě chlapce postiženého Aspergerovým syndromem. Je-li takové scénické *korespondence* dosaženo, pak eklektický svět divadla získává skutečnou výpovědní hodnotu, se kterou pak z pozice uměleckého tvůrce mohu interpretačně pracovat.

Bohužel se to při veškeré snaze nemusí podařit vždy, jak se tomu stalo při mé druhé spolupráci s Moravským divadlem Olomouc, kde inscenace *Rodinné slavnosti* nedosáhla takové účinnosti jako *Láska a peníze*.

#### **4.5 Rodinná slavnost**

Zkoušení inscenace *Rodinná slavnost*<sup>47</sup> probíhalo v Moravském divadle Olomouc na jaře 2017. Vzhledem k výrazné obměně souboru se v inscenaci objevili jen dva pamětníci mé předchozí spolupráce s MDO. Těsně před uzavřením obsazení inscenace jsme se navíc museli vypořádat s absencí tří důležitých herců. Jedna herečka otěhotněla a další herec s herečkou odešli do jiných souborů. Hledání nových tváří pro inscenaci (i pro soubor MDO) se ale zpětně jeví jako velmi dobrý impulz pro celé zkoušení a celkovou atmosféru v souboru.

---

<sup>46</sup> ZICH, O.:Op. cit., s. 187.

<sup>47</sup> VINTENBERG, Thomas; RUKOV, Mogen: *Rodinná slavnost*, Moravské divadlo Olomouc, premiéra 2. června 2017.

Z provozních důvodů MDO vždy nasazuje hosty v alternaci (aby se inscenace mohla odehrát vždy, i přes případnou indispozici daného hereckého hosta). Kvůli tomu se v divadle objevily čtyři nové herečky (Markéta Hausnerová, Kristýna Hulcová, Vendula Nováková a Natálie Tichánková) a jeden nový, ale již dříve prověřený člen souboru, pohotový Petr Vaněk. Zkoušení se tak stalo i cestou k novému seznamování a poznávání. To se sice v případě hostujícího režiséra děje poměrně často, protože se soubor přirozeně obohacuje o novou energii hostujících osobností – ale v této situaci byl proces zkoušení pro některé herečky zároveň i cestou k potenciálnímu angažmá v souboru, což zásadním způsobem proměnilo dynamiku zkoušení. Nemohu si přitom stěžovat na přehnanou rivalitu, naopak; Vzájemné pozorování vedlo herečky ke zdravému soupeření, ke vzájemnému obohacování se o nové impulsy. Jako kdybych se v tomto případě stal členem divadla. Z pozice hostujícího režiséra jsem *zkoušel* nové herečky a objevoval jsem (pro sebe i pro MDO) jejich herecké kvality.

Již dříve, v roce 2012, vznikla na zkouškách mimořádně vstřícná a pohodová atmosféra, která vyústila v oblíbenou inscenaci, zejména v samotném souboru, v zákulisí, mezi herci. Zmiňovaní dva pamětníci inscenace *Láska a peníze* často během zkoušení *Rodinné slavnosti* citovali repliky z naší předchozí společné inscenace – a tato nostalgie po zmizelé inscenaci mi připomínala časy strávené v amatérském divadle. Nikde jinde v profesionálním divadle jsem do té doby nezažil takovou společně sdílenou radost ze vzpomínek na inscenaci (v mé režii). Dokonce se v klubu Moravského divadla Olomouc objevila veliká fotografie z generální zkoušky inscenace *Láska a peníze* z roku 2012 a já nevěděl, jak se postavit k tak sympatickému, ale nečekanému uctívání ukončené inscenace. Tím spíš, když jsem přímo cítil, jak se zvedá vlna očekávání k dalšímu zkoušení „současné hry“ v mé režii.

Zmínil jsem, že mi připadá pro celkovou atmosféru důležité, aby každé zkoušení nové inscenace bylo něčím jiné, objevné – podporuje to tvůrčí proces během zkoušek. Ideální případem je, pokud se daná skupina ve svém složení setkává při společné práci poprvé. K tomu zde, byť nečekaně, kvůli vynuceným alternacím došlo. Úvodní čtené zkoušky byly vlastně jen seznamováním – s textem, se souborem, všichni se sebou navzájem.

#### 4.6 Úvahy nad *Rodinnou slavností*

V mé představě existovala docela konkrétní vize divadelního tvaru, představa inscenační *formy*, ke které bychom se měli zkoušením přiblížit. V rámci navrhovaných scénických řešení jsme s Karlem Čapkem zvolili náš oblíbený scénografický princip, kde scénický prostor existuje jako *prostor pro hru* (nejen jako ilustrace prostředí). Rozhodli jsme se tak i proto, že rozpočet pro tuto inscenaci nebyl zrovna největší; na scénu, kostýmy i rekvizity bylo vyčleněno 150 000,- Kč. To je pro inscenaci na velkém jevišti – navíc s mnoha současnými kostýmy (měl jsem na paměti i stylové návrhy kostýmní výtvarnice) – jen zdánlivě bezpečná suma.

Moji původní představu scénografie jsme museli pro nákladnou realizaci opustit a fyzický prostor jeviště jako takového jsme určili hlavním scénografickým objektem<sup>48</sup>. Centrálním bodem byl sice široký stůl pro rodinnou oslavu, který měl ideálně poskytovat prostor až pro 10 stolovníků (což se podařilo), ale který jsme zároveň mohli ze scény rychle uklidit.

Tradiční souboj s proměnami scény, respektive s potřebou „přestavovat“ scénu, jsme chtěli vyřešit umístěním stolu na kolejnice a také několika herci v rolích servírek, číšníků, kuchařů. I díky nim jsme chtěli vzít případnou proměnu prostoru do hry a to se i relativně podařilo. Stůl jezdil hladce od zadního horizontu až na forbínu a pochvalu zaslouží disciplinovaní herci, kteří v rolích služebnictva skutečně sloužili ve prospěch ostatních, ve prospěch inscenace. Ovšem jen samotný stůl nemohl zaplnit prostor jeviště a ani nedokázal popsat celý prostor jako rodinný hostinec či penzion, kde se rodinná oslava odehrává. Proto jsme po stranách jeviště vybudovali na 60cm praktikáblech dva zužující se chodníky – jako iluzi zužující se chodby, ale i jako orámování prostoru kolem stolu. Chodníky byly lemované prázdnými kovovými rámy jakoby od dveří, na které jsme umístili bílé záclony, čímž jsme mohli centrální prostor kolem stolu začistit a zároveň uzavřít. V hloubi jeviště jsme pak vybudovali relativně nízký kovový portál (šíře asi 5 m, výška asi 2,5 m), ke kterému se chodníky sbíhaly a pod kterým projížděl stůl. Samotný prázdný portál nás pak vybízel k frontálním příchodům postav na scénu, což bylo v souvislosti s předepsanou oslavou šedesátin scénicky výhodné.

---

<sup>48</sup> Obrazová příloha, s. 152.

Z hlediska kostýmů jsme rozhodně potřebovali minimálně pět moderních pánských obleků (nákladná záležitost jak v případě šití, tak v případě nákupu), dále moderní dámské šaty a také dvě sady kostýmů pro jednotlivé alternace, kdy každá herečka musí mít svůj kostým. Pochopitelně by bylo dobré nezapomenout na obuv, zejména pokud fundus (jak jsme byli několikrát upozorněni) kvalitními lodičkami a polobotkami nedisponuje. Nákup kvalitní obuvi by sice zatížil náš inscenační rozpočet, ale pro divadlo by byl do budoucna výhodný. Takových podobných rozhodnutí ve prospěch souboru a divadla jsem v případě této inscenace učinil víc, než při předchozím zkoušení v Olomouci.

Patří i takový ekonomický přístup mezi povinnosti (a případně přednosti) hostujícího režiséra? Pokud host, obvykle bojující zejména ve prospěch „své“ inscenace, zohlední některá rozhodnutí ve prospěch dlouhodobého hlediska činoherního souboru, pak jednoznačně přispívá k celkovému zlepšování pracovních podmínek.<sup>49</sup> Obě hlediska jsou vlastně dvě strany téže mince. Dlouhodobé hledisko kvalitního zázemí, kvalitních podmínek pro práci, musí každému hostujícímu umělci následně nabízet mnohem lepší servis pro dosažení co nejlepších uměleckých výkonů. Osobně proto svoje rozhodnutí mířící ve prospěch příslušné divadelní instituce nepovažuji za prohraný kompromis. O ten by šlo až v případě, pokud by divadlo na oplátku nevycházelo vstříc uměleckému záměru konkrétní inscenace – a to se děje jen v ojedinělých případech zhrzených pracovníků, kteří nemají zájem podílet se na divadelním provozu, na hlavním úkolu divadelního domu.

#### **4.7 Zkoušky *Rodinné slavnosti***

Průběh zkoušení *Rodinné slavnosti* byl především ve znamení hledání termínů, ve kterých budu mít alternace k dispozici. Herečky měly závazky v Brně, Ostravě i v Praze, takže některé hromadné scény se zkoušely nadvakrát i natřikrát, protože pokaždé chyběl někdo jiný. I tak se ale podařilo hrubě naaranžovat, nebo alespoň naskicovat, základní aranžmá celé hry dva týdny před premiérou, což lze považovat za malý úspěch (v Jihočeském divadle na takovou časovou rezervu absolutně nešlo pomyslet).

---

<sup>49</sup> Smutnou poznámkou budiž ovšem to, že fundus obuvi se v divadle nijak výrazně nerozšířil a při další připravované inscenaci jsme byli opět v úzkých.

Nebezpečí takového vstřícného a zdánlivě bezproblémového zkoušení inscenace se ukázala záhy. Po víkendové přestávce (a technické a osvětlovací zkoušce) se na jeviště vrátila nesoustředěná skupina hereckých individualit. Klíčová totiž je schopnost *fixovat* a udržet v psychické i fyzické paměti konkrétní herecký projev (nejnebezpečnější to bývá právě u uvolněného zkoušení inscenace). Zásadní oporou a pracovní pomůckou sice může být hercův bytostný talent, ale jak jsem zjistil, nelze na něj bezostyšně a bezstarostně spoléhat. Vždyť jde přeci u každého o celkový herecký trénink, o skutečnou hercovu připravenost – a tam jsou bez soustavné a vytrvalé péče u každého člena souboru zcela jiné předpoklady.

V této situaci, týden před premiérou, se nedařilo obnovit svěžest čerstvých hereckých objevů a konkrétnost a jasnou motivaci hereckého jednání. Namísto toho jsem sledoval přehlídku souboje s vlastní pamětí, kterou se herci snažili maskovat (a některým ta kamufláž i relativně šla) běžnými divadelními konvencemi, hereckými triky, zastíracími gesty a prázdnými, nic neříkajícími (třebaže zdánlivě efektními) intonacemi dříve suverénních replik. Nezbylo než pečlivě připomínkovat všechny herecké akce (stále znovu), snažit se postřehy a připomínkami odbourávat a odhalovat herecké manýry – které zčásti vyrůstaly i z oné všeobjímající nostalgie po předchozí spolupráci, z oné uvolněnosti „vždyť ono to tenkrát tak dobře dopadlo“.

Bylo vlastně nezbytné odhalovat nově vznikající parazitní dějovou linii inscenace – tu, která se odpoutává jak od linie dějové, tak od linie inscenační. Jako by u některých herců vyhřezla setrvačná linie hereckých zlovyků a automatismů, která se vytvářela u onoho (třeba i zručného) herce vlivem běžné inscenační praxe a provozu (takový provozní zkorodovaný autopilot). Jako by si dotyčný v průběhu herecké kariéry vytvořil jistou skořápku a sebeobranu před každodenním niterným vydíráním sebe sama na jevišti.<sup>50</sup>

Je to pro mě naprosto pochopitelné – ale úkolem pozorného režiséra by měla být snaha tuto parazitní linii vymazat z dané inscenace a nahradit ji něčím inscenačně smyslupnějším. A tím by dle mého názoru měla být – za prvé – herecká paměť, která reprodukuje myšlenkové objevy během zkoušení. A za druhé pak nahrazení běžného hereckého automatismu stálým bytostným zakoušením vnitřně

---

<sup>50</sup> Další postřehy a zkušenosti s hereckou „sebeobranou“ jsem získal při zkoušení *Bílé nemoci* ve Východočeském divadle v Pardubicích (viz níže).

hmatového vnímání, které divákům zprostředkovává a zpřítomňuje divadelní situace, ono prvotní zaujetí dějem, příběhem, postavou.

V průběhu generálového týdne se mi to u většiny herců, myslím podařilo.

#### 4.7.1 Elsa – monolog

Herečka Vlasta Hartlová měla například později potíž s vypjatým monologem matky Elsy, která promlouvá v rozjitřené atmosféře ke svým třem dětem.

*ELSA*      *Díky, Helmute. Děkuju vám všem. Vstala jsem, protože vám chci říct, jak moc si vážím toho, že jste sem dnes přijeli. Ale taky chci poděkovat svému muži. Svou péčí o rodinu jsi mi dal všechno, po čem manželka může toužit. Díky, Helge. A pak si říkám, že bych asi měla využít příležitosti a povědět několik starosvětských slov svým třem dětem. Je ohromné, jak jste se ve světě prosadili. Michaeli, benjamínku naší rodiny. Ne že bychom tě vídali tak často. Nejdřív internátní škola, pak školní loď a kuchařská škola ve Švýcarsku. No, tak kuchař se z tebe nestal, ale co není, může ještě pořád být. A pochopitelně děkuju taky tvój milé Mette. Helenko, jsi originál naší rodiny. Opravdu. Že ses nakonec dala na antropologii, je jistě zajímavé, i když my s tatínkem jsme možná doufali, že to budou spíš práva.*

Dramatická situace je vypjatá sama o sobě a matka vede svůj monolog uprostřed rodinné oslavy tak, aby své děti zároveň pochválila za vše, čeho dosáhly, ale aby jim i naznačila, jak by si ona sama přála, aby to bylo do budoucna. Naše interpretace vycházela právě z toho, že někteří rodiče mají tendence určovat svým potomkům životní směr i dlouho poté, co tito dosáhli plnoletosti. Vlasta Hartlová tedy trochu chválila, trochu napomínala, trochu nabádala a trochu vytýkala a monolog se jí právě proto trochu rozpadal. Tím spíš, když se hlídala v hereckém výrazu a nechtěla být přepjatá, vždyť jsme přece v rodinném kruhu, ale nechtěla být ani příliš civilní, protože je to přece velký herecký monolog. Obojí zároveň (trochu přepjatá a trochu civilní) však zahrát nelze. Dramaturgyně Michaela Doleželová tedy stručně upozornila herečku, že je její přístup zkrátka „moc divadelní“ – a to vlastně stačilo. Jako by „touha hrát“ (která je v hercích naprosto přirozená) vhněla herečku na nejistou půdu předstíraného prožívání opřeného o naučené intonace (které se snažila vybavit z úvodních zkoušek). Nakonec stačilo jen ubrat na vědomém tlaku a spolehnout se na slova a věty monologu jako takového. Slova samotná pak naplnila všechny žádoucí významy.



## 4.8 Schopnost adaptovat se na změny

Poněkud mě však zaskočilo a mrzelo, že si někteří herci během prvních hlavních zkoušek stěžovali, jak je možné, že nemají kostým nebo že si například ještě nevyzkoušeli danou situaci s příslušnou rekvizitou („ještě jsme nehráli i s dortem“).

Několik důležitých situací v inscenaci *Rodinná slavnost* se odehrává během hostiny. Nepřipadalo mi nutné zachovat takovou doslovnost vůči textu, aby herci skutečně večeřeli humrovou polévku, srnčí kýtu s brusinkami a dezert (a nebránil mi v tom jen ohled k těsnému rozpočtu). Nechtěl jsem ani zbytečně plýtvat financemi na proviant na přípravných zkouškách. Nakonec, po zvážení provozních možností a v souladu s tím, jak se celá večeře odehrává (a hlavně s maximální pozorností vůči tomu, co je ve hře skutečně podstatné), dostali herci rajskou polévku a nejlevnější smetanový dort jako dezert. Nicméně levnější jídlo mě nezabavilo starosti o to, aby se všichni herci s příslušným jídlem naučili „hrát“ – jako kdyby si situace bez jídla nedokázali plnohodnotně představit a nazkoušet.

Je nesmírně únavné slýchat od herců, jak nemohou hrát, pokud to není připravené tak, jak to nakonec bude, a proč to někdo z tvůrčího týmu nezařídil. Přitom jsou to často provozní mechanismy divadla (ve kterých se ale herci sami orientují mnohem lépe než hosté!), které blokují distribuce informací a další rozvíjení zkoušek.

Snažím se specifické požadavky pro příslušné inscenace podchytit a zařídit vše potřebné, je-li to možné (anebo tyto úkoly delegovat na asistenta režie, pokud je k dispozici, případně na inspicienta apod.). Podobné situace jsou ale s každou inscenací specifické a vyžadují po všech zúčastněných představitelích a nutnost zachovávat klidnou hlavu.

Občasné diskuse na způsob provozu divadla, které v kritičtějších momentech spontánně na zkušebně, na jevišti či v divadelním klubu vznikají, mohou sice hostujícím režisérům bez jejich orientace v konkrétním provozu konkrétního souboru pomoci zakročit na správných místech, ale ve valné většině případů nikam nevedou.

Na tvořivé zkoušky stížnosti tohoto typu nepatří. Ostatně herci jimi často zakrývají svoji nejistotu anebo neochotu zkoušet.

Provozní podmínky bezpochyby určují řadu elementů přímo ovlivňujících zkoušení a je nezbytné zorientovat se v nich, tím spíše, pokud je každý divadelní provoz nějakým způsobem specifický. Téměř vždy lze ale podobným situacím předcházet, existuje-li vůle, představivost a respekt k profesi na obou stranách. Někdy postačí pečlivá příprava, případně vzájemná komunikace režiséra s divadelním zázemím, ze které vzejdou taková řešení na zkoušky, aby herci mohli co nejlépe zkoušet i bez kompletní scény, bez příslušných kostýmů či rekvizit. Mám ovšem tu zkušenost, že i pak je potřeba stále upozorňovat na specifika „budoucího“ řešení, konkretizovat představu vznikající inscenace a podporovat vlastní hereckou představivost – bez které ovšem téměř žádné zkoušení není možné.

Vědomí profesionálních nároků ve všech oblastech divadelního provozu, od všech zúčastněných, nesmírně zlepšuje atmosféru v divadle a zásadním způsobem napomáhá vzniku kvalitních inscenací. V takových podmínkách se pracuje mnohem lépe – jak bych chtěl později doložit na zkušenosti s Městským divadlem Brno.

## V. Východočeské divadlo Pardubice

### *Bílá nemoc*

Příběh pardubické inscenace *Bílá nemoc*,<sup>51</sup> této obecně známé, ale přesto málokdy skutečně pochopené Čapkovy hry, mi přinesl několik podstatných zjištění. Z výsledného tvaru inscenace je někde cítit srdečné pochopení režijního záměru v konkrétních a silných hereckých výkonech, jinde však evidentní snaha vypořádat se s neznámým terénem (jak pro herce, tak pro režiséra) vyústila do sporných scénických situací. V této inscenaci jsem objevoval potřebu a užitečnost žánrového klíče, jakož i důsledky interpretačních nedostatečností.

#### 5.1 Průzkum terénu

Nad tímto titulem jsme zprvu s dramaturgem Zdeňkem Janálem vůbec neuvažovali, třebaže by jistě odpovídal prvotnímu zadání od ředitele Petra Dohnala. Pro divadlo jsme měli vybrat drama odpovídající pojmu „pozapomenutá klasika“. Mezi návrhy se tak objevily hry od Schnitzlera, Anouilha, Ibsena či Claudela – se zaujetím mi byla doporučena hra *Tomáš Beckett*, která mi však nepřipadala vhodná pro moje první seznámení se souborem a pro svou velkou scénickou náročnost. Což o to, scénická ambice by sama o sobě nebyla překážkou. Viděl jsem před zahájením zkoušek ve Východočeském divadle Pardubice výrazné inscenace *Duše, krajina širá, Hej, mistře!*, *Konec masopustu* a *Sen noci svatojánské* (v provedení na Kunětické hoře) – takže bylo na první pohled zřejmé, že toto divadlo pro své diváky chce rozvíjet velké scénické obrazy.

Ale pracoval jsem co nejpečlivěji s vědomím, že jsem vstupoval do první větší spolupráce s pro mě neznámým souborem. Do té doby jsem měl možnost vytvořit se třemi herci a jen na tři zkoušky scénické čtení na malou scénu VČD (*Slepice na zádech*). Souborová inscenace byla proti tomu mnohem výraznějším úkolem pro dramaturgii divadla a reálným tvořivým počinem s celým souborem. Byl to pro mě

---

<sup>51</sup> ČAPEK, Karel: *Bílá nemoc*, Východočeské divadlo Pardubice, premiéra 23. dubna 2016. Obrazová příloha, s. 153-155.

velký rozdíl oproti Jihočeskému divadlu (kde jsem se se souborem seznamoval postupně) anebo oproti Moravskému divadlu Olomouc (kde jsem v první inscenaci měl řadu spolužáků).

Tím se pro mě nakonec rozhodlo i mezi posledními tituly. Úvodní zadání „pozapomenutá klasika“ bylo totiž uprostřed našich dramaturgických úvah omezeno pouze na české tituly. Snažili jsme se v časové tísní nalézt vhodné hry jak mezi autory prvorepublikovými, tak i mezi realistickou tradicí českých dramát, jenže nedávné uvádění *Konce masopustu* nám trochu zužovalo výběr. V něm nakonec zůstaly pouze dva tituly – *Bílá nemoc* a *Vyrozumění*. Skvělá Havlova absurdní hra nabízí řadu inspirativních situací a specifický humor (jazyk „ptydepe“). Svým způsobem vystihuje jistou českou úřední zkušenost, která je evidentně stále živá. Ale v případě Havlovy hry jde o výrazně stylizované a promyšlené budování světa hry přísně voleným jazykem. To trochu vzbuzovalo moje obavy, že pro kvalitní inscenaci takového textu, pro nalezení příslušného komediálního stylu, musím být bezpečně obeznámen se souborem (a také oni se mnou) a bylo by potřeba vybrat co nejvhodnější obsazení.

Tento úkol se nám nevyhnul ani u *Bílé nemoci*, ale tam jsem byl přesvědčen, že divadlo má ve svém souboru mimořádného představitele doktora Galéna (Milan Němec). A navíc jsem byl, i pod dojmem skvělé knihy Jany Cindlerové *Dramaturgie her Karla Čapka*, odhodlán obhájit tuto v současnosti neuváděnou hru jako stále živou součást českého divadelního kánonu. Připadalo mi také, že o hru může být zájem mezi diváky Východočeského divadla Pardubice, kteří na divadlo mají jisté specifické nároky (tento můj dojem se později potvrdil). A připadalo mi vzrušující prolomit zaprášené a nepravdivé představy o tomto titulu a proměnit předsudky spojené s interpretací a obecnou představou o stylu a žánru této hry.

Svým způsobem jsem narazil na kontrast předsudků a konvencí. *Bílá nemoc* jako umělecké gesto je silně spojena s filmovou realizací – a s touto vizí se často přistupuje i k textu samotnému. Ale interpretace hry může být mnohem bohatší a její pravé jádro by mělo být objevováno právě až na jevišti v konkrétní inscenaci. Nechtěl jsem se proto smířit s „filmově realistickým“ opakováním představy o tomto titulu, třebaže jsem v souboru našel herce, kteří měli již připravenou svoji vlastní představu, jak má *Bílá nemoc* vypadat – a v tomto smyslu šlo během zkoušení i o to přesvědčit

je, že se lze na hru dívat jinak, nově, nezaujatě. Chtěl jsem tuto hru představit jako antiutopistickou absurdní hru s komediálními situacemi. Chtěl jsem inscenovat groteskní obraz světa, ve kterém nesmyslné předsudky a ekonomické hodnoty omezují lidské soužití, což mi připadalo (a připadá) vrcholně aktuální.

Zdeňka Bartoše v knize o divadelní iluzi zaujal tento kontrast konvencí: *Leckteré drama (i když ne úplně každé) se může dočkat iluzivně realistického provedení (byť by to mnohdy bylo úsilí kontraproduktivní), anebo v jeho inscenování mohou být užity realistické postupy. Že jde [právě jen] o soubor konvencí, je dobře vidět na inscenační praxi historických dramát v 19. století a dnes: tehdy maximální snaha o autentický dobový detail ve scéně i v kostýmech, dnes často strohá scéna a současné, neutrální, dobově bezpříznakové oděvy. (...) V prvním případě jde o historický realismus a snahu navodit iluzi, že jsme tam a tehdy, v případě druhém o větší důraz na tady a teď. Atmosféra časů minulých je pouze evokována, důležitější [právě a zejména] je co a proč a jak se právě odehrává.<sup>52</sup>*

Bílá nemoc jistě není historické drama. Tento citát dobře vystihuje moji režijní ambici: důraz na „co“ a „proč“ se měl stát pro mě hlavním scénickým a režijním principem.

## 5.2 Tvarování materiálu *Bílé nemoci*

Rozvíjeli jsme úvahy o inscenačním klíči se Zdeňkem Janálem a se scénografem Petrem Matáskem.

Děj se měl odehrávat v blíže nepojmenovaném časovém rámci, v jakési obecně vnímané současnosti. A právě s důrazem na „co“ a „proč“ jsme přistupovali k tvorbě režijně-scénografického konceptu.

Scénu nakonec tvořila frontální stěna, v té bylo pět dveří. Tato stěna byla rozčleněná na tři samostatné vozy, které se mohly oddělovat a separátně vytvářet malá scénická zátiší (takže dvoje dveře na hranici jednotlivých vozů byly falešné). Pravý vůz při přesunu na forbínu vytvářel domácnost středostavovské rodiny, centrální vůz byl kancelář Maršála (a později vchodem na balkón, na kterém Maršál

---

<sup>52</sup> BARTOŠ, Z.: Op. cit., s. 40–41.

promlouvá k davům), levý vůz byl kancelář Barona Krüga. Vozy se pohybovaly po jevišti relativně lehce, ale pohyb scénických elementů po jevišti by nebyl možný bez zaměstnanců jevištní techniky.<sup>53</sup> Tato soustavná jevištní dynamika ovšem některé techniky příliš nezaujala a inscenace na to někdy doplácela. Scénografický systém byl funkční, ale nedostatečně promyšlený s ohledem na skutečný provoz na jevišti.

Pocit jisté „nedostatečnosti“ přitom může poznamenat výsledek inscenace zásadním způsobem a zde se myslím, zejména v některých situacích, bohužel otiskl do více vrstev inscenace.

### 5.2.1 Tvarování hereckého výrazu

V tomto smyslu mám na mysli i zvláštní zkušenost s jistým nepochopením pro uchopení žánru a stylu. To se přitom v konečném důsledku odráželo v mnoha maličkostech, které dohromady přispívaly k divadelnímu zážitku z *Bílé nemoci*.

Konkrétněji: několikrát jsem se během zkoušení setkal s nedostatečnou hereckou (ale i režijní, scénickou) imaginací vytvořit situaci „nad“ rámec textu. Ve druhé scéně prvního dějství se setkává Dvorní rada Sigelius s Novinářem, respektive v tomto konkrétním případě s Novinářkou (pánská šatna zkrátka nebyla pro úplné obsazení *Bílé nemoci* dostatečně početná<sup>54</sup>), a vypočítává své jednotlivé úspěchy, kterých se (jemu) podařilo na (jeho) klinice v boji s bílou nemocí dosáhnout.

*Pracovna dvorního rady profesora doktora Sigelia.*

*DVORNÍ RADA: ...prosím, slečno redaktorko; mám ovšem jen tři minuty času – to víte, moji pacienti!*

*NOVINÁŘKA: Pane dvorní rado, náš list by chtěl informovat veřejnost z nejpovolanějších úst –*

*DVORNÍ RADA: – o takzvané bílé nemoci čili pejpinském malomocenství, já vím. Bohužel se toho o něm píše ažaž. A příliš laicky. Po mém soudu*

---

<sup>53</sup> Tuto okolnost jsme „vzali do hry“. Kostýmní výtvarnice Aneta Grňáková navrhla pro techniky bílé celotělové ochranné overaly, včetně masky a roušky. Díky tomu působili jako úklidový tým hygieniků, což odpovídalo atmosféře celé inscenace.

<sup>54</sup> Některé postavy v naší interpretaci proto změnily pohlaví, do role Novinářky byla obsazena Veronika Macková. K tomuto rozhodnutí jsme sice dospěli zejména kvůli provozním možnostem hereckého souboru, ale i tak jsme ke změně charakteru přistoupili jen tam, kde nám tato změna obohacovala, prohlubovala situace ve hře. Ministr se stal Ministryní, protože v dnešním světě vidíme tolik „mocných“ žen, Novinářka měla pro své bulvární noviny vyzvídat „senzační“, mediálně vděčné informace o nemoci, a Vrchní sestra měla mít soucit s nemocnými pacienty, soucit rozhodně větší než sobecký První asistent kliniky.

*se choroby mají ponechat lékařům. Pište o nich v novinách, a většina čtenářů hned začne na sobě hledat dotyčné příznaky, ne?*

*NOVINÁŘKA: Ano, ale náš list by právě chtěl veřejnost uklidnit –*

*DVORNÍ RADA: Uklidnit? Čím ji chcete uklidnit? – Koukejte se, je to... těžká choroba, a šíří se jako lavina – Pravda, pracuje se na ní horečně na všech klinikách světa, ale – (Krčí rameny.) Zatím je naše věda bezmocná. Napište lidem, aby se při prvních příznacích obrátili s důvěrou k svému lékaři, a je to.*

*NOVINÁŘKA: A jejich lékař –*

*DVORNÍ RADA: – jim předepíše mazání: těm chudším hypermangan a těm zámožnějším peruánský balzám.*

*NOVINÁŘKA: Pomůže to?*

*DVORNÍ RADA: Ano, proti zápachu, když se otevřou rány. To je druhé stadium choroby.*

*NOVINÁŘKA: A třetí stadium?*

*DVORNÍ RADA: Morfium. Nic než morfium. A dost o tom, ne? Je to ošklivá nemoc.*

*NOVINÁŘKA: A je... velmi nakažlivá?*

*DVORNÍ RADA (tónem přednášejícího profesora): Jak se to vezme.*

Ke grotesknosti výstupu měla v našem pojetí přispívat neutišitelná potřeba projevit expandující ego i v tak bizarní situaci, kdy Sigelius vypočítává počty mrtvých. Za těchto okolností jsem se domníval, že by mohlo být pro herce dokonce vítanou možností, že namísto novináře oslovuje atraktivní mladou novinářku. Ta mu ostatně dává najevo, že ani on jí není zcela lhostejný – drobným flirtováním získá „interní“ informace a lepší rozhovor.

Svým způsobem jsem se tedy snažil oběma hercům nabídnout alternativní výklad situace; úspěšného muže ve středním věku navštíví sympatická mladá dáma, a protože po něm něco chce (rozhovor), neváhá s ním flirtovat anebo na oplátku za vyzrazení informací mu něco (alespoň v jeho očích) nabídnout.

Jakkoli se zdá tato alternativní situace zřejmá a obecně představitelná (egocentrický svůdník a zdánlivě váhající slečna), ba až dokonce banální, herci měli mimořádné komplikace v objevování možností, které jim nová situace přináší.

*DVORNÍ RADA: (...) To je prostě choroba dneška. Dnes už na ni zašlo dobrých pět miliónů lidí, nějakých dvanáct miliónů je aktuálně zachvácených a nejmíň třikrát tolik jich běhá po světě a ani nevědí, že už někde na těle mají mramorovou a bezcitnou skvrnu– A to nejsou ani tři roky, co se ta nemoc objevila u nás! Můžete napsat, že první případ v Evropě byl rozpoznán právě na mé klinice. Můžeme být na to hrdi. Jeden pěkný příznak Čengovy nemoci dostal dokonce název symptom Sigeliův.*

*NOVINÁŘKA (píše): Symptom – pana dvorního rady – profesora doktora Sigelia.*

*DVORNÍ RADA: Ano, Sigeliův symptom. Zatím je nezvratně zjištěno, že Čengova nemoc postihuje jenom osoby asi tak od čtyřiceti pěti nebo padesáti let nahoru. Patrně jí poskytují příznivou půdu ony normální organické změny, kterým říkáme stárnutí –*

*NOVINÁŘKA: To je neobyčejně zajímavé.*

*DVORNÍ RADA: Myslíte? – Kolik vám je let?*

*NOVINÁŘKA: Dvacet pět prosím.*

*DVORNÍ RADA: Nu proto. Kdybyste byla starší, nezdálo by se vám to být... tak moc zajímavé.*

Při (již) pátém pokusu (během pěti týdnů) o nalezení udržitelného prostorového aranžmá v této situaci se ukázalo, že herci nezápolí jenom se zapamatováním textu, ale především s fixací situace a s nalezením a využitím možností textu. Jako by nenacházeli způsob, kterým by skutečně naplnili scénické možnosti dialogu. Zbytečně upřednostňovali výčet faktických detailů z textu před skutečným rozvíjením situace na jevišti mezi postavami, mezi sebou navzájem.

Hledání příčin a rozsáhlé diskuse na zkušebně, na jevišti, i v klubu k mému údivu odhalily, že samotná možnost dvojího rozvíjení situace (na jedné linii se rozvíjí dialog, na druhé linii se rozvíjí situace a vztah mezi Sigeliem a Novinářkou) hercům nesmírně komplikuje život. Za běžných okolností by totiž herci na takový text uplatnili konvence spojené s psychologicko-realistickým herectvím a to by jim umožnilo "hrát text" bez bližší pozornosti k jeho hlubším scénickým možnostem. V tomto případě jsem jim to ale nechtěl a ani nemohl dovolit. V případě *Bílé nemoci* bychom skončili – a nejen v této situaci – u pouhého hereckého ilustrování tezí (ne)přítomným hereckým projevem na jevišti. Hledání žánru a stylu se v tomto případě vlastně omezilo na hledání smysluplného hereckého projevu, nebylo to hledání skutečných



možností textu (třebaže jsem autorské možnosti textu proměnou pohlaví u postavy Novináře značně proměnil).

V konečném důsledku jsem tak musel s herci minimálně pětkrát rozebírat rozvíjení situace. Což o to, ale princip interpretace se během našich dialogů nikam nevyvíjel, šlo především o vzájemné nepochopení. Vytvořili jsme nakonec vlastně jistý bodový scénář, ve kterém jsme procházeli jednotlivé fáze flirtu/vztahu mezi Dvorním radou a Novinářkou. Proces „zrodu repliky“ (kde replika není jen text, ale je i činností, jakýmsi fyzickým gestem, které například umožňuje rozvíjení situace ve flirt) se v děsivé nahotě odhalil jako opomíjený, ale nezbytný stavební prvek pro jakoukoliv hereckou tvorbu a divadelní situaci.

### 5.2.2 Funkční a nefunkční principy

Nejen tato situace na jevišti, ale i množství jiných momentů nebylo věrohodné. Nějaký čas jsem proto uvažoval, zda naše stylizace děje do „současného bezčasí“ neklade hercům nepřekonatelné překážky. Ale s odstupem si myslím, že to nebyla jediná a hlavní příčina scénických nedostatečností. Snažil jsem se totiž během uvažování nad režijním přístupem k této inscenaci vyhnout polaritě *realistický – stylizovaný*.

V některých případech totiž nelze jednoznačně určit, který princip je v konečném důsledku ten nejdůležitější pro divácké vnímání. Věřil jsem a věřím, že některé scénicky realizované metafory mohou být nakonec mnohem intenzivnějším divadelním zážitkem než seberealističtější ztvárnění. Svou roli sice může při přijetí divadelního tvaru hrát náš osobní vkus – ale toto nebyl takový případ. Klíčová se mi zde, a nejen zde, zdála především naše schopnost vcítit se do divadla, spoluprožívat příslušný okamžik, zakusit díky zrcadlovým neuronům danou akci skutečně vnitřně hmatově. V takových okamžicích pak polarita *realistický – stylizovaný* ustupuje a divadlo jako scénický tvar ožívá jako umělecký počin. Možná je v konkrétních případech proto někdy mnohem smysluplnější a užitečnější sledovat daný divadelní materiál a tvarovat divadelní postupy z hlediska skutečné *funkčnosti* nebo naopak *nefunkčnosti*.<sup>55</sup> To byla ovšem má nedůslednost. Sice jsem se prozřetelně vyhýbal

---

<sup>55</sup> Srov. BARTOŠ, Z.: op. cit., s. 75.

fatálnímu označení „realistické/stylizované“, ale některé okamžiky inscenace nebyly dopředu promyšleny z hlediska jejich budoucí funkčnosti – a konečná podoba (i některých hereckých výkonů) se pak narychlo dotvářela během generálového týdne.

Bezpochyby existuje nekonečné množství interpretací, které mohou využít scénických možností hry *Bílá nemoc*. Ale v tomto případě jsem se střetl i s tím, že skutečná herecká tvorba s sebou nese i odpovědnost vůči konkrétnímu „materiálu“; vůči „materiálu textu“ (o čem skutečně text je) a vůči „fyzickému materiálu herce“, tedy vůči herci samému (bez skutečného ovládnutí možností svého těla a hlasu nemůže herec překonat svoje limity a jeho osobní omezení/nedostatečná průprava/netrénovaný herecký aparát se stanou východiskem i stropem pro jeho herecký výkon).

Nakonec jsem tak při práci na *Bílé nemoci* musel v některých situacích jemně balancovat na nezřetelné hraně mezi 1) kultivací hereckého výkonu a 2) proměnou připravené interpretace situace ve prospěch dosažitelného hereckého výkonu. V prvním případě jde samozřejmě o vzájemnou spolupráci mezi hercem a režisérem, v případě druhém se někde zdálo výhodnější, divadelně více funkční, upravit celou situaci tak, aby odpovídala reálným možnostem osobnostního tématu herce, respektive jeho hereckého projevu.

Takové režijní zásahy jsem ve výjimečných případech uplatňoval i bez vědomí dotyčného herce. Nepřipadalo mi produktivní již poněkolkáté opravovat stále špatně zafixovaný přístup k postavě (který se během pěti týdnů u dotyčného herce či herečky vůbec neproměnil). Proto jsem raději jemnými režijními tahy přizpůsobil situaci ve hře tomuto hereckému přístupu. Dotyčná postava pak působila jako obecná karikatura, zatímco ostatní postavy byly reálnější, životné. To mé interpretaci nakonec i relativně odpovídalo – pod dojmem knihy Jany Cindlerové lze v několika charakterech odhalit postavy a typy z *commedie dell'arte*.<sup>56</sup>

Ovšem pro skutečné herecké zpřítomnění scénických kvalit textu, pro vědomé zpracování základní myšlenky díla, bych pokaždé uvítal, aby herci dbali na svoje možnosti, pěstovali svoje výrazové prostředky a cítili (a ctili) strukturu divadelní inscenace.

---

<sup>56</sup> Inspiraci různými postavami z *commedie dell'arte* jsme rozvíjeli i v některých kostýmech.

### 5.3.1 Konkrétní provedení

Zásadnější nedostatečností v inscenaci se stávaly již zmíněné nepromyšlené proměny scénografie. Zde se ukázalo, že i sebestřednější herec se tváří v tvář komplikované přestavbě přestává koncentrovat výhradně na svůj herecký projev. Komplikované a místy právě nefunkční přestavby ho „zaslepí“. Myslím si, že divák takové herecké zaváhání může vycítit.

S Petrem Matáskem jsme se totiž rozhodli i pro postupné „rozbíjení“ scény složené ze stěny a dveří. Z jeviště tak postupně zmizel strop a následně i jednotlivé dveře a pak celé stěny, čímž se zároveň odhalil skutečný prostor jeviště (včetně uskladněných kulis z jiných inscenací). Aby ovšem stěny mohly zmizet v provazišti, musely být uvolněny ze zámků a připnuty na tah. Naneštěstí tím čas přestaveb značně narostl – zejména čas té poslední jevištní změny, která přímo předchází závěrečné situaci, ve které se Galén střetne s rozvášněným davem. Sice jsme se snažili využít čas přestavby jako akci svého druhu, rozbíjení scény je doprovázeno skandováním výkřiků, dynamickým pohybem jednotlivců přes scénu, ale bohužel to nakonec nebylo zcela funkční řešení. Dav nepůsobil příliš nebezpečně a přestavba se vlekla (na obojí měla značný vliv míra nasazení konkrétních herců, respektive kulisáků). Proto se mnou o tomto konkrétním momentu představitel Galéna Milan Němec několikrát hovořil, upozorňoval, jak se mu závěr inscenace nehraje dobře. Bylo to ale poznat již z jeviště – jak herec vnímá obtíže spojené s přestavbou a jak je z něj zřetelně cítit nervozita. V tomto případě jsme nezvolili nejvhodnější funkční řešení.

Rozhodujícím faktorem pravděpodobně bylo přehlédnutí jistých provozních limitů. Nejenže se pak nedařilo sladit umělecký záměr a konkrétní možnosti divadelního jeviště v Pardubicích, ale v konečném důsledku byl výsledný umělecký tvar otiskem právě i takového souboje provozních limitů, namísto žádané umělecké výpovědi a vyprávění příběhu. A inscenace *Bílé nemoci* možná vyprávěla i tento

příběh, což bohužel bývá běžný problém inscenací od začínajících hostujících režisérů.<sup>57</sup>

V jiné situaci jsme například potřebovali donést na scénu řadu drobných rekvizit. Jevištní technika byla zaneprázdněna jinou, opět docela složitou přestavbou, takže jsem požádal jednu herečku, zda by se o tyto detaily během přestavby nepostarala. Neochotně souhlasila. Během hlavních zkoušek si ale pozorný scénograf Petr Matásek povšiml, že její postava leží v domácnosti na zemi „jen tak“ a že by jistě bylo vhodné, aby měla pod sebou alespoň deku – v dané situaci to nakonec opravdu působilo lépe. Když jsem znovu dotyčnou herečku poprosil, jestli by se mohla pro svůj komfort postarat i o deku, konsternovaně odpověděla, že má již na starosti tři rekvizity, a „to snad mám mít čtyři?!...“

Nejde přece o to, že by to bylo nad její síly – v takovém případě bych na tom samozřejmě netrval. Ale vyhřezl pocit, že „já už jsem to měla udělané takhle“ a de facto „nechci“ mít ještě něco na starost. Kde je pak hranice provozních limitů a tvůrčího přístupu?

### 5.3.2 Galén

Na druhou stranu – s některými herci byla práce nesmírně příjemná a tvořivá. Rozvíjení dialogu Galén (Milan Němec) – Maršál (Martin Mejzlík), bylo zcela spontánní a scénicky přesné:

*DR. GALÉN: Prosím vás, Vaše Excellence, já jen okamžik... Vy jste takový státník a máte tak nesmírnou moc... Ne že bych vám chtěl lichotit, ale – bohužel je to tak, že ano... Podívejte se, kdybyste vy chtěl nabídnout věčný mír... Bože jak by byli všichni rádi! Vždyť se celý svět bojí jenom vás... všichni zbrojí jen kvůli vám... Kdybyste vy řekl, že chcete mír, bude na celém světě pokoj, že ano...*

*MARŠÁL: – – Mluvil jsem o baronu Krügovi, doktore.*

*DR. GALÉN: Ano, právě... Vy ho můžete zachránit... jeho a všechny ty chudáky malomocné. Řekněte, že chcete světu zajistit trvalý mír... že uzavřete smlouvu se všemi národy... a je to. A co se týče pana barona, mě to tak mrzelo... Prosím vás, už kvůli němu...*

*MARŠÁL: Baron Krüg na vaši podmínku nemůže přistoupit.*

---

<sup>57</sup> Alespoň na základě mých úvodních režijních zkušeností – a soudě i podle zkušeností některých mých spolužáků z režie DAMU.

*DR. GALÉN: Ale vy můžete, pane... Vy můžete udělat všechno!*

*MARŠÁL: Nemohu. Copak vám to mám vysvětlovat jako malému dítěti? Myslíte, že válka nebo mír záleží na mé vůli? Musím se řídit tím, co je v zájmu mého národa.*

*DR. GALÉN: Jenže... kdyby nebylo vás,... tak by váš národ do žádné výbojné války nešel, že ano.*

*MARŠÁL: Nešel. Nemohl by. Nebyl by tak dobře připraven. Nebyl by si tak vědom své síly – a svých šancí. Dnes o nich bohudík ví; a já plním jen jeho vůli –*

*DR. GALÉN: – kterou jste vy sám vyvolal.*

*MARŠÁL: Ano. Vzbudil jsem v něm vůli žít. Vy věříte, že mír je lepší než válka. Já věřím, že vítězná válka je lepší než mír. A já svůj národ nesmím připravit o jeho vítězství.*

*DR. GALÉN: Ani o jeho padlé, že ano.*

*MARŠÁL: Ani o jeho padlé. Člověče, teprve krev padlých dělá z kusu země vlast. Jenom válka udělá z lidí národ a z mužů hrdiny –*

*DR. GALÉN: – a mrtvé.*

*MARŠÁL: – – Poslyšte, vy s tím vaším mírem: proč, jakým právem to vlastně děláte? Řekněte, je vám to... uloženo?*

*DR. GALÉN: Já nerozumím prosím.*

*MARŠÁL (tíše): Člověče, máte... vyšší poslání?*

*DR. GALÉN: Ne, vůbec ne. Já jenom jako obyčejný člověk, že ano...*

Milan Němec představil Galéna jako naprosto obyčejného, ale věčného snílka o možnostech humanistického přístupu. Díky tomu obhájil své zdánlivě neuskutečnitelné pacifistické postoje v průběhu celé hry a rozhodně nepůsobil ani jako hloupý blázen, ani jako urputný utopista. Svůj podivný, ale rozumný postoj udržel i při setkání s novináři, ve kterém se vlastně snažil jejich prostřednictvím odradit celý svět od vzájemné války. Milan Němec byl přítom věcný, až civilní, neokázalý, ale zároveň hluboce přesvědčivý.

Zajímavou poznámkou k nalezení finální kontury postavy doktora Galéna může být má vzpomínka na focení plakátu k inscenaci. Ve VČD běžně fotili herce na plakáty k inscenacím, ale z výsledné grafické podoby většiny plakátů jsem nebyl zrovna nadšený. Spolu s dramaturgem Zdeňkem Janálem se nám podařilo navrhnout nové složení dvojice fotograf/grafik pro focení plakátu k *Bílé nemoci*.

Před plánovaným focením doktora Galéna – Milana Němce jsem chtěl konzultovat moji představu s novým grafikem (byla to naše první spolupráce). Ze zkušeností s grafikou se mi v hlavě už raději rýsovala konkrétní podoba plakátu a s tím

jsem zavolał grafika Jaroslava Novotného, abych mu moji představu popsal. Příjemně mě překvapilo, že ho vůbec nezajímala moje představa o grafických elementech či o jejich umístění na plakátu. Mnohem více se zajímal o samotný text, o příběh a o interpretaci postavy Galéna, na konkrétní popis vzhledu plakátu vlastně vůbec nedošlo. Na základě všech témat, o kterých jsme v souvislosti s Galénem a s Čapkovým dramatem mluvili, se vynořila představa obyčejného muže v bílém plášti se skloněnou hlavou, ale s bohatým vnitřním světem, s neokázalým postojem, ale s hlubokým humanistickým přesvědčením.<sup>58</sup> Grafik mi ovšem kladl na srdce, abych byl rozhodně přítomen focení a věnoval velký prostor kvalitě fotografie. Jak mi řekl, lidská tvář je podle něj z hlediska grafiky jedním z nejsilnějších „vizuálních gest“ vůbec. Obličej je zřejmě to první, co na světě spatříme, a běžně si v lidských tvářích „čteme“. Proto se každá nepřesná informace ve fotografii odrazí a sebelepší grafická úprava nedokáže zamaskovat nenaplněný, nepřesný či snad falešný výraz v očích, ve tváři. Na focení jsme proto po jedné zkoušce vyhradili celou hodinu a fotili přímo na jevišti (za asistence většiny divadelních složek – osvětlovačů, garderoby, rekvizitáře). Musím ocenit profesionální přístup herce Milana Němce i všech zúčastněných, který lze doložit i splněním mé prosby, aby byl k dispozici čerstvý chléb a řízek, nejen jako případné občerstvení pro unaveného herce, ale zejména proto, že v mé představě by se vyčerpaný Galén mohl v krátké pauze mezi ošetřováním nemocných posilnit právě něčím takovým. Kombinace obyčejnosti a lidskosti, soucitu a hladu – to byl pro mě Galén a to se nějak objevilo i v oné fotografii. Shodou okolností se na plakát nakonec použily právě dvě fotografie, ve kterých Milan Němec drží či dokonce pojídá řízek (samotný řízek jsme ale z fotografie ořízli, na plakátu ho proto nenajdeme). Tyto fotografie totiž obsahují nejpřesnější kombinaci výkladu postavy a oné neokázalé obyčejnosti, o kterou nám šlo. Jaroslav Novotný obě fotografie vložil do sebe a vytvořil svéráznou dvojexpozici vnitřní rozdvojenosti postavy doktora Galéna. Vlastně tím naplnil i moji původní představu o grafické podobě plakátu – ovšem naplněnou zevnitř, nikoliv jako vnější zadání určené režisérem.

---

<sup>58</sup> V jednu chvíli jsme, myslím, dokonce hovořili o vizuální podobě a charakteristických znacích bývalého prezidenta Václava Havla.

### 5.3.3 Další herecké výkony

Ale rovněž krátká situace mezi Vrchní sestrou (Petra Janečková) a Prvním asistentem (Petr Borovec) byla herecky velice vděčná.

*PRVNÍ ASISTENT: Starý se zbláznil. Pořád Galéne sem, Galéne tam – a teď sem tahá kapacity z celého světa, aby se podívali na ty zázraky. Ale až z toho budou recidivy, to bude ostudička! A že se těm lidem znovu udělají fleky, na to vezmu jed.*

*VRCHNÍ SESTRA: Proč?*

*PRVNÍ ASISTENT: Prostě medicína má své meze a dost. Starému měkne mozek, věří-li, že můžeme někoho uzdravit. Já už jsem tady osmý rok; ale teď jsem si našel pěknou ordinaci a zahájím si praxičku. Dnes je báječná příležitost, s tím malomocenstvím. Já budu léčit Čengovu nemoc.*

*VRCHNÍ SESTRA: Galénovou metodou?*

*PRVNÍ ASISTENT: Metodou kliniky Lilienthalovy. Přece jsem tu nebyl nadarmo osm let, ne? Teď se roztroubí, že u nás máme nějaké výsledky –*

*VRCHNÍ SESTRA: Když Galén s tou svou metodou dělá takové tajnosti!*

*PRVNÍ ASISTENT: Ať se tím dá Galén vycpat! S ním já vůbec nemluvíme; ale od sestry na třináctce vím, že práská do svých malomocných injekce s něčím žlutým jako hořčice. Tak jsem dal dohromady nějaké ty posilující a utišující prostředky, co se těm bílým dávají, a zabarvil jsem to nažluto – Docela dobrá věc. Zkusil jsem to sám na sobě, nu, a nic, žádná nepříjemná reakce; a pacientům to načas uleví – Tak s tím začnu. (Poslouchá u dveří.)*

Petr Borovec byl sebestředný, sobecký, ambiciózní rutinér – zatímco soucit Vrchní sestry byl nenápadný, ale plný pochopení a empatie pro nejslabší. V této situaci se dařilo rozvíjet situaci jaksi přirozeně.

Ale právě v situaci mezi Dvorním radou a Novinářkou docházelo k trvalému nepochopení. V souvislosti s hledáním konečného tvaru oné situace jsem uvažoval o možnostech fixace v herecké práci. Herecké vyzařování ze skutečně prožívané dramatické situace má podle mého názoru naprosto odlišné scénické působení než pohled na vzpomínající herce, bloudící v troskách vlastní paměti. Eliminovat toto „hledání ztraceného času“ lze snad jen díky režijnímu i hereckému důrazu na fixaci situace již v raných fázích zkoušení. To, jak na doktorském semináři podotkl Jaroslav

Vostrý, ovšem bezpochyby souvisí i s talentovými předpoklady konkrétních herců. Přitom je to pro hereckou práci nesmírně důležité.

*Je zapotřebí uvažovat v psychofyzické akci. (...) Člověk všechno vidí prostřednictvím děje, konfliktu. Jestliže takto přistupujeme k představení, nebude nikdy nudné, ospalé a neslétne odkudsi z nebe, ale bude čerpat ze života.<sup>59</sup>*

### 5.3.4 Pojmenování praktických zkušeností – práce s herci v praxi

A tak jsem v situacích, kde se nedařilo udržet žádnou koncepci, musel hledat jiné cesty k dosažení mého cíle. Snažil jsem se neustále přísně sledovat a připomínkovat ty aspekty herecké práce, o kterých hovoří Katie Mitchell na jiném místě své knihy:

*Zde je seznam oblastí herecké práce, k nimž byste se měli vyjádřit.  
Bedlivě sledujte všechny tyto součásti na každém kroku vašeho  
pracovního procesu (...):*

*Čas*

*Místo*

*Bezprostřední okolnosti*

*Události*

*Záměry (možná snad přesněji motivace – poznámka M. T.)*

*Postava (včetně obrázků<sup>60</sup> předchozích událostí, tempa, myšlenek o sobě  
i o budoucích obrazech)*

*Vztahy<sup>61</sup>*

Režisér tyto aspekty pochopitelně nějakým způsobem sleduje vždy, ale neměl jsem nikdy dříve tak nutkavou potřebu řídit rozvíjení situace těmito situačními fakty a

---

<sup>59</sup> EFROS, A.: Op. cit., s. 35.

<sup>60</sup> Možná bych zpochybnil doslovný překlad slova *pictures* slovem *obrázky* – jedná se zde spíše o představy či myšlenkové obrazy.

<sup>61</sup> MITCHELL, K.: Op. cit., s. 179–180.



pouhými *okolnostmi*. U jiných inscenací se zkoušení vyvíjelo plynule (a režijní připomínky v tomto duchu se pak objevovaly pouze v případě nějakého evidentního přešlapu). Zde tomu bylo jinak, zde to často byla nezbytná východiska pro zapojení tvořivé herecké práce.

Od té doby se proto snažím o dosažení jisté bezpečné úrovně fixace například tím, že i zdánlivě malým a drobným dramatickým situacím při první zkoušce „v prostoru“ dávám velkou časovou rezervu. Situaci před ukončením zkoušky alespoň dvakrát zopakuji a upozorním herce na důležité dějové události, které si většinou zafixují. Myslím, že je dobré dbát o to, aby stupeň fixace byl mezi všemi herci stejný – pokud nemají herci jistotu ve svém partnerovi, sami pak ztrácí jistotu a schopnost vybavit si již dříve nalezené emoce, myšlenkové pochody či prostorové směry.

Při dalším návratu k již jednou zkoušené situaci se nesnažím vycházet z dříve nalezeného tvaru, z „hledání dosaženého pocitu“, ale znovu se snažím zopakovat východiska dané situace, motivace postav a klíčové dějové události. Je-li čas a prostor pro takovou práci, pak nezačínám pracovat od „dříve nalezeného“ (abych zabránil hereckému vzpomínání se snahou „vybavit si, jak to bylo“), ale zahajuji práci na příslušné situaci znovu od počátku. Aby ovšem takový způsob práce fungoval, je nezbytné udržet *konzistentní pracovní jazyk*, zachovávat způsob práce a stejnou interpretaci a záměr inscenace (v opačném případě se skutečně začíná pokaždé nanovo). Třebaže se po této další zkoušce příslušného obrazu nemusí daná situace vůbec odlišovat od dříve nalezeného výsledku, dosáhli jsme tohoto výsledku tvořivou cestou (a již podruhé) a nikoli cestou rekonstrukce (někdy nespolehlivé) paměti.

Připadá mi mnohem bezpečnější spoléhat na konstruktivní herecké myšlení, než na mnohdy zahuštěnou a občas nespolehlivou hereckou paměť.

Je přitom velmi dobré poskytovat zpětnou vazbu i na ty aspekty situace či hereckého výkonu, které fungují dobře. Při dalších zkouškách pak už není třeba vždy začínat nanovo (byť opakování nemusí uškodit), neboť existuje řada okolností, které může režisér připomínat (či připomínkovat) a herci je mohou pro dosažení plastičtějšího hereckého výkonu zohlednit. Tam pak lze bezpečně vycházet z citovaných a doporučených okolností od Katie Mitchell.

#### 5.4 Závěrem k *Bílé nemoci*

Inscenace se nakonec setkala s velice příznivým diváckým ohlasem a nasbírala za dva roky přes pětatřicet repríz (uváděla se dokonce častěji než muzikál *Kiss me Kate*). Rovněž se dočkala značného zájmu o dopolední uvádění pro školy. Skutečnou uměleckou rehabilitaci (ve smyslu odhalení stálé životnosti) a častější uvádění (nejen tohoto textu) Karla Čapka na českých jevištích ovšem nezahájila – to by ovšem byla trochu nerealistická očekávání od jedné inscenace v Pardubicích. I přesto jsem za nečekaný ohlas a dlouhou dobu uvádění inscenace velice vděčný a vzpomínám s povděkem zejména na inspirativní spolupráci s Petrem Matáskem.

## VI. Švandovo divadlo

### *Peníze*

Během mé dosavadní umělecké kariéry jsem neměl mnoho možností pracovat v Praze. Celkově jsem v pražských divadlech zrežíroval čtyři inscenace a dvě scénická čtení: *Jméno*<sup>62</sup> (2010) v divadle pražské konzervatoře DIK; *Mučedníka*<sup>63</sup> (2014) v divadle DISK; *Umění vraždy*<sup>64</sup> (2016) na komorní scéně Divadla na Fidlovačce; *Peníze*<sup>65</sup> (2017) ve Švandově divadle. Školní divadla jsou pochopitelně velmi specifická a tamní inscenace, které sledují i jiné cíle, nelze v plném smyslu považovat za „profesionální“ inscenace s „profesionálním“ souborem.

#### 6.1 Průzkum a seznamování s pražskou divadelní mapou

Moje první „profesionální“ pražské zkoušení, tedy to na Komorní Fidlovačce, bylo svérázné. Pouze čtyři herci (dva herci a dvě herečky) ve složení, v jakém se spolu nikdy dříve při práci nesešli. Zkoušení tak opět bylo zároveň i vzájemným seznamováním. Svou nezanedbatelnou roli také sehrál komorní prostor na zkoušení, navíc prostor ležící poněkud stranou všeobecného divadelního zájmu v Praze.<sup>66</sup> Setkávání během zkoušek tak získávalo sympatické rysy s množstvím humoru a vzájemné provokace, ale většinou v duchu koncentrované práce na textu a na inscenaci. Ta nakonec dopadla jako vcelku zdařilá žánrová podívaná, což se od ní, alespoň se domnívám, očekávalo.<sup>67</sup>

---

<sup>62</sup> FOSSE, Jon: *Jméno*, Divadlo pražské konzervatoře, premiéra 15. listopadu 2010.

<sup>63</sup> MAYENBURG, Marius von: *Mučedník*, Divadlo DISK, premiéra 19. září 2014.

<sup>64</sup> DiPIETRO, Joe: *Umění vraždy*, Divadlo na Fidlovačce (Komorní Fidlovačka), premiéra 22. září 2016.

<sup>65</sup> GOMBÁR, Dodo: *Peníze*, Švandovo divadlo, premiéra 18. března 2017.

Obrazová příloha, s. 156-158.

<sup>66</sup> Nejednou se herci při práci dokonce „nekorektně“ provokovali: „To je vše, co mi jako na tuhle repliku nabídneš? Nemůžeš mi reagovat víc? / Promiň, fakt nemůžu, proto zkouším tady v Nuslích a ne v Národním...“

<sup>67</sup> Hra *Umění vraždy* je nenáročná detektivní komedie, respektive komediální detektivka s drobnými hororovými prvky. Zklamáním pro inscenaci možná byl malý divácký zájem, ale to mohlo souviset s celkovou dramaturgickou profilací Komorní Fidlovačky, která vyvolávala jistá divácká očekávání, která byla v evidentním rozporu s tímto titulem.

S nemalým očekáváním jsem se tedy připravoval na zkoušení ve Švandově divadle, které má jistě viditelnější postavení na divadelní mapě Prahy než Komorní Fidlovačka.

Ve vzájemné diskusi nad (pouze) dvěma nabízenými tituly pro uvedení na velké scéně ŠD jsme se s dramaturgyní Lucií Kolouchovou rozhodli pro titul *Peníze* od Doda Gombára.<sup>68</sup> Autor hry byl sice zároveň uměleckým šéfem Švandova divadla, ale do návrhu a výběru titulu, a nakonec ani do jeho inscenování vůbec nezasahoval. Takový přístup je možná samozřejmý, ale rád bych zde tento autorsky poučený odstup uměleckého šéfa zmínil.

Hra *Peníze* je vítězem anonymní Dramatické soutěže 2015, pořádané agenturou Aura-Pont. Již od úvodních diskuzí (i s ředitelem Danielem Hrbkem) se jevila jako zajímavá dramaturgická volba i proto, že divadlo mohlo (na velké scéně ŠD) vytvořit, a nakonec vytvořilo, celou sezónu pouze z českých dramatických předloh.<sup>69</sup>

### 6.2.1 Tvarování textového materiálu

Divadelní text *Peníze* nabízí řadu možností k interpretaci, ale hra stojí a padá především s rozvíjením drobných (mini)situací. Ty jsou často vykresleny se sympatickým formálním nadhledem.

Celkové vyznění hry je neokázale obyčejné. Postupně sledujeme několik svérázných charakterů, které žijí své „trapnosměšné“ malé životy v nejmenovaném městě a snaží se přežít v moderní společnosti tak, aby jejich vlastní existence získala alespoň zdání nějakého smyslu. Všechny postavy se nakonec střetnou v závěrečné situaci během velmi amatérsky naplánovaného a nakonec i zoufale nezdařeného přepadení banky. Některé životy jsou zbytečně zmařeny, ale většinu postav tato situace nakonec nijak výrazně nezasáhne – dalo by se říci, že budou žít dál vlastně

---

<sup>68</sup> Druhým nabízeným titulem byla tezoovitá britská hra, která by mohla být uvedena v české premiéře, ale zdála se mi až přespříliš očekávatelná a v celkovém vyznění poněkud banální.

<sup>69</sup> Na velké scéně se postupně uvedly tituly *Závislosti navzdory* (režie D. Gombár), *Krysař* (režie D. Gombár), *Peníze* a *Pohřeb až zítra* (režie D. Hrbek). Nejsem si ovšem jistý, zda divadlo tuto „českou“ sezónu nakonec nějak výrazněji na veřejnosti a v marketingu prezentovalo.

stejně jako dřív. A že ani přepadení banky není „osudovou“ situací, která donutí postavy zamyslet se nad svými životy.

Tato závěrečná situace je ze všech 14 obrazů tou nejdelší, nejkomplikovanější, ale i nejzajímavější. Čas a děj se rozvíjí ve třech rovinách zároveň. Někteří tuto situaci prožívají, jiní ji reflektují ve vzpomínkách a ostatní postavy vše průběžně komentují: tedy jak probíhající přepadení, tak pozdější rekonstrukci situace, ale nakonec i celý svět hry a divadla jako takového. Autor naznačuje, že herci mohou v tomto obraze své postavy i opouštět.

Takto vypadá úvod závěrečného obrazu v původní předloze:

*(Jojco, Mirec, Petr, Milena, Dan, Erika, Zdeněk, Prodavačka, Bednarčíková. Později Máma a Miško Láska. Banka. Jevišťe. Jsou tam téměř všichni, míchají svoje hlasy a slova z nich upletená, v přímé řeči, scénických poznámkách a komentářích. Některé se překrývají přes sebe, některé opakují v dynamické rytmizované kakofonii. Po chvíli ani není jasné, která myšlenka komu patří. Asi všechny všem. Nabaluje se to všechno a vrství na sebe. Jako tísnivý sen.)*

*Tady ještě, prosím, podpis.*

*Samozřejmě.*

*Nerozmyslíš si to??*

*Nezačínej.*

*Děkuji. Pokladna je vedle.*

*Vidíte, že umíte být i příjemná.*

*Můžeš být rád, že jsme tady.*

*Neposer to!*

*Počkej.*

*Co ještě, kurva už???*

*Políbí ho na ústa.*

*Políbil mě na ústa, skoro mě jeblo.*

*Co děláš, vole?*

*Nic.*

*Ti jebe??*

*Ale já tě pořád miluju.*

*Všechno jsem ti řekla.*

*To byl jen rozmar.*

*Jsem si jistý.*

*Bylo mu do pláče, nenáviděla jsem ho ještě víc, fuj, jaká jsem krutá, ale byl mi odporný, představila jsem si ten smrad jeho nohou, to, jak snídá pudink, a už jsem si krutá nepřipadala.*

*Na zem, všichni na zem!!*

*Proboha.*

*Na zem! Tváří na zem!*

*Jeden se hned rozběhl k mému okénku a do toho otvoru, co je rovnou před mýma očima, vrazil pistolí.*

*Byli vyzbrojeni od hlavy až k patě. Ani nevím, kolik jich mohlo být. Zdálo se mi, že za opaskem má jeden z nich granát.*

*Nečum na mě!*

*Šla jsem kolem, hledala jsem směnárnu. Podívám se líp, je támhle to Mařenka? Není to ona?? S tím starým bláznem. Toho znám od vidění. Ona mě neviděla, tak byla zabraná do zpěvu. A oblečená byla podivně. V nějaké nevkusné kostkované košili. Dovnitř jsem vešla až když... Až později.*

*atd. (...)*

Osobně jsem závěru hry propůjčil označení „schimmelpfennigovský“ podle známého současného německého dramatika.

Právě nesamozřejmé rozvíjení děje, nečekané střihy a evidentní výzva k rozehrávání situací i po formální stránce se mi zdála jako ideální materiál pro herecký soubor Švandova divadla, který prezentuje své schopnosti (komediální i dramatické) právě na dramaturgicky tak odlišných titulech, jakými jsou *Krysař*, *Hamlet*, *Protest/Rest*, *Pankrác 45* a další.

Zpětně jsem si uvědomil, při vzpomínání na genezi mého režijního přístupu, výraznou inspiraci inscenací francouzské režisérky Ariane Mnouchkinové *Les Ephémères*.<sup>70</sup> Skvělý popis tohoto představení uvádí ve své knize Zdeněk Bartoš,<sup>71</sup> ale pro tyto účely přiblížím z inscenace alespoň to nejdůležitější. Jednotlivé příběhy, jednotlivé epizody se odehrávaly v naturalistických a autentických interiérech s nesmírně propracovanými detaily. Tyto až naturalistické modely skutečnosti byly skutečnou scénou pro současné lidské příběhy a osudy. Především proto, že jednotlivé „pokoje“ byly umístěny na speciální kruhy (o různých průměrech, obvykle 3–5m), které byly na kolečkách. Neutrálně oblečení herci pomalu přivázeli a odváželi tyto „ostrovy“ skutečnosti do „prostoru jeviště“. Ten byl navíc koncipován jako „ulice“, diváci tedy seděli naproti sobě. V úzkém prostoru mezi protilehlými hledišti se pohybovaly jednotlivé kruhové interiéry. Navíc byly některé interiéry postaveny až přímo před očima diváků. Koexistovalo tu tedy několik principů scénografie:

<sup>70</sup> *Les Ephémères*, námět a režie Ariane Mnouchkinová, Le Théâtre du Soleil, premiéra 27. 12. 2007.

<sup>71</sup> BARTOŠ, Z.: Op. cit., s. 65–67.

Scénografie se zde rozhodně objevovala jako *podívaná* svého druhu, zároveň ale byla skutečnou *scénou* pro rozehrávání a rozvíjení hereckých situací. Ty můžeme vnímat jednak v realistické konvenci, jako jistou iluzi skutečných pokojů. Zároveň ale díky jasné stylizaci a trvale přítomnému *zdivadelňování* vnímáme kontrast mezi civilně realistickým herectvím a divadlem jako takovým – už jen proto, že naproti seděli další diváci a jednotlivé výseky reality byly na pohyblivých kruzích. V tomto případě se zřetelně uplatnilo několik funkčních scénických principů a právě jejich kombinací, kterou navíc z pozice diváka vnímáme *najednou*, se dosáhlo úžasného divadelního zážitku.

### 6.2.2 Vytváření a tvarování materiálu – scénografie

Přál jsem si, aby v inscenaci *Peníze* také vznikl a v průběhu inscenace existoval jistý fiktivní *meziprostor*. Meziprostor, kde bude vždycky napětí mezi podstatou příběhu a jeho vyprávěním, mezi tím, co se dá vyprávět, a tím, co vypovědět nelze. Mezi tím, co jako diváci přečteme, a tím, co můžeme jen tušit a co bude vždy trochu odolávat pokusům o kontrolu a doslovnou interpretaci (podobně jako v inscenaci Ariane Mnouchkinové). Je to vlastně základní divadelní prostor, který je velmi účinný a často používaný v komedii – vždyť co jiného je komediantské podium než „prostor pro hru“?

Ostatně tyto principy (a moje vágní výchozí režijní koncepce přes „meziprostor“) jsou spojené se samotným základem divadla a divadelnosti. Vytvoření scény nevyžaduje nic jiného než herce (případně vypravěče), který vytvoří scénu. A on sám vytvoří scénický prostor svým jednáním.

Spolu se scénografem Karlem Čapkem jsme proto vytvořili maximálně bezpříznakovou scénu, abychom podpořili právě onen „smysl pro hru jako takovou“, abychom neustále upozorňovali diváky, že víme, že hrajeme hru, a tématem inscenace a vzájemné herecké souhry se stává i tato „hra“ na „závažné divadelní sdělení“ jako taková.

Scénu tak tvořily dva pojízdné „domy“ (v rozměru přibližně 2,5 × 3 × 3 metry), respektive jejich pouhá kovová konstrukce – výrazně jsem totiž vzpomínal i na funkčnost scénografického řešení v mé inscenaci *Láska a peníze*. Tyto „domy“ nebo

„vozy“ byly totiž jen černé kovové linie vytvářející jisté prostorové překážky, tušené zdi, smyšlené mantinely. Několika stěnami se dalo procházet, nikde nebyla větší plocha, neexistoval strop. V konstrukcích bylo pouze rafinovaně umístěno několik světelných zdrojů, které mohly modelovat prostor v samotných domech – i kolem nich. Vznikly tak iluze panelákové kuchyně se zářivkovým světlem, aseptického open-space prostoru v bance anebo výlohy prodejny obuvi v pasáži. Elektroinstalace a hlavně pohyb vozů si sice vyžadoval jistou obsluhu, kterou ale v duchu celé inscenace mohli obstarávat herci a herečky – na ovládání osvětlení vozů ze světelné režie nebyly finanční prostředky. Jednodušší instalace osvětlení na vozech měla být i levnější a elegantnější. Ale v konečném důsledku celou situaci zkomplikovalo pozdní dodání tohoto zásadního scénického objektu – a v inscenaci se s tím museli herci komplikovaně vyrovnávat.

S Karlem Čapkem jsme přítom u firmy, která vyráběla scénu pro Švandovo divadlo, celou „jednodušší“ elektroinstalaci po dodání reklamovali (kvůli způsobu zapojení kabelů, instalaci světelných LED lišt apod.). Vlastně jen proto, že zaměstnanec oné firmy, se kterým jsme vše zevrubně naplánovali, tuto instalaci osobně nedělal, ale velmi vágně předal vše kolegovi. Třeba bychom se nakonec s neurovnanou a velice neprofesionální elektroinstalací i naučili v inscenaci pracovat, byť nepromyšlené zapojení kabelů bylo i pro diváky na první pohled patrné (nicméně i toto by se mohlo za jistých okolností stát součástí „jevištní hry“). Ale byla by to další komplikace.

Ocenil jsem tedy alespoň to, že vedoucí jevištní techniky a vedoucí výroby za Švandovo divadlo odmítli takové zpracování z důvodů estetických, technických, bezpečnostních i provozních (reálně hrozilo mechanické poškození kabelů během používání a případný úraz elektrickým proudem). Zkoušení se tím ale o další týden zastavilo na technických potížích – což výrazně přispělo k nedobré atmosféře na zkouškách. I tak si ale velice vážím profesionálního přístupu zaměstnanců ŠD, kteří odmítli přijmout nekvalitní výrobu. Byl to dobrý příklad toho, jak „domácí“ zaměstnanci divadla mohou pomoci hostujícímu inscenačnímu týmu při střetu s komplikacemi při výrobě.

V souvislosti s touto inscenací určitě stojí za zmínku, že obecně existuje jistě řada možností, jak scénicky využít moment *jevištní proměny*, konkrétněji mám na



mysli moment *přestavby*. Může jít o takovou *proměnu* prostoru, kterou diváci „nevidí“. Někdy se ale lze oprávněně rozhodnout k přiznání proměnlivosti, veškeré přestavby přiznat a využít jejich možný scénický potenciál. V tomto typu „scénografického konceptu“ a pro tuto inscenaci se mi takové přiznané řešení jevištních proměn přímo nabízelo – a chtěl jsem ho využít.

Smyslem scénografie tedy mělo být vytvářet v inscenaci prostorové vztahy a vazby mezi různě vymezenými místy, na kterých se budou jednotlivé situace odehrávat. Pro posílení dojmu divadelnosti jsme také odhalili diagonálně ubíhající zadní stěnu budovy Švandova divadla a několik světelných zdrojů – množství reflektorů jsme přiznaně umístili kolem jeviště.

Aneta Grňáková v souladu s námi navrhla převážně černé kostýmy, které ale obsahovaly příslušné znaky a atributy daných postav. Například krátká mohutná bunda pro člena security, malé černé šaty pro mladou naivku, kožená bunda pro veksláka, mikiny s kapucemi pro pubertální zkoušené mladíky atd.

Vše tedy směřovalo k akcentu na hereckou tvořivost, která měla využít text a nabízené scénické prostředky k příslušnému využívání, naplňování a porušování tradičních realistických a hereckých konvencí. Tím mám na mysli například plánovaný herecký a režijní souboj s využíváním všeobjímajícího hereckého civilismu (jaký se objevuje v současné televizní seriálové produkci). Ten měl být vytrvale zlehčován a okamžitě popřen tím, že danou situaci okomentuji, zvětším, přeženu do absurdity a podobně. K tomu jsme měli i velmi vhodné herecké obsazení – mezi jinými osobnostmi hráli v inscenaci i seriáloví herci Eva Josefíková a Robert Jašków.

Jinými slovy, absence „vodotěsné“ představy o konkrétním scénickém provedení hry, absence uzavřené představy o dané formě inscenace, se mi zdála být jako jednoznačná výhoda pro soubor, který se prezentuje jako poměrně otevřený směrem k různým divadelním formám a žánrům. Byl jsem si právě proto jistý žánrovým určením inscenace – tam jsem cítil, že by libovůle nebyla prospěšná – a podle mě to měla být právě „hra“. Text hry *Peníze*, otevřený různým interpretacím (jako nástroj rozvíjení tvořivosti), a forma umožňující prozkoumávání divadelních žánrů – to se mi zdálo jako dostatečné východisko pro hravou divadelní tvorbu.

### 6.2.3 Tvarování inscenace – divadelní scénář

S tímto vědomím jsem přistoupil k přípravě textového materiálu. Například právě závěrečnou situaci jsem s dramaturgyní Martinou Kinskou<sup>72</sup> pečlivě rozepsal (jako jistou nabídku) mezi postavy takto:

*Erika: Tady ještě, prosím, podpis.*

*Petr: Samozřejmě.*

*Milena: Nerozmyslíš si to?*

*Petr: Nezačínej.*

*Milena: (Petrovi) Děkuji. (Erice) Pokladna je vedle.*

*Erika: Vidíte, že umíte být i příjemná.*

*Petr: Můžeš být ráda, že jsme tady.*

*Jojco+Mirec: Neposer to!*

*Jojco+Mirec: Počkej.*

*Jojco+Mirec: Co ještě, kurva zas?*

*Prodavačka: Políbí ho na ústa.*

*Milena: Políbil mě na ústa, skoro mě jeblo.*

*Jojco: Co děláš, vole?*

*Mirec: Nic.*

*Jojco: Ti jebe?*

*Petr: Ale já tě pořád miluju.*

*Milena: Všechno jsem ti řekla. To byl jen rozmar.*

*Petr: Jsem si jistý.*

*Milena: Bylo mu do pláče, nenáviděla jsem ho ještě víc, fuj, jaká jsem krutá, ale byl mi odporný, představila jsem si ten smrad jeho nohou, to, jak snídá pudink, a už jsem si krutá nepřipadala.*

*Všichni muži: Na zem, všichni na zem!*

*Dan: Proboha.*

*Jojco+Mirec: Na zem! Tváří na zem!*

*Erika: Jeden se hned rozběhl k mému okénku a do toho otvoru, co je rovnou před mýma očima, vrazil pistoli.*

*Milena: Byli vyzbrojeni od hlavy až k patě. Ani nevím, kolik jich mohlo být. Zdálo se mi, že za opaskem má jeden z nich granát.*

*Mirec: Nečum na mě!*

*Máma: Šla jsem kolem, hledala jsem směnárnu. Podívám se líp, je támhleto Milena? Není to ona?*

---

<sup>72</sup> Martina Kinská nahradila Lucii Kolouchovou před začátkem zkoušek.

Všechny tyto předpoklady pro podporu tvořivého přístupu se ale nesetkaly se vstřícným přijetím pro divadelní spolupráci mezi tvůrčím týmem a hereckým souborem.

Celá situace se poznala docela snadno. Bylo to, jako kdyby se člověk náhle stal učitelem neoblíbeného předmětu na základní škole (dejme tomu matematiky) a hned při vstupu do třídy měl před sebou evidentně negativně naladěnou skupinu lidí, kteří naprosto netrpí ostychem dávat najevo svou značnou neochotu spolupracovat na daném předmětu, na daném úkolu, na dané práci. V očích se jim odráží pocit absence smysluplnosti a není jednoduché udržet si, tváří v tvář tomuto okázale prezentovanému přesvědčení, této odbojné skupině, dobrou náladu a vůli pokračovat v nějaké činnosti – natož v tvorbě.

Když se mi i navzdory tomuto přístupu podařilo nějakou situaci několikrát vyzkoušet, opřipomínkovat a hledat případné variace a/nebo zárodky něčeho nového, povšiml jsem si (a nesmírně mě to povzbudilo), že několik herců vnitřně nesouhlasí s tímto celoskupinovým negativismem, a zdálo se, že by třeba i rádi zkoušeli a pracovali. Herecké výkony této skupinky separátních jednotlivců byly vlastně velmi pozoruhodné, ale bylo až frapantní, jak se tito aktivně spolupracující herci a herečky snaží o nenápadnost před dominující skupinou, jak někteří hrají a zkoušejí velmi aktivně, ale „tak, aby to nebylo moc vidět“ (čímž se analogie s hodinou matematiky stávala naprosto evidentní – snaživí jedničkáři prostě nechtěli být před ostatními obviněni z toho, že by je to třeba mohlo i bavit). I kvůli tomuto přístupu se nedařilo dosáhnout stavu, aby zkoušení (a výsledná inscenace) bylo jako hra – a aby se hrou stalo samotné divadelní představení.

Přitom se domnívám, že skutečná hra může překročit limity scénografie a textu. Herecká tvorba, jevištní improvizace, se přece může stát zásadním principem pro celou divadelní událost.

Ostatně Patrick Pavis upozorňuje na etymologii iluze od slova *ludo* – hrát (si); *illudo* – hrát si s něčím, pohrávat si. Tento postřeh rozvíjí i Zdeněk Bartoš: *Pohlédneme-li na iluzi jako na záměrnou a přiznanou hru s realitou, jež má víceméně shodné rysy s dětskou hrou, zjistíme, že divadlo je náhle zbaveno křeče nutnosti být*

*jako realita.*<sup>73</sup> Díky tomu snad můžeme částečně odhlédnout i od konkrétností výtvarné výpravy a celek divadla a divadelní inscenace může být jen *scénou*, kde se z přebytku herecké energie scénuje *hra jako taková.*<sup>74</sup>

Ale právě zde se někteří členové hereckého souboru odmítali podílet na vytváření *jakékoliv hry* a neprojevovali ani sebemenší vstřícnost k divadelní práci. Důvod jsem odhalil až po dvou měsících během generálních zkoušek. Zjistil jsem, že důvodem nesouhlasu bylo (alespoň u některých) jisté přesvědčení, že my, herci, máme nárok na vyjádření souhlasu či nesouhlasu s plánovaným titulem, s procesem tvorby, se stavem dramaturgie divadla, potažmo se stavem světa kolem nás.

A (pro mě stále nezodpovězenou) otázkou bylo (a je): Má tyto stížnosti, podněty, připomínky hereckého souboru řešit *hostující inscenační tým* během zkoušení příslušné inscenace?

Bohužel, pro mě osobně je právě jistá „vstřícnost“ během procesu zkoušení inscenace klíčová. Na základě několikerého a vždy velice tvořivého setkání s Halkou Třešňákovou jsme společně dospěli k jistému profesnímu postesku: *Vždy se dá něco zajímavého vytvářet, a s kýmkoli, bez ohledu na věk či pohybové schopnosti, pokud je tam ochota pracovat.* To platí i pro moji režijní práci, nejen pro pohybové aspekty inscenace. I se starými herci, jejichž pohyb jim už neumožní neomezenou práci se svým fyzickým aparátem, lze dosahovat neskutečných výsledků, velice účinných a sugestivních.<sup>75</sup>

Proč tedy herci tak často zapomínají, že jejich tělo a jejich osobnost jsou jejich bytostným tvořivým „materiálem“, že jejich fyzis je médiem komunikace, že oni sami jsou tím, co chce divák vidět a sledovat na jevišti?

---

<sup>73</sup> BARTOŠ, Z.: Op. cit., s. 95.

<sup>74</sup> Na tomto místě lze připomenout řadu domácích i zahraničních inscenací, pro mě byla v tomto smyslu velice inspirativní inscenace divadla Thalia Theater Hamburg od Nicolase Stemanna *Die Räuber*, premiéra 15. 8. 2008 na Salzburger Festspielen.

<sup>75</sup> Nelze v této souvislosti nezmínit řadu mimořádných a objevných inscenací souboru Farma v jeskyni, kde vystupují i důchodci a rozhodně nelze hovořit o nějaké nedostatečnosti v jejich scénickém projevu.

### 6.3 Hledání tvaru, respektive hledání kreativity

Na příkladu hledání výrazu v inscenaci *Bílá nemoc* lze sledovat tvořivý proces mezi inscenačním týmem (v tomto konkrétním případě tedy mezi mnou, dramaturgem Zdeňkem Janálem a scénografem Petrem Matáskem) na straně jedné a mezi hereckým souborem na straně druhé. Ukázalo se, že oběma stranám chyběla jistá zkušenost v nakládání s Čapkovým textem, obě strany hledaly výrazové prostředky – ale na některých místech se dařilo dosáhnout pozoruhodných momentů. Ale jak se lze vypořádat se situací, kde herci nemají chuť kreativní zkušenost zakoušet a tvořivě uplatňovat? A jak tedy osobnosti herců probouzet a jak jim uchovat vstřícnost a nadšení do každé nové práce?

Nemám zatím tolik zkušeností, ale mně osobně nejvíce vyhovuje přesvědčovat soubor vlastním nadšením, vyžadovat profesionální nároky a vyzařovat energii, že tento příběh stojí za to vyprávět, že tato inscenace má smysl. Ale zřejmě to nefunguje vždy a neplatí to univerzálně – jak jsem se ve Švandově divadle (a koneckonců nejen tam) mohl přesvědčit. Nejednou jsme se setkali s odmítáním kreativní tvorby na cvičeních či dokonce s nezastíraným odmítáním účasti.

Připomnělo mi to jiný případ (v jiném nejmenovaném divadle), kde jsem byl svědkem rozvracení kolektivní tvořivosti konkrétním hercem – což se mi podařilo vyřešit okamžitým a rázným pohovorem s dotyčným mezi čtyřma očima. I tak byla ovšem kolektivní víra a ochota celého týmu pracovat na daných cvičeních velice poškozena. Objevil se obecný argument „A proč to máme jako dělat, když to nikam nevede. Řekněte nám, co máme dělat – a my to uděláme.“ Naštěstí se v tomto případě podařilo udržet jasnou a pevnou spolupráci mezi inscenátory a souborem a všichni herci pak opravdu „dělali“ podle svých nejlepších schopností to, o čem jsme je požádali. A uměli přistupovat na změny, na které se muselo v tvořivém procesu pružně reagovat na všech stranách.

#### 6.3.1 Tvarování přístupu ke zkoušení

V tomto případě ale byla situace mnohem závažnější a komplikovanější. Trochu jsme jistý „odboj“ očekávali (ani nevím proč), takže jsme nejprve se všemi herci pracovali individuálně. Každému jsme vysvětlili náš záměr a následně nabídli

maximální servis při krátkých etudách a podporovali jsme jeho osobní a osobnostní kreativní přístup k roli. Každý tak získal skutečný půlhodinový individuální prostor s inscenátory (celkem jsme tomu věnovali dvě zkoušky) a díky tomu (alespoň jsme se domnívali) získal každý prostor pro start a rozvíjení vlastního hereckého přístupu na své roli.

Až po těchto setkáních jsme svolali hromadnou zkoušku, kde se ale najednou nikdo nechtěl ani zapojovat, natož něco tvořivě vytvářet. Bohužel situace dospěla tak daleko, že jsme museli (na pohybových improvizčních cvičeních!) rozdávat příkazy a řídit celou skupinu herců podle naší představy, jak by se (improvizační!) cvičení mohlo rozvíjet – což smysl improvizčního cvičení naprosto popíralo.

Nesmyslnost takového přístupu (z pozice tvůrčího týmu) nám byla jasná, od pohybových zkoušek jsme nakonec museli zcela ustoupit, třebaže jsem o jejich smyslu pro rozvíjení zamýšlené formy jevištní hry byl přesvědčen a pohyb tvořil podstatnou část mojí původní režijní koncepce. Ale o možném přínosu pohybových zkoušek, či o přínosu pohybové složky pro celek inscenace se nám, vzhledem ke kolektivnímu odmítnutí, už nepodařilo nikoho z herců přesvědčit. Těžko potom argumentovat, že tyto zkoušky nebyly jen ztrátou času, a to nejen před odmítajícím hereckým souborem v divadelním klubu, ale i před vedením divadla.

Snažil jsem se udržet trvalý nárok na pracovní morálku, ale ani to neodpovídalo rozpoložení některých herců. Ke konkrétním osobnostem se musela uplatňovat složitá individuální psychologie, nešlo se spoléhat na běžné vědomí nutnosti vzájemné spolupráce v profesionálním prostředí. Tím jsme se během zkoušek vzdalovali i běžným měřítkům, o kterých hovoří zkušená režisérka Katie Mitchell: *To, jak zvládnete těžké chvíle, předurčí úspěch představení, které uvidí diváci. (...) V pracovním procesu mohou nastat chvíle, kdy se zkušebna náhle a neočekávaně promění v děsivé místo. (...) Když k tomu dojde, uvědomte si, že vy jste odpovědná osoba, a pokud se věci vymykají kontrole, je často moudré vyhlásit přestávku. (...) Rozeberte situaci a přemýšlejte, jak nejlépe všem zainteresovaným sdělit, že se nacházejí v profesionálním prostředí.*<sup>76</sup>

Situace se proměnila až v časové tísní před generálovým týdnem. Po několika intenzivních rozhovorech v divadelním klubu (například s velice otevřenou a

---

<sup>76</sup> MITCHELL, K.: Op. cit., s. 174–175.

vstřícnou Andreou Buršovou, ale i s jinými) došlo k velkému uvolnění ve vzájemné ostražitosti a (až pak!) se otevřela cesta k novému hledání divadelních a hereckých prostředků.

### 6.3.2 Výsledný tvar inscenace

V konečné inscenaci se společná herecká tvořivost, jistá divadelní souhra, nakonec naštěstí objevila. Bylo v ní však patrné určité režijní vynucování tvořivého zdivadelňování, což nemuselo u některých diváků obstát. Bylo to patrné zejména tam, kde herci nepřistoupili ke svému partu s vizí individuálního naplnění příslušného scénického úkolu. Pak totiž působil celý inscenační záměr jako maskování nějaké nedostatečnosti. Nevýhody tohoto konceptu se zřetelně objevily i při nadužívání nebo nedostatečném hereckém (i režijním) „naplnění“ scénických možností scénografie. Divácký odstup od inscenace se tím mohl jen zvětšit – namísto toho aby „hra“ propojila jeviště s hledištěm.

Jak v podobné souvislosti rozumně uvažuje Zdeněk Bartoš: (...) *v dnešní divadelní praxi často vidíme, že toto „odmaskování“ a „zdivadelňování“ funguje jako chatrná berlička, pomocí níž chtějí inscenátoři své dílo ozvláštnit; jako alibi, které tím, že „přiznáme barvu“, že jde o divadlo, a nepředstíráme výsek opravdové reality, má ospravedlnit jinak celkovou bezradnost (...). Další důkaz, že zdivadelnění a divadlo na divadle je [jen] jednou z konvencí, která sama o sobě nemá pozitivní či negativní kvalitu a u níž je nutno, jako u každé konvence, zvažovat funkčnost v kontextu určité dramaturgicko-režijní koncepce, v závislosti na metodách a průběhu zkoušení a s respektem k vnitřním motivickým liniím textu, který má být inscenován.*<sup>77</sup> Tak jako v jiných obdobných případech se nedostatečné ovládnutí divadelního prostředku může snadno stát *protivnou a vyprázdněnou manýrou.*<sup>78</sup> A k tomu zde, bohužel, docházelo až příliš často.

---

<sup>77</sup> BARTOŠ, Z.: Op. cit., s. 126–127.

<sup>78</sup> Tamtéž, s. 126.

## 6.4 Inscenace získává vlastní život

Paradoxně se inscenace dočkala největšího ohlasu na generální zkoušce před prvními diváky. Vědomí nejistoty v plném smyslu (nejistého divadelního tvaru a nejistého diváckého ohlasu) přimělo herce k opravdové a živé hře – a výsledný tvar nezvykle dobře zafungoval. Toho se pak ale na příštích reprízách (celkem jich bylo osm) již nikdy v takové míře nepodařilo dosáhnout.

Vybavil se mi po této mé zkušenosti zpětně tento postřeh z knihy Jiřího Šestáka: *Velká města přirozeně absorbují mnoho tvůrčího potenciálu z vlastního prostředí, ale i z celé země. Příznačné je, že se zde projevuje přetlak nabídky tvůrčího potenciálu nad jeho možností se reálně uplatnit. Nevýhodou je, že při neuspokojivém finančním ohodnocení široké základny umělců dochází k velmi intenzivnímu využívání možností umělecké práce i mimo mateřskou scénu či hlavní produkci toho daného období, což velmi odčerpává síly a možnost soustředění na hlavní projekt.*<sup>79</sup>

Ve Švandově divadle sice existují profesionální nároky a odpovědný přístup k tvorbě (o tom není pochyb), ale samotná profesionalita musí zřejmě existovat v jistém souladu s osobním nadšením, které překračuje (ne)psané požadavky na divadelní tvorbu. Jako by nestačilo spoléhat se pouze na individuální profesní zaměření. Tím nechci říci, že se bráním tomu, aby v divadelním souboru a v divadelním provozu neměla svoje místo příslušná úzce zaměřená profese, ale důležité je, aby příslušná profese byla i kreativním způsobem uplatněna, rozvíjena, pěstována.

Zkrátka aby spolu s nároky na odpovědnou tvořivost přicházelo i určité množství nadšení. Jinak lze snadno upadnout do pocitu jisté rutiny, která práci v divadle často provází.

Cílem profesionálního moderního činoherního divadla by měla být společná disciplinovaná práce. Nikoli pouhá povinnost plnit zadání, které je (ať již spolehlivě či neoprávněně) utvrzováno prchavým (a někdy pouze domnělým) pocitem dosaženého úspěchu z (každé další) divadelní premiéry.

---

<sup>79</sup> ŠESTÁK, Jiří: *Divadlo – kultura – podmínky (Osobní zkušenost)*. Praha (KANT) 2012, s. 141.



Kvalitní inscenace (alespoň podle mých praktických zkušeností) vznikají nejpravděpodobněji tam, kde je práce na inscenaci podporována jak profesionálními nároky (ze všech stran), tak i neopominutelnou mírou „vstřícnosti“ a „nadšení“ (ze všech stran). Vychýlení této rovnováhy nemusí být trvale udržitelné a funkční.

O výsledku takových inscenací, kde přítomnost „nadšení“ výrazně převažuje „profesionální“ podmínky, se rozepisují v následující kapitole o divadle Buranteatr.

## VII. Buranteatr

### 39 Stupňů, Vyhnanci

Do brněnského Buranteatru jsem měl nastoupit jako umělecký šéf od sezóny 2013/2014. Výměna na šéfovské pozici měla proběhnout poměrně rychle, ale začátkem sezóny jsem se naplno věnoval přípravě inscenace *Podivný případ se psem* a rozhodně jsem ji nechtěl jakkoli omezit. Tuto podmínku další spolupráce Buranteatr respektoval a plnohodnotné práci pro soubor jsem se tedy začal věnovat až s úplným koncem roku 2013. A jak prý to bývá zvykem, s počátkem kalendářního roku (2014) Buranteatr čelil značné finanční tísní.

Důvodů bylo několik. Tím hlavním je problematika profinancování grantů s koncem kalendářního roku. Obvykle bývá nutné využít/naplnit grant do 31. prosince daného roku a následně odevzdat veškeré finanční účetnictví příslušnému poskytovateli grantu. Následující měsíce jsou proto pro malé soubory a projekty ekonomicky velmi náročné. Nemají zatím žádné grantové jistoty (o granty se v některých případech žádá až během jarních měsíců a výsledky se dostávají přibližně kolem dubna/května), třebaže všichni tvůrci spoléhají na svůj dobrý dojem, který se snad podařilo při plnění posledního grantu zanechat v divácích, v kritické obci i v grantových komisích. S tímto vším a i s dalšími provozně ekonomickými náležitostmi jsem se seznamoval za pochodu – a přitom právě během prvních měsíců nového roku Buranteatr pravidelně stál před nelehkými ekonomickými otázkami, které se násobily v dnech, kdy bylo nutné uhradit nájem a nezbytné honoráře.<sup>80</sup> Navíc bylo také nutné zaplatit výrobu právě připravované inscenace a autorská práva za uváděný text.

Divadelní pokladna byla navíc relativně oslabená po finančně náročné inscenaci *V pravé poledne* Neila LaButea v režii zakladatele a končícího uměleckého

---

<sup>80</sup> Divadlo Buranteatr tou dobou zaměstnávalo dva techniky (příčemž jeden byl zároveň herec a de facto tak sám v sobě tvořil jediného zaměstnance na plný úvazek – a jediného v plném slova smyslu „profesionála“ v hereckém souboru). Nutnost zaměstnávat dva techniky na plný úvazek se odvíjela i od možnosti Buranteatru pronajímat prostor sokolského Stadionu – tedy prostor divadla – dalším subjektům, z čehož do divadelní kasy také přibývaly často velmi potřebné a vítané finance.

šéfa Michala Zetela. Důmyslná žárovková scénografie této inscenace a komplexní prokomponovaná scénická hudba bezesporu obohacovaly netradiční jevištní tvar, ale bylo zřejmé, že takové prostředky nemůže Buranteatr na inscenace vynakládat pravidelně. Navíc divácký zájem nenaplňoval původní očekávání. Prvotní úvaha předpokládala, že by tento titul se svým příběhem a se svojí poetikou mohl časem nahradit veleúspěšnou (na poměry Buranteatru) inscenací *Pan Polštář*, která se tou dobou hrála již šestou sezónu a bývala tradičně vyprodaná během celé sezóny.<sup>81</sup> Takové mimořádné inscenace měl Buranteatr tou dobou dvě – podobně silné postavení v repertoáru a podobně „kultovní“ ohlas měla ještě inscenace *Skleněný zvěřinec*.<sup>82</sup> Zřejmě není náhodou, že v obou inscenacích hrála jedna z nejvýraznějších osobností Buranteatru – Michal Isteník. Ale ten do této poslední inscenace Michala Zetela pro Buranteatr obsazen nebyl.

Ohlas na inscenaci *V pravé poledne* zdaleka nebyl tak markantní a ani prvotní zájem o novou hru nemohl zajistit divadlu dostatečný příjem ze vstupného. Bylo tedy potřebné nasadit takový titul, který bude splňovat hned několik kritérií; bude divácký, bude levný (zejména co se týče nákladů na výrobu a honoráře inscenačního týmu – protože herecký soubor se v drtivé většině případů vzdával mizivých odměn ve prospěch souboru), bude záhy uveden (doba zkoušení by rozhodně neměla překročit šest, sedm týdnů) a bude umožňovat pořádání zájezdů. Totiž nejen tato, ale vlastně každá scénická výprava se musela vejít do naší bílé dodávky.<sup>83</sup> Za takových podmínek jsme se shodli na uvedení komedie Patricka Barlowa *39 stupňů*.

### 7.1 Inscenace 39 Stupňů

Ekonomická a provozní situace ale samotnou přípravu nové inscenace nijak neovlivnila – protože atmosféra v divadle a celkový rytmus zkoušení inscenací v Buranteatru se zkrátka liší od ostatních divadel. Tradiční tvůrčí metody zkoušení inscenace v Buranteatru zůstávají svým způsobem zachovány – ale jde o tak specifický přístup, že ten nelze ani zdaleka uplatnit v jiných profesionálních souborech. V tomto případě jde totiž o zcela otevřený přístup všech tvůrců (herců,

---

<sup>81</sup> Inscenace se uváděla i během roku 2018.

<sup>82</sup> Tato inscenace se uváděla do roku 2018.

<sup>83</sup> Což byl jediný majetek divadla mimo divadelní dekorace a jevištní osvětlení.

dramaturgů, scénografů, techniků, osvětlovačů, režisérů) zejména k sobě navzájem, ale i k samotné látce, která se právě zkouší. Otevřený a upřímný dialog překračuje běžné standardy a v případě Buranteatru osvobozuje tvůrce ve prospěch kolektivní tvořivosti.

V praxi let 2013–2015 se onen „buranský přístup“ projevil již samotným příchodem do divadla. Přes všechnu snahu se všem povolaným pravidelně nedařilo dodržovat začátky zkoušek, a tak se jednotlivci trousili na zkoušku i dobrou půl hodinu až hodinu. Neurčitá pravidla ponoukají k častým vycházkám na nákup kávy a různého dalšího občerstvení. Během úvodního setkání se proto pravidelně glosuje vzhled a pracovní morálka prodavaček v přilehlé prodejně Albert, ale také stávající situace v brněnských i českých divadlech – což je dané spektrem herců a hereček z různých institucí.<sup>84</sup> Obvykle tak uplyne další dobrá půl hodina, ale otevřenost a spontánní diskuse podporuje dobrou atmosféru a často se mimoděk vyjasní i mnoho provozních otázek.

Právě proto, že herci obsazení do inscenací v Buranteatru pravidelně přicházeli z různých divadel, nebylo snadné naplánovat jednotlivé zkoušky, protože domácí scény měly vždy neoddiskutovatelnou přednost. Žádný pravidelný ferman se tak nikdy nedařilo udržet a zkoušky se objevovaly v průběhu celého týdne a v různých hodinách.<sup>85</sup>

Přibližně po 5 až 70 minutách od plánovaného začátku zkoušky (tento časový interval byl dopředu neodhadnutelný) se konečně všichni přesouvají na jeviště, kde se pak již naplno zkouší, ovšem za stálé a otevřené diskuze a zpětné vazby mezi všemi. Nebývá neobvyklé, že se ostré komentáře objevují jak ze strany režiséra a dramaturga, tak i ze strany herců. Jen v málokterém divadle lze bez podezření z osobního útoku živě komentovat hereckou tvorbu či naopak přímo provokovat

---

<sup>84</sup> Herci Michal Isteník, Vojtěch Blahuta a Jaroslav Matějka ve volném čase docházeli ze souboru Městského divadla Brno, kde jako dramaturg působí také Jan Šotkovský. Magdaléna Tkačíková a Martin Veselý přicházeli z Národního divadla Brno a Pavel Novák z Divadla Radost. Tradičně se v Buranteatru jako hosté objevovali a objevují studenti z JAMU (tak se v divadle objevili např. Kateřina Falcová, Iveta Austová, Kristýna Daňhelová a další studenti a studentky); ostatně někteří stálí „členové“ divadla jsou pedagogy na JAMU – mám na mysli zejména Lukáše Riegera, Miroslava Ondru a Igora Dostálka. Přátelské vazby pojí Buranteatr i s dalšími herci, kteří přicházejí z mimobrněnských divadel – za všechny si dovoluji jmenovat alespoň Ivanu Plíhalovou z Moravského divadla Olomouc a Pavla Hromádku ze Slováckého divadla Uherského Hradiště.

<sup>85</sup> Dovolím si vzpomenout na moji úplně první inscenaci v Buranteatru, na inscenaci *Amazonie*, kde se dvě generální zkoušky odehrály v nočních časech – v úterý 22:30h–04:00h, respektive ve středu 22:00h–02:30h.

režijní budování situace ze strany herců. Tento text navíc k podobným tvořivým hrám a vzájemným provokacím vybízel.

Princip inscenace je totiž založený právě na „hře“. *39 stupňů* je vlastně (na svou dobu) značně výpravný film Alfreda Hitchcocka s množstvím prostředí i postav. Patrick Barlow ovšem svoji divadelní adaptaci postavil na scénickém principu, že všechna prostředí a všechny postavy vytvoří čtveřice herců (s drobnou hereckou výpomocí inspicienta to byla nakonec herecká pětice). Hlavním hrdinou je Richard Hannay (Michal Isteník), který jako jediný nemá víceroli. Tři dámy ztvární jedna herečka (Ivana Krmíčková) a všechny ostatní postavy zahrají Klaun 1 a Klaun 2 (skutečné označení postav v textu; Petr Jarčevský a Petr Tlustý). My jsme nakonec dali herecký prostor navíc i našemu inspicientovi (Pavel Novák) – zejména kvůli jeho trvalé zálibě ztvárňovat na jevišti zvířata.

Scénograficko-režijní řešení prostoru bylo nasnadě – divadlo jako hra.<sup>86</sup> Chtěli jsme rozhodně akcentovat hru jako takovou, navíc se nám hodilo, že tato divadelní adaptace využívá limity jevištní scénografie a celkovou absenci finančních prostředků jako svého druhu výhodu. V tomto případě se evidentní nedostatek financí nemusel maskovat, stával se součástí scénické hry. Pro Buranteatr se tím pádem tematizovala i reálná existenční zkušenost, kdy se minimálními prostředky snažíme o plnohodnotné činoherní divadlo. Hodilo se nám i to, že máme v obsazení mimořádně komediální herce a že se navíc celý děj odvíjí ve velkém tempu, ovšem s příslušně dramatickými událostmi, jejichž scénický potenciál bychom měli naplnit (honička na střeách vlakových vagónů, pronásledování Richarda Hannaye leteckými stíhači, střet auta se stádem ovcí).

### 7.1.1 Rozvíjet příběh jako „Buran“

Během zkoušení *39 stupňů* se dokonce stalo zvláštním pravidlem, že téměř každý obraz, na kterém jsme pracovali, se nazkoušel minimálně nadvakrát. Nejprve jsme všichni pročetli, rozebrali a nazkoušeli danou pasáž podle předlohy (jako při běžném zkoušení v jiných divadlech), ovšem následně jsme se k dané situaci vrátili a celou situaci prověřili a také velmi často tvořivě proměnili. Herci se totiž po uplynutí

---

<sup>86</sup> Obrazová příloha, s. 159-160.

jistého času ještě více rozehráli a prozkoumávali nové možnosti textu, příběhu a hereckého pojetí v duchu našeho „chudého“ divadla. Po prvním nahození se totiž nejednou zřetelně ukázalo, kde a jak se situace exponuje a kam pak ke konci obrazu graduje. S vědomím toho, jak autor rozvíjí děj od počátku situace k jejímu závěru, jsme pak hledali nová a lepší řešení dialogu, situace, i celého obrazu.<sup>87</sup> Aby příslušná situace odpovídala předloze, ale zároveň aby se ona dějová cesta zkrátka stala lepší, vtipnější, komediálnější. Dramatikem vytyčená cesta se všem hercům jevila jako schůdná a možná, ale většinou ji odmítali přijmout jako cestu jedinou (herci se často hecovali, že to „přece vymyslíme lépe!“). Proto jsme několikrát pracovali tím způsobem, že jsme nazkoušeli danou situaci, naplnili všechny existující podmínky pro realizaci děje a událostí, pečlivě zanalyzovali motivace postav – a pak jsme vše vytvářeli znovu, „z ničeho“, vedení jen komediálním přetlakem, nejpodstatnějšími dějovými fakty a nsvázaní předem určenými mantinely předlohy.

Vše byla hlavně zásluha obsazených hereckých osobností. Při klaunském naturelu Petra Jarčevského a Petra Tlustého<sup>88</sup> bylo pro mě zcela zbytečné bránit spontánní kreativitu vznikající na zkouškách. Díky tomu vzniklo mnoho neočekávaných řešení dějových faktů (na základě našich zkušeností, naší představy o žánru, naší představivosti apod.).

Kupříkladu v jedné situaci musí jeden z Klaunů upozornit druhého, že postava u mikrofonu – prchající Richard Hannay v převleku za lokálního volebního kandidáta – není ten, za koho ho považovali. Ve hře tento okamžik upoutání pozornosti mezi Klauny není nijak rozveden, ale možnost rozvíjení gagu nás upoutala. Po delší zkoušce jsme dospěli k řešení, ve kterém sedí oba Klauni na opačných koncích jeviště a jeden z nich se musí přesunout k druhému a to co nejnenápadněji – což se mu pochopitelně nedaří. Do židle se zamotává tak, že neví, jak se z ní vysvobodit. O židli zakopává, židle mu neustále padá na zem a tím stále způsobuje nežádoucí hluk, vzbuzuje nepatřičnou pozornost, kterou musí následně zamaskovat atd.

Skromná scénografie přitom vznikala až v průběhu zkoušek, na kterých jsme chtěli nejprve najít a následně ukotvit přesné kontury inscenace. Zavrhovali jsme

---

<sup>87</sup> De facto to byla jakási komediální metoda: nejprve jsme si každou situaci pojmenovali, prozkoumali jsme autorské řešení děje – což jsme si označili jako *cesta z úvodního bodu A do následujícího bodu B* – a až pak jsme teprve pokračovali v tvůrčí debatě a v hledání jiných *cest z bodu A do bodu B*.

<sup>88</sup> Shodou okolností spolužáci, absolventi oboru Dramatická výchova na JAMU. Oba pravidelní a po jistou dobu stálí herečtí členové Buranteatru.

různé levné koncepty, například že bude vše z novin, včetně stěn, podlahy a nábytku. Následně jsme také uvažovali o nejprostším komediantském podiu. Nakonec jsme se rozhodli pro naznačení výpravné scénografie prostřednictvím tří elementárních objektů. Na scénu jsme umístili pouze tři prvky: rám dveří, rám okna a dvě židle. Směrem k divákům byla tedy výzva jasná: nečekáme, že uvěříte, že jsme se přemístili v čase a v prostoru, nečekáme, že uvěříte, že jsme v Londýně v třicátých letech, ve Skotsku, ve vlaku, v letadle, ve varieté. Ale přistoupíte-li na hru, přítomné věci budou jako skutečné. Společně s vámi zhmotníme příběh a vy na něm budete mít reálnou účast spoluhráče.<sup>89</sup> Protože reálná povaha těchto několika svařených kovových linií, těchto několika naprosto chudých zástupných rekvizit bude v této inscenaci neustále s námi.

Jediné, čím jsme mohli modelovat prostor, bylo světlo a zvuk. Proto má taky inscenace přibližně 110 světelných změn (přibližně dvě světelné změny na jednu stranu textu) a obsahuje asi 60 zvukových stop, tedy něco přes 3 hodiny zvukového plánu (zvuky se často prolínají nebo znějí souběžně – proto celková stopáž dokonce překračuje délku představení). Všechny scénografické, světelné a zvukové motivy jsme ale přizpůsobovali celkovému komediálnímu duchu inscenace; světlo bylo přehnaně expresivní (odpovídající atmosféře filmů „noir“), zvuk prosycený emocionálními asociacemi (táhlé tóny saxofonu, déšť, vítr apod.).

Celkový charakter inscenace (i procesu zkoušení konkrétních situací) mohu doložit na procesu zkoušení scény dramatického útěku přes skotská blata. Autor předepisuje postupné proměny Klaunů do rozličných přírodních překážek (stromy, rokle, bažiny). Po nazkoušení všech předepisovaných překážek a dosažení jistého zafixovaného tvaru „cesty přes překážky“ ale sami herci (jako již poněkolkáté) zpochybnili nalezené řešení. A následně – což je zásadně důležité – sami aktivně nabídli jinou variantu. Namísto zběsilého předstírání přírodních scénérií navrhli vyřešit danou situaci naplněním jejího smyslu – tedy ještě více scénovanou realizací zběsilého překonávání nesmyslných překážek. To si pak většina z nás propojila se vzpomínkou na podstatu kdysi populárního soutěžního pořadu Pevnost Boyard. Tím se absurdita útěku přes skotské přírodní scenérie završila a namísto „iluze“ se na

---

<sup>89</sup> BARTOŠ, Z.: op. cit., s. 109.

jevišti vytvořila další hra ve hře. Hra, která ovšem naplňuje téma situace, podporuje divadelní styl inscenace a přispívá k našemu (buranskému) rozvíjení příběhu.

Jinde se například namísto pouhého odchodu z bezpečného bytu náš scénický děj rozehrával do nebezpečného úprku před gangstery. Vše doprovází dynamická zvuková sekvence – nečekaně začne hlavního hrdinu provázet tajuplný hlas „mistra“ mimo obraz. Působí to jako schematické rozvíjení příběhu v akčních filmech, kde se z titulní postavy usilovným tréninkem stává nečekaný hrdina (tréninková fáze příběhu hlavního hrdiny).

Nadsázku jsme dosadili i do situace ve vlaku. Pronásledovaného Richarda Hannayho udá Pamela policejním strážníkům. Richard je dostižen a obklíčen ve vlakovém kupé.

*POLICISTA 1 Promiňte, že rušíme, ale neviděl někdo z vás během posledních pár minut projít kolem nějakého muže?*

*(Pauza, kdy se Pamela podívá na policisty, pak na Hannaye, znovu na policisty. Nakonec se rozhodne.)*

*PAMELA To je ten muž, kterého hledáte, inspektore! Vtrhl sem a vrhl se na mě. Řekl mi, že se jmenuje Richard Hannay!*

*POLICISTA 1 Jmenujete se Richard Hannay?*

*HANNAY Jistěže ne.*

*POLICISTA 2 Ale tato mladá dáma jasně prohlásila–*

*(Hannay prudce otevře dveře kupé. Vyskočí z vlaku. Pamela vykřikne. Ohlušující zvuky řídicího se vlaku a větrné efekty.*

*Hannay se sune zvenku po vagónu, podaří se mu otevřít dveře na jiném místě vlaku, vrazí dovnitř a vyběhne.)*

*POLICISTA 2 Vyskočil z vlaku, pane!*

*POLICISTA 1 Za ním, strážníku!*

*(P 1 přitáhne vedle sebe Pamelu. P 2 vyhlédne ze dveří.)*

*POLICISTA 2 Proboha, pane!*

*POLICISTA 1 Proboha, slečno! Chňapněte po něm, chlape!*

*(P 2 také vyskočí. Sune se podle vlaku, otevře dveře a vskočí zpátky do vlaku. Také on vyběhne ven.*

*Hannay skočí na střechu. Třepotá se mu kabát.*

*P 2 skočí za ním. Třepotá se policejní pláštěnka.)*

*POLICISTA 2 Je na střeše, pane!*

*POLICISTA 1 Je na střeše, slečno!*

*PAMELA Smím něco navrhnout?*

*POLICISTA 1 Teď ne, slečno. Máme trochu frmol. Chňapněte po něm, chlape!*

*POLICISTA 2 Provedu!*

*(P 2 se snaží chňapnout po Hannayovi. Máchnu do prázdna.)*

*POLICISTA 2 Minul jsem ho, pane!!!*

*POLICISTA 1 Minul ho, slečno.*



PAMELA *Poslyšte, vážně si myslím –*  
 POLICISTA 1 *Ted' ne, slečno.*  
*(P2 se podaří zachytit Hannayův kabát. Vlak skřípe.)*  
 PAMELA *Tak zatáhněte za záchrannou brzdu!*  
 POLICISTA 1 *Ne, slečno! Hlavně nesahejte na –*  
 PAMELA *Probohasvatýho!*  
*(Pamela zatáhne za šňůru. Brzdy okamžitě zaberou. Vlak sebou trhne.*  
*P 2 zůstane v ruce Hannayův kabát.)*  
*(Jevíště se ponoří do oblaku dýmu. Světla vystřídá zatemnění.)*  
 POLICISTA 2 *Jsme na mostě za Edinburghem!*  
 POLICISTA 1 *Jsme na mostě za Edinburghem, slečno!!*

Autor zde předepisuje zatažení záchranné brzdy, vyskočení z okna vlaku a další nemožné akce. To vše se sice skutečně na scéně odehraje, ale herci sami chtějí opět uplatnit svůj komediální talent a zneužít tradiční vypravěčská kliše – v tomto případě honičku na střeše vlaku doplní o přeskakování z vagonu na vagon a souboj v karate. Vše je opět podkreslené intenzivním hudebním doprovodem.

Neopominutelnou složkou inscenace jsou právě i rozsáhlé zvukové plochy, které nahrál a doma smíchal jiný člen Buranteatru.<sup>90</sup> Pro nutnost udržet nízký rozpočet, ale zejména díky vysoké účasti všech tvůrců na inscenaci, bylo možné vytvářet (relativně) ambiciózní inscenační gesta. Naprostá přirozenost komediální tvorby, vzájemná otevřenost a kolektivní duch, to byly hlavní přednosti Buranteatru v té době.

Při zkouškách, během tvořivé existence uprostřed takto svérázného souboru všechno působí jako naprostá samozřejmost, ale to je hlavní zvláštnost divadla Buranteatr – ta samozřejmá sounáležitost. Vznikající inscenace pak jsou (vlastně všechny) profilové pro soubor Buranteatru: každá inscenace je zde stejně tak inscenací hostujícího režiséra, jako je inscenací herců a všech dalších dobrovolných spolupracovníků divadla. A režisér se zde proto vůbec necítí jako host.

### 7.1.2 Život inscenace *39 Stupňů*

Ve své době dokonce získala inscenace *39 Stupňů* v jedné divadelní kritice smyšlené ocenění „nejlepší komedie v Brně.“ Vznikla hned z kraje mého působení

<sup>90</sup> Jiní neobsazení herci se podíleli na výrobě dekorací, na vytváření kostýmů nebo i jen na zajišťování občerstvení – ale i tyto maličkosti zásadním způsobem ovlivňovaly kolektivní přístup ke zkoušení.

v pozici uměleckého šéfa (a provozního ředitele) a značně nám pomohla překlenout kritické období bez finanční jistoty pro provoz poloprofesionálního divadla. Sám se divím tomu, jak svobodně se nám dařilo tvořit divadelní inscenace bez ohledu na vědomí kritické finanční situace. Mimochodem inscenace je na repertoáru již pátou sezónu.

Tehdy jsem měl za to, že nakonec je skutečná a radostná divadelní tvorba nezávislá na instituci a na podmínkách, ve kterých vzniká. Jako by téměř nebylo nutné u autorských představení či u radikálních a stylizovaných pojetí doslovně respektovat příslušné předlohy, či doporučovaná pravidla, či vlastně zavedené přístupy k divadelní tvorbě. Podstatné a objevné pro mě bylo najít spojení mezi osobou režiséra a souborem divadla – a dosáhnout na společné rozvíjení sdíleného nadšení z komediální tvorby. Pochopitelně, i tehdy bylo dobré najít a prodiskutovat úhly pohledu na problematiku místo v inscenaci, zejména pokud se rozcházely přístupy mezi tím, co chtějí herci, co chce režisér a co říká text.

Nicméně moje vnímání optimálního přístupu, moje optika se proměnila, mimo jiné i na základě různých handicapů, které se viditelně objevovaly například během různých souborových zájezdů s inscenacemi Buranteatru.

## 7.2 Hostování

Zájezdy jsme v tomto divadle vyhledávali a vítali – a to nejen kvůli zlepšení finanční situace divadla. Zájezdy vždy byly zpestřením provozu, intenzivní zkušeností s novým publikem a městem, ale i souborovým zážitkem, skupinovým „eventem“ svého druhu. Proto pokud se nejednalo o mimořádný inscenační projekt (tím byly například *Dziady* v režii Michala Zetela nebo *Faust* v mojí režii), pak musela být každá inscenace Buranteatru schopná vycestovat mimo domácí scénu na brněnském Stadionu. Během mého šéfování tak bylo pět ze sedmi odpremiérováných inscenací na mnoha zájezdech. Zejména komorní muzikál *Domeček* a komedie *39 stupňů* se dočkaly mnoha výjezdů. Obě inscenace se hrály například v pražském Divadle v Celetné, ale Buranteatr několikrát hostoval i v Žižkovském divadle. Vznikl proto prostor pro jisté srovnání:

V Divadle v Celetné je jeviště jen o něco málo větší než v Buranteatru (a to ve všech třech rozměrech), nicméně hlavním rozdílem oproti prostoru, na který jsou herci zvyklí, je přítomnost rampy. Forbína vybíhá asi metr nad podlahu, nicméně poměrně prudká elevace tento rozdíl v úrovni jeviště a hlediště v zadních řadách již stírá – mohla ale i tak jevištní „rampa“ herce ovlivňovat?

*Rampa je tím jezem, přes nějž se přelévá proud optických a akustických dojmů do hlediště, ale rampa je také tou prolomenou hradbou, přes niž proniká dychtivý zrak a sluch obecnstva na jeviště.*<sup>91</sup> Princip rampy se samovolně a podvědomě objevuje na obou stranách divadelní události – nejen u herců, ale rovněž u diváků. Všechno, co jako divák uvidím na takovém jevišti, na mě mnohem více působí dojmem *obrazu*. A zřejmě jen proto, že je to mnohem více „inscenováno“, v tomto případě doslova „umístěno na scénu“. Oddělené jeviště jako fyzický prostor určený pro realizaci scénického projektu je připraveno přijmout a pohltit všechny scénické elementy inscenace. Tím pádem jsou veškeré součásti scénografie v divadle s rampou mnohem více „vystaveny“, mnohem více scénovány. Vše je intenzivnější, každá, i sebemenší část inscenace se jeví jako mnohem významotvornější, než jak tomu na domácí scéně Buranteatru obvykle bývá. Zásadní rozdíl totiž není v tom, že by se změnil scénický princip. Inscenace i nadále zůstávala stejnou divadelní strukturou, ve které se každý prvek na jevišti stával tematickou součástí hry. Ale jednotlivé prvky někdy nabývaly nové významy už jen tím, že se změnila divácká optika. V případě domácí scény Buranteatru totiž na jeviště shlížím z pozice diváka seshora a sleduji hereckou souhru, tedy ono celé „hřiště“ z nadhledu. Pokud mají ovšem naopak herci nadhled nad diváky, musí (pokud chtějí akcentovat souhru a hru jako takovou) překonat a prolomit pocit nadřazenosti (fyzické i duševní) a trochu proměnit optiku a způsob dialogu s hledištěm. Inscenace se až pak může posunout od divadelního tvaru *umístěného na scénu* do většího divadelního dialogu s hledištěm a stává se otevřenější směrem k divákům sedícím „dole“ – a to se nám v Divadle v Celetné dařilo.

Prostor tzv. Stadionu neboli „Stadecu“, kde Buranteatr již několik sezón sídlí, má navíc charakteristického *genia loci*. Samotný prostor nemůžeme asi považovat za vkusný či útulný, nicméně poskytuje tu potřebnou míru identifikace mezi diváky a

---

<sup>91</sup> ZICH, O.: Op. cit., s. 214.

herci, takovou, při které lze hovořit o setkání „klubovém“ či „studiovém“. Takový způsob setkávání umožňuje hercům soustředit se i na jiný princip scénické existence než jen na herecký úkol, na ztvárnění příslušné role. Zdánlivě tam totiž neexistuje tak silná potřeba popsat a stanovit žánr inscenace během prvních okamžiků divadelního setkání. Diváci i herci jsou jakoby na jedné lodi, jsou partneři, stávají se společníky při cestě do světa divadelního představení, do světa hry. Přitom slovo „hra“ platí ve všech svých významech. V domácím prostředí rampa de facto neexistuje.

Samozřejmě že jde o setkání nad konkrétním pravidelným textem, který je interpretován a činoherně inscenován (tak to bývalo v Buranteatru zvykem). Ale jde právě také o moment kolektivní divadelní hry, jde přece i o hraní si na postavy, o hraní si na tu konkrétní dramatickou hru, o hraní si pro hru samu, o hraní si „na divadlo“.

To vše v Buranteatru existovalo a snažil jsem se to v různých variacích divadelně zúročit a využít – nejmarkantněji právě v inscenaci *39 Stupňů*, ale element hry (hra na postavu, hra na žánr, hra jako taková, hra na život?) je zásadním tématem i v inscenaci *Létající dítě*.<sup>92</sup> Také inscenace Goethova *Fausta a Markétky*<sup>93</sup> je ukázkou toho, jak si (a se ctí) herecky pohrávají Michal Isteník, Magdaléna Tkačiková a Kateřina Veselá s mohutným myšlenkovým odkazem klasické tragédie.

Ostatně, prvek jisté hry do vztahu herci-diváci vždy vnášela již tzv. „znělka“ – tedy výstup jednoho z herců před publikem, ve kterém měl primárně vyzvat diváky, aby si vypnuli své mobilní telefony. Aby tento výstup nebyl natolik banálně informativní („Prosíme, vypněte si telefony. Děkujeme.“), vždy bylo ctižádostí konkrétního herce toto úvodní setkání nějak ozvláštnit, zdivadelnit. Ale jako kdyby tato podružná „forbína“ již otevřela jisté možnosti pro dialog mezi jevištěm a hledištěm – a díky tomu jsme mohli začít rozvíjet „hru“ i na zájezdech.

---

<sup>92</sup> SCHIMMELPFENNIG, Roland: *Létající dítě*, Buranteatr, premiéra 19. dubna 2014. Obrazová příloha, s. 161-162.

<sup>93</sup> GOETHE, Johann Wolfgang: *Faust a Markétka*, Buranteatr, premiéra 17. května 2015. Obrazová příloha, s. 164

### 7.2.1 *Vyhnanci* v Žižkovském divadle

Díky tomu všemu, díky vřelé atmosféře a komediálnímu nadhledu, jsem mohl s Buranteatrem nazkoušet i psychologický a (na Buranteatr) komplikovaný text Jamese Joyce *Vyhnanci*.<sup>94</sup> Na domácí scéně inscenace nebyla přijata bez výhrad – už jen proto, že to nebyla nenáročná hra s jednoduchým rozvíjením děje. Ale chtěl jsem, aby inscenace udržovala i mírný nadhled, aby se humor objevoval díky ironii a díky vědomému uplatňování herecké manýry (zejména u Petra Jarčevského či Jiřího Š. Hájka).

Právě ze všech zmíněných důvodů mohlo být očekávané, že se hostování inscenace *Vyhnanci* v Žižkovském divadle, kde vysoká rampa odděluje hlediště a jeviště, pravděpodobně nevydaří. A nevydařilo se značně.

Dramatický text Jamese Joyce je silně psychologicky zatížený. Zápětka se rozvíjí na půdorysu milostného čtyřúhelníku. Po návratu z dobrovolného devítiletého exilu (proto v originále onen titul – *Exiles*) se do rodného Irska vrací mladý manželský pár Richard (Jiří Š. Hájek) a Berta (Klára Vojtková). Podnětem k návratu mohly být obdivné, až milostné dopisy Beatrice (Kateřina Veselá) věnované právě Richardovi. Hlavní hrdina tak začne uvažovat, kde jsou hranice manželské, potažmo osobní svobody, a začne koketovat s myšlenkou nevěry. Souběžně se ale ukáže, že se o jeho manželku Bertu uchází Richardův nejlepší přítel Robert (Petr Jarčevský) a že ji dokonce pozval do svého domku, kde ho má Berta ještě ten večer navštívit. Richard se tak musí rozhodnout, zda bude pokračovat v prosazování osobní svobody i přesto, že by svým rozhodnutím mohl zasadit krutou ránu svému manželství – ať už by byl nevěrný on, či Berta, následky takového jednání se nedají dopředu odhadnout.

Úvahy na téma nevěra a/nebo osobní svoboda se ve *Vyhnancích* rozvíjí během všech dějství. Situace ve hře jsou většinou dialogické, málokdy se objeví na scéně tři postavy najednou. Tento princip ale předloze nic neubírá na její dramatickosti – dominuje zde narůstající nutnost učinit rozhodnutí. Pokud se daří toto téma neustále rozvíjet a stavět do kontrastu jednotlivé postoje, s čímž mi výrazně pomáhal dramaturg inscenace Jan Šotkovský, jedná se o skvělou hereckou a interpretační příležitost.

---

<sup>94</sup> JOYCE, James: *Vyhnanci*, Buranteatr, premiéra 31. května 2013. Obrazová příloha, s. 162-163.

Žižkovské divadlo ale trochu nečekaně uvedlo herce do přehnaně soustředěného a až přepjatého hereckého výrazu. Jako kdyby rampa probouzela v hercích mnohem větší odhodlání „hrát divadlo“, ale ubíjela vzájemnou (a ode mě z pozice režiséra žádanou) „hru“ ve vzájemné souhře. Bylo jasně vidět, kolik snahy vkládají herci do prožitku, do domněle naplněného herectví, ale jejich vzájemná souhra suverénně opouštěla skutečnou podstatu inscenace a nazkoušené výkony se transformovaly do bezzubého vyjádření. Zdánlivě se v inscenaci nic nezměnilo, ale byla to náhle inscenace úplně jiná, s jiným vyzněním a v jiném a neúměrně zatěžkaném žánru. Jednotlivé situace se rozpadly na hru postav, ale postavy přitom nebyly tvůrci a suveréni svého prostředí. Dialogy nezaplňily vyvýšený prostor, převládla realistická přibližnost, repliky zamrzaly v prázdném vakuu bez významů.

Tam se odhalila největší slabina Buranteatru. Obvykle převažující nadšení, chuť udělat si inscenaci „po našem“, se najednou mimo domácí prostředí zcela vytratila.

Inscenaci by pak měla v pevném tvaru udržet snad právě zažitá profesionalita, profesní nároky, které ovšem nebyly s tímto souborem spojené a u všech členů suverénně zažité. Celkový dojem byl velice slabý a původní síla souboru se ztratila v nepřesnostech a nedůslednostech.

Nejen herci by se měli naučit vnímat tento nepatrný, ale zásadní rozdíl mezi převažujícím nadšením a převažující profesionalitou (a ideálně si ale něco zachovat z obojího). V uvedeném případě se to totiž zřetelně odrazilo v disproporci mezi původní inscenací a tímto představením – a existence takových výkyvů mezi reprízami je zásadní překážkou na cestě ke skutečné divadelní profesionalitě.

## VIII. Městské divadlo Brno

*Podivný případ se psem, Princ Homburský,*

*Splašené nůžky, Čarodějky ze Salemu*

Pokud se rozhodnu pro realizaci takového režijního konceptu, který je (domnělým či skutečným) scénickým vyjádřením jisté možnosti daného textu (například pokud z nějakého důvodu prostor klade záměrně hercům nějaké překážky nebo je celkově divadelně stylizovaný), měl bych představit daný prostor jako plnohodnotný svět, který je danými figurami obýván. Postavy daná pravidla prostoru respektují, přijímají je, existují v nich, i kdyby se svým jednáním mohly pokoušet daná pravidla svého světa prolomit nebo překonat.

Taková je alespoň moje představa o plnokrevné inscenaci se svébytným prostorem, o silném diváckém zážitku z divadla – je to realizovaný svět. A toho se mi, myslím, zatím nejlépe podařilo dosáhnout v inscenacích *Podivný případ se psem* a *Čarodějky ze Salemu*.

### 8.1 *Podivný případ se psem*

Se scénografem Karlem Čapkem jsme dlouze přemýšleli, jak na jevišti zpřítomnit a divákům zprostředkovat specifické vnímání reality hlavním hrdinou hry – patnáctiletým chlapcem s Aspergerovým syndromem Christopherem Boonem. Z novely Marka Haddona *Podivný případ se psem*, ze které adaptace Simona Stephense vychází, je zážitek této perspektivy zprostředkován chytrým formálním členěním. Mark Haddon v knize nepravidelně střídá kapitoly „dějové“, ve kterých se rozvíjí fabule příběhu, a kapitoly popisující jisté specifické problémy, které mohou potkat kluka s Aspergerovým syndromem, tedy se specifickým mentálním postižením autistického spektra. V těchto kapitolách se čtenář dozvídá zajímavosti ze světa matematiky, logiky, ale i ze světa jako takového, protože reálný svět sám o sobě je v očích Christophera vlastně záhadné místo plné zvláštních nelogičností a nástrah. Tím dosahuje Mark Haddon toho, co jsem jaksí neobratně popsal v jedné poznámce

po úvodním přečtení divadelní adaptace: *Jeho „nemoc“ se jeví jako normální, běžná věc – zejména v kontrastu s ostatními „zdravými“, kteří mají jiné „nemoci“ a rádi k nim utíkají... vidět to!*<sup>95</sup>

Moje poznámky po úvodním přečtení divadelní adaptace byly:

- *Je to tak čisté, silné a dojemné, že těžko dnes najít takovýhle slad'ák. Ale ta dojemnost neplyne z nějakého povrchního kýče – každý lidský okamžik, který on [Christopher – hlavní postava] zažívá (a největší je ta cesta), je plný malých, ale silných nebezpečí pro člověka, který je nezná.*
- *Potřebujeme silnou tvořivou energii – především u hlavního herce (toho máme), ale i u ostatních, protože oni jsou ti druzí.*
- *Takže divadlo, které vzniká na podiu [na jevišti], ale které kouzlí.*
- *Potřebujeme dokonalá světla a dokonalé projekce, ale musíme tím šetřit tak, jak jen šetřit lze – aby každý divácký okamžik byl ohromným překvapením.*
- *Metro. Musí být.*
- *Touha poprat se s tím, postavit se tomu. Jako kdyby byl člověk někde poprvé a musel to dokázat. Vůle to dokázat.*
- *Umět vidět kouzla a zázraky. Vytvořit nástrahy – a porazit je.*
- *Siobhan – ta skvělá učitelka, kterou každý měl. Může stát jen ve štychu – a bude to.*
- *Rodiče musí mít vnitřní život, který nevidíme, ale který existuje. Práce. Nároky.*
- *Hvězdy-vesmír-den-noc-chodba a dveře-ulice-město-nejlépe celý dům a nejlépe pokud to budou stavět sami herci. (...) A asi i déšť a štěně. Nebo ne?*<sup>96</sup>

### 8.1.1 Christopher

Svět se tedy proměňuje optikou Christophera. Jemu určité principy dávají smysl, třebaže obyčejným lidem připadají jeho vlastní, nově vytvořená pravidla matoucí a nesmyslná. Chtěl jsem proto nalézt takový inscenační klíč, který tuto optiku zprostředkuje divákovi.

Cestu jsme nakonec našli v matematicky pravidelném uspořádání prostoru, do kterého budou uvedeny – jako jistý organický, takže i svým způsobem rušivý element – všechny postavy hry.

---

<sup>95</sup> Poznámka z čtení knihy – 11. 3. 2013.

<sup>96</sup> Poznámky, nedatováno (jaro 2013).



Prostor je tedy na první pohled čitelný, tvoří ho šedý box z pravidelně, „čtverečkově“ členěných plastových stěn. Pravidelnost čtverců je lehce narušena rozdílnou profilací jednotlivých čtverců, které ze stěn vystupují jako jemná plastická bosáž, a koncept jevištního boxu je tím trochu odlehčen. Dalším odlehčením šedého prostoru jsou samotné postavy, respektive samotní herci. Podél všech tří stěn jsou umístěny lavice, ze kterých herci přihlíží rozvíjení příběhu – a v příslušných situacích a za příslušné charaktery pak do příběhu vstupují. Spektrum vedlejších postav bylo jasně rozlišeno výraznými kostýmy a charakteristickými rekvizitami.

Christopher trvale vyžaduje pravidelné uspořádání světa kolem sebe. Do prostoru samotné scény, na šedou podlahu, jsme proto umístili deset padesáticentimetrových krychlí. Jejich rozestavením a barevným nasvícením (každá krychle má vlastní, dálkově ovládaný světelný zdroj) se pak měnilo prostředí. Jednoduše jsme pak mohli vytvořit prostředí školy, Christopherova pokoje, policejní vyšetřovny, domácnosti, ulice.

### 8.1.2 Koncept scénografie

Scénografie se tak opět stává důležitým partnerem vyprávění příběhu.<sup>97</sup> Scéna není samostatné a nezávislé dílo, ale záměrná *divadelnost* scény se vztahuje k „základní myšlence díla“. A scéna přitom vyzývá herce zaujmout *daleko aktivnější vztah k hlavnímu úkolu představení*.<sup>98</sup>

Christopher sám vlastně nemá v této scénografii žádné reálné místo, které by patřilo jen jemu. Je uveden, prvním obrazem vlastně doslova vyvržen, do prostoru a času: rychlým stříhem po krátké úvodní melodii<sup>99</sup> se Christopher ocitá v kuželu světla, křičí na něj sousedka a je prudce odvečen na policejní stanici. Jako kdyby neexistovala žádná minulost postavy, žádné okolnosti, jen tento okamžik právě tady, jen tato situace právě teď, na zahradě, nad zabitým psem:

#### 1. Na zahradě

*Uprostřed scény leží mrtvý pes. Ze zad mu trčí vidle.*

---

<sup>97</sup> Obrazová příloha, s. 165-167.

<sup>98</sup> GROSSMAN, Jan: *Mezi literaturou a divadlem* (I a II). Praha (Torst) 2013, s. 1012.

<sup>99</sup> Hudba k inscenaci: Lukáš Janota.

*Christopher Boone, patnáctiletý, stojí nad ním z jedné strany. Z druhé strany stojí jeho dvačtyřicetiletá sousedka paní Shearsová. Oba stojí bez hnutí a beze slov. Ostatní herci mlčí a čekají, kdo si troufne prolomit ticho.*

*SHEARSOVÁ Ty hajzle, cos to udělal mému pejskovi?*

*Christopher ztuhne.*

*Ne, ne, ne, ne. Proboha živýho!*

*Christopherova učitelka Siobhan, 27 let, otevře Christopherův sešit a čte z něho nahlas.*

*SIOBHAN Bylo sedm minut po půlnoci. Pes ležel uprostřed trávníku před domem paní Shearsové.*

*SHEARSOVÁ Táhni pryč od mého pejska!*

*SIOBHAN Oči měl zavřené. Ležel na boku v poloze běžícího psa. Vypadal jako pes, kterému se zdá, že ve spánku honí kočku. Ale tenhle pes neběžel, ani nespal. Ten pes byl mrtvý.*

*SHEARSOVÁ Táhni pryč od mého pejska!*

*SIOBHAN Ze zad mu trčely vidle. Pes se jmenoval Wellington. Patřil naší přítelkyni paní Shearsové, která bydlela dva domy nalevo od nás na druhé straně ulice.*

*SHEARSOVÁ Táhni od mého pejska!*

*Christopher o dva kroky ustoupí.*

*SIOBHAN Jmenuji se Christopher John Francis Boone. Znáám nazpaměť všechny státy světa a jejich hlavní města. A všechna prvočísla až do 7507.*

*SHEARSOVÁ Táhni od mého psa!*

*Christopher si rukama zakryje uši. Zavře oči. Padne k zemi. Obličejem se zaboří do trávy. Začne naříkat.*

*SIOBHAN Za dvanáct a půl minuty se objevil policista. Na podrážce měl přilepený velký oranžový list, který mu z jedné strany boty čouhal ven. Výborně, Christophe. Tohle zaujme. Detaily se mi líbí. Působí to pak celé věrohodně.*

*Vystoupí 1. policista. Na podrážce má přilepený velký oranžový list, který z jedné strany boty čouhá ven. Sedne si na bobek ke Christopherovi.*

*Sedl si vedle mě na bobek a řekl:*

*1. POLICISTA Chlapče, můžeš mi vysvětlit, co se tady stalo?*

Po tomto expresivním úvodu hry si Christopher vymyslí projekt, ve kterém se obsadí do role detektiva, který chce vypátrat tuto záhadu mrtvého psa. Divadelní text pak kombinuje úryvky z Christopherova deníku, jeho nová setkání s cizími lidmi během „detektivního pátrání“, každodenní situace, které Christopher prožívá ve škole i doma, a vzpomínky na dobu, kdy žili Boonovi ještě ve třech i s maminkou.

Celkem je ve hře přes 60 obrazů, které přeskakují mezi časy a místy – a v některých se akcentuje i divadlo jako takové (*Christophere, paní učitelka navrhla, abychom z tvého deníku udělali divadelní hru – co na to říkáš?*).

Chtěli jsme tedy s dramaturgem a scénografem zpřítomnit na jevišti jednotlivé scény z běžného života. Bylo evidentní, že s pouhou realistickou iluzí nemůžeme nikdy zobrazit všechna prostředí. Navíc klíčovou událostí druhé poloviny hry je Christopherovo nečekané rozhodnutí opustit známé prostředí a vydat se na cestu do Londýna. Text hry v tu chvíli svérázně reflektuje úskalí a úzkosti, které mohou v takové situaci potkat mladého člověka s diagnózou odpovídající lehkému postižení v rámci spektra autistických duševních poruch. Pět herců se během rychlých obrazů proměňuje do cizinců ve velkoměstě, prodavačů, policistů, kolemjdoucích, atd. Přál jsem si, aby tato událost, tato cesta, toto vytržení ze známého světa (který je hlavní pojistkou bezpečí pro takto nemocné) bylo něčím skutečně scénicky překvapivým.

Scéna byla tedy jasně stylizovaná (šedý box, šedé krabice, herci po celou dobu na scéně), ale měla prvky realistické iluze (jasně dané reálné rekvizity, naturalistická maketa mrtvého psa). A do kontrastu s tím jsme pro klíčovou scénu v londýnském metru využili možnosti točny a odhalili jsme dosud skrytý prostor – zadní stěnu divadelního „boxu“ – realistické nástupiště londýnského metra. Bílé dlaždice lemující zvýšené nástupiště, obří světelné logo „Underground“ osvětluje chodník a hlasitě zní realistický zvukový plán – to vše působí po 90 minutách stylizované scénografie pro celek inscenace jako neuvěřitelná proměna a skutečná změna divadelního jazyka. Přesun ze stylizované scény do prostředí pojatého jako naturalistická iluze může snad i odpovídat perspektivě postavy Christophera – tedy intenzivnímu zážitku z velkoměsta, z nového světa.

A především: výsledné spojení stylizace a iluze je v inscenaci funkční a nepůsobí roztříštěně.

## 8.2 *Princ Homburský*

Stanislav Moša mi po úspěšném uvádění *Podivného případu se psem* učinil velkorysou nabídku; další titul do Městského divadla Brno jsem si mohl svobodně vybrat sám. Trochu nás sice omezovalo, jaké herce jsme si mohli z (jinak poměrně početného) souboru obsadit, nicméně i tak jsme se rozhodli s dramaturgem Janem Šotkovským pro navržení titulu, ke kterému bych se jinak v běžném divadelním provozu měšťanského divadla asi jen tak nedostal a který představoval divadelní výzvu.

### 8.2.1 Záhadný Princ Homburský

*Princ Homburský* od Heinricha von Kleista je klasické drama, s verši v blankversu. Žánrově jsme si ho označili za „básnické drama“, případně pro diváky Městského divadla Brno jako „romantické drama cti“. Hra kompozičně téměř dokonale kopíruje Freytagův model techniky dramatu, pověstné jednoty (času, místa, děje) ale doslovně nectí.

Titulní princ Homburský se obvykle charakterizuje jako ambivalentní spojení snílka a odvážlivce. Jeho charakter je skutečně značně kolísavý, emocionálně nestálý a konkrétní postoje se výrazně proměňují během celé hry (což je jeden z hlavních pilířů děje). Odhalování všech jeho vlastností vlastně odráží jednotlivé fáze příběhu – ať by byl Homburk náměsíčný, zasněný, nepozorný, agresivní, ctižádostivý, sebevědomý, zoufalý nebo hrdý. Vytrvale přitom sledujeme hrdinův vnitřní zápas se sebou samým. Nejvýrazněji pak v momentě, kdy bojuje s přijetím rozsudku, což představuje doslova existenciální zápas o smysl života, navíc tváří v tvář fyzické smrti. Hledání mravního zákona se stává nejen tématem postavy, ale i celé hry.

Antagonistou Prince Homburského je postava Kurfiřta, postava podobně rozporuplná jako Homburk. Kurfiřt je hlavní představitel moci státní a moci vojenské, zároveň je to hlava rodiny pro prince, i pro princeznu Natálii. Jeho postoje se v průběhu hry proměňují stejně jako ty princovy. Proč si hned v úvodu hry pohrává s náměsíčným princem? Je to vědomá manipulace anebo právě jen hra, která se

vymkne z rukou? Možná se Prince Homburského chce skutečně zbavit a je to sice skrytý, ale bytostný lidský souboj o pozici mocnějšího, silnějšího:

*Zmiz do nicoty, princi Homburský,  
 pryč, zmiz, ztrať se! Uvidíme se snad  
 na bitevním poli, je-li ti libo!  
 Ve snách bitvu nikdy nevyhraješ!<sup>100</sup>*

Když Kurfiřt později Prince Homburského odsoudí k smrti, je to motivováno jen vztekem za porušení vojenských rozkazů? Nebo je to snad důsledek té noční hry, toho princova nočního snu, ve kterém se náměsíčný vyznal z lásky ke Kurfiřtově schovance Natálii?

Natálie, třetí z hlavních postav, se ujímá iniciativy až později, zejména ve čtvrtém dějství. Její role je v prvních výstupech svým způsobem tlumená, upozaděná – byť ztracená a nalezená rukavička je pro další rozvíjení děje zásadní událost.

Princ Homburský totiž během nočního snění a noční hry stáhne Natálii rukavičku z její dlaně. Když se pak ztracená rukavička druhý den hledá, Prince Homburského znejistí vědomí, že nerozeznává hranice snu a skutečnosti: rukavička stažená ve snu je nyní skutečná rukavice krásné Natálie. Tyto zmatky způsobí, že Princ Homburský přeslechne vojenské rozkazy. Následně se na bitevním poli nezachová podle původních plánů, za což bude vojenským soudem (Kurfiřtem) odsouzen k smrti.

První vědomá iniciativa se u Natálie vlastně projeví až na konci třetího dějství, kdy se postaví proti zničenému Homburkovi a vyburcuje v něm alespoň zbytky odvahy, aby čelil rozsudku smrti. A razantně a rozhodně pak Natálie jedná ve čtvrtém dějství. Nejprve se poníženě, ale hrdě vydá ke Kurfiřtovi, svému opatrovníkovi, vládci, s prosbou o záchranu princova života. Z nečekaného a náhlého příslibu milosti vytuší, že by to nemuselo jít tak snadno, jak se jí to zprvu zdálo. Připraví proto možnost vojenské vzpoury. A protože Homburk nakonec neustoupí a milost od Kurfiřta nepřijme, Natálie vojenskou vzpouru vyvolá a uskuteční.

---

<sup>100</sup> V německém originále je doslova: „Ins Nichts mit dir zurück, Herr Prinz von Homburg, / Ins Nichts, ins Nichts!“

Tímto naprosto okleštěným popisem postav jsem chtěl dospět k postřehu, že Princ Homburský klade na herce mimořádné a v současnosti vlastně netradiční (protože pravidelně nevyužívané a tedy nepěstované) herecké nároky. Zejména pro mladé herce, kteří nemají kde a jak získat povědomí o příslušném stylu, se tradice velké činohry stává něčím neznámým.<sup>101</sup> Není-li vzor a tradice, pak je každá inscenace klasického textu zcela jistě svého druhu výzvou. Kupříkladu zde jsou nejnápadnější herecké úkoly tak, jak se nám je dařilo odhalovat v průběhu zkoušení:

Za prvé – všechny zásadní postavy se v průběhu celé hry vyvíjí a proměňují (některé výrazněji než jiné). To samozřejmě není žádná mimořádnost Kleistova dramatu (vývoj postavy v průběhu hry), ale je důležité na to při hereckém výkonu nezapomínat a tuto vlastnost postav na jevišti zpřítomňovat. A to může některým hercům přinášet až nečekané potíže (existence nároku, že se nelze jen spolehnout na povrchní charakteristiku, může být pro jisté „rutinéry“ až překvapující překážkou). Vývoj a proměny postav zkrátka vyžadují ovládat široký herecký projev.

Za druhé – jako by bylo nesnadným úkolem propojit individuální herecký výkon s vysokým žánrem hry. Tím spíše, když je nalezení stylizované emoce pro některé nezkušené herce tak obtížnou záležitostí.

Za třetí – pro všechny herce je bezesporu vrcholnou výzvou naplnit a scénicky zpřítomnit řeč dramatu. Příslušné básnické a prozodické kvality textu nelze redukovat. Nový překlad pořízený pro naši inscenaci se přitom v některých okamžicích otevřel k různým interpretacím. Tyto jemné rozdíly v myšlení a (protichůdném) jednání postav jsme chtěli prohlubovat a skrze jazykové nuance strukturovat a odlišovat. Například v okamžiku, kdy Princ Homburský nabídne Natálii útěchu v momentě Kurfiřtovy smrti, nebo když Kurfiřt sdělí Natálii, že udělí princovi milost. Pokud jsme tedy s dramaturgem trvali na tom, že právě i slovní jednání dodává jevištnímu tvaru nezbytnou hereckou energii, která by se měla v hereckých výkonech objevovat, naráželi jsme na viditelné limity plynoucí z nezkušenosti. Svým způsobem pochopitelné limity (kde mohli herci kultivovat a trénovat příslušné slovní jednání?), ale nechtěli jsme, aby takové hranice hereckého rejstříku byly hranicemi scénického uvažování.

---

<sup>101</sup> Klasické, tradiční vysoké žánry činohry jako by se stávaly v měšťanských divadlech právě něčím netradičním, něčím nepěstovaným – a vždy jsou výzvou svého druhu. Ostatně viz moje zkušenost s *Bílou nemocí*, kterou sice nezařadím mezi vysoké tragédie, ale překážkou a výzvou pro herce byla zrovna tak.

Za páté – chtěli jsme zde uplatnit hereckou dramaturgii, využít osobní témata konkrétních herců. Avšak aby mohli herci využít své skutečné osobní téma, nesmí se nechat zastínit svým přístupem. Jeden herec se nějak nemohl se stylem hry smířit a musel být trvale provokován a povzbuzován nabídkami na drobné herecké improvizace. Ale mám na mysli i to, aby se nepodcenilo konkrétní provedení akcí – vždyť nejde jen o způsob chování, ale i o tak banální akce, jakými jsou příchody a odchody na scénu, naslouchání dialogu nebo herecké ztvárnění čekání. Vše vyžaduje hercovu osobnost a jevištní přítomnost, vše se okamžitě stává nositelem významu. Jevištní existence v tomto stylu vyžaduje mnohem větší koncentraci, nezbytnou míru osobní účasti a příslušné fyzické napětí. Bez toho nemohou dramatické postavy uvěřitelně existovat (což se bohužel některým stávalo).

Ale nestály před námi jen herecké úkoly – nejistý souboj jsme tentokrát sváděli i s režijně-scénografickou koncepcí inscenace.

#### 8.2.2 Dvojitý scénografické řešení *Prince Homburského* (Burgtheater a Městské divadlo Brno)

Mimořádná režie Andrey Breth ve vídeňském Burgtheateru<sup>102</sup> rozvíjela scénické možnosti *Prince Homburského* uchvacujícím způsobem. Východiskem k její interpretaci jako by bylo dvojitě pojetí scénického prostoru. Úvodní noční scéna se odehrávala v naprosto přesvědčivém obrazu spáleného lesa. Zabíral celou plochu zadního jeviště Burgtheateru, kde zpřelámané kmeny a temné trčící pahýly stromů na černé zemi poskytovaly tajemný prostor pro scény v zámecké zahradě (a později i pro scénu bitvy samotné). Realistický, až naturalistický prostor kontrastoval s přední částí jeviště, kde byly stěny (tj. boční stěny portálu, podhled, podlaha) bílé, čisté a pravidelné. Čtvercový rastr snad z plexiskla, který se mohl případně prosvítit, vnesl zdání pořádku, klidu a i velké množství jasu do zámeckých komnat a sálů (v příslušných obrazech se bílou stěnou ze stejného materiálu zcela zakryl zadní jevištní prostor spáleného lesa).

---

<sup>102</sup> KLEIST, Heinrich von: *Princ Homburský*, Burgtheater (režie: Andrea Breth), premiéra 28. 7. 2012 na Salzburger Festspielen.

Toto scénografické řešení proti sobě postavilo dva světy. Svět zničené přírody, kde zřejmě platí (svým způsobem jevištní otázka?) jakési nevyslovené přírodní zákony, jakési trvalé vědomí přírodní přirozenosti, která je možná temná, možná živočišná. Tento svět je ale poškozen, zničen. V kontrastu proti němu tu existuje svět jiný, svět kázně a pořádku. Je to obraz řádu, svým způsobem i obraz vojska, ale tento svět je vytvořený uměle, podle pravidel, která si vytvořila společnost sama. Vedle mnoha jiných možností, jak vnímat tento prostor, lze možná vykládat tuto inscenaci i podle Freuda, a sice jako boj jistých konvencí proti potlačované přirozenosti (?) – nemohu to jednoznačně konstatovat, inscenace ve mně ale provokovala i takové úvahy.

V inscenaci Městského divadla Brno jsme zvolili takové scénické řešení, které mělo akcentovat jiné aspekty příběhu; snažil jsem se zdůraznit, že klíčovým aspektem je pro mě existenciální souboj o smysl vlastního života.<sup>103</sup>

Chtěl jsem přitom přistoupit k procesu zkoušení velice otevřeně a objevně, skoro jako pod vlivem tohoto citátu: *Dnes vidíme, že nejpronikavější, často i objevné výklady nestvoří živou jevištní interpretaci, jestliže je neprovází intenzivní experimentování inscenační: ono jediné dovede hmatatelně postihnout specifické znaky díla a v nich a jimi uvést drama v nový vztah s přítomností.*<sup>104</sup>

Ale podle třetího bodu divadelní tvorby (hledání tvaru – „finding a shape“)<sup>105</sup> šlo namísto tvarování inscenace spíš o jistý souboj. Souboj, který (kromě herectví) vlastně probíhal i s tvarováním prostoru.

Poněkud mě zarazilo, když na první schůzku se mnou a s dramaturgem přišel Karel Čapek, jindy velmi spolehlivý scénograf, bez důkladnější znalosti hry (nedočetl ji). Bylo mu to ohleduplně, ale důrazně vytknuto (co už jiného dělat v tu chvíli) a byl vyslechnut jeho nápad; vzal do ruky text hry otištěný v Dili (klasický formát A4), naklonil ho a řekl, že by chtěl na jeviště umístit obrácenou šikmu (svahem od publika). A naše první schůzka skončila.

---

<sup>103</sup> Když je princ odsouzen, ocitá se v situaci, ve které musí volit mezi přijetím rozsudku smrti a vzbouřením, protestem proti řádu, proti Kurfiřtovi. V mezní situaci se vzdává svých předchozích morálních jistot, bojí se o život, zjistí, že život je pro něj jediná a absolutní hodnota. Chuť a vůle žít ho zbaví soudnosti a utíká z vězení, prosí na kolenou, téměř vydírá Kurfiřtku a odvrhne i Natálii. Zoufalé činy tak sice postavu Prince Homburského svým způsobem diskreditují, ale otevřou cestu k tomu, aby byly principy společnosti (a uzákoněná rozhodnutí) prověřeny; jakou cenu má doslovně uplatňovaný řád proti lidskému životu? Tyto otázky jsem chtěl rozvádět.

<sup>104</sup> GROSSMAN, J.: Op. cit., s. 802–803.

<sup>105</sup> Viz členění divadelní tvorby podle Rafalowicze.



Šikma se ovšem zdála jako poměrně inspirativní cesta k uvažování o prostoru – a následně jsme ji rozvíjeli. Chtěli jsme scénografií vyjádřit dělicí linii mezi poznatelnou zkušeností a tím, co je za horizontem, dělicí linii mezi řádem a citem. Snažili jsme se o scénografické uvažování ve smyslu „nahore/dole“ a „vepředu/vzadu“ (resp. „co je na scéně / a co je za horizontem“). Šikma byla nakonec ještě „rozříznuta“ koridorem a rozdělena na dvě asymetrické části. Prostor pak doplňovaly plechové stěny a schodiště.<sup>106</sup>

Doufali jsme, že takové řešení bude rozvíjet scénické možnosti textu – čehož se nám, myslím, podařilo dosáhnout zejména v situacích s bitvou. Ta se odehrávala totiž za horizontem, jednotliví vojáci vybíhali a sbíhali do svahu a ze svahu, dynamika divadelního děje odpovídala vypjatým replikám.

Ale neuvědomovali jsme si, že prostor postrádá takový soubor pravidel, aby mohl být hereckými postavami – tedy samotnými charaktery – vnímán jako prostor s jistými pravidly. Kvůli tomu nemohli někteří herci naplňovat režijní připomínky, ale ani možnosti textu. Herci působili, jako kdyby se nacházeli (ve svém jevištním pocitu) v jakémsi vzduchoprázdnu bez konkrétních omezení – zejména tam, kde se šikma stávala jen dekorací v zadním plánu.

Herecké jednání se pak o to více mělo zaměřit na kvalitu jazykového projevu, na příslušné chování a na skutečnou jevištní existenci. Ve světlých okamžicích toho každý herec v této inscenaci dosáhl, ale málokdy se tyto individuální herecké vrcholy setkaly souběžně v herecké souhře.

Situace se scénografem a jeho nedočtením textu jako by obsahovala jistou symboliku. Jako by bylo těžké prokousat se přes slova k jednání, přes text hry ke skutečným scénickým možnostem, přes postavy a jejich nejednoznačné motivace ke skutečnému jevištnímu obrazu.

---

<sup>106</sup> Obrazová příloha, s. 168.

### 8.3 *Splašené nůžky*

Po rozporuplném *Princi Homburském* mě velice potěšila další nabídka od Stanislava Moši. Tentokrát mě požádal o komediální titul – a s dramaturgem Janem Šotkovským jsme se nakonec rozhodli pro *Splašené nůžky*.<sup>107</sup>

Při inscenování tohoto titulu v Městském divadle v Brně jsem si mohl vyzkoušet rozvinutí divadelní komedie a divadelní hry až do skutečného dialogu (v plném slova smyslu) mezi jevištěm a hledištěm – tato komedie (nyní v českých divadlech poměrně často nasazovaná) těžší svůj úspěch z adresné aktivizace diváků.

V této inscenaci se „hra“, respektive samotný vstup do divadelní (či snad dialogické) hry, rozvíjí na několika úrovních. Diváci již při příchodu do sálu sledují, jak se jeviště proměnilo v kadeřnický salón: Igor Ondříček v roli kadeřníka Řezníčka češe a stříhá *jako ve skutečnosti* Vojtěcha Blahutu. Zanedlouho se na jevišti (v salónu) objevují další postavy a poté dojde (dle dobrých pravidel detektivní komedie) k vraždě. Postavy se rozhodnou vraždu pod vedením plukovníka policie vyšetřit a zcela adresně se obrátí do publika a přizvou diváky, aby podávali svá svědectví o tom, jak se vše odehrálo. Divák tak musí záhy zjistit, zda do této hry vědomě a dobrovolně vstoupí. Zda ji přijme a zda se případně bude na hře podílet i tím, že se vyjádří k tomu, co na jevišti viděl. Herci pak začínají opouštět iluzi salónu a ve svých postavách dokonce prochází hledištěm a důrazně komentují, znevažují nebo odmítají příslušná svědectví nebo ty svědky, kteří by jim mohli ve vyšetřování uškodit.

Jako režisér vlastně vůbec nemohu ovlivnit průběh takových setkání. Během zkoušek jsme v zásadě jen kultivovali projev postav před očekávanou přímou konfrontací s diváky.

Samotný dramatický text je poměrně obsáhlý a promyšleně rozvíjí většinu nejčastějších diváckých dotazů a reakcí – kterých je sice zdánlivě neomezené množství, ale v praxi se objevuje 8–15 nejčastějších postřehů a otázek.

Herci vlastně dopředu *nevědí*, jak přesně se bude rekonstrukce příběhu rozvíjet, takže musí svůj herecký výkon přizpůsobovat situaci zcela bezprostředně –

---

<sup>107</sup> PÖRTNER, Paul; JORDAN, Bruce; ABRAMSON, Marylin; LOHRMANN, Bobby: *Splašené nůžky*, Městské divadlo Brno, premiéra 12. září 2015. Obrazová příloha, s. 169.

to je v rámci výstavby role nestandardní koncept (když dopředu nemohu vědět, v jakém pořadí se motivy budou rozvíjet). Navíc se o vině konkrétních postav hlasuje až v samém závěru hry – inscenace má proto tři různé koncovky, podle toho, koho diváci označí jako vraha. Takže až do momentu hlasování herci musí elegantně hrát zároveň trochu podezřelé a zároveň relativně nevinné.

Takto vyhraněný titul s sebou pochopitelně nese velká specifika – například během prvních repríz jsme museli hledat řadu různých řešení pro další (nazkoušené) rozvíjení děje v těch případech, kdy se představení pod konkrétním dotazem najednou začalo ubírat nečekaným (zcela nenazkoušeným) směrem. V tomto směru nejsou *Splašené nůžky* typickou bulvární komedií.

Divadlo v takové formě je pak skutečně velká a promyšlená (a vlastně dětská) hra (i mezi herci navzájem). Takové divadlo rafinovaně osciluje mezi iluzí (vyšetřujeme vraždu ve „skutečném kadeřnickém salóně“) a hrou s divákem (aktivizujeme diváky, vy nám musíte pomoci, protože tady „skutečně o něco jde“).<sup>108</sup>

A taková hra je nakonec velice divácky úspěšná. Od své premiéry 12. září 2015 měla již přes 90 repríz.

#### 8.4 Divadelní provoz

Úspěšné a pozitivně hodnocené inscenace v Městském divadle Brno se mi podařilo vytvořit i díky specifickému, ale promyšlenému divadelnímu provozu v MDB – proto se vyplatí věnovat se mu podrobněji.

V této podkapitole bych se tak chtěl zamyslet nad reálným smyslem pojmu profesionalita v souvislosti s divadelním provozem. Ze skutečně pochopené a zažité profesionality práce totiž přímo vyplývá efektivita práce a skutečný (ať již hmotný či nehmotný) prospěch divadla. Sám to pochopitelně sleduji zejména z hlediska prospěchu konkrétní inscenace. Ostatně jinak hostující režisér asi uvažovat ani nemůže – pro režiséra i pro divadlo bude nejlepším důkazem dobré vzájemné spolupráce vlastně jen kvalita výsledné inscenace.

---

<sup>108</sup> *Hra s divadelní iluzí souvisí velmi úzce. Hra je vždycky reálná (ve svých prostředcích) a zároveň fiktivní (nejde o skutečnost, jde o hru!)* – Viz BARTOŠ, Z.: Op. cit., s. 105.

Ale jsou to právě reálné možnosti divadla, které dodávají manévrovací prostor pro úvahy o budoucích inscenacích. A nejde přitom pouze o reálné možnosti fyzického prostoru jeviště. Jde také (a především) o skutečné možnosti divadelního provozu.

V tomto duchu mě často inspirují a již mnohokrát na mě velice zapůsobily zahraniční inscenace – a v příloze k této práci proto také podrobně popisují některé silné divadelní zážitky z Mnichova při nedávných studijních výletech. Další divadelní výlety jsem podnikl i v souvislosti s připravováním inscenace *Čarodějky ze Salemu*, o nich se zmíním později.

#### 8.4.1 Provoz v Městském divadle Brno

Na základě osobní zkušenosti se domnívám, že právě v Městském divadle Brno našel Stanislav Moša jedno z nejlepších řešení divadelního provozu v českých podmínkách.

Rozhodujícím faktorem, na základě něhož jsem dospěl k tomuto názoru, je efektivita provozu a jasné a všemi dodržované členění přípravy nové inscenace – tedy srozumitelná a funkční disciplína a disciplinovanost celého divadla.

Podmínkou ke vzniku zdejšího specifického provozu byly a jsou herecké zkušebny (konkrétně tři) a pečlivé plánování divadelního programu.<sup>109</sup> Náročný provoz dvou divadelních scén (činoherní a hudební) si ale možná sám řekl o netradiční řešení divadelního zázemí.

Specifika zkoušení libovolné inscenace v MdB jsou především v tom, že inscenační tým má k dispozici až do generálového týdne právě jen a pouze zkušebnu. Celý inscenační tým se podívá na jeviště vlastně jen jednou – v den technické a svícené zkoušky (obvykle 14 dnů před premiérou), případně (je-li taková možnost) i v den následující, kdy lze na jevišti někdy zkoušet přímo v dekoraci. Zkušebny jsou ovšem prostorné a dobře organizovaní členové jevištní techniky poměrně hbitě splní i náročnější přání na náznakovou dekoraci. Tento náznak totiž

---

<sup>109</sup> Obdiv a poděkování za trpělivé plánování kompletního programu na několik měsíců dopředu si zaslouží tajemnice MdB Sylva Smutná.

může na zkušebně stát právě i několik týdnů, takže lze vytvořit i relativně odpovídající otisk scénografie, která se zatím teprve vyrábí.<sup>110</sup>

Toto zdánlivě přísné omezení v možnosti fyzické existence na jevišti během většiny zkoušek je bohatě vyváženo během generálového týdne. Od pondělí až do sobotní premiéry se na jevišti činoherní scény *nehraje*.<sup>111</sup> Hlavní zkoušky (čtyř-, ale většinou až pětihodinové) probíhají ve *dvou* fázích, tedy vždy ráno i večer (10–15h a 17–22h). To umožní neuvěřitelně koncentrovanou účast všech divadelních složek na inscenaci. Souběžně se tak zpřesňuje herecký projev, dokončuje se konečný výraz scénografie, zpřesňuje se scénické osvětlení, dotváří se hudební plán atd. Celý zkušební proces je pak završen páteční odpolední veřejnou generální zkouškou a večerní předpremiérou (ano, herci mají den před premiérou dvojitý výkon, hrají čerstvou inscenaci ve 14h a v 19h!). Kvůli tomuto vyčerpávajícímu provozu během posledního týdne jsou v den premiéry sice všichni docela unavení, ale i velmi natěšení (v den premiéry se hraje „konečně“ jen jednou). Nicméně díky zkušenostem a plnému nasazení uplynulého týdne bývají herci i velmi koncentrovaní (a navíc všechny „nabudí“ atmosféra premiéry<sup>112</sup>). O fyzické i duševní přítomnosti všech herců, techniků, osvětlovačů a zvukařů jsem tak z pozice režiséra nikdy nemusel pochybovat.

#### 8.4.2 Modelová technická zkouška

Bohužel mě okamžitě napadá srovnání. Jaký je to rozdíl v nasazení a v efektivitě oproti jiným divadlům. Na okamžik budu trochu generalizovat: představím velmi zobecněný příklad technické zkoušky v českém činoherním souborovém divadle.

V den technické zkoušky dovezou divadelní dílny výpravu k inscenaci a dochází k první stavbě dané dekorace na jevišti. Výprava podle mých zkušeností nebývá většinou kompletní, protože divadelní dílny (anebo externí firma) nestihly dekoraci vyrobit včas, nicméně „to hlavní snad ale máme“. I tak není ale snadné pro

---

<sup>110</sup> Divadelní dílny se přitom nachází v areálu divadla, takže lze vznikající scénu i kostýmy pravidelně sledovat.

<sup>111</sup> V případě přípravy náročného muzikálu nebo hudební inscenace se na hudební scéně MdB *nehraje* až 14 dnů – specifika muzikálového provozu jsou na organizaci závěrečných zkoušek ještě náročnější.

<sup>112</sup> Nebývá výjimkou, že na premiéru dorazí kromě premiérových diváků i nemalá část hereckého souboru, která není v obsazení příslušného titulu. Herci se na sebe zkrátka chodí dívat a vzájemně vnímají svoji práci.

režiséra (navíc někdy v pozici hosta, který nemůže do provozu instituce výrazněji promlouvat) povznést se nad složitosti divadelní výroby, zejména proto, že inscenační porada i předávací porada k výrobě se uskutečnila často před mnoha týdny, někdy i před mnoha měsíci.

Například v případě Moravského divadla Olomouc jsme museli počkat s „naší“ výrobou až po dokončení výroby scény pro operetu *Země úsměvů*. V onom případě nebyly na technické zkoušce všechny elementy a nebylo ani jasné, kdy se v divadle objeví – právě proto, že divadelní dílny již mezitím zahájily výrobu dekorace pro inscenaci v pořadí následující. Taková situace provokovala k ironii, k neprofesionálnímu a laxnímu přístupu z více stran.

Nicméně technická zkouška i tak pokračuje: krom zjišťování funkčnosti a skutečné realizace scénografie (včetně odhalování případných chyb a nedodělánků) se s výpravou poprvé také seznamují kulisáci – tedy jevištní technika. Atmosféra nebývá nejvstřícnější, záleží i na zdánlivých maličkostech. Přitom také hraje roli, jak daleko od jeviště se dílny nachází (kvůli nezbytným opravám, ale i kvůli možnosti dialogu mezi dílnami a jevištní technikou). Z mých zkušeností se ukazuje, že vztahy mezi dílnami a jevištní technikou nebývají nejlepší. Ostatně někdy lze stopy vzájemné spolupráce a (ne)šikovnosti nalezených řešení vidět na vzhledu scénografie u dlouho uváděných titulů (bohužel nebývají výjimkou olámané rohy, omlácené a zašpiněné stěny apod.). To je ovšem také důsledkem (ne)efektivity provozu divadla v stavění, bourání a uskladňování dekorací (na což mají vliv finance divadelního domu).

Právě vedle samotného zpřítomnění výtvarného návrhu a první reálné stavby režijně-scénografického řešení dané inscenace v prostoru jeviště se na technické zkoušce hledá řešení i pro stavbu dekorace v běžném divadelním provozu – což může hostující umělec snadno přehlédnout. Právě pozorný šéf jevištní techniky kontroluje funkčnost jednotlivých elementů scénické stavby a ti šikovnější dovedou již dopředu odhadnout potenciální rizika při častém bourání a stavění dekorace (ideálně jsou tyto nástrahy odhaleny již na inscenačních poradách, ale nebývá to pravidlem). Klíčová provozní náročnost scénografie (tedy jednoduchost stavby a bourání) se v českém divadelním provozu někdy stává rozhodujícím elementem i pro životnost

celé inscenace (a nemusí pomoci ani divácký úspěch či kritické ohlasy).  
Komplikované stavby mohou ovlivnit divadelní provoz nečekaným způsobem.

Například, abych byl konkrétní, v inscenaci *Soudné sestry*<sup>113</sup> v Jihočeském divadle jsme se scénografem Karlem Čapkem umístili na jeviště výraznou šikmu v poměrně ostrém úhlu (2 metry výšky na 10 metrů délky). Navíc jsme do středu této šikmy umístili točnu, která v základní poloze kopírovala terén, ale uměla se vytočit tak, aby terén nabízel nové úhly a ostré zlomy.<sup>114</sup> Celá scénografická stavba tedy obsahovala značné množství železných konstrukcí a dřevěných desek na vytvoření takového terénu. V průběhu generálového týdne se pak ukázalo, že tuto jevištní stavbu nelze uklidit z jeviště dostatečně rychle, aby se stihlo připravit večerní představení. Divadlo dokonce muselo zrušit jednu reprízu *Muže sedmi sester* (velice úspěšného titulu), což atmosféru mezi herci ani mezi techniky neuklidnilo – spíš rozjitřilo. Ani pro mě nebylo příjemné vědomí, že pro Jihočeské divadlo není jednoduché oznamovat divákům, že večerní představení se nemůže z technických důvodů uskutečnit. Situaci pro budoucí reprízy *Soudných sester* částečně vyřešila zručná tajemnice divadla tím, že se inscenace hrála v daném měsíci vždy dva po sobě následující večery – aby se dekorace nemusela neustále bourat a stavět.<sup>115</sup>

To ostatně odpovídá provozu v MdB, kde vyzráli na tuto zákeřnou nutnost neustálého bourání a stavby dekorací tím, že hrají inscenace v blocích. Inscenace se tak může dočkat tří, pěti, sedmi, v případě muzikálu i dvaceti, třiceti repríz za sebou. Scénografie pak může být postavena mnohem pečlivěji, netrpí opotřebčováním a ušetří se i síly jevištní techniky.

Ale zpět k modelovému příkladu: Technická zkouška tedy s nějakým výsledkem končí. V lepších případech se hledá řešení, jak se stavbou v daných provozních podmínkách nakládat, v horších případech se vše přeneso do ubíjející a

---

<sup>113</sup> PRATCHETT, Terry; BRIGGS, Stephen: *Soudné sestry*, Jihočeské divadlo, premiéra 28. března 2013.

<sup>114</sup> Vycházeli jsme z předlohy vlastně doslovným způsobem. Krajina Zeměplochy, konkrétně království Lancre, má být velmi hornaté. Bohužel, pro divadelníky je tato okolnost dosti zrádná. Mnoho diváků z první řady si tak domů mohlo odnést nějaké ty rekvizity, zejména jablka a svíčky, které díky svému tvaru často končily divákům v klíně.

<sup>115</sup> Celou situaci mohu doplnit osobním setkáním s vedoucím jevištní techniky. Po skončení generálového týdne jsme se náhodou setkali v divadelním klubu. Bylo po generální zkoušce a on za námi přišel nečekaně brzy, což nás po všech komplikacích se scénou překvapilo (byť jsme mezitím ještě rozdávali připomínky, takže nám čas utekl). Ptali jsme se ho tedy, jak to šlo, na což nám odpověděl: „Tak jsem to zboural za dvě a půl hodiny... Ale vůbec mě to teda nebavilo.“ Snad to tedy nakonec nebylo tak předimenzované, jak jsme se v jednu chvíli obávali. Ale jak tedy dopředu odhadnout dobu stavby a rychlost jevištní techniky? – To jsme tehdy nezjistili.

zásadním způsobem dusivé atmosféry vzájemného osočování. Tyto spory dopadají na tvůrčí tým a opět platí, že je dobré se proti nim obrnit a pokusit se nad ně povznést, aby tvůrčí práce mohla pokračovat (což po konfliktech nebývá jednoduché). Jaký to pro mě byl příjemný šok, když na první technické zkoušce v MdB (to bylo při přípravě inscenace *Podivný případ se psem*) byl tvůrčí klid a koncentrovaný respekt k uměleckému záměru. A jako z říše snů mi připadal okamžik, kdy chybějící součást scénografie (v tomto případě atypický praktikábl) vyrobili a přinesli truhláři na technickou zkoušku během 30 minut od zjištění, že nám něco chybí.

Každopádně, osobně se vždy snažím o udržování jisté míry pochopení pro všechny strany. Pokud by se člověk příliš oprostil od řešení problémů, trval na svém konceptu a nehledal realizovatelná kompromisní řešení, pak by došlo k další rovině sporů, tentokrát ovšem v osobní rovině; povýšenost scénografa a režiséra nepůsobí na technických zkouškách na zaměstnance divadelního zázemí zrovna dobře. Nicméně – tato cesta hrdého inscenačního týmu (který chce pouze dosáhnout realizace svého konceptu) může být někdy jedinou cestou jak dosáhnout odpovídajícího výsledku. Protože v případě hostujícího režiséra a scénografa je to vždy na vůli a ochotě vedoucích v příslušných složkách (zejména tedy u výroby a u jevištní techniky), zda budou chtít inscenaci pomoci ke zrození a šťastnému životu – anebo zda ji svým přístupem pohrbí ještě před premiérou.

Výše uvedené odpovídá postřehu J. Šestáka, a sice že *v řadě případů vyžaduje chod divadla takové nasazení jednotlivých pracovníků, které překračuje jejich povinnosti, pracovní dobu i finanční ohodnocení.*<sup>116</sup> Pak je potřeba se ptát, zda tomu tak je, či není. Případně: co lze z pozice ředitele/uměleckého šéfa/režiséra učinit pro nápravu situace.

Myslím si, podle mých zkušeností, že takové otázky pramení z obecnějších problémů českých divadel. Nedostatečné financování neumožní jednotlivým divadlům pořídit si optimální skladovací prostory, takže jevištní technika je nucená stále dokola přemísťovat, nosit a skládat kulisy do nevhodných prostor.<sup>117</sup> Málokdo

---

<sup>116</sup> ŠESTÁK, J.: Op. cit., s. 146.

<sup>117</sup> Toho jsem si povšimnul například v Jihočeském divadle v Českých Budějovicích, v Moravském divadle Olomouc, ve Východočeském divadle Pardubice, v Divadle Petra Bezruče v Ostravě, ve Slovákém divadle Uherské Hradiště, ale je to problém i u mnoha dalších souborů a divadel. Rozhodně to tedy není ojedinělý



při takové rutinní opakované práci chce dbát na pečlivost při vyrovnávání kulis, a proto můžeme vidět ono povrchové opotřebování zejména na dekoraci k inscenaci, která je již nějakou dobu na repertoáru. Nedostatečné finance také divadlům neumožní najmout kvalitní jevištní techniky v dostatečném množství. A bohužel do třetice – finance limitující rozpočet nutí inscenační tým do nalezení takového řešení, které bývá často „to nejlevnější“. Kvalita materiálů pak nevydrží náročný divadelní provoz a ony snadněji podlehnou opotřebování – a začarovaný kruh se uzavírá. Již dvakrát<sup>118</sup> jsme museli s Karlem Čapkem zakoupit nekvalitní (ale levnou) podlahovou krytinu i s vědomím, že během několika repríz popraská – což se bohužel nakonec stalo.

#### 8.4.3 (Ne)dosažitelný provoz Ostermeierovy Schaubühne?

Jako zjevení z jiné reality se inscenačnímu týmu přivyklému na českou provozní realitu mohou jevit principy práce se scénografií v zahraničí – jmenovitě u režiséra Thomase Ostermeiera (jak to ve své knize popisuje Jitka Goriaux Pelechová<sup>119</sup>). Existence *Bauprobe* anebo zahájení zkoušek až v momentě existence reálné scény – obojí by v podmínkách českých souborových divadel vyžadovalo naprosto exkluzivní přístup (včetně odpovídajícího zafinancování) vyjednaný měsíce, možná roky před premiérou. Netvrdím, že takový provoz (se zkoušením v existující dekoraci) je či není žádoucí. Ale jisté podmínky pro zlepšení situace spojené s možnostmi zkoušení by byly nesmírně přínosné.

Pokud bych se vrátil ke zkušenosti s inscenací *Soudné sestry*, pak zbožným přáním směrem od tvůrců k zřizovatelům divadel je prosba o takové zkušební prostory, které budou co nejlépe odpovídat parametrům jeviště. Mít prostor, kde bude možné zkoušet *jako na jevišti* a zároveň *mimo* prostor jeviště, by uvolnilo ruce scénografům, režisérům, jevištní technice i divadelním dílnám. Bez ovlivnění provozu by se mohlo dosahovat mnohem výraznějších tvůrčích počínů.

---

problém. Kulisy se často skladují přímo na jevišti (Včd) nebo v bočních částech jeviště (JD, MDO) – v případě Mahenova divadla dokonce na ulici...

<sup>118</sup> Inscenace *Vyhnanci* a *Splašené nůžky*.

<sup>119</sup> GORIAUX PELECHOVÁ, Jitka: *Divadlo Thomase Ostermeiera*. Praha (Kant) 2014, s. 109.

V divadlech, kde jsem zatím měl možnost pracovat, je hledání provozního mechanismu pro danou inscenaci často tím nejdůležitějším bodem na všech inscenačních poradách.<sup>120</sup> Netvrdím, že to není důležité, reálným podmínkám se tvůrčí tým prostě musí přizpůsobit – ale nestává se snad až příliš často, že se opomíjí skutečná snaha o nalezení smyslu inscenace a divadla? Nemělo by se přeci stávat, aby celé divadlo najednou pro provozní komplikace zapomínalo na svoji existenci v daném městě, na nenahraditelný kontext, který samo ve svém městě vytváří?

Divadlo je složitý provozní komplex, ale v ideálním případě by mělo být (a od všech zaměstnanců) spojeno se stálou vnitřní přítomností, se skutečnou *účástí* na divadelním provozu.

#### 8.4.4 Distribuce informací

Možná právě proto Jiří Šesták vyzdvihuje *důležitost zavedeného systému předávání informací přizpůsobeného struktuře souborů*.<sup>121</sup> To je bezesporu jedna z klíčových vlastností pro každého režiséra (a zejména pro hostující režiséry je nutné systémy provozu rychle pochopit a ovládnout). Především ve velkých a zavedených institucích se nikdy nedá podcenit význam předávání informací. Zdá se to jako nadbytečná malichernost, ale právě z toho nejednou plyne konflikt podle principu „malé příčiny, velké následky“. V některých souborech, z mé zkušenosti například v MdB, se distribuce informací stala automatickou součástí většiny profesí.

Na tomto místě stojí znovu za zmínku například vzájemný přístup herců a rekvizitářek z Městského divadla Brno. Byl jsem nejednou v příjemném šoku, když jsem byl svědkem tvůrčí diskuse mezi rekvizitářkou a hercem/herečkou nad příslušnou rekvizitou ve smyslu „*jak se ti s tím hraje, kam to chceš připravit, co by se ti ještě hodilo?, já bych potřeboval to a to..., aby to umělo to a to...“ atd.* Taková debata přitom vznikla naprosto spontánně, mimo režijní vedení, a skončila vzájemným poděkováním. Vlastně se není čemu divit, vždyť to v konečném důsledku

---

<sup>120</sup> Někdy se přidávají ještě další omezení, například pokud si divadlo přeje, aby celá inscenace byla k dispozici na zájezdová představení či na představení pod širým nebem. Scénografické možnosti jsou pak omezovány i přepravními rozměry dopravních prostředků, které má divadlo k dispozici.

<sup>121</sup> ŠESTÁK, J.: Op. cit., s. 145.

všem usnadňuje jejich vlastní práci. Ale bylo (a stále je) pro mě někdy bolestné zjistit, že jen v málokterých souborech si uvědomují, jak je podobný typ vzájemného dialogu prospěšný pro tvůrčí práci a ulehčuje vzájemné soužití v divadelním organismu. A to zejména a právě tehdy, když se jistý podíl tvůrčí práce na divadelní inscenaci odehraje mimo „kontrolu“ režiséra/uměleckého vedení.

#### 8.4.5 Asistent režie

Mluvím-li na tomto místě o vzájemném soužití a spolupráci v rámci divadla, pak musím zmínit ještě jednu podstatnou výhodu, kterou zkoušení v Městském divadle Brno nabízí – a tou je zavedená a funkční pozice asistenta režie.

Několikrát jsem byl v různých divadlech dotázán, co tento asistent vlastně dělá, proč se objevuje v programech k inscenacím, v čem jsou jeho úkoly jiné než běžná agenda inspicienta v jiných divadlech.

Ano, svým způsobem se jeho povinnosti výrazně neliší od běžných úkolů a povinností, které vykonává inspicient – ale funkčnost a užitečnost asistenta je právě v tom, že existuje pro inscenaci taková osobnost, která propojuje svět inscenačního týmu a hereckého souboru.

Genialita pozice asistenta je především v tom, že je to člen hereckého souboru. Svoji užitečnost pak může prokazovat prakticky neustále; Nejprve může být konzultantem při obsazování rolí. Sám bych mu samozřejmě nikdy nesvěřil úlohu finálního obsazení hlavních nebo titulních rolí. Ale při šířce souboru v MdB, který má okolo stovky herců a hereček, byly pro mě postřehy asistenta často velice bystré a chytré. On může nejlépe vědět, v jaké jsou herci či herečky aktuální životní či profesní kondici, kolik mají v daném okamžiku rolí na repertoáru, jak jsou případně z dosavadního průběhu sezóny unavení (například i s přihlédnutím k poslední nazkoušené inscenaci, protože nejednou právě ta *poslední zkušenost* zůstává v herecké paměti tou *nejhmatatelnější zkušeností*) – anebo nakolik jsou připravení vyhlížet novou příležitost. Herci jsou bytosti s různými povahami a proměnlivými náladami, s tím je k nim potřeba přistupovat, ale právě i proto je nemohu než obdivovat a respektovat. Asistent se v tomto křehkém hereckém světě, pokud je poučený, dovede pohybovat s pochopením, vždyť je sám hercem.

V průběhu zkoušek si pak režisér dle své vůle (anebo se to stane nenápadně a automaticky) rozdělí úlohy mezi asistenta a inspicienta. Inspicient dohlíží na přítomnost herců, organizuje zkoušku, vyhlašuje přestávky, svolává herce – a to není nezanedbatelné v tak velkém a složitém prostoru, jakým je zákulisí MdB. Naproti tomu asistent režie pomáhá s tvůrčí stránkou přípravy nové inscenace. Zorganizuje setkávání s šéfem jevištní techniky, koordinuje a dohlíží na stavbu náznaku dekorace na zkušebně, předává informace o vývoji zkoušek a postav všem, kteří to potřebují vědět, alternacím, nepřítomným hercům, krejčovnám, technikům... Samozřejmě konzultuje vývoj zkoušky s výrobou a s rekvizitářkami, svými slovy přitom může nejlépe popsat, co se na zkušebnu/pro inscenaci shání, co na zkušebně chybí, *čeho chce tvůrčí tým v inscenaci dosáhnout*. Asistent je spojkou pro komunikaci s obchodním oddělením a s tajemnicí divadla pro plánování běžných, hlavních a generálních zkoušek. Organizuje schůzky se zvukaři a osvětlovači – a v mezičase při hlavních zkouškách (když jsem zrovna měl schůzky s různými technickými složkami) obcházel šatny a rozdával další připomínky, které jsem mu během zkoušky předal. Díky tomu všemu je umělecký záměr chystané inscenace celému divadelnímu organismu srozumitelnější – a právě díky osobě asistenta i bližší.

Příklad: Pro inscenaci *Podivný případ se psem* pomáhal asistent režie Igor Ondříček s veškerou možnou produkcí. Zajišťoval a obstarával živé štěně (!) na reprízy, pomáhal zakoupit důležité a nedostupné rekvizity (obří vláčky), zorganizoval s rekvizitářkami a s výrobou „taxidermickou“ schůzku na téma jak vyrobit co nejrealističtější objekt mrtvého psa propíchnutého vidlemi, atd. Pro *Čarodějky ze Salemu* pomáhal Jakub Przebinda s organizací nahrávání hudby (sborového zpěvu) – takže zajišťoval prostor, zvukaře, korepetice, obsazení sborů, konzultace se skladatelem a se mnou, atd.

Z nejpraktičtějšího tvůrčího hlediska pak pomáhá asistent s fixací mizanscény, připomíná hercům okamžiky, které se vytratily z jejich pamětí. Po zkoušce se vždy zeptá, zda je vše OK, zda něco není potřeba, naslouchá tvůrčímu záměru a umí ho (i v zákulisí, mimo centrum zkoušení) předat dál. Někteří herci jsou navíc takové osobnosti, že i z pozice asistenta motivují kolektiv zevnitř (sám jsem se tedy osobně s demotivací v Městském divadle Brno nesetkal). Jaký je to ale rozdíl oproti

Švandovu divadlu, kde se herci na začátku zkoušky ptají, kolikrát se daná scéna bude „projíždět“.<sup>122</sup>

Inspicient může mezitím dohlížet na průběh zkoušky a včas svolat všechny zpět na jeviště – a je to tak dobře, protože úkoly asistenta jsou ve finální fázi zkoušek již úplně jiné.

### 8.5 Čarodějky ze Salemu

Za dosavadní vrchol mé plodné a přínosné spolupráce s Městským divadlem Brno považuji inscenaci *Čarodějky ze Salemu*.<sup>123</sup> Nešlo o nic jiného než o vzájemný respekt (a o úctu k profesi) všech zúčastněných při divadelní práci.

Titul vzešel z úzkého výběru tří dramatických textů. Od doby *Splašených nůžek* dostaneme obvykle od ředitele Stanislava Moši žánrové vymezení pro nadcházející titul. Následně vybereme s dramaturgem J. Šotkovským několik možností a ke vzájemné spokojenosti jsme se nyní všichni dohodli na Millerově dramatu.

Následují přípravné schůzky, pečlivé čtení a úprava textu. Já osobně pak velice rád (ale až v jisté fázi přípravy) navštěvuji inscenace příslušného titulu v jiných divadlech. Tentokrát jsem měl štěstí – tři blízká zahraniční divadla<sup>124</sup> nasadila *Hexenjagd* během necelých dvou let. Návštěvy Mnichova,<sup>125</sup> Vídně<sup>126</sup> a Drážďan<sup>127</sup> mě velice obohatily (zejména mnichovská a vídeňská inscenace stojí za výlet) a srovnání a srovnávání různých přístupů mi pomohlo k naší závěrečné interpretaci.

---

<sup>122</sup> Doslova se mě jeden herec zeptal: „Kolikrát to dneska chceš jet?“ / „Potřebuješ to opravdu nutně vědět?“ / „Jo.“ / „Tak třeba pětkrát. Nebo i víckrát“ / „Hm. Dík.“

<sup>123</sup> MILLER, Arthur: *Čarodějky ze Salemu*, Městské divadlo Brno, premiéry 10. a 11. února 2018. Režie Mikoláš Tyc, dramaturgie Jan Šotkovský, scéna Andrej Ďurík, kostýmy Aneta Grňáková, hudba Jiří Hájek, pohybová spolupráce Adéla Stodolová, jazyková spolupráce Eva Spoustová, light design David Kachlír, asistent režie Jakub Przebinda.

<sup>124</sup> Těsně před začátkem zkoušek pak *Čarodějky ze Salemu* uvedlo i pražské Divadlo na Vinohradech.

<sup>125</sup> MILLER, Arthur: *Hexenjagd*, Residenztheater München, premiéra 5. března 2016. Režie Tina Lanik, scéna a kostýmy Stefan Hageneier.

<sup>126</sup> MILLER, Arthur: *Hexenjagd*, Burgtheater Vídeň, premiéra 22. prosince 2016. Režie Martin Kušej, scéna Martin Zehetgruber, kostýmy Heide Kastler. Pozoruhodné je, že si *Čarodějky ze Salemu* neinscenoval Martin Kušej na své domovské scéně v Residenztheatru, ale právě v Burgtheateru, kam se chystá nastoupit jako umělecký šéf.

<sup>127</sup> MILLER, Arthur: *Hexenjagd*, Staatsschauspiel Dresden, premiéra 29. září 2017. Režie Stephan Rottkamp, scéna Robert Schweer, kostýmy Esther Geremus.

Andrej Ďurík navrhl strohou, ale funkční scénografií.<sup>128</sup> Na scéně je betonový koridor, jakási chodba se schodištěm – zkrátka otevřený společný prostor, ve kterém se slova a zvuky nenápadně šíří. Nikdo si tak nemůže být jistý tím, kdo ho mohl, třeba za rohem nebo na schodišti, slyšet a kdo by mohl do prostoru náhle a nečekaně přijít. To velice podporovalo naši interpretaci vzájemného strachu a obviňování.

Aneta Grňáková vytvořila strohé kostýmy, které ale odkazovaly na dobu a povolání jednotlivých postav. Hudba Jiřího Hájka se spolehla pouze na ambientní kroky, šustění listů ve větru a zejména na vokály – které nebylo problém nahrát s herci MdB (vše právě zorganizoval, včetně korepetic, pohotový asistent režie).

Silný koncept a profesionální přístup hereckého kolektivu k celé látce umožnil překonat i dramatická období v zákulisí divadla – zejména tragická smrt Jakuba Zedníčka výrazně zasáhla celý soubor. I tyto náročné okamžiky ale přispěly k výpovědi inscenace – jak mi to, téměř po roce, přiznala sama Lenka Janíková, kterou tragická událost zasáhla nejvíce. Jako by díky herectví mohla v roli Elisabeth Proctorové (postava, jejíž příběh se smrtí úzce souvisí!) vyjádřit hluboké emoce, které prožívala, a to vlastně „bezpečně“, ve službě situaci a textu. Kolektivní souhra spojila soubor a výsledkem byla silná inscenace, ve které – řečeno velice lapidárně – „o něco šlo“.

Třebaže některé pozdější reprízy trpěly jistým mechanismem a zručnou povrchností (zejména u jisté části pánské šatny), svoji stopu inscenace zanechala v souboru na delší dobu. Petr Štěpán (John Proctor) získal za celou sezónu 2017/2018 cenu publika – takže i kdyby k tomu *Čarodějky* přispěly jen malou měrou, stejně si hlídal souhru, svolával krátké zkoušky před reprízami (zejména na náročné kolektivní situace u soudu ve III. dějství) a bylo z něj cítit přirozenou autoritu, kterou jeho role (v inscenaci, ale i v kolektivu) potřebovala a potřebuje.

Profesionalita všech složek v divadle vlastně umožnila velice „hladké“ zkoušení bez větších zádrhelů – a drama se mohlo odehrávat pouze na jevišti. Smysluplnost divadla se pak může projevat nejen ve směru ven, ke společnosti, ale i v dostředivém působení na lidi pracující v divadelní instituci.

---

<sup>128</sup> Obrazová příloha, s. 170-173.

## IX. Závěr

### 9.1 Inscenace jako zpráva o střetnutí souboru s režisérem

Tato práce by měla vykreslit ryze subjektivní obraz; obraz, který je ale zároveň zprávou o současném stavu divadla (a divadel) a také záznamem reálného pohledu na soudobou českou režijní (potažmo divadelní) tvorbu z pozice hosta přizvaného k tvořivé spolupráci do příslušné divadelní instituce.

Závěrem mě napadají (přinejmenším) tři otázky: Jak tuto „tvořivost“ vzájemného setkávání hostujícího režiséra s divadlem do budoucna rozvíjet? Jaké další aspekty a okolnosti se k primárnímu úkolu „vytvoření uměleckého díla“ hostujícím umělcem přidávají a jak to iniciuje/blokuje tvorbu? Jak kultivovat „ateliér“ divadelní tvorby, aby samotná práce byla snadnější, schůdnější a přinášela větší pocit smysluplnosti všem zúčastněným? Na tyto otázky nenaleznu komplexní odpovědi, ale chci se v jejich souvislosti ještě zmínit o několika rozměrech vzájemné spolupráce, o kterých zatím nebyla řeč.

Souborové divadlo je jistým typem kulturní instituce – a životnost institucí určuje i jejich organizovanost. Z hlediska tvořivosti a tvorby se nyní zaměřím právě na herecký ensemble. Konkrétní divadlo, respektive dramaturgie a/nebo vedení příslušného divadla (ať již ředitel či umělecký šéf, případně oba), by mělo především znát schopnosti a vlastnosti členů hereckého souboru a mělo by tento svůj herecký potenciál rozvíjet, inspirovat a využívat. Ostatně Buranteatr po značnou dobu své existence těžil právě z toho, že umožňoval jednotlivým osobnostem ve svobodném prostoru „generačního divadla“ (jakkoli je tento termín v souvislosti s Buranteatrem vlastně nepřesný a neúplný) uplatnit a divadelně prověřit (anebo i jen „provětrat“) tu část herecké, dramaturgické a režijní osobnosti, která zůstávala ve „stálých“ divadelních souborech nevyužita. Michal Isteník, třebaže se to v posledních sezónách značně proměňuje, nebyval dříve v provozu Městského divadla Brno plně využíván (pokud nehovoříme v tomto případě o množství představení do měsíce, ale o potenciální šíři jeho hereckého talentu). Díky tomu chtěl a mohl rozvíjet své herecké ego na příležitostech, které mu nabízel Buranteatr.

Herecký potenciál nicméně lze přeci odhalit a dobré divadlo pak své herce rozvíjí. Takže pokud snad MDB využívalo před několika lety Michala Isteníka (odhadem) ze 70 % a 30 % nevyužitě herecké energie mu zbývalo na Buranteatr, nyní je Michal jednou z nejvýraznějších hereckých osobností činohry MdB. Využití jeho talentu na domovské scéně se muselo zvýšit alespoň na 95 %. Nejde přitom o ono pracovní vytížení, které lze vyčíslit počtem odehraných představení v měsíci; Michal Isteník sám průměrně odhaduje 20–25 večerních představení do měsíce (ale výjimečně i 30). Vždyť přeci nejde o „množství“ práce. Klíčový je jiný aspekt herecké existence v souboru – *pocit uplatnění* v rámci repertoáru a programu divadla.

Pokud vznikne u jednoho či více herců pocit absence uplatnění, pak divadlo stojí před hrozivými komplikacemi při přípravách libovolné další inscenace i při běžných reprízách inscenací, které již na repertoáru jsou. A vznikají pak stručné, leč výstižné anekdoty o krutosti hereckého povolání („Jsou dvě věci, které herci v divadle nesnáší: Když hrají a když nehrají.“).

*Pocit uplatnění* může být u herců a hereček při pokusu o „nestranný“, či řekněme „objektivní“ pohled na repertoár divadla (anebo při onom faktografickém součtu „hracích dnů“) opodstatněný, ale z pochopitelných důvodů je subjektivní pocit herce/herečky nezřídka individuálně zkreslený. Právě takové zkreslené stavy, pocity a nálady ovšem až příliš často v souborech bují a kvasí – a zásadním způsobem pak ovlivňují dynamiku hereckého kolektivu. A dokonce i někteří herečtí profesionálové, kteří z pozice hostujícího herce/herečky získají exkluzivní (mnohdy hlavní) role v inscenacích jiných divadelních souborů, se se svými náladami až příliš často (značně neprofesionálně) netají – a domácí soubor pak obvykle zaujme autoimunitní a rezistentní postoj. Hostující režisér pak těžko spojuje nepřátelské postoje do kolektivního díla, byť by za konkrétním projektem byla sebelepší původní myšlenka a/nebo komerční zájem daného divadla. Závěrem této stručné úvahy se sluší podotknout, že Michal Isteník pocit uplatnění na své domovské scéně má a mnohdy ho umí proaktivně přenášet i na ostatní herce v souboru či v konkrétní inscenaci – například i na talentovaného, nicméně náladového Vojtěcha Blahutu.<sup>129</sup>

---

<sup>129</sup> Nemohl jsem ovšem při dokončování disertace tušit, že se Vojtěch Blahuta nakonec rozhodne pro změnu angažmá.



Hostující režisér tedy vstupuje se svým inscenačním projektem do divadla, které ze samé podstaty divadelního provozu nemůže nebýt v nějaké velice konkrétní a aktuální situaci (divadlo disponující hereckým souborem totiž také existuje na onom klíčovém průsečíku časoprostoru, tedy *tady a teď*). Kromě nálad, pocitů uplatnění a osobních sympatií i antipatií směrem k chystanému kusu a k inscenačnímu týmu jde také velmi často o složité vzájemné emocionální vazby v relativně uzavřeném kolektivu. Tyto vazby pochopitelně lze ignorovat (zejména v profesionálním divadle, respektive tam by to mělo být možné), ale režisér při delikátní povaze svého povolání, kdy vytváří složitá kolektivní umělecká díla ve spolupráci s ostatními, by měl mít o aktuálním stavu nálady v souboru alespoň nějaké povědomí. Pak může dynamiku souboru a jeho osobností umělecky využít anebo popřít, případně se může pokusit tuto dynamiku rozptýlit, proměnit.

I proto je schopnost číst sociální dynamiku, vzájemné vztahy v souboru klíčová nejen pro režiséry, ale i pro vedení divadel, konkrétněji pro dramaturgy, kteří mohou svými tvůrčími rozhodnutími ovlivňovat herecký soubor a jeho jednotlivé členy. Dramaturg a jeho zásadní tvořivá pozice v divadelní instituci, by tedy měl být hostujícímu režisérovi nejbližším partnerem – ale povaha dramaturgů (podobně jako režisérů či herců) bývá různá.

V pomyslném spektru stojí na jedné straně dramaturgové intelektuálové, kteří jsou zruční a pozorní čtenáři, mají široký literární přehled a pojmenovávají témata inscenací a jednotlivých sezón pohotově a přitom s překvapivě erudovaným vhledem. Bývají často samotářští, zdánlivě vyčlenění a od souboru se jim někdy neprávem nedostává pochopení a docenění. Na straně druhé pak stojí dramaturgové, pro které je vášní samotný kolektiv divadelního organismu. Ti dovedou ocenit profesi každého pracovníka v divadle, ať jde o herce, skladatele, jevištního technika, vlásenkářku, maskéra, rekvizitářky, vrátného. Nezřídka tito druží dramaturgové tráví čas s herci i mimo pracovní hodiny v divadelním klubu či kavárně a díky tomu se mohou často velice přehledně orientovat ve složitých vztazích v kolektivu.

Ideální dramaturg je ovšem kombinací obou těchto typů, respektive právě takového dramaturga by hostující režisér nejvíce potřeboval.

Rozhodující pro průběh zkoušení pak může být, zda si hostující režisér může vybrat herecké obsazení inscenace sám, či zda mu je přiděleno. Vždyť pro příslušné týdny tvorby jsou důležitá ona přání a očekávání všech zúčastněných – a často jsou důležitější očekávání těch, kteří nejsou hlavními oporami divadla. Není nezbytně lepší, aby si režisér dělal obsazení sám, zejména pokud se nevyzná v dynamice a schopnostech souboru. Například Olga Šubrtová s Martinem Glaserem mi pro moji první spolupráci s Jihočeským divadlem předali hotové obsazení – a bylo perfektní. Pro inscenaci *Ryba potmě*<sup>130</sup> v Městském divadle Brno jsme naopak dotvářeli obsazení spolu s asistentem režie Jakubem Przebindou. On, zároveň člen hereckého souboru, se totiž denně pohybuje mezi kolegy a mohl nás informovat o aktuálním rozpoložení některých herců a hereček. Díky takové péči zevnitř divadelního organismu lze s každou inscenací pečovat i o soubor – a každá inscenace může životadárně prokysličit příslušné prostředí tak, aby nedocházelo k trvalému (a někdy skutečně nezaslouženému) rozdělení hereckého souboru na „hlavní role“ a pouhé „nosiče vody“.

Na divadelním provozu a tvorbě se následně podílí i technické a marketingové složky. Osobně mám moc rád, pokud mohu pracovat v divadle s vlastními divadelními dílnami. Místní truhláři, čalouníci a zámečníci mají přímou zkušenost s možnostmi divadla a jsou v drtivé většině případů lepšími partnery než najaté firmy. Možná i proto lze v poslední době sledovat vznik služby „výroba dekorací na klíč“ přímo v některých divadlech (za všechny jmenuji alespoň dílny Východočeského divadla Pardubice, dílny Městského divadla Zlín, v Kladně...). Nehledě na to, že to divadlu přináší vítaný přívýdělek, tak příslušné dílny skutečně disponují divadelními odborníky s praxí, které externí firma nikdy nabídnout nemůže. Stejně tak domácí krejčovny lépe vědí, jak obléknout „své lidi“ tak, aby jim to slušelo.

Obchodní oddělení je pak mocná (někdy bohužel samostatná a soběstačná) instituce uvnitř divadelní instituce. Stačí jediná divácky neuspokojená pokladní (když zrovna zhlédla nevydařenou generálku posledního titulu), která může potopit úspěšnost celé inscenace svým přímým působením na potenciální diváky. Dobrá divadla tak často pořádají samostatné porady uměleckého vedení s obchodním

---

<sup>130</sup> DAVID, Larry: *Ryba potmě*, Městské divadlo Brno, premiéra 17. a 31. prosince 2014. Režie Mikoláš Tyc, dramaturgie Jan Šotkovský, scéna Karel Čapek, kostýmy Aneta Grňáková, hudba Jiří Hájek, light design Martin Seidl, asistent režie Jakub Przebinda.

oddělením, případně pokladní a referentky obchodního oddělení chodí na inscenační porady a seznamují se s uměleckým záměrem tvůrců inscenace. Nedostatečné kulturní povědomí jediného zaměstnance (který ovšem za divadlo komunikuje s veřejností) může katastrofálně ovlivnit přijetí, prodejnost, finanční příjmy i věhlas inscenací a celého divadla.

Tím jsem se dotkl hned minimálně dvou dalších důležitých aspektů divadelní tvorby: za prvé nejde opomenout finanční zabezpečení (a možnosti) divadel (potažmo celého kulturního sektoru) a za druhé je potřeba věnovat pozornost kulturnímu povědomí divácké obce (potažmo národa), které jde ruku v ruce s reálnými nároky, diváckým zájmem a vkusem. Takové kulturní zázemí úzce souvisí s živými kulturními tradicemi. Obě tyto oblasti se ale překrývají. Myslím si, že finance a kultura jsou v mnohem těsnějším kontaktu, než si příslušné obecní zastupitelstvo uvědomuje.

Bezesporu může na toto téma vzniknout hned několik samostatných studií, zvolil jsem proto pohled odpovídající mé profesi a zaměření této práce.

Po drobném finančním kontextu do problematiky honorářů (peníze plynoucí do kultury pochopitelně ovlivňují i výši honorářů) tak zkusím jako modelový příklad reálného stavu divadla popsat jeden pracovní měsíc režiséra na volné noze.

V podrobném článku deníku Guardian<sup>131</sup> z roku 2015 se k mému překvapení odkrývá značně podfinancovaná rovina honorářů pro režiséry v britském divadle: *Polovina režisérů pracujících v britském divadle má roční příjmy pod £5,000* (podle kurzu 28,6 Kč/£ přibližně 143 000,- Kč). Průměrný příjem režiséra za rok pak činí £10,759 (cca 308 000,- Kč). Honoráře za jednotlivé projekty sahají od £670 po £6,993 (20 000,- Kč až 200 000,- Kč), přičemž méně než 5 % režisérů získá honorář nad tento interval. Tuto částku autorka porovnává s průměrnými příjmy režisérů v jiných evropských zemích. I úspěšný a dobře zavedený režisér, který za rok nazkouší čtyři inscenace v reprezentativních divadlech (autorka uvádí např. Royal Court, Donmar, Young Vic, Hampstead Theatre) dosáhne na souhrnný roční příjem „pouze“ £22,000 (cca 630 000,- Kč) – režiséři na podobné úrovni získají za rok

---

<sup>131</sup> Dostupné z: <https://www.theguardian.com/stage/2015/jan/08/theatre-directors-survey-low-wages-britain>  
by: ELLIS-PETERSEN, Hannah: Half of theatre directors in Britain earning less than £5,000 a year. *The Guardian*, Thu 8<sup>th</sup> January 2015.

v Německu £32,600 (cca 932 000,- Kč), v Amsterdamu £29,900 (cca 855 000,- Kč), ve Varšavě £37,260 (cca 1 066 000,- Kč). V českých podmínkách se rozhodně pohybujeme nejbližší k té britské úrovni. Podrobný článek rozebírá i důsledky takového stavu: (...) *je to hanba, protože přicházíme o brilantní talenty a opravdu zajímavé přístupy. (...) Nakonec skončíme u divadla, které bude mužské, mdlé a zatuchlé.*<sup>132</sup>

---

<sup>132</sup> „Half of the directors working in British theatre, some on the country’s most prestigious stages, are earning less than £5,000 a year, according to research. The news coincides with warnings that “brilliant minds” are being forced out of theatre, unable to make a decent living. A survey by the industry group Stage Directors UK found the average salary for directors in subsidised theatres was £10,759, far below the average national wage of £26,500. Some were being paid the equivalent of less than £1 an hour.

The figures have highlighted concerns that theatre is becoming the preserve of the wealthy and privileged, with low wages making it unaffordable for those without other income or financial support. The report says that “at entry level and on the fringe, matters are even worse”. “£1,500 is common [for several months’ work], £200 is not unheard of, and many productions pay nothing at all, or sacrifice the director’s fee the moment funding runs short. It is not surprising, then, that some talented people without alternative sources of income are forced to leave the profession at all stages.”

Matthew Xia, associate artistic director of the Manchester Royal Exchange, who comes from a low-income, single parent, east London background, said he had been consistently forced to subsidise his income by working as a DJ, besides relying on his higher-earning partner.

(...)

The survey of 346 directors showed the majority in London earned between £2,000 and £3,000 for each production, usually amounting to about two or three months’ work, with more than a fifth earning under £1,000. In regional theatres almost half the directors earned less than £2,500 for each job. Nationwide, the report showed that directors were unpaid for half the time they worked on a production. In London, the highest paying subsidised theatre, excluding the National Theatre, was the Almeida, which was paying fees of £6,750 for a production, while outside the capital the highest paying theatre was Chichester, paying £6,993. The lowest paying London theatre was Soho, paying £670, and, regionally, Sherman Cymru, offering fees of £2,183. Only 5% of directors were found to earn above £7,000 for a directing job at a subsidised London theatre.

Xia said that while theatres were under increasing pressure to diversify their audiences, the lack of those from varied social backgrounds directing in the theatre industry, often because of the low wages, made that a difficult challenge.

Xia said: “The single most direct way you can diversify your audience is to change the content of your production on your stage. That content needs to be generated by someone, and if that person can’t afford to generate that content, then it will never happen. If I go back to freelance directing I would only be earning about £9,000 a year, and that’s me fitting in as many shows as is humanly possible, normally about three or four. What is increasingly apparent for me is that we are all being asked to diversify across the board organisationally – but how can we do that if the people from low income backgrounds, which often includes people from a diverse range of ethnic backgrounds as well, just can’t sustain themselves working in the industry without financial support? I’ve seen so many talented people forced to drop off directing, or step away from the creative side of theatre, because it became unaffordable, which is a shame because we are losing some brilliant minds and really interesting ways of thinking. It will be just [as] Peter Bazalgette said, ‘We will end up with work that is male, pale and stale.’”

The report found that even directors considered successful and established – say, directing four productions a year in prestigious theatres such as the Royal Court, Donmar, Young Vic, or Hampstead Theatre – were earning top salaries of only about £22,000. This pay was found to be considerably lower than that paid to directors working at a similar level abroad; in Germany they earned about £32,600, in Amsterdam £29,900 and in Warsaw £37,260.“

in: <https://www.theguardian.com/stage/2015/jan/08/theatre-directors-survey-low-wages-britain>

Aby režisér (na volné noze) nebyl nucen přijímat neúnosné množství režii za sezónu – za což se v citovaném článku (a i dle mé zkušenosti) považuje více inscenací než 3–4 za sezónu – měl by jeho plat dosahovat jisté úrovně. Osobně jsem zažil sezónu, ve které jsem přijal několik nabídek, které jsem nechtěl odmítnout, a během dané sezóny jsem režíroval pět inscenací. V jiném období se mi termíny sešly tak nešťastně, že jsem v jednom kalendářním roce nazkoušel šest titulů (poslední premiéra z oněch šest titulů se jen těsně nevešla do prosince a přesáhla do ledna příštího roku). A přitom jsem v příslušných sezónách (v sezóně od září do června 2017/2018 a v tomtéž období 2018/2019) inscenoval pouze ony „maximálně lidsky možné“ čtyři tituly. Nicméně souběh termínů v divadlech způsobil takové nahuštění do jednoho kalendářního roku.

Jak v takové sezóně může vypadat jeden pracovní měsíc hostujícího režiséra – to mohu uvést na příkladu listopadu 2018. Záměrně vybírám ten měsíc, který začíná předpremiérovým vypětím, pokračuje premiérou a záhy navazuje začátkem dalšího divadelního projektu. Zároveň je to měsíc v onom kalendářním roce, ve kterém jsem nazkoušel již čtyři inscenace a v listopadu tedy vyhlížím moji pátou premiéru.

## 9.2 Z režijního deníčku

Je konec října a zbývají necelé dva týdny do (české) premiéry hry *Parchant v klobouku* v brněnském Buranteatru. Toto divadlo, které jsem dříve dva roky vedl jako umělecký šéf, je nyní v dalším období své existence. Pod vedením Juraje Augustína (ředitel a umělecký šéf) proběhla v prostoru (pronajatém od Sokola) citlivá rekonstrukce sálu, zkušeben a kavárny. Divadlo si mě tentokrát „najalo“, protože vznikla spontánní potřeba vrátit se u jednoho titulu v sezóně k jisté tradici a atmosféře dřívějšího Buranteatru. Proto jsme zvolili text současný, komediální, tragický i provokativní a do značné míry vulgární – *Parchant v klobouku*. Text s takovým množstvím vulgarit by se nesnadno nasazoval v kamenných divadlech, třebaže brilantní překlad Pavla Dominika již existuje nějakou dobu. Za autorská práva spolek Buranteatr zaplatil (na svoje poměry) vysokou částku, takže očekávání od

---

by: ELLIS-PETERSEN, Hannah: Half of theatre directors in Britain earning less than £5,000 a year. *The Guardian*, Thu 8<sup>th</sup> January 2015.

tohoto titulu byla jednoznačně vysoká: pokud možno uhradit vynaložené náklady a zaujmout diváckou obec alespoň natolik, aby se znovu rozšířilo a povzbudilo povědomí o tomto nezávislém divadle.

Můj honorář byl mizivý, pouze uhradil moje cestovné, běžné měsíční výdaje (nájem v mém pražském bydlíšti, sociální a zdravotní pojištění, výdaje na potraviny a stravování), ale byl jsem velmi vděčný i za něj. Buranteatr nedisponuje žádným bytem, proto jsem v předstihu požádal vedení spolku<sup>133</sup> o zajištění ubytování v Brně – které mi nakonec bylo umožněno v soukromém bytě divadelní produkční a grafičky (na tu dobu, kdy jsem u ní pobýval, se přestěhovala ke kamarádovi). Bydlet u někoho v soukromí není ideální, ale je to lepší než nic a možná to bude zanedlouho pro hostující režiséry ještě častější.

Moravské divadlo Olomouc kompletně zrušilo službu zajištění ubytování v hotelu – a zřejmě tedy režisérovi (a scénografovi? choreografovi? a dalším?) pouze navýší honorář a ten/ta by si měl ubytování ve městě již zajistit sám/sama dle své volby... I tam tedy možná budu napříště bydlet na privátu nebo v hostelu.

Poznámka stranou: obecně je ubytování v divadlech až na výjimky zážitkem, který odpovídá noclehu na vysokoškolských kolejích anebo v nejlevnějších ubytovnách. Někdy se dokonce jedná o sdílené domácnosti pro více ubytovaných. Koupelna a toaleta může být společná na chodbě, matrace na posteli bývá laciná a nejlepší časy má za sebou a kuchyně (anebo spíše kuchyňka, je-li vůbec) se často omezuje na rychlovarnou konvici (navíc někdy i o patro výš anebo níž). Lednici a připojení na internet již lze považovat za luxus. Pračku jsem na ubytovně zažil jen jednou. Divadla ale často nechtějí ani základní hotelové ubytování uhradit, když už nějakými svými ubytovacími kapacitami disponují. Po takových nocích pak často přichází člověk do divadla nevyspalý a podrážděný... Přímo v divadlech pak většinou není kam si uložit věci a kde si zařídit své malé útočiště. Herci mají své šatny, ale režisér se musí buď uchýlit do kanceláře k dramaturgům, anebo donést svoje zavazadla přímo na zkušebnu. Režijní místnost jsem měl zatím k dispozici pouze ve Východočeském divadle Pardubice, ve čtvrtém patře, v postranní věžičce. Samostatnou místnost by si pak jistě zasloužili ještě alespoň choreografové (aby se

---

<sup>133</sup> Buranteatr je zapsaný spolek.

nemuseli doprošovat možnosti převléknout se na šatně přímo před herci, se kterými třeba ještě ani nikdy nepracovali...).

Je čtvrtek 1. listopadu a definitivně jsme uzavřeli ferman na příští – *generáلكový* – týden. Buranteatr nemá vlastní soubor, takže termíny se musí přizpůsobit zkoušejícím (Kateřina Veselá z divadla Polárka), vyučujícím (Lukáš Rieger na JAMU) a ostatním, toho času nezkoušejícím, leč večer hrajícím osobám (Michal Isteník, Vojtěch Blahuta ze souboru Městského divadla Brno a Diana Velčická, která je herečka na volné noze a má na repertoáru muzikály v Brně a v Plzni). Po poslední odpolední zkoušce se věnuji návrhům plakátů.

V pátek 2. listopadu probíhá technická zkouška. V divadle jsem od rána, sleduji dovoz a smontování kulis, hledáme zdánlivě nedosažitelný kompromis, ve kterém bude scénografie divadelně funkční, scénicky působivá, do jisté míry ovšem konkrétní a přesná, zároveň také skladná a umožní zájezdy. Scénu má přitom tvořit newyorská ubytovna pro sociálně slabé a dále dva jiné byty s odlišným vybavením. Po technické zkoušce následuje svícená.

V sobotu odpočívám, případně jdu dokoupit oblečení (respektive oblek a košili), které jsem zapomněl doma v Praze, abych mohl večer navštívit očekávanou prestižní divadelní a společenskou událost – premiéru muzikálu *RENT* v Městském divadle Brno, na kterou se dlouho těším.

V neděli na otočku domů do Prahy. Stíhám pouze vyměnit obsah zavazadla a odjet zpět s čistým prádlem.

V pondělí nás čekají dvě generálky. Ta ranní, konečně již v kostýmech (protestů proti kostýmům je méně než jsem očekával), jde zprvu docela dobře. Brzy však herci začínají herecky značně přidávat, pozvolna překračují linie žánru – ale není čas předat připomínky všem, musíme skončit do 12:30, někdo musí ze zkoušky kvůli pracovním povinnostem předčasně odejít (a to přitom začínáme až v 9:30h a jedna herečka dojde kvůli rannímu představení až v 10:15h). Komedialnost titulu se náhle kamsi vytrácí, začínám ze všech cítit jistou nervozitu. Noční generálka (start ve 22:30h, až všichni přijdou ze svých představení) se už nedaří vůbec, všichni „tlačí na pilu“. Umělecká rada Buranteatru (kolektivní dramaturgický orgán) je ohleduplná, leč evidentně skeptická. Dám všem pečlivé připomínky, ale potřebuji se rozmyslet,

kde je chyba a jak to během dalších zkoušek (zbývají pouze dvě do sobotní premiéry) napravit. Ve 2:00h ráno všichni opouští divadlo, dramaturgové bohužel už nemají na rozbor čas – mám se zastavit u nich doma až druhý den večer.

Po dvou dnech pochybností zruším středeční projížďčku a pouze se setkám s herci. Důsledné připomínky, ve kterých upozorňuji všechny herce, kde mají jaké rezervy a kde se vyhýbají žánrovému určení (až na přesného Vojtěcha Blahutu). Lukáše přesvědčuji, aby svoji roli „prožil“, nikoli jen zahrál. Diana mluví potichu. Kateřina není ztotožněná s psychologií své role („já bych se rozhodla jinak“). Nakonec dvě hodiny procházím klíčové momenty a dosavadní chybná režijní a herecká řešení role Jackieho s jeho představitelem Michalem Isteníkem; rozhodně nebyl ze všech nejhorší, ale nejvíce nedodržel žánr a přetvářel ho do groteskní psychologické studie bez nadhledu. Píše mi zoufalé sms až do noci, je oprávněně nervózní. Argumentuje tím, že jsem mu teď v generálkách změnil drtivou část hereckého a hlavně žánrového pojetí – nakonec to ale pochopí.

Čtvrteční generálka plná nervů a nepřesností, ale je patrné milimetrové zlepšení. Hercům pomůžu, že jsme je vyzvali, aby přivedli několik svých známých do hlediště. Reportérku České televize inscenace nesmírně zajímá, kameraman ji však svou pasivní agresivitou stejně přesvědčí, aby odešli v půlce. Páteční generálka opět nervózní, navzdory vstřícnému publiku (studenti herectví z JAMU).

Sobotní premiéra je ovšem nabitá očekáváním, všichni se vyhecují a vše dopadne nadmíru dobře. Premiérový večer ovšem zničí dva fatální přešlapy: v programu není uvedený překladatel, který na premiéru osobně dorazil. Nevím, kdo to měl ohlídat, ale to se zkrátka nemělo stát. Zejména mě a dramaturgy to strašlivě mrzí – snažíme se proto zůstat vděční a patřičně mu děkujeme kdykoliv je to jen možné, zejména při děkovných proslovech. Na delší konverzaci ovšem není čas kvůli druhé produkční chybě – 15 minut po ukončení představení začíná v divadelní kavárně nesnesitelně hlasitý koncert, který znemožňuje jakoukoliv komunikaci a doslova vyžene diváky z divadla domů a herce zapudí do šaten.

V neděli 11. listopadu dospím premiéru a následně vyklízím zapůjčený byt. Jsem grafičce vděčný za propůjčení jejího bytu, o chybě v divadelním programu se raději vůbec nezmiňuji, nemám na rozhořčení po celém vyčerpávajícím týdnu sílu. Přesouvám se i s mými věcmi (kterých se za 7 týdnů nashromáždilo v Brně až



nečekaně mnoho) na jeden den domů. Výjimečně proto jedu autem, dálnice je plná, cesta náročná, do Prahy přijíždím v osm hodin večer.

V pondělí ani není čas na odpočinek, vedu poslední, leč detailní hovory se scénografem a kostýmní výtvarnicí před první čtenou zkouškou na *Rozum a cit*, která mě čeká již v úterý v Divadle Nová scéna v Bratislavě. Vlaku odjíždím v 17:21, v Bratislavě jsem před půl desátou.

První čtená probíhá výtečně, ale záhy po ukončení velmi slibné první zkoušky se spolu se scénografem dozvídáme, že odhadovaná cena naší scénografie přesahuje téměř dvojnásobně rozpočet na inscenaci. Dlouho jednáme a hledáme řešení.

Po celý zbytek týdne pracovní schůzky, škrty v dekoracích, zároveň však nechceme zničit celý koncept, který jsme hercům již představili, a toto pojetí se jim evidentně zamlouvalo a těší se na něj. Dramaturg za námi stojí, což nám dodává nyní velice vzácnou jistotu. Škrty jsou proto na mobiliáři, detailech, provedení, materiálech. O jemných detailech téměř není prostor diskutovat, maximum možného jde nemilosrdně pryč. S velkým vypětím se snažíme uhájit celkový koncept, bohužel trochu na úkor dobového charakteru (o který jsme se přitom snažili). Několikaměsíční práce se až příliš jednoduše vytrácí pod ekonomickým tlakem.<sup>134</sup>

V pátek jedu do Prahy, vlak má 75 minut zpoždění, domů dorazím před devátou večer, v sobotu jen uklízím. V neděli jedu nejprve do Brna na opakovací (oprašovací) zkoušku *Čarodějka ze Salemu*, vlak Českých drah má porouchanou lokomotivu, zpoždění 2h, ze zkoušky vidím jen druhou polovinu. Večerní představení je ale velice dobré, rozdám jen drobné připomínky.

V pondělí se přesouvám do Bratislavy a chystám se na plnohodnotný zkouškový týden (na Nové scéně se zkouší od úterý do soboty 10–14h). Zařizuji si u správy budovy internetové připojení na pokoji.

V průběhu týdne jsou v plánu další schůzky s jevištní technikou, hledáme konkrétní řešení, která jsou dosažitelná, funkční a levná. Denně si telefonuji i hodinu

---

<sup>134</sup> Při zpětném pohledu mohu ale ocenit, že scénografický koncept Petra Vítka byl natolik promyšlený a funkční, že inscenace zmiňované zásahy bez větších škod přestála.

se scénografem. Nakonec se výroba spouští. Aspoň jednou za týden jdu večer do divadla, snažím se vidět herce z mého obsazení v jiných inscenacích.

Ve středu 21. listopadu tříhodinová schůzka nad rekvizitami. Na dálku si domlouvám doktora, finanční úřad (vyjednání náležitostí spojených s příjmem v jiné zemi) a přezutí pneumatik na jediný pracovní den, kdy budu v Praze – na nadcházející pondělí.

Telefonuji Olze Šubrtové do Českých Budějovic, že se mi projekt, který mi nabídla na příští sezónu do Jihočeského divadla, velice líbí, konečně totiž přes týden dočtu knihu navrženou k dramatizaci. Láká mě nově nastudovaný *Hamlet* ve Zlíně, píšu si s ředitelem, návštěvu ale odkládám na neurčito.

Sobotní vlak má zpoždění „jen“ 30 minut. Zřejmě to musím brát jako pravidlo, do budoucna si zakazuji jezdit vlakem na poslední chvíli, vždy raději den předem a každou plánovanou schůzku v cílové stanici si následně domlouvám s nejméně hodinovou rezervou. Cestou vlakem čtu divadelní hry, které mi byly nabídnuty k inscenování v příští sezóně. Některé se mi líbí, domlouvám si schůzky na příští víkendy.

V neděli schůzka se skladatelem. Do knihovny vrací knihy (se značnou pokutou) moje přítelkyně.

V pondělí je auto přezuté na zimní pneumatiky, ale stále se chci spoléhat na ekologičtější a snad i spolehlivější cesty vlakem. Doba jízdy autem je 3:30h, cesta vlakem by měl trvat jen 4:16h a mohu cestou pracovat. V zásadě však jen připravuji fermany a chci se chystat na zkoušky. Nakonec se mi z očkování proti chřipce dělá trochu slabo a doufám, že se nerozstónám (hlavně nechci onemocnět během generálek v lednu).

V úterý, po týdnu připomínek, dostanu na pokoj ADSL kabel s internetovým připojením. I tak jsem vděčný, konečně totiž nemusím do kaváren, pokud si chci přečíst e-maily.

Ve středu 28. listopadu musím oželet derniéru *Bílé nemoci* ve Východočeském divadle Pardubice. I kdyby vlak nakonec neměl zpoždění (na to již ale nemohu spoléhat), přijel bych do Pardubic v 18:40. Pak by to znamenalo taxi,

nocleh v Pardubicích a odjezd do Bratislavy po šesté ráno. Vzdávám to, volám do divadla, omlouvám se, že nedorazím.

Zkoušky v Bratislavě probíhají dobře, ve čtvrtek se ale dozvídám, že jeden herec hrozí odchodem z inscenace, role se mu prý zdá malá. Řešíme to s dramaturgem a dotyčný herec s ředitelkou, záležitost se nakonec urovná. Příslušný herec nakonec zkouší velice vstřícně a poctivě.

Páteční večerní zkouška mi umožní přes volné dopoledne zajet do Brna na schůzku s dalšími dramaturgy ohledně příští sezóny. Ptají se, kdy přijedu do jejich divadla, abych se seznámil s tamním hereckým souborem a jejich současným repertoárem. Cesty si naplánuji až na leden a únor příštího roku.

Vcelku vydařený a úspěšný týden zakončím v sobotu 1. prosince a těším se, že přes víkend nemám žádné větší povinnosti a/nebo schůzky a mohu si trochu odpočinout. Vlák jede tentokrát včas. Před Českou Třebovou má ovšem lokomotiva RegioJetu poruchu a stojíme 2,5h na odstavné koleji. Z divadla jsem odešel před 15:00h, domů přicházím před 23:00h.

### **9.3 Profese a profesionalita**

Pokud takto může vypadat pracovní měsíc režiséra – jak může vypadat pracovní měsíc herce anebo herečky? A jak se mohou tyto perspektivy lišit, pokud jde o herce začínajícího, herce populárního, herce s rodinou...? Z mého úhlu pohledu vnímám především to, jak se proměňuje u jednotlivých osobností přístup k divadelní tvorbě, tedy zda a jak zůstává v lidech ještě touha, energie a kreativita.

Hmatatelná energie tvořit divadlo s konkrétními osobnostmi se totiž (zejména v Praze) devaluje přijímáním seriálových rolí, nabídek do dabingu a libovolných závazků, které lze stručně shrnout do zažitého pojmu „kšefty“. Je smutnou realitou, že přivýdělký jsou pro herce často existenční nutností – a i pokud nejsou, pak by dotyčný herec byl před kolegy (a sám před sebou) za hlupáka, pokud by odmítl nějaké moderování/dabing/reklamu/rolí v pohádce. Kromě financí totiž přináší takové příležitosti i možnost postoupit výše na virtuálním žebříčku „obecného povědomí“. A herec, o kterém se neví a nemluví (byť je sebelepší, talentovaný a pracovitý), pak

těžko může pomýšlet na další kariérní rozvoj, na další nabídky a příležitosti a dříve či později bude zápasit s pocity nenaplněného očekávání, s pocity tak škodlivými pro jakoukoliv uměleckou tvorbu. Divadlo ovšem nemá být a nesmí být čekárna pro herecké osobnosti před přestupem na hvězdnou populární kariéru symbolizovanou obálkami magazínů. Energie *tvorit* se musí v divadle zužitkovat a kultivovat, musí dojít skutečného docenění – nejen finančního, ale i co se týče příslušné pozornosti od vedení divadla, od kritiky, od divácké obce. Více než často je ovšem pozornost od vedení divadla k hercům sporadická, kritická obec na oblastní premiéry již nejezdívá a ne jeden skutečně pozoruhodný herecký výkon či režijní počin upadne do zapomnění. Smutným lakmusovým papírkem obecného povědomí jsou v poslední době různé divadelní ceny, které jen málokdy překročí pragocentrický pohled na divadelní činnost.

Najde-li se šťastná osobnost, která bere divadelní práci vážně a touží po uměleckém rozvíjení a hledání uměleckých úkolů (takových osobností naštěstí není úplně málo, ale i tak si vážím každého, kdo si takový náboj v sobě nese), pak ne jednou sleduji i jiné zápasy. Například jde o zápas takového ducha s něčím ryze fyzickým, s prostorovými možnostmi divadla. I tak se totiž finanční zabezpečení divadel podepisuje na tvorbě: zkušebny, potažmo tréninkové prostory divadel jsou často v tristním stavu. V Jihočeském divadle je zkušebna úzká a chladná, ve Zlíně je sice překvapivě široká, ale mělká a naprosto neodpovídá reálné velikosti rozsáhlého jeviště. V Olomouci je těsně pod střechou a v jarních a letních měsících v ní není k vydržení (a klimatizace ničí hercům hlasivky), v Uherském Hradišti jsme si museli na choreografické zkoušky pronajímat baletní sál v ZUŠ, v Pardubicích (ale i například v Divadle Nová scéna Bratislava) je zkušebna právě zároveň i baletním sálem. Z divadel, kde jsem mohl pracovat, na tom bylo nejlépe Městské divadlo Brno, které má ony tři zkušebny (velkou, činoherní a baletní/taneční), ale vzhledem k provozním možnostem divadla je tato možnost nutností, protože jeviště je vzhledem k náročnému provozu přístupné až v generálovém týdnu.

A tato tvůrčí energie, která sice má být uplatněna především na jevišti, ale je dlouhodobě potlačována a utiskována prostým pobytem na prostorově neodpovídající zkušebně, se má pak najednou zázračně uvolnit na premiéře a na libovolné každé další repríze. Jeviště má nechat vyniknout herecké výkony a probudit v divácích patřičný zážitek. Lze toto dělení energií udržovat dlouhodobě? Anebo je

snad cílem jisté univerzální pojetí, jistá zručná povrchnost, se kterou se již lze spokojit?

Samotná jeviště našich divadel přitom často disponují množstvím fyzických překážek pro herecké výkony. Zlínské jeviště při své velkoleposti vyžaduje dokonalé technické ovládnutí hlasu. Ve Slováckém divadle v Uherském Hradišti musí herci potlačovat pocit koberce pod svýma nohama a hrát i dobové tituly navzdory překážce ze zátěžového koberce. V Pardubicích anebo v Mladé Boleslavi nejsou žádná boční jeviště, takže scénograf musí pečlivě promyslet každou proměnu a/nebo přestavbu. A nakonec jsem si nechal smutný fakt, že v Jihočeském divadle nelze v sále vytvořit tmu (sál je totiž vymalovaný na bílo) a navíc na celé jeviště z některých míst v hledišti není ani vidět! Ostatně, jak jsem již jednou zmiňoval, Mahenovo divadlo (kde jsem, nutno podotknout, ovšem nepracoval) skladuje kulisy venku, za divadlem, pod provizorním přístřeškem. Měla by takto vypadat činohra 21. století?

Ale žádný z těchto limitů jako by nedokázal české divadlo zničit, což považuji za mimořádně šťastnou zprávu. Divadlo žije – navzdory pořadu České televize se stejným titulem, ze kterého ovšem vzniká dojem, že divadlo z posledních sil dožívá. Sledovat několik málo herců, vyčerpaných během generálek, jak na sebe pokřikují před černým horizontem, bohužel ubližuje obecnému obrazu o českém divadle. Možná proto se tyto záběry raději vyčlenily z hlavní zpravodajské relace a přesunuly se do elitářského spolku diváků kanálu ČT ART, kde se snad esteticky pochybné záběry nikoho nedotknou.

Ale cenou za tento „divadelní život v omezeních“ jsou reálné hodnoty a realizovatelné nároky. Nároky pouze logicky ustupují časovým a prostorovým možnostem divadla a herců. Sestavovat denní anebo týdenní ferman (natož hrací plán na dva měsíce dopředu) je v některých divadlech adrenalinová a neřešitelná křížovka. Rozvíjet českou divadelní kulturu tak, aby získala soběstačné místo na kulturní mapě Evropy, podle mého názoru nelze bez cíleně vynaložených prostředků na reálnou podobu divadelního zázemí, potažmo tedy divadelní kultury.

Vždyť kultura (kulturní instituce) přináší mnohem více každému městu a každému lidskému společenství. Nejde jen o jeden osobní zážitek pro dotyčného diváka, nejde jen o společenskou událost. Nově postavená budova Labské filharmonie se stala vizitkou města Hamburk a architektonickou výzvou k návštěvě

tohoto německého města (a i proto jsem se tam s chutí jel podívat). Množství prostředků na tuto stavbu bylo obrovské, ale dopad takové stavby může překonat fyzickou povahu cihel a skla a stát se symbolem města, země, kultury, doby. Takový apel jako kdyby českému divadlu najednou někde chyběl. Jsem šťastný za vznik nových divadelních budov, ale od roku 1989 jich opravdu mnoho nebylo (ponecháme-li stranou rekonstrukce a přestavby), naposledy vzniklo na zelené louce divadlo plzeňské, nechť je jich více.

Divadlo zkrátka přináší užitek. A tento užitek překvapivě podrobně, přesně a inspirativně vystihl již Prokop Šedivý:<sup>135</sup>

*Však užitek ten, které ono [divadlo] zde působí, větší jest, než se lidé domnívají. Člověk dle přirození nemůže neunaveně bez odpočínutí pracovat. Po vykonané práci své hledá on lepší a výborné obveselení, které když on nenalézá, uvrhuje se do nezřízeného a divokého vyražení, které zkázu jeho plodí a společnost lidskou nepokojí. Na takový způsob povstávají masopustné radosti, v zkázu uvádějící hry, a tisícové vzteklosti jsou nevyhnutelné, jestliže vrchnost tuto náklonnost lidskou voditi neumí. V této případnosti k obávání jest, by člověk živobytí své, které on pro veškeré dobré obci velikomyslně obětoval, nespokojeně netrávil: učený by z pravé cesty nevystoupil, a sprostý lid by nezohovaděl. Divadlo jest takové místo, kde utěšení s naučením, odpočínutí s přičiněním, kratochvíle s užitekem se páří. – Když tesklivost srdce naše obklíčuje, starostlivé myšlínky mysl naši soužejí, když se nám svět a všecka práce zošklivuje – tu jděme do divadla, v tomto kunstovném světě jako v snách skutečný svět nám pomíjí, my k sobě opět přicházíme a citedlnosti naše zase procitují, uzdravující náruživosti potřásají s naší dřímající přirozeností, a krvi naší působí čerstvější běh. Nešťastný zde slze své s cizími starostmi vylévá. – Šťastný zde bývá třísliv a bezpečný starostliv: z prostopášného dělá se zde muž a divoký nečlověk začíná zde ponejprv cítiti. A pak jaká sláva, jaké vítězství pro to konečné přirození, které s tolikrát potlačeno bylo a tolikrát opět se zmocnilo, když lidé ze všech končin světa shodíc se sebe všecka pouta nelidských obyčejů a otrockých předsudků, posléz se sjednotí, k svému prvnímu stavu opět se navrátí a dle pravidel tvých, která si v ně vštípilo a která oni jedině vykonávají mají, živi budou. A tu teprv,*

---

<sup>135</sup> ŠEDIVÝ, Prokop: *Krátké pojednání o užtku, kterýž ustavičně stojící a dobře spořádané divadlo způsobiti může*, strojopis (k stopadesátému výročí smrti Friedricha Schillera). Praha (Čs. divadelní a literární jednatelství v Praze) [1955], s. 40-41.

*když uvidíme, že spolulidé naši šťastni býti počínají, budem se radovati, a pokolení lidské, poněvadž ono cíle a konce svého poznalo, oslavovati.*

## Příloha: Mnichovské inspirace

Podnětným inspiračním zdrojem pro mě byly některé zahraniční inscenace. Pokusím se přiblížit divácký zážitek z daných inscenací, které svým pojetím scénografie podnítily moje další úvahy o úloze scénografie, přesněji o úloze scénografie v českých divadelních podmínkách. Ponechám-li stranou mimořádné divadelní zážitky již pečlivě popsané v jiných publikacích (mám na mysli zejména inscenace *Peršané*, *Oresteia* a *Médeia* v Deutsches Theater<sup>136</sup>), rád bych se zastavil u několika mnichovských inscenací, které na mě nesmírně zapůsobily svojí jednoduchou, elegantní a funkční scénografií. Tou první byla *Heda Gablerová*<sup>137</sup> v Residenztheateru.

### 10.1 Heda Gablerová

Pro další popis diváckého zážitku stojí za zmínku, že to byla moje první návštěva v Residenztheater. Takže má očekávání byla specifická – chtěl jsem poznat a objevit prostor divadla, možnosti jeviště, nadechnout se z vědomí neznámého divadelního prostoru. Ani jsem netušil, jak nečekaně vhodný divácký přístup k této inscenaci to je. Přitom dominantním pocitem z relativně prázdného jevištního prostoru bylo šedo-černé nekonečno. Tím nemyslím, že by se jednalo o ono takzvané divadelní nekonečno, ale skutečně nešlo dohlédnout na konec jeviště. Byl jsem překvapen, jak malé povědomí o celkovém (fyzickém) jevištním prostoru jsem získal.

Promyšlený a technicky precizní light design osvětloval jen několik málo metrů od hrany jeviště. Celkově jsem v prostoru viděl, ale spíš jen tušil, dvě černé boční stěny, tvořící na bocích jeviště limity zobrazeného prostoru. Obě stěny mizí

---

<sup>136</sup> SÍLOVÁ, Zuzana; VOŠTRÝ, Jaroslav: *Je dnes ještě možné herecké umění?*. Praha (KANT) 2009, zejména s. 25–48.

<sup>137</sup> IBSEN, Henrik: *Hedda Gabler*, Residenztheater München, premiéra 26. 10. 2012. Režie Martin Kušej, scéna Annette Murschetz, kostýmy Heide Kastler.



diagonálně do hloubky jeviště, nejsou paralelní a posilují dojem perspektivy ubíhající kamsi do temnoty. Levá stěna má odsazenou přední část, která je zářivě bílá, což je v celkovém šerém temnu mimořádně nápadné. Zároveň je to jediný scénický objekt, jehož skutečné rozměry se díky bílé barvě prozrazují; je přibližně pět metrů široká a přibližně stejně tak i vysoká. V této přední části stěny jsou jediné viditelné dveře vedoucí ze scény, přitom nejsou v bílé stěně symetricky umístěné v centru, jsou poněkud dál směrem od diváků. Dveře jsou poměrně vysoké, dvoukřídlé, s mléčným sklem. Zbytek levé stěny ubíhá dál v temné šedé, či snad černé barvě až do neproniknutelné tmy. Pravou stěnu také jen tuším, je rovněž šedočerná a hned za rampou se ztrácí v nekonkrétním temném oparu. Zanedlouho jsem si povšiml i ubíhající linie stropu, který je ve stejné, šedočerné barvě, takže i on se stává v jisté vzdálenosti zcela nezřetelným.

Již z prvotního diváckého pocítění prostoru jsem byl fascinován jeho výrazovými možnostmi, které propojovaly divácký zážitek s interpretací hry – stačilo spoluprožívat tu scénicky pojatou fyzickou a vizuální nejistotu prostoru. Postava Hedy Gablerové tuto tajemnou hloubku navíc akcentovala, když do temné hloubi jeviště ve scéně s pistolí střílela.

Stěny byly matné, černé a zejména strop působil dokonce těžkým, masivním dojmem – jako kdyby byl ze skutečného betonu, do kterého se jen otisklo dřevěné bednění (třebaže je zřejmé, že použitým materiálem beton být nemůže). Scéna zůstala po celou dobu inscenace ponořená v šeru, vlastně téměř ve tmě, a nikdy se zcela neodhalila. Později jsem zaregistroval ještě mnohametrový čtvercový otvor ve stropu, zející nad středem temného jevištního prostoru. Podlaha jeviště byla v místě pod stropním otvorem snižena, takže vznikl dojem zapuštěného vnitřního prostoru. Posledním prvkem minimalistické scény byla sotva viditelná hromada židlí naházených přes sebe ve vzdálené pravé zadní části jeviště.

Neodhalená hloubka prostoru byla nasyčena tajemstvím a napětím. Postavy zůstávaly převážně na forbíně, kvalitní světelný design je dokázal zvýraznit oproti temnému pozadí, ale při diváckém vnímání si hloubku a temnotu neustále uvědomujete. A ani některé postavy jako by se před zdánlivě nekonečnou temnotou necítily mnohdy „ve své kůži“.

Jedinými viditelnými dveřmi v bílé stěně vlevo vepředu nejčastěji přicházel a odcházel Tesman. Jako by tato stěna, nepatřičně jasná a kontrastní vůči ostatním prvkům scénografie, stěna oddělující jevištní prostor od místnosti patřící k Tesmanovi byla vlastně tím jediným východiskem pro Hedu Gamblerovou z neúnosné situace.

Jen jedna akce narušila jednotnou dusivě neprostupnou atmosféru prostoru. Když se Heda rozhodne spálit knihu, ze zapuštěného prostoru v podlaze vyšlehly přinejmenším dvoumetrové mohutné plameny. Vizuální intenzita ohně byla nesporná, jeho síla přitom jako by uvolnila i část vnitřního napětí hlavní postavy. I v této akci prostor obsahoval sugestivní napětí (neshoří divadlo?).

Prostor v této inscenaci byl tedy po celou dobu skutečně scénovanou realizací jisté interpretace dramatu.

## 10.2 Úklady a láska

Rovněž inscenace *Úklady a láska*,<sup>138</sup> můj druhý divácký zážitek v Residenztheater, nepůsobila na první pohled okázalým dojmem. Při zběžném úvodním pohledu zdánlivě nenacházíme na jevišti ambici o nějakou revoluční interpretaci základní myšlenky díla ve scénickém prostoru. Scénografie naopak působí velice minimalistickým dojmem.

Tentokrát se uprostřed jeviště nachází rozměrný objekt – asi šestimetrová krychle (objekt budu označovat „krychle“ navzdory nižší výšce, která narušovala dojem pravidelnosti). Stěny krychle byly potažené jakýmsi béžovým polstrováním. Byla to asi nějaká zvuková izolační pěna, která má po celém svém povrchu drobný vzorek, drobný plastický dekor. Svou pravidelností připomínal dlaždice, vždy několik linek horizontálně a následně vertikálně. Ve stěnách krychle byly tu a tam dveře, které byly ale rovněž potažené oním materiálem; krom tušeného obrysu dveří nebyl v žádné stěně žádný výrazný rušivý element. Vše se v úhledném dekoru ztrácí a všepohlcující rastr posiloval dojem jednotného monolitu. V průběhu několika „přestaveb“ – během kterých se pouze krychlí otáčelo, případně postavy přicházely a

---

<sup>138</sup> SCHILLER, Friedrich: *Kabale und Liebe*, Residenztheater München, premiéra 23. 2. 2013. Režie Amélie Niermeyer, scéna Stéphane Lamé, kostýmy Kirsten Dephoff.

odcházely skrz dveře v krychli – byl do povrchu kostky tentýž rastr jemných linií promítán světlem a výsledné plochy vytvářely vskutku působivé optické iluze a neuchopitelnou síť linií. Při své jednoduchosti a barevné nenápadnosti, krychle byla pastelově béžová, byl vzoreček na stěnách všudypřítomný pod všemi dialogy celé hry.

Vnímal jsem prostor na více úrovních – nejprve možná jako jistou izolaci jednotlivých výstupů od vnějšího světa. Nevím, zda šlo o reálný izolační materiál používaný do zvukových studií, ale dojem izolace posilovalo, že při každém otevření dveří do krychle doléhaly k divákům zvuky „zevnitř“. V průběhu celé inscenace se postavy o stěny krychle různě opíraly, jednou zády, jindy jen rukou či loktem. Zejména představitelka Luisy nechávala své prsty klouzat po prohlubních v dekoru a stěn se často dotýkala. Ona také celou krychli při přestavbách otáčela a ona byla tou první, která se objevila zpoza rohu po dialozích, ve kterých nevystupovala.

Napadalo mě, nemohl by pak dekor celé stěny být symbolem i pro něco jiného? Nemůže se tímto matoucím rastrem zhmotnit něco, co je veskrze nehmotné a hmatem nezachytitelné? Když jsou postavy neustále obklopeny touto horizontálně-vertikální sítí linek a když je tato síť v několika momentech „pohltná“ (při projekcích), nejde v tomto případě o pokus zhmotnit na jevišti jakousi „síť intrik“, ony „úklady“? Anebo nemohla by snad být celá krychle metaforou životního osudu Luisy Millerové, ve kterém jsou všechny drobné životní křížovatky spleteny mezi úklady a lásku? A zoufalá snaha najít v těchto liniích tu správnou životní cestu (cesta prstem po stěnách) – nemohla by pak být jen marným bojem o nalezení řádu v chaosu?

V samotném závěru, při posledním dialogu Ferdinanda a Luisy, scénografie inscenace uskutečnila své největší gesto. Luisa se celým tělem a vší silou opřela do krychle. Obrovská krychle se nečekaně uvolnila ze svého ukotvení a Luisa ji tiše odtlačila celým jevištěm, celou jeho hloubkou až k nejvzdálenější stěně. Postupně byly odhaleny skutečné jevištní stěny, světlo pomalu objevilo skutečný fyzický prostor jeviště – prostor impozantní a mohutný. Vzdálenost mezi Ferdinandem a Luisou byla najednou pocitově (i fyzicky) obrovská. Po smrti Ferdinanda – smrtícím nápojem byla skutečná skleněná lahev jakési sladké současné limonády, ze které se oba napili – zůstala Luisa ještě chvíli stát nad jeho bezvládným tělem. Poté pomalu vyrazila k publiku, až se zastavila přibližně uprostřed jeviště, zdvihla ruce vysoko nad hlavu,

jako by se chtěla něčeho chytit a svou závěrečnou promluvu ukončila chladným konstatováním: „*Necítím nic.*“ Tma a konec.

Krychle mohla být symbolem čehosi nepopsaného (či nepopsatelného?), ale rozhodující bylo, jak se k tomuto symbolu vztahovala Luisa. Podobně jako v předchozím případě, kdy bylo pro pojetí scénografie nejdůležitější, jak se k temnému prostoru stavěla Heda i ostatní postavy. Obě scénografie byly zdánlivě úsporné ve svém výtvarném gestu, ale pozoruhodným způsobem realizovaly témata hry. Zvolená řešení byla neoddělitelným scénickým výrazem inscenací.

### 10.3 Sestup Orfeův

Oproti těmto inscenacím lze možná postavit další mnichovskou inscenaci – *Sestup Orfeův* v Münchner Kammerspiele.<sup>139</sup> V tomto případě by se totiž o úspornosti scénografie dalo poměrně úspěšně pochybovat, protože scéně dominoval jeden veskrze realistický objekt – obrovský, reálný a fascinující řetízkový kolotoč. Kolem pestrobarevného centrálního sloupu s kýčovitě vymalovanými panely se na každé hraně celé konstrukce třpytily linie žároviček.

Později, v okamžiku slavnostního otevření cukrárny, se celá stavba rozzářila ve složitých barevných blikajících obrazcích a kolotoč se proměnil v pulzující elektrifikovaný symbol zážitku. Kolotoč byl jakoby reklama na event – výzva k návštěvě a pouťovému zážitku.

Snad aby byl účinek tohoto scénického objektu ještě mocnější, byl kolotoč zavěšen vzhůru nohama! Výtvarná působivost takové scénografie byla ohromující a vydržela (díky důmyslnému oběhování) téměř po celou dobu představení.

Úvodní obraz představení by přitom byl působivý i bez ohromného kolotoče. Uprostřed jeviště, v protisvětle, se objevila žena spolu s živým dobrmanem. Pes klidně seděl a upřeně se díval do publika. Asi nelze při popisu diváckého zážitku hovořit o fyzickém strachu ze zvířete, ale nutno podotknout, že i jako divák jsem cítil

---

<sup>139</sup> WILLIAMS, Tennessee: *Orpheus Stein herab*, Münchner Kammerspiele, premiéra 29. 9. 2012. Režie Sebastian Nübling, scéna Eva-Maria Bauer, kostýmy Pascale Martin.

jistý respekt. Lze vnímat fyzické možnosti, rychlost a sílu tohoto krásného zvířete. O chvíli později se objevil další scénický motiv; zpoza jeviště zazněl hluk burácejícího motoru – a motocykl se zanedlouho opravdu objevil i na jevišti. Několikrát se otočil po prknech jeviště, vypustil až nepříjemně mnoho výfukových plynů, dokonce na jevišti vznikla jistá mlha. Po tomto spektakulárním úvodu motocykl spolu s dorážejícím dobrmanem a jeho majitelkou zmizeli v zákulisí (šlo o vedlejší postavy) a na scéně se začal odvíjet příběh Vala a Lady.

Se závěrem hry pak nastal okamžik, který asi museli všichni diváci očekávat: Při otevírání cukrárny se kolotoč konečně kompletně rozzářil a sedačky se roztočily. Lady a Val kroužili radostně nad jevištěm. Následně (v duchu hry) přišel Torrance, zastřelil Lady uprostřed jízdy a kolotoč se pak dlouze a pomalu zastavoval s bezvládným tělem visícím na sedačce. Val po zastavení rychle seskočil a jak utíkal dozadu, pryč z jeviště, přes celý prostor se za ním mohutnými skoky rozběhl onen dobrman.

Bezesporu vizuálně ohromující scénografie byla sice nesmírně efektní, ale nepřinášela nové možnosti interpretace, neměl jsem dojem, že bych v tomto případě mohl hovořit o scénické interpretaci nějakého tématu hry. Montáž a dekorování řetízkového kolotoče korespondovalo s otevíráním cukrárny. Scéna byla dotvářená herci, ale byla spíše *prostorem pro hru* než *výrazem tématu*, třebaže nepochybuji o nesmírné technické náročnosti zvoleného řešení.

Dva výše popsané případy měly být důkazem o takovém pojetí scénografie, která překračuje limity prostoru a skutečně vytváří nový svět. *Sestup Orfeův* byl naproti tomu efektním gestem bez hlubší realizace scénických možností textu.

#### 10.4 Kdo se bojí Virginie Woolfové

Představení *Kdo se bojí Virginie Woolfové*<sup>140</sup> dosahovalo značné působivosti především díky hereckým výkonům. Čtveřice herců musela přitom existovat pouze

---

<sup>140</sup> ALBEE, Edward: *Wer hat Angst vor Virginia Woolf?*, Residenztheater München, premiéra 18. 9. 2014. Režie Martin Kušej, scéna a kostýmy Jessica Rockstroh.

na úzkém vyvýšeném chodníku, který vyplňoval celou šíři jeviště. Na něm se bez prostorových či světelných změn odehrálo celé drama (na zadní stěnu se pouze promítaly jednotlivé nadpisy nadcházejících obrazů). Hloubka tohoto mělkého, zredukovaného prostoru nepřesahovala dva metry a nebezpečí ze setkávání v tomto koridoru bylo navíc zintenzivněno „nemožností úniku“. Vysoká zadní bílá stěna působila asepticky, odosobněně a nepřístupně. A pod chodníkem, tedy na straně směrem do hlediště, se po celé ploše, po celé rozlehlé forbíně Residenztheateru rozprostíraly skleněné střepey. Střepů během představení neustále přibývalo, neboť jakoukoliv vypitou sklenici zahazovali herci, mnohdy i docela s gustem, přímo pod sebe do podlahy a sklo se rozbíjelo. Tento prostor, toto pohřebiště sklenic, ale i vztahů a společenských konvencí, pak umožňovalo postavám vypjaté emoce neskrývat. Vše se mohlo naopak troufale prezentovat – a to jak sobě navzájem, tak i divákům – ve velice zběsilém sledu obrazů o troskotajících vztazích.

Realita interiéru byla stylizována do jednoho vyvýšeného bílého chodníku a večerní setkání do popíjení (a rozbíjení) sklenic od vína a whisky. Prostor byl *funkční*, což bylo v daném pojetí, které kladlo důraz na herecké výkony, klíčové. Už by bylo asi přepjaté přisuzovat scénografii ambici o scénickou realizaci nějaké konkrétní interpretace. Ale pro hereckou souhru poskytoval příslušné scénické možnosti (koridor, stěna) a potenciální scénické možnosti (trvale hrozící pád z chodníku mezi střepey na podlaze). Nevím tedy, zda se jednalo o v přesném slova smyslu *scénický obraz*, ale scénografie sloužila možnostem dramatického textu a umožňovala využít jeho scénické kvality.

## Popisované mnichovské inscenace:

ALBEE, Edward: *Wer hat Angst vor Virginia Woolf?*. Residenztheater München, premiéra 18. září 2014. Režie Martin Kušej, scéna a kostýmy Jessica Rockstroh.

IBSEN, Henrik: *Hedda Gabler*. Residenztheater München, premiéra 26. října 2012. Režie Martin Kušej, scéna Annette Murschetz, kostýmy Heide Kastler.

SCHILLER, Friedrich: *Kabale und Liebe*. Residenztheater München, premiéra 23. února 2013. Režie Amélie Niermeyer, scéna Stéphane Lamé, kostýmy Kirsten Dephoff.

WILLIAMS, Tennessee: *Orpheus steigt herab*. Münchner Kammerspiele 2012, premiéra 29. září 2012. Režie Sebastian Nübling, scéna Eva-Maria Bauer, kostýmy Pascale Martin.

## Seznam režii divadelních inscenací:

ABBOTT, George; BISSELL, Richard; ADLER, Richard; ROSS, Jerry: *Hra o pyžama*, Slovácké divadlo Uherské Hradiště, premiéra 5. listopadu 2016. Režie Mikoláš Tyc, překlad a dramaturgie Jan Šotkovský, scéna Karel Čapek, kostýmy Aneta Grňáková, choreografie Martin Pacek, hudební nastudování Josef Fojta.

ČAPEK, Karel: *Bílá nemoc*, Východočeské divadlo Pardubice, premiéra 23. dubna 2016. Režie Mikoláš Tyc, dramaturgie Zdeněk Janál, scéna Petr Matásek, kostýmy Aneta Grňáková, hudba Jiří Hájek, pohybová spolupráce Martin Pacek, light design Jakub Kubíček.

DAVID, Larry: *Ryba potmě*, Městské divadlo Brno, premiéra 17. a 31. prosince 2014. Režie Mikoláš Tyc, dramaturgie Jan Šotkovský, scéna Karel Čapek, kostýmy Aneta Grňáková, hudba Jiří Hájek, light design Martin Seidl, asistent režie Jakub Przebinda.

DIPIETRO, Joe: *Umění vraždy*, Divadlo na Fidlovačce (Komorní Fidlovačka), premiéra 22. září 2016. Režie Mikoláš Tyc, dramaturgie Lenka Smrčková, scéna Michal Syrový, kostýmy Aneta Grňáková, hudba Lukáš Janota.

FOSSE, Jon: *Jméno*, DIK – Divadlo pražské konzervatoře, premiéra 15. listopadu 2010. Režie Mikoláš Tyc, dramaturgie Ondřej Novotný, scéna Karel Čapek, kostýmy Petra Krčmářová.

GOETHE, Johann Wolfgang: *Faust a Markétka*, Buranteatr, premiéra 17. května 2015. Režie Mikoláš Tyc, dramaturgie Jan Šotkovský, scéna Karel Čapek, kostýmy Aneta Grňáková.

GOMBÁR, Dodo: *Peníze*, Švandovo divadlo, premiéra 18. března 2017. Režie Mikoláš Tyc, dramaturgie Martina Kinská, scéna Karel Čapek, kostýmy Aneta Grňáková, hudba Jiří Hájek, pohybová spolupráce Halka Je Třešňáková.



HADDON, Mark; STEPHENS, Simon: *Podivný případ se psem*, Městské divadlo Brno, premiéra 30. listopadu a 1. prosince 2013. Režie Mikoláš Tyc, dramaturgie Jan Šotkovský, scéna Karel Čapek, kostýmy Barbara Wojtkowiak, hudba Lukáš Janota, projekce Petr Hloušek, light design David Kachlíř, asistent režie Igor Ondříček.

JOYCE, James: *Vyhnaní*, Buranteatr, premiéra 31. května 2013. Režie Mikoláš Tyc, dramaturgie Jan Šotkovský a Alžběta Michalová, scéna Karel Čapek, kostýmy Aneta Grňáková.

KELLY, Dennis: *Láska a peníze*, Moravské divadlo Olomouc, premiéra 23. listopadu 2012. Režie Mikoláš Tyc, dramaturgie Milan Šotek, scéna Eufrazio Lucena-Muñoz, kostýmy Barbara Wojtkowiak.

KLEIST, Heinrich von: *Princ Homburský*, Městské divadlo Brno, premiéra 8. a 9. listopadu 2014. Režie Mikoláš Tyc, dramaturgie Jan Šotkovský, scéna Karel Čapek, kostýmy Barbara Wojtkowiak, hudba Jiří Hájek, pohybová spolupráce Halka Třešňáková, light design David Kachlíř, Martin Seidl, asistent režie Jakub Przebinda.

MAYENBURG, Marius von: *Mučedník*, Divadlo DISK, premiéra 19. září 2014. Režie Mikoláš Tyc, dramaturgie Hana Nováková a Milan Šotek, scéna Mariana Kuchařová, kostýmy Paulína Bočková.

MILLER, Arthur: *Čarodějky ze Salemu*, Městské divadlo Brno, premiéry 10. a 11. února 2018. Režie Mikoláš Tyc, dramaturgie Jan Šotkovský, scéna Andrej Ďurík, kostýmy Aneta Grňáková, hudba Jiří Hájek, pohybová spolupráce Adéla Stodolová, jazyková spolupráce Eva Spoustová, light design David Kachlíř, asistent režie Jakub Przebinda.

PÖRTNER, Paul; JORDAN, Bruce; ABRAMSON, Marylin; LOHRMANN, Bobby: *Splašené nůžky*, Městské divadlo Brno, premiéra 12. a 13. září 2015. Režie Mikoláš Tyc, dramaturgie Jan Šotkovský, scéna Karel Čapek, kostýmy Barbara Wojtkowiak, hudba Jiří Hájek, asistent režie Michal Isteník.

PRATCHETT, Terry; BRIGGS, Stephen: *Soudné sestry*, Jihočeské divadlo, premiéra 28. března 2013. Režie Mikoláš Tyc, dramaturgie Kristýna Čepková, scéna

Karel Čapek, kostýmy Tomáš Kypta, hudba Matouš Hejl, pohybová spolupráce Naďa Kabelová.

SCHIMMELPFENNIG, Roland: *Létající dítě*, Buranteatr, premiéra 19. dubna 2014. Režie Mikoláš Tyc, dramaturgie Jan Šotkovský a Jitka Šotkovská, scéna Karel Čapek, kostýmy Aneta Grňáková.

VINTERBERG, Thomas; RUKOV, Mogen: *Rodinná slavnost*, Moravské divadlo Olomouc, premiéra 2. června 2017. Režie Mikoláš Tyc, scéna Karel Čapek, kostýmy Aneta Grňáková, dramaturgie Michaela Doleželová, hudba Kristýna Hulcová, pohybová spolupráce Martin Páček.

WALCZAK, Michał: *Amazonie*, Buranteatr, premiéra 29. října 2011. Režie Mikoláš Tyc, dramaturgie Jan Šotkovský a Milan Šotek, scéna Karel Čapek, kostýmy Aneta Grňáková, hudební spolupráce Michal Isteník.

WALCZAK, Michał: *Lov na losa*, Jihočeské divadlo, premiéra 11. března 2011. Režie Mikoláš Tyc, dramaturgie Milan Šotek, scéna Karel Čapek, kostýmy Petra Krčmářová, hudba Igor Orozovič, Josef Sychra.

ŽÁK, Jaroslav: *Škola základ života*, Jihočeské divadlo, premiéra 20. dubna 2012. Režie Mikoláš Tyc, dramaturgie Kristýna Čepková, scéna Karel Čapek, kostýmy Aneta Grňáková, hudební nastudování Václav Marek, light design Eufrazio Lucena-Muñoz.

## Seznam použitých zdrojů a literatury:

BARTOŠ, Zdeněk: *Divadlo a iluze*. Praha (KANT) 2011.

BLOOM, Michael: *Thinking Like a Director*. London (Faber and Faber) 2002, ISBN 0-571-21456-8

EFROS, Anatolij: *Divadlo má láska*. Praha (Panorama) 1980.

ELLIS-PETERSEN, Hannah: Half of theatre directors in Britain earning less than £5,000 a year. *The Guardian*, 8. 1. 2015.

GORIAUX PELECHOVÁ, Jitka: *Divadlo Thomase Ostermeiera*. Praha (KANT) 2014.

GROSSMAN, Jan: *Mezi literaturou a divadlem* (I. a II.). Praha (Torst) 2013.

MITCHELL, Katie: *The Director's Craft*. Abingdon (Routledge) 2009;  
česky: MITCHELL, Katie: *Umění a řemeslo režiséra*. Brno (JAMU) 2015.

PAVIS, Patrice: *Divadelní slovník*. Praha (Divadelní ústav) 2003.

SÍLOVÁ, Zuzana; VOSTRÝ, Jaroslav: *Je dnes ještě možné herecké umění?*. Praha (KANT) 2009.

ŠEDIVÝ, Prokop: *Krátké pojednání o užitku, kterýž ustavičně stojící a dobře spořádané divadlo způsobiti může*, strojopis (k stopadesátému výročí smrti Friedricha Schillera). Praha (Čs. divadelní a literární jednatelství v Praze) [1955].

ŠESTÁK, Jiří: *Divadlo – kultura – podmínky (Osobní zkušenost)*. Praha (KANT) 2012.

VOSTRÝ, Jaroslav: *Scénování v době všeobecné scénovanosti*. Praha (KANT) 2012.

TRENCSENYI, Katalin: *Dramaturgy in the Making*. Londýn (Bloomsbury) 2015, ISBN 9781408155653.

ZICH, Otakar: *Estetika dramatického umění*. Praha (Panorama) 1986.

## Obrazová příloha:



Škola základ života, Jihočeské divadlo 2012.



Škola základ života, Jihočeské divadlo 2012.



Škola základ života, Jihočeské divadlo 2012.



Škola základ života, Jihočeské divadlo 2012.



Láska a peníze, Moravské divadlo 2012.



Láska a peníze, Moravské divadlo 2012.



Láska a peníze, Moravské divadlo 2012.



Láska a peníze, Moravské divadlo 2012.



Rodinná slavnost, Moravské divadlo 2017.



Rodinná slavnost, Moravské divadlo 2017.





Bílá nemoc, Východočeské divadlo Pardubice 2016.



Bílá nemoc, Východočeské divadlo Pardubice 2016.



Bílá nemoc, Východočeské divadlo Pardubice 2016.



Bílá nemoc, Východočeské divadlo Pardubice 2016.



Bílá nemoc, Východočeské divadlo Pardubice 2016.



Bílá nemoc, Východočeské divadlo Pardubice 2016.



Peníze, Švandovo divadlo 2017.



Peníze, Švandovo divadlo 2017.



Peníze, Švandovo divadlo 2017.



Peníze, Švandovo divadlo 2017.



Peníze, Švandovo divadlo 2017.



Peníze, Švandovo divadlo 2017.



39 stupňů, Buranteatr 2014.



39 stupňů, Buranteatr 2014.



39 stupňů, Buranteatr 2014.



39 stupňů, Buranteatr 2014.





Létající dítě, Buranteatr 2014.



Létající dítě, Buranteatr 2014.



Létající dítě, Buranteatr 2014.



Vyhnanci, Buranteatr 2013.



Vyhnanci, Buranteatr 2013.



Vyhnanci, Buranteatr 2013.



Faust, Buranteatr 2015.



Faust, Buranteatr 2015.



Podivný případ se psem, Městské divadlo Brno 2013.



Podivný případ se psem, Městské divadlo Brno 2013.



Podivný případ se psem, Městské divadlo Brno 2013.



Podivný případ se psem, Městské divadlo Brno 2013.



Podivný případ se psem, Městské divadlo Brno 2013.



Podivný případ se psem, Městské divadlo Brno 2013.



Princ Homburský, Městské divadlo Brno 2014.



Princ Homburský, Městské divadlo Brno 2014.





Splašené nůžky, Městské divadlo Brno 2015.



Splašené nůžky, Městské divadlo Brno 2015.



Čarodějky ze Salem, Městské divadlo Brno 2018.



Čarodějky ze Salem, Městské divadlo Brno 2018.



Čarodějky ze Salem, Městské divadlo Brno 2018.



Čarodějky ze Salem, Městské divadlo Brno 2018.



Čarodějky ze Salem, Městské divadlo Brno 2018.



Čarodějky ze Salem, Městské divadlo Brno 2018.



Čarodějky ze Salem, Městské divadlo Brno 2018.



Čarodějky ze Salem, Městské divadlo Brno 2018.

## SOUČÁSTÍ DISERTAČNÍ PRÁCE JSOU ZÁZNAMY NÁSLEDUJÍCÍCH INSCENACÍ NA DVD:

ČAPEK, Karel: ***Bílá nemoc***, Východočeské divadlo Pardubice, premiéra 23. dubna 2016. Režie Mikoláš Tyc, dramaturgie Zdeněk Janál, scéna Petr Matásek, kostýmy Aneta Grňáková, hudba Jiří Hájek, pohybová spolupráce Martin Pacek, light design Jakub Kubíček.

HADDON, Mark; STEPHENS, Simon: ***Podivný případ se psem***. Městské divadlo Brno, premiéra 30. listopadu a 1. prosince 2013. Režie Mikoláš Tyc, dramaturgie Jan Šotkovský, scéna Karel Čapek, kostýmy Barbara Wojtkowiak, hudba Lukáš Janota, projekce Petr Hloušek, light design David Kachlír, asistent režie Igor Ondříček.

KELLY, Dennis: ***Láska a peníze***, Moravské divadlo Olomouc, premiéra 23. listopadu 2012. Režie Mikoláš Tyc, dramaturgie Milan Šotek, scéna Eufrazio Lucena-Muñoz, kostýmy Barbara Wojtkowiak.

MILLER, Arthur: ***Čarodějky ze Salemu***, Městské divadlo Brno, premiéry 10. a 11. února 2018. Režie Mikoláš Tyc, dramaturgie Jan Šotkovský, scéna Andrej Ďurík, kostýmy Aneta Grňáková, hudba Jiří Hájek, pohybová spolupráce Adéla Stodolová, jazyková spolupráce Eva Spoustová, light design David Kachlír, asistent režie Jakub Przebinda.