

AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE

**DIVADELNÍ FAKULTA**

Dramatická umění

Režie-dramaturgie činoherního divadla

**BAKALÁŘSKÁ PRÁCE**

**Mezi herectvím a režii**

**(Práce s hercem na inscenaci)**

**Josef Doležal**

Vedoucí práce: Mgr. Daniel Hrbek, Ph.D.

Oponent práce: MgA. Juraj Deák

Datum obhajoby: 7. 9. 2020

Přidělovaný akademický titul: BcA.

Praha, 2020

ACADEMY OF PERFORMING ARTS IN PRAGUE

**THEATRE FACULTY**

Dramatic Arts

Direction – dramaturgy of dramatic theatre

**BACHELOR THESIS**

**Between acting and directing**

**(Work with the actor on the production)**

**Josef Doležal**

Supervisor: Mgr. Daniel Hrbek, Ph.D.

Opponent: prof. MgA. Juraj Deák

Date of thesis defence: 7/9/2020

Academic degree to be obtained: BcA.

Prague, 2020

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci na téma

Mezi herectvím a režii

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

Praha, dne .....

.....

podpis diplomanta

### **Upozornění**

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



## **Poděkování**

*Rád bych poděkoval svému vedoucímu práce Mgr. Danielu Hrbkovi, Ph.D. za velmi cenné rady, jak v průběhu mého tříletého studia, tak v průběhu psaní této práce.*

*Děkuji také své rodině, přátelům za podporu a poskytnutí dostatečného prostoru pro napsání práce. Zejména pak hercům 2. ročníku KČD, bez kterých by práce nemohla v této formě vzniknout.*

## **Abstrakt**

Bakalářská práce s názvem „Mezi herectvím a režíí (Práce s hercem na inscenaci)“ zkoumá na záznamu procesu tvorby bakalářské inscenace Černé mléko (V. Sigarev) rozdíl mezi opravdovým režijním uměním a nahodilým přístupem k této profesi. Autor má praktické zkušenosti s oborem herectví, proto se nejvíce soustředí na spolupráci herce a režiséra, zejména pak na své limity v tomto směru. Snaží se za pomoci teoretických znalostí, získaných během studia, reflektovat zejména ty praktické zkušenosti, které byly komplikací pro hladký a profesionální průběh režijně-herecké spolupráce.

**Klíčová slova:** režie, dramaturgie, herectví, výklad, téma, situace, inscenace, žánr, Vasilij Sigarev, Černé mléko

## **Abstract**

The bachelor's thesis entitled "Between acting and directing (Work with the actor on the production)" examines from the record of the process of creating bachelor production of the Vassily Sigarev's play Black Milk difference between real directing art and random approach to this profession. Author has practical experience with acting and therefore he primarily focuses on the cooperation between the actor and the director, especially on his own limits. With the help of his theoretical knowledge, he tries to reflect particularly those practical experience that were a complication for a smooth and professional course of directing-acting cooperation.

**Key words:** directing, dramaturgy, acting, interpretation, theme, situation, genre, Vasilij Sigarev, Černé mléko

## Obsah

<b>1. Úvod</b> .....	8
<b>2. Studium před DAMU</b> .....	9
<b>3. Černé mléko</b> .....	12
<b>3.1. Východiska a kritéria výběru</b> .....	12
<b>3.1.1 Vasilij Sigarev dramatik</b> .....	15
<b>3.1.2. Děj Černého mléka</b> .....	16
<b>3.2. Interpretace</b> .....	18
<b>3.2.1. Volba žánru a vývoj cesty k němu</b> .....	21
<b>3.3. Prostor a scénografické řešení</b> .....	24
<b>3.4. Práce s hercem na inscenaci</b> .....	29
<b>3.4.1. Získávání důvěry a sebedůvěra</b> .....	29
<b>3.4.2. Tvůrčí stav a naladění na zkoušce</b> .....	31
<b>3.4.3. Kontinuita jednání postav a tematická dostředivost, hlavní a dílčí cíle situace</b> .....	34
<b>3.4.4. Spolupráce s hereckým pedagogem</b> .....	39
<b>4. Závěr</b> .....	42
<b>Přílohy</b> .....	45
<b>Osoby a obsazení</b> .....	45
<b>Vývoj scénografického řešení</b> .....	46
<b>Obrazová dokumentace k inscenaci, fotografie Tereza Hořtová</b> .....	50

# 1. Úvod

I přesto, že jsem absolvoval obor herectví na Janáčkově Konzervatoři v Ostravě, setkávám se během studia režie s problémy souvisejícími s režijním vedením herců. Tuto zkušenost jsem znovu nabyl při zkoušení inscenace Černé mléko. Jak je možné, že po čtyřletém studiu oboru herectví nejsem stále dostatečným partnerem herců jako režisér? Souvisejí mé dosavadní limity v tomto smyslu s předchozím studiem a jaký je vlastně rozdíl mezi hereckým a režijním myšlením? Herecká zkušenost by měla být při mé režijní práci výhodou, jak to, že zatím není?

Při zkoušení inscenace jsem se nejčastěji setkával s následující problematikou: nejasná interpretace situací a z toho vyplývající jejich obecná scénická řešení, vedení herců k tematizovanému jednání v situaci, stylovo-žánrové ukotvení scénického tvaru, psychologická kontinuita postavy a její zpracování v rámci hereckého jednání. Herci častokrát nevěděli, jak určitý výstup uchopit a já jim (viděno zpětně) ne vždy dokázal poskytnout pomoc a navést je tak, aby konkrétně věděli, jak na scéně jednat. Jak je ale možné, že i když mám elementární hereckou zkušenost a jako herec vím, co potřebuji od režiséra vědět, nejsem často schopen hercům potřebné informace předat? Bakalářská inscenace Černé mléko je v tomto smyslu mou největší a nejčerstvější režijní zkušeností, proto se pokusím zamyslet nad uvedenými problémy právě na příkladu jejího vzniku.

Cítím, že studium režie a možnost režírovat mi na rozdíl od předchozího studia herectví nabízí stoprocentní uměleckou seberealizaci. Chci tvořit komplexně, mít možnost ovlivnit inscenaci od výběru textu, přes interpretaci až po volbu inscenačních prostředků. Můj posun od herectví k režii je z tohoto hlediska logickým vývojem mé dosavadní cesty. Tato práce zaznamenává fázi mého myšlení o režii, přičemž bere ohled na práci s hercem.

V době, kdy píšu tuto práci se však mezi profesemi herce a režiséra rozkročen již necítím. Jsem definitivně rozhodnutý pro režii. Práce ale nese tento název zejména proto, že se v ní chci zabývat režijně-hereckou spoluprací. Právě ona mě na divadelní tvorbě dráždí nejvíce a v ní spatřuji svůj základní předpoklad a největší kvalitu.



## 2. Studium před DAMU

Během studia herectví na Janáčkově konzervatoři v Ostravě jsem tehdy pocítil intuitivní potřebu zabývat se dramaturgií, režii a autorskou tvorbou. Projevovalo se to zejména aktivnějším pozorováním tvorby mých spolužáků-herců a zároveň velkou potřebou aplikovat své teoretické poznatky v praxi; mimo školní rozvrh jsem se zavíral na zkušebnu a zkoumal na svém těle základy herecké metodiky. Časem jsem zjistil, že pohled zvenčí mě zajímá víc, než hraní na jevišti. Iniciaci jsem v tomto slova smyslu zažil už před studiem konzervatoře při setkání s režisérem Norbertem Závodským. V amatérském spolku Komorní scéna 21 ve Frýdku-Místku jsme nazkoušeli Dostojevského Běsi. Velmi živě si vzpomínám na první čtenou zkoušku, která mě fascinovala zejména z hlediska hloubky možného výkladu.

Následně jsem během studia spolupracoval s dramaturgem Tomášem Vůjtkem, mým tehdejší učitelem dějepisu, a pokusil se s jeho pomocí napsat svou první divadelní hru. Během psaní dramatického textu jsem prožíval zápal, který se nedá popsat jinak, než že mi „nedával spát“. Vznikla moje první hra; Chips, kterou jsme premiérovali ve Staré Aréně v Ostravě. Inscenaci jsem mohl částečně režírovat, a dokonce v ní i hrát. Zároveň jsem se účastnil stáže v Národním divadle Moravskoslezském u režiséra Janusze Klimszi. Během této práce ve mně sílila potřeba zkusit režírovat sám, bez vedení pedagogů. Proto vznikla má druhá hra s názvem Klaudie, kterou jsem posléze sám inscenoval v poloprofesionálních podmínkách Staré Arény. Paralelně jsem v té době také hostoval jako herec v NDM, v Divadle Loutek Ostrava a pracoval na školních pracích. Mým prioritním zájmem však byla má režie. Tato zkušenost rozhodla.

Fascinovala mě míra svobody, kterou jsem objevil v režii oproti tomu, jak jsem se cítil svázaný v herectví. Potřeba tvořit celek znamená mít možnost určovat témata, prostředky, materiál, kterým se budeme zabývat – zkrátka všechno. Zjistil jsem, že na to mohu mít vliv. Také mi bylo v pozici herce jaksi „pohodlněji“. Nechával jsem se režisérem vést, aniž bych se dále zaobíral celkovým tvarem. V jistém okamžiku mi na něm přestávalo záležet, protože ho měl v rukou někdo jiný než já. To způsobilo, že mě herectví plně neuspokojovalo. Má práce nebyla poctivá a upřímná. Přitom právě tento předpoklad sám vnímám jako základní

podmínku kvalitní tvorby. Uvědomil jsem si, že se herectvím nerealizuji, že nemám niternou potřebu existovat na jevišti, hrát. Tato skutečnost měla zásadní vliv na mé rozhodnutí studovat režii.

Režisér může skrze divadelní inscenaci podávat celistvou zprávu o podobě světa, otisknout do inscenace viditelně sebe, svůj vkus, svůj názor na svět, svůj umělecký pohled. Uvědomil jsem si, že právě to mi na herectví schází, stejně jako ona možnost vytvářet celkový scénický tvar a mít za takovou tvorbu zodpovědnost. Podobné pocity jsem zažíval při režijních náhledech u profesionálů – v momentě, kdy mi celá věc „neleží na bedrech“, přestávám být aktivním účastníkem a stávám se spíše pozorovatelem procesu, protože více nemám potřebu jej spoluvytvářet. Osobně tedy vnímám větší tvůrčí svobodu u režie nebo u autorského psaní. Nelze říct, že by tvůrčí svoboda herce byla apriori menší než režijní, pro mě osobně ale je, zejména proto, že u herecké tvorby necítím dostatečnou motivaci a uspokojení.

Tvůrčí svobodu režiséra omezuje mnoho hledisek; od kvality herců, přes produkční stránku věci až k vybavenosti a možnostem prostoru, ve kterém inscenace vzniká. U psaní dramatického textu sice autor tolik limitován není, ale jeho tvorba se stává celistvou až v okamžiku, kdy je jeho text realizován na jevišti. I přesto největší tvůrčí svobodu, cítím právě při psaní. A byl to právě tento pocit svobody, který mě následně přivedl k režii. *„Teoreticky má jen málokdo takovou volnost jako dramatik. Má možnost uvést na scénu nový svět. Ve skutečnosti projevuje zvláštní nesmělost. Pohlíží na celek životního dění a jako my z něj vidí pouze nepatrný zlomek; zlomek, jehož jedna složka zaujme jeho obraznost. Autor ovšem přirozeně, může tvořit jen tak, jak mu bylo dáno; nemůže překročit rámec svého citového rozpětí. Bylo by marné si namlouvat, že je něčím víc, než čím opravdu je, nebo že je někým jiným. Může psát jen to, co sám vidí a myslí a cítí.“*<sup>1</sup> Jediným tvůrčím omezením při psaní dramatických textů jsem tedy jen já sám – tato „osamělost“, volnost a samostatnost mi vyhovuje.

Zjistil jsem také, že věnovat se tvorbě vyžaduje jistou zodpovědnost. To byl jeden z důvodů, proč jsem herectví opustil; pokud se chci věnovat tvorbě, není možné se ji oddávat jenom nahodile. Neznamená to, že bych nemohl hrát – ale

---

<sup>1</sup> Peter Brook – Prázdný prostor, Panorama, 1988. str. 51

pokud mi k seberealizaci nestačí být hercem již nyní, co teprve za třicet let? S tímto vědomím jsem došel k přesvědčení, že se herectvím doopravdy nemohu ani nechci živit. Chci k sobě být v tomto slova smyslu upřímný, opravdově zjišťovat své předpoklady a ty rozvíjet. K režii také patří spoluodpovědnost za dramaturgický výběr textu – tedy přímý vliv na témata, která chci zkoumat a která se dostanou k publiku (tedy vzorku společnosti). Tím se můj vliv na výsledné dílo, ale zároveň také profesní i společenská zodpovědnost za něj umocňuje, a právě to mě dráždí. Proto se chci dennodenně vystavovat ideálu: *„Cílem každého umění je objevování a odhalování nových horizontů života a nových rysů v lidských bytostech.“*<sup>2</sup>

Vrcholem režijní tvorby je pro mě generálový týden. Kdy jsem celé dny přítomen duchem i tělem kreativnímu procesu, kdy nemohu spát, protože mě ono napětí a tvůrčí zápal pohlcuje, kdy mi celý inscenační tvar doslova vzniká pod rukama.

---

<sup>2</sup> Michail Čechov – O herecké technice, Praha: Divadelní ústav, 1996, str. 9

### 3. Černé mléko

Má režijní bakalářská inscenace Černé mléko Vasilije Sigareva měla premiéru 29. června roku 2020 v ulici Karlova na učebně č. 222. Vedoucím režijní práce byl Mgr. Daniel Hrbek, Ph.D., pedagogem herectví Mgr. Martina Preissová a dramaturgickým garantem byl prof. MgA. Jan Vedral, PHD. Inscenační tým pracoval ve složení: dramaturgyně Alice Škrlantová, scénograf Martin Šimek, kostýmní výtvarnice Agáta Molčanová a produkční Judita Brodská. Na inscenaci spolupracoval celý 2. ročník herectví KČD.

#### 3.1. Východiska a kritéria výběru

Při hledání textu jsem postupoval na základě mnoha kritérií: od definice témat až k bližšímu specifikování doby a místa, ve kterém byla hra napsána. Hlavní témata, která mě vzrušují, jsem si pojmenoval jako: *osobní neukotvenost, problematika partnerského vztahu a soužití – neschopnost hlubší vztah založit či si ho udržet, infantilita a odmítání dospělosti a z toho pramenící neschopnost či snížená schopnost se proměnit*. Spolupráce s dramaturgyní Alicí Škrlantovou byla problematická jak na úrovni společného hledání osobních témat, tak i v komunikační rovině. Projevovalo se to tak, že nabízela texty, které bavily a provokovaly k realizaci pouze ji samotnou. To přispělo k tomu, že jsem si nakonec Černé mléko vyhledal bez její pomoci. Náhodou jsem se dostal k Vasiliji Sigarevovi, který mi do té doby byl neznámý. Po prvním přečtení textu jsem věděl, že je to přesně to, co potřebuji. Hledal jsem „mladou“, „drzou“, do jisté míry „punkovou“, „sprostou ale i citlivou věc“.

Zadání od vedoucích pedagogů k praktické bakalářské práci vyplývalo z jejího charakteru: realizovat svébytný dramatický tvar v rozsahu minimálně jednoaktové hry. Měl jsem, tedy kýženou svobodu a možnost rozhodnout se, jakými tématy se budu spolu se svými spolužáky v letním semestru zabývat. Hlavními technickými kritérii výběru bylo složení ročníku, zejména počet herců a hereček. Mezi další limity pak řadím nutnost generačního obsazení vícegenerační hry, finanční náklady, čas na realizaci a prostorové a technické dispozice zkušebny, ve které jsme měli text inscenovat. Věk herců sice nazývám limitujícím faktorem

pro výběr textu, zároveň jsem jej však považoval za jistou výhodu: máme jedinečnou příležitost se pokusit o generační výpověď. Hledal jsem tedy text, který může být tematicky i výrazově blízký celému hereckému týmu tak, aby se již v této fázi naplnil předpoklad autenticity. Černé mléko tuto podmínku splňovalo, ale pro realizaci však bylo nutné text výrazněji upravit.

Jak jsem již naznačil, základní dramatický konflikt hry není postavený pouze na rozdílných postojích jejích postav ke světu, ale také na mezigeneračním střetu (**mladý** pár z velkoměsta stojí proti **starým** vesničanům). Po konzultacích s vedoucími pedagogy jsme se s dramaturgyní rozhodli mezigenerační konflikt z textu odstranit, interpretovat všechny věkově starší postavy jako mladé a stavět dramatický konflikt pouze na rozdílném postoji ke světu. Také jsme se nejdříve snažili odstranit odkazy na Rusko po pádu Sovětského svazu, ale ukázalo se, že to není nutné a že je naopak žádoucí tento kontext zanechat více méně v původní podobě. Dalším razantním zásahem do textu bylo jeho seškrtání – originální délka hry se pohybuje okolo 120 až 150 minut i s pauzou. Už během úprav jsme se rozhodli mezi první a druhé dějství vložit tematizovanou přestávku, která měla pomoci divákovi si na jednu stranu odpočinout od rychlého běhu událostí, ale také sloužila k zachování kontinuity příběhu a pomohla nám realizovat časový posun, který by za normálních okolností suplovala přestávka.

Zásadním tématem ve hře Černé mléko je pro mě neschopnost se změnit, téma, které vnímám jako velmi osobní. Vztah Levčika a Drobka je mi blízký, protože mi připomíná něco, co jsem před nedávnem prožil; samotná naše osobnost nám překážela v tom žít s druhým „klidný“ a „vyrovnaný“ život. Je to láska obnažená a vášnivá, ale plná těžkostí, špíny, podvodů a lží. Inspirací mi z tohoto hlediska byly dvojce jako Bonnie a Clyde, Pumpkin a Honey Bunny z Pulp Fiction, Sid a Nancy, Clarence a Alabama z True Romance aj. Vztah, který je jako „časovaná bomba“. Balanc mezi tím, co je dobré a co je špatné a záměrná relativizace této problematiky vyjevuje téma neukotvenosti, které jsem si pojmenoval jako umělecké téma mé osoby. Jsem vychován v katolické rodině, a proto je mi blízký i náboženský přesah, který hrou rezonuje.

Atmosféra textu a atmosféra místa, ve kterém se příběh odehrává, byly jedním z dalších kritérií jeho výběru. Po prvním přečtení textu jsem neměl zcela konkrétní prostorovou představu – viděl jsem pouze vstupní velké „lítačky“

v centru čekárny - byl jsem uhranut spíše atmosférou místa, ve kterém se hra odehrává. Ta mne dráždila – nutila k realizaci.

Už během prvního čtení jsem také ve svých představách viděl obraz *skupiny opilých vesničanů, kteří v rukou drží poloprázdné flašky a stojí nad kočárkem, ve kterém leží Šuřino nově narozené dítě. Nedokážou se pro svou opilost držet pevně na nohou, hledají balanc, ale ve „vypitých“ tvářích se leskne radost z nového zrození – dívají se na něj a v duchu oslavují*. Tento obraz se ke mně vracel v různých podobách po dobu celé realizace. Rozvíjel jsem ho a postupně proměňoval, až z něj vznikl obraz *opilého muže stojícího nad kočárkem*. Další podstatné kritérium byla Černucha a samotný Sigarevův styl, který mi připadá jedinečný tím, že vyjevuje „drsnější“ stránky skutečnosti s opravdovou citlivostí. Blízký mi byl i jazyk a jeho bezprostřednost. Také mám velmi rád klasickou ruskou literaturu, ze které viditelně Sigarev vyrůstá; v textu je cítit Ostrovskij, Gogol i Dostojevskij (ten nejzřetelněji v druhém dějství). Fascinovaly mě také samotné Sigarevovy postavy: *„Jeho nejoblíbenějšími postavami jsou „špatní-hodní lidé“. Je to omladina zahnaná do kouta, drobní provinilci, jimž hrozí kriminální budoucnost, osamělci, kterým přátelství nahrazuje chlast.“*<sup>3</sup>

Důvodem k výběru textu byl také můj současný postoj k tvorbě jako takové: chci tvořit hlavně na základě své osobnosti, svých strachů, svých bojů, svých nejistot, svých radostí i démonů, ne na základě intelektuálních domněnek o českých divadelních tendencích. Chci totiž být ve své tvorbě upřímný a autentický. To považuji za nezbytný předpoklad kvalitního uměleckého díla – jeho bazální pravdivost. Všímám si, že se kolem mě na škole (ale i v profesionálním divadelním prostředí) často vyskytuje ono „škatulkování“, jaké divadlo a v jakých tendencích jej dělat. Ať je to volání po *„činohře na pomezí s činohrou“* – nebo po *„alternativních, dekompozičních principech“*, jako by se často míjelo to základní, tj. má duše v díle. Vidím, jak se slepě následuje nějaká idea či domněnka, jak „správně“ divadlo dnes dělat, což ve výsledku směřuje k nepravdě a k zavádějící neautentické zprávě o podobě světa (ale i o stavu divadla). Podle mne by tedy by režisér měl být v tomto základu k sobě naprosto upřímný. Výběr textu, který režiséra jistým způsobem zajímá, ale aniž to ví, zajímá jej pouze „zvenku“, vede často k problematickým výsledkům. Pokud režisér neodhalí podstatu a duši díla,

---

<sup>3</sup> Eva Dobrovolná – Dramatik Vasilij Sigarev v kontextu "nové dramatiky" (FILOZOFICKÁ FAKULTA UNIVERZITY KARLOVY V PRAZE Ústav slavistických a východoevropských studií – Školní rok 2006/2007) Str. 31

jak by pak mohla jeho inscenace doopravdy duši mít? Na druhou stranu potřeba vždy tvořit hlavně na základě svého niterného souznění s textem může být také prokletím, zejména díky opakovanému soustředění na jeden typ dramatiky, témat, stylu. To může směřovat k jistému „uměleckému zakrnění“. Je proto třeba opět hledat balanc mezi těmito věcmi; zkoušet, dokud je věci možné zkoušet, ale také vědět, že pokud chci skutečně interpretovat, musím podstatě textu naprosto rozumět.

### 3.1.1 Vasilij Sigarev dramatik

Považuji za podstatné při studiu inscenace vzdělávat se v jeho kontextu; narazil jsem na habilitační práci *Evy Dobrovolné – Dramatik Vasilij Sigarev v kontextu "nové dramatiky"*. Kromě toho, že její teoretická práce mi byla při analýze textu velkým přínosem, podává v ní kvalitní zprávu o tom, kdo vlastně Sigarev je:

„Vasilij Sigarev se narodil 11. ledna 1977 v městečku Horní Salda. Jeho rodina pochází z velmi prostých poměrů. Rodiště V. Sigareva mělo nepopíratelně velký vliv na jeho tvorbu, proto je podstatné osvětlit i historii města, které má asi padesát tisíc obyvatel a nachází se přibližně dvě stě kilometrů od Jekatěrinburgu, na řece Saldě. Ve své době bylo průmyslovým centrem, protože se tu nachází jediné naleziště titanu v Rusku. Po rozpadu Sovětského svazu se infrastruktura průmyslově prosperujícího města rozpadla a lidé zůstali bez práce. Rozhodli se proto žít z titanového odpadu, vyprodukovaného elektrárnou. Titan začali těžit a obchodovat s ním. Nejprve se zdálo, že se město díky snadno vydělaným penězům dokáže uživit, ale opak byl pravdou. Obyvatelé neměli práci, ale měli dostatek peněz, které začali utápět v alkoholu, drogách a sexu. Když byl titanový poklad vyčerpán, stanulo město tváří v tvář rozvrácené morálce, obrovskému nárůstu drogové závislosti a rozmáhající se epidemii AIDS.

Smutná historie Sigarevova rodného města se vtiskla i do osudu jeho rodiny. Sám Sigarev se snažil žít jako ostatní, z peněz z titanového odpadu, které pak po nocích utrácel po barech a jiných podnikcích. Dokázal se ale vyvarovat tvrdým drogám, což se nepodařilo jeho mladšímu bratrovi Jurovi, který se stal závislým na heroinu. Nakonec se zapletl do rvačky, při které byl smrtelně zraněn jeden člověk. Jura byl odsouzen na sedm a půl roku do vězení. Tyto události měly

katastrofální dopad na celou Sigarevovu rodinu. Jeho matka se zhroutila a otec propadl alkoholu. Právě tehdy si Vasilij vysnil, že bude spisovatelem a vydělá milióny. Od dvanácti let psal hororové a hrůzostrašné povídky, které byly ovlivněny tvorbou Stephena Kinga. Žádné peníze nepřicházely, a tak se rozhodl pro studium chemie a biochemie na Pedagogickém institutu v Nižním Tagilu.

Studium náhodně vybraných oborů ho nebavilo. Když si ve třetím ročníku přečetl inzerát na přijímací zkoušky do Jekatěrinburského státního divadelního institutu, neváhal a zaslal tam jednu ze svých hororových povídek, se kterou uspěl. Tak začal studovat v kurzu Dramatiky, kde se poprvé setkal se svým učitelem Nikolajem Koljadou. Sigarev je v současné době považován za jednoho z nejvýraznějších absolventů Koljadovy líhně talentů." <sup>4</sup>

Sigarev je často řazen k tzv. *"ruské apokalyptické škole"*, jejíž dramatikové bývají srovnáváni se západní vlnou *"coolness dramatiky"*. V souvislosti s jeho tvorbou můžeme mluvit o obdobném pohledu, který se projevuje zejména v zaměření na drsnější stránky skutečnosti. Sigarevova dramatika má ale podstatné rysy, jimiž se od západní *"coolness dramatiky"* liší – zejména neskrývá svůj mimořádně emotivní přístup k postavám ani snahu vyvolat v divácích soucit a dojetí. *„V. Sigarev chce převést na scénu tu drsnou realitu, kterou sám zostřeně vnímal, a zároveň nabídnout svým postavám (a jejich prostřednictvím i publiku) pozitivní perspektivu a naději – tedy otevřít před nimi nové životní šance. Na rozdíl od "coolness dramatu" se nespokojuje s otřesnými, mrazivě podanými naturalistickými výjevy, nýbrž k úděsným faktům přistupuje s pochopením a citovostí, kterou (už tradičně) označujeme za přístup příznačně ruský. Snaží se dohlédnout za obzor každodennosti, v některých hrách se dotýká problematiky víry (božský řád světa vyčítaný z hvězdného nebe, otázka po Boží existenci)."* <sup>5</sup>

### 3.1.2. Děj Černého mléka

Na vlakovou stanici daleko od civilizace přijíždí jednoho chladného rána mladý milenecký pár z Moskvy. Šura je v osmém měsíci těhotenství a společně

---

<sup>4</sup> Eva Dobrovolná – *Dramatik Vasilij Sigarev v kontextu "nové dramatiky"* (FILOZOFICKÁ FAKULTA UNIVERZITY KARLOVY V PRAZE Ústav slavistických a východoevropských studií – Školní rok 2006/2007) Str. 22

<sup>5</sup> Eva Dobrovolná, *tamtéž*. Str. 49



s Levčikem se živí tím, že jezdí po chudých, zapadlých vesnicích a prodávají místním vesničanům za přemrštěnou cenu toastery. Po úspěšném „obchodu“ přicházejí zpátky na stanici, ale zjistí, že zde budou nuceni strávit noc, protože musí čekat na ranní vlak. Do čekárny postupně přichází obyvatelé vesnice, kteří si uvědomili, že byli okradeni a chtějí vrátit zboží. To se jim ale díky výmluvnosti Levčika a Šury nedaří a jsou nuceni opět odejít. Jeden z nich, Míšenka, se ve vzteku opije a vrazí na zastávku s brokovnicí v ruce. Po výstřelu na Pokladní sice zjišťujeme, že měl pouze slepé náboje, ale už je pozdě – Šure praskla plodová voda a je nucena na místní zastávce porodit.

Uběhne deset dní a pár se do čekárny opět vrací. Vjíždí už s kočárkem, doprovázení Pašou, u níž musela Šura strávit oněch deset dní, a která ji pomohla dítě porodit. V momentě, kdy Paša odejde, si Levčík, který celých deset dní prodával v okolních vesnicích toastery, začíná všimnout Šuriny zvláštní proměny. Snaží se jí všemožnými způsoby dostat z její zamklé, „přezíravé“ pózy. To se mu ale nedaří; Šura se nechce vrátit domů – tvrdí, že během porodu uviděla Boha, že se jí zjevil smysl života, a že se nechce vrátit do kolejí sobeckého a povrchního velkoměstského života. Nově nabytá zkušenost ji dodává sílu při přesvědčování Levčika, aby zde zůstal s ní. Ten se jí ale vysměje, zná ji a ví, že by na této vesnici nedokázala žít déle než měsíc. Zmlátí Šuru, vyveze kočárek na perón a naloží jej do vlaku. Šura v čekárně osamí a začíná prosit Boha o sílu, ten ale najednou mlčí. Odvrátil se od ní v okamžiku, kdy jej nejvíce potřebovala a začíná jej proklínat. Nakonec se rozhodne odjet s Levčikem zpátky do civilizace. Vrací se zpátky do svých životů, jako by se nic se „téměř“ nic nestalo.

## 3.2. Interpretace

*„Když slyším režiséra, jak mluví plyně o tom, že slouží autorovi, že nechává jeho hru promlouvat samu ze sebe, vzbuzuje to ve mně nedůvěru, protože to je ze všeho nejběžnější. Necháte-li hru právě jen promlouvat, nevydá ze sebe asi ani hles. Máte-li na mysli to, aby hru bylo slyšet, musíte z ní její hlasy vyvolat. Což vyžaduje spoustu obezřelých činů, jejichž výsledkem pak může být něco velice prostého. Začít však heslem "buďme prostí" znamená vystavovat se negaci, snadnému obcházení namáhavých postupů směřujících k prostotě.“<sup>6</sup> Jak ale tyto hlasy vyvolat? Na co přesně se soustředit, když chci, aby hru nebylo pouze slyšet, ale chci, aby hra do slova „křičela“?*

Příběh, který jsem se rozhodl vyprávět, je o vztahu Levčika a Drobka. Proto jsem se v prvních fázích soustředil zejména na interpretaci těchto dvou hlavních postav. Sigarev sám tvrdí, že jeho hra je především hrou o lásce; *„O lásce, která se sice projevuje velice podivným způsobem (s jinými projevy lásky se protagonisté této hry vlastně nikdy nesetkali), ale která zároveň svědčí o tom, že by jednou chtěli žít jinak.“<sup>7</sup> O dvou lidech, kteří jsou postaveni do krizové situace, která obnažuje, jak do této chvíle žili a jestli skrze tuto situaci můžou dojít proměny. Prožívají krizi, ve které poznají, že žít se dá i jinak, než doposud žili.*

Vlaková zastávka, ze které nejede žádný vlak, symbolizuje zastavení v jejich životech. V ní se svede střet, nebo zápas o životní hodnoty. Stanice se jmenuje **Mechová**. Toto jméno dostala proto, aby se zdůraznil obraz prostoru, který srůstá s přírodou. Je to místo, které pod tlakem přírodních vlivů postupně zarůstá a mizí, což asociuje onen rozklad všeho živého po smrti. *„Ono to vlastně ani není město. A dokonce ani místo městu podobné. Ani vesnici. Není to žádný bod osídlení. Zastávka je to. Prostě zastávka.“<sup>8</sup> „Zastávku“ je možno interpretovat i jako oblast jistého prozření a poznání, proto nás myšlenka, že by tento prostor měl brzy zmizet, do jisté míry děsí. Tato emoce je jistým varováním pro dnešní svět; „jestli tento prostor zanikne, prožít už nikdy nebude možné“. Samotná čekárna by se dala nazvat „pustým ostrovem“, ze kterého nelze odplout (v tomto případě odjet).*

---

<sup>6</sup> Peter Brook – Prázdný prostor, Panorama, 1988. str. 81

<sup>7</sup> Machalická, J.: V divadle jsem byl poprvé až na premiéře své hry, říká Sigarev. In: Lidové noviny, 25.11.2004/N2. 274, s. 18.

<sup>8</sup> V. Sigarev – Černé mléko (hra), získáno pro studijní účely od Aura-Pont s.r.o.

Je to ono místo pod stromem na „travnatém chodníčku“ z Čekání na Godota, nebo třeba hluboká jáma v zemi, ze které nelze vylézt.

Sigarev tvrdí: „Černé mléko je hra o lásce, velmi zvláštní lásce mezi mnou a mou ženou, která pro nezasvěceného může vypadat jako nenávisť, ale ve skutečnosti může být silnější než láska mezi Romeem a Julií.“<sup>9</sup> Přes všechnu svou zkaženost jsou ale ještě schopni lásky, a to lásky silné, démonické a dokonce životodárné. Hru bylo proto třeba realizovat tak, abychom viděli lidi, kteří se většinu času nenávidí, ale zároveň milují. Postavy se ve hře projevují jako infantilní a jeden z adekvátních prostředků, který jsme pro to hledali je jejich podobnost, rituály, podobná gesta, intonace. To mělo postavám dodávat jistou autenticitu a lidský rozměr, což je nezbytné k možnému ztotožnění s postavami.

Zčernalé mléko je obraz dnešního „zkaženého“ světa; bílé mateřské mléko černá – svět bude „vinou nás“, neschopných se změnit, dále zkažený. Smrt duše před kterou Sigarev ve hře „varuje“ je „varováním“ pro dnešní svět; jako by duše naší společnosti právě umírala. Ve hře se střetávají **dva světy**; svět vesnice a svět města, ani jeden z nich však není ten „dobrý“. Z toho vychází onen pocit **ztracení**. Jde o jakýsi výkřik: „*Neumíme v tomhle světě žít!*“. Tento střet také vyjevuje téma „*osobního střetnutí s jinou realitou*“ – světem jiných hodnot a díky tomu je možné ve hře akcentovat například téma *dospívání a lidské zralosti*. Zdálo se mi, že pro svou melodramatičnost má hra sklon až k jisté moraliť. Při realizaci jsem ale zjistil, že tomu ale tak není; text nikdy neříká co je správné a co je špatné, spíše věci relativizuje.

Při interpretaci postav „z vesnice“ jsem se soustředil (studoval a shromažďoval autentické inspirační materiály) zejména na to, jak vypadá jejich svět, v jaké bídě žijí, abych umocnil kontrast mezi světem chudých a „prostých lidí z „bohem zapomenutého kraje“ a světem příchozích postav z „civilizovaného“ a materiálně bohatého světa. Tento kontrast má významný dramatický potenciál a pomáhá artikulovat příběh i téma celé hry a zesiluje váhu Šuřiny proměny, pomáhá budovat charakter dvou hlavních postav, když vidíme jak bezohledně a bez jakéhokoli studu okrádají lidi z vesnice.

---

<sup>9</sup> Cit. podle: Sigarev, V.: Černé mléko: krutá hra o lásce. In: Kolářová, K.: Mladá fronta Dnes, 13.11.2004/N!! 265, s. B/2. (přel. K. Kolářová)

Závěrečný výstup hry, ve kterém se Šura rozhodne odjet ze zastávky je z hlediska interpretace textu klíčový. Odvíjí se od něj interpretace celého oblouku hry. Skromný život lidí z vesnice a starost o nově narozené dítě je pro Šuru prvním možným krokem k novému životu, počátkem života zodpovědnějšího a méně sobeckého. Je to vykročení „do neznáma“, které se možná nepodaří, ale sám tento pokus je v očích autora projevem „skutečné lásky“. V tomto druhu lásky vidí cestu k vysvobození a jedinou **naději člověka**. Dokládá to Sigarevova závěrná scénická poznámka hry: „*Odcházejí. Jen černá louže setrvá. A v ní se, bůhví proč, neodráží strop, ale nebe. Noční nebe. Měsíc. Planety. A hvězdy. Mnoho hvězd. Milióny. Miliardy. Celý vesmír se odráží v té louži. Hvězdy se v ní mihotají. Hoří. Svítí. A už není černá, je znovu bílá. Bílá, jak mléko. Bílá jak sníh. Bílá jak...*“<sup>10</sup> V zčernalém, zkaženém mléce se přece jen leskne vesmír, lidství, láska a „zachvívá se“ naděje. „*K očištění je potřeba spatřit špínu a dotknout se jí.*“<sup>11</sup>

Závěrečná scéna, ve které Levčik vstoupí do prostoru se slovy: „*Co blbneš, prosím tě? Kočárek je už ve vlaku. Ještě nám to ujede.*“, a Šura mu odpovídá: „*Dyť už jdu. Copak nevidíš, že mi něco spadlo do oka?*“ však působí jako bychom se vrátili opět na začátek hry – odpovídá tomu i jazyk, kterým najednou Šura mluví: „*Dyť jdu, jdu. Nekomanduj! A dej mě mentolku.*“. Odchází jako postava, kterou jsme viděli přicházet na začátku – nedokázala se, i po tom, co se jí zjevil Bůh, změnit, neudržela se svého stanoviska „zůstat“ a začít žít „nový život“ jinde a jinak. To vyjevuje téma *neměnnosti*, které bylo jedním ze základních důvodů výběru textu. Samotná neměnnost ale nepopírá možnost dospívání, nýbrž podává zprávu o tom, že i přes zásadní uvědomění, že se dá život žít i jinak, toho v tento moment Šura ještě není schopna. Zapře Boha z vteřiny na vteřinu. Zapře jej v momentě, kdy vlak přijíždí a ona se **musí** rozhodnout, co se svým životem doopravdy dál. Čeká, že jí Bůh dá sílu, on ale v tento moment opět mlčí. Cigareta a rozlité mléko jsou znakem toho, že nově nabytou starost o dítě a snahu být zodpovědnou matkou, hází opět za hlavu. Je to ale definitivní rezignace? Z načtených materiálů, zejména pak z rozhovorů s autorem textu jsem zjistil, že on toto rozhodnutí doopravdy jako definitivní rezignaci bere, avšak z hlediska katarzního potenciálu textu je výhodnější toto Šurino rozhodnutí jako definitivní nebrat. Šura působí tak, že se k dítěti bude chovat stejně, jako když jej nosila v lůně. Doopravdy tomu tak

<sup>10</sup> V. Sigarev – Černé mléko (hra), získáno pro studijní účely od Aura-Pont s.r.o.

<sup>11</sup> Eva Dobrovolná – *Dramatik Vasilij Sigarev v kontextu "nové dramatiky" (FILOZOFICKÁ FAKULTA UNIVERZITY KARLOVY V PRAZE Ústav slavistických a východoevropských studií – Školní rok 2006/2007) Str. 33*

ale není; „*sice ještě této proměny nejsem schopna, ale zažila jsem něco, co mě v budoucnu promění (přivedla jsem na svět dítě a už nikdy nebudu stejná).*“ Z tohoto hlediska je zapálená cigareta gesto, které v kontextu toho, co prožila nemůže být definitivní. Význam jejího odchodu se ale odvíjí od jemných nuancí mimiky a gestiky herečky. Interpretace tohoto okamžiku bude vždy ovlivněn dle toho, jak jej herečka udělá. Je to moment, který zásadně ovlivní, jak se inscenace bude v ten den vyvíjet. Otázkou tedy je, jestli a jak se to při reprízách promění.

To, možná, „smířlivé“ na celém příběhu je, že Šuřina láska k dítěti nakonec vítězí nad *hodnotami*, které poznala díky lidem z vesnice, nad lidskou soudností, nad Bohem. Jako by vítězila láska, a to napovídalo o možné víře v člověka. O tom, že člověk má skrze lásku naději na „zlepšení“. „*V každém člověku zbylo něco dobrého, co je třeba dále rozvíjet, kultivovat, předávat svým dětem a šířit kolem sebe – šířit kolem sebe onen „zárodek lásky“.*“<sup>12</sup> Je to o nahlédnutí sebe sama jako na lidskou bytost, celistvě, se všemi jejími špatnostmi; je to ale přeci pořád jenom ona samotná, a to je právě to přirozené a lidské.

Chtěl jsem, aby celá inscenace byla *drzá*, skrze grotesku *vtipná*, ale zároveň *teskná*. To se mi, doufám, do jisté míry povedlo. Ve hře je cítit Sigarevova nespokojenost s tím, jak věci v dnešním světě fungují, je to „protest song.“ Nejsem si jist, jestli se mi podařilo se svými hereckými kolegy tento pocit ze světa a života do inscenace obtisknout, to snad poznám s reprízami...

### **3.2.1. Volba žánru a vývoj cesty k němu**

Při přemýšlení nad tím, jakými scénickými prostředky dosáhnout výchozí interpretace jsem dospěl k rozhodnutí, že bude nejlepší příběh inscenovat v žánru grotesky. V takovém rozsahu jsem se s tímto žánrem ještě nikdy nesešel, a proto jsem věděl, že pro mě práce bude z hlediska volby scénických prostředků složitá. Postup při volení těchto prostředků byl ze začátku spíše intuitivní, avšak v průběhu vzniku inscenace jsme se s herci v nich začali více orientovat a díky tomu se nám nakonec text jako grotesku doopravdy podařilo inscenovat.

---

<sup>12</sup> Eva Dobrovolná – *Tamtěž Str.* 31

Od prvního přečtení textu jsem tušil, že k němu chci přistupovat s nadhledem. I když má hra závažné sdělení, prostředky sdělení musí být v kontrastu. Věděl jsem, že bude třeba **vyvažovat** tuto vážnější obsahovou stránku rovinou textu s jeho komediálnějším. Tento požadavek však nebylo snadné naplnit vzhledem k tomu, jak se hra v průběhu vyvíjí. Rozdílnost stylu prvního a druhého dějství je opravdu markantní, proto bylo stěžejní najít styl, ve kterém se hra bude pohybovat celá. Žánrové ukotvení, ať se jedná o jakékoli, a s ním spojené prostředky stylového řešení jsou pro mě zatím spíše pocitová věc – stejně tak jako pevné herecké vedení za jednotným stylovým herectvím. Stalo se mi při práci, že jsem dva své herce nedokázal vést natolik pevnou rukou, aby ve svých výstupech nevystupovali z žánru, a stylu herectví, který jsem jim vytyčil. Souvisí to rozhodně s mou nedostatečnou jistotou ve výkladové a interpretační rovině jejich postav.

Rozhodl jsem se, že bych chtěl do jisté míry částečně balancovat mezi psychologickým realismem a groteskou. Šlo mi o to, aby postavy byly „*tak trochu lidské osudy, a tak trochu postavičky*“. Tento předpoklad se ne vždy dařilo naplňovat; stávalo se, že prostředky voleny za cílem jednotného stylového řešení překračovaly míru grotesknosti, kterou text nabízí, nebo spadávaly do až moc velké psychologicko-realistické rozehrávky. Během celého zkoušení jsme se stále pohybovali na přímce od totální grotesky až k opravdovému „*ruskému psychologickému-realismu*“. V tom spočívalo ono hledání, kam „to“ vlastně doopravdy zařadit a jak věc uchopit. V konečné fázi práce byla hra v prostoru postavena celá, ale žánr grotesky se nedostavoval; díval jsem se v zásadě na psychologicko-realistickou hru. Nebyl však čas a v té chvíli už ani kapacita se na toto soustředit. Nevěděl jsem jakou připomínkou nebo jakým dalším druhem práce bych toto mohl napravit, proto jsem se o naplnění tohoto cíle přestal zajímat. Zaměřili jsme se na větší zkonkretizování situací, jednotlivých vztahů, jejich průběhů, hlubší výklad jednotlivých charakterů a najednou se začala groteska dostavovat sama. Z hereckého jednání, které do té doby bylo ukotveno v psychologicko-realistickém stylu se začaly vytrácet procesy, dostavovaly se stříhy – celá věc byla najednou expresivnější, jednotlivé situace komičtější. Zvlášť viditelná proměna se objevila ve zrychlení temporytmu inscenace a v temporytmu jednotlivých situací i hereckého jednání. To bylo známkou toho, že uchopení textu v tomto žánru bylo správné.

Vznik scény, ve které dva herci, Tomáš Čapek a Marek Frňka, stojí uprostřed přestavěného prostoru a dvě minuty „jen tak“ kouří je vrchol grotesky v celé inscenaci. Scéna vznikla v generálovém týdnu postupně při zkoušení přestavby. Věděli jsme, že je třeba „nahnat“ čas, aby se Sára Rychlíková mohla převléct, a tak jsem hercům, kteří přišli přestavit scénu říkal, aby si zapálili „cígo“ a moc nespěchali. Když byl prostor přestavěn a ostatní ještě něco uklízeli, ocitl se Tomáš Čapek uprostřed prostoru, na pár vteřin se zastavil a kouřil. Nechápal jsem přesně proč je pohled na něj natolik komický, ale zastavil jsem přestavbu a řekl mu, aby tam stál mnohem déle. Inspirovala mě k tomu jak hudba, tak on sám. Při dalším jetí na scéně jako poslední zůstala Šuřina kabelka a Marek Frňka, okamžitě jsem ho zastavil a řekl mu, ať jde za Tomášem a ukáže mu kabelku, najednou kluky začalo napadat, že by v kabelce mohli najít tu cigaretu, kterou si pak předávají – scéna byla hotová. Následně jsme jen doladili její délku. V tento moment jsme už chápali, co groteska v kontextu celého představení znamená a jak s ní asi pracovat. Když Tomáš Čapek a Marek Frňka stojí vedle sebe, kouří a „jen tak“ si předávají cigaretu, je to komické díky jejich hereckému naturelu, ale také protože je tato scéna v kontextu děje celé hry. Sama o sobě by scéna neměla vůbec žádný smysl.

Otázkou zůstává, jak to, že se mi podařilo scénu realizovat tak rychle. Ztotožňuji se s teorií mého režijního pedagoga; tím, že čtyři dny před premiérou do inscenace „naskočili“ herci z druhé skupiny a měli možnost vidět inscenaci zvenku a pozorovat herecký styl jejich spolužáků, dokázali intuitivně vycítit kam inscenace směřuje. Cesta k hereckému stylu, na rozdíl od ostatních, byla z druhé strany (z venku), nebyla to cesta hledání, ale odpozorování, proto mělo jejich herectví ještě jinou kvalitu než u lidí, kteří styl hledali zevnitř. Mohli si okamžitě, na základě odpozorovaného, „dovolit více“ než jejich kolegové.

### 3.3. Prostor a scénografické řešení

Inscenace Černé mléko je má druhá spolupráce se scénografem Martinem Šimkem. Vnímám ji jako naše společné dílo, které vznikalo díky opravdové vzájemné tvůrčí spolupráci. Poznali jsme se na škole během studia mého prvního ročníku a velmi rychle jsme zjistili, že k sobě máme blízko nejen lidsky, ale spojuje nás mimo jiné i podobné divadelní a umělecké cítění, vkus. Naší první spoluprací byla realizace hry Dorotka Magdaleny Frydrych Gregorové v zimním semestru roku 2019. Byla to pro nás zásadní praktická zkušenost, během které jsme se umělecky poznávali a zjišťovali, jak druhý reaguje na krizové situace, v čem si můžeme navzájem pomoci a jak se vlastně naše profese „proplétají“. Velmi si našeho přátelského vztahu i profesního partnerství vážím a myslím si, že máme naději stát se fungujícím tvůrčím tandemem.

Už před nastudováním Dorotky jsme si definovali své umělecké postoje, směřování, vkus, shodli se na tom, kam společně chceme umělecky směřovat, vůči čemu se chceme a budeme vymezovat, jaký styl divadla je nám blízký, jací současní tvůrci nás inspirují apod. Tyto debaty nás sblížili na osobní úrovni, což nám do jisté míry ulehčilo „osvobodit se“, bavit se bez sebekontroly, svobodně tvořit, vzájemně se inspirovat anebo se předhánět v návrzích, jak podpořit dílo, jeho výpověď, sílu i duši.

Hledání výsledného scénografického řešení Černého mléka bylo komplikované (přesto jsem byl touto fází práce pohlčen a fascinován). Martin Šimek mi byl díky svým dramaturgickým schopnostem oporou již při prvním klíčování interpretace textu. Je to scénograf, který se mnou poprvé čte text nahlas a společně se necháváme bezprostředně „zavalit“ prvními vjemy a dojmy, sdílíme první nápady, pocity a začínáme si společně inscenaci představovat. Vyhledáváme a posloucháme inspirační hudbu, hledáme další inspirační zdroje jako jsou obrazy a fotografie, vzájemně se inspirujeme a bavíme se o jednotlivých scénách, o atmosféře, o postavách, o příběhu, o prostoru.

Po shodě na konkrétní interpretaci textu jsme přemýšleli nad tím, která ze zkušeben Katedry činoherního divadla DAMU bude z hlediska realizace naší inscenace nejvýhodnější. Zvolili jsme učebnu č. 222, protože skýtá nejvíce možností z hlediska prostorových a inscenačních řešení (mimo jiné je tato učebna



také nejlépe technicky vybavená). Přišlo nám výhodné pracovat s centrálním průchodem učebny a její hloubkou nebo hledat řešení i ve vertikálním využití prostoru. Následně jsem se seznamovali s praktickými limity zkušebny: například pro přesnější a plastičtější řešení některých obrazů bychom potřebovali větší hloubku (z tohoto důvodu nebylo možné některé obrazy vůbec realizovat), zvukové a další technické možnosti učebny byly v dezolátním stavu (dva měsíce po rekonstrukci!), během zkoušek přestal fungovat světelný stmívač, a proto jsme museli všechna světla složitě zapojovat pomocí prodlužovacích kabelů do nového světelného stmívače ručně, což nám v konečné fázi vzalo mnoho času a energie potřebných pro zkoušení s herci.

Jak jsem již zmínil dříve, rozhodli jsme se hlavní (a jediný) prostor hry – čekárnu – realizovat takříkajíc: „uprostřed ničeho“. Inspirací nám z hlediska atmosféry byli současní ruští fotografové jako jsou Igor Lebedev Sovremennyi, Vladimir Vyatkin a další (Výňatek: Obrázek 9 a Obrázek 8; str. 47 a Obrázek 10; str. 48). Fotografie těchto umělců nás inspirovaly a provokovaly nás k úvaze o zhmotnění „surového, mrtvolného“ prostoru. Zelené zářivky v zapadlých ruských hospodách a barech, nebo metru – nepříjemné ostré osvětlení, nehostinný prostor, všechny tyto vizuální inspirace a z nich pramenící asociace nám byly východisky při práci s prostorem a atmosférou. Dalšími inspiračními zdroji se staly naše osobní návštěvy skutečných železničních zastávek, podstatným předobrazem pak byla zejména provinční zastávka v městě Paskov, ve kterém jsem strávil několik prvních let svého života. (Obrázek 12 Obrázek 11; str. 48) Odtud se v úvahách i v realizaci objevili některé nápisy na záchodech, cedule, nebo tabule „příjezdy a odjezdy“. Má původní představa o zastávce směřovala blíže k reálnému předobrazu (oné, dřevěné, malé, provinční zastávce), Martin Šimek ale lpěl na tom, abychom do čekárny nedávali dřevěné židle, nebo sedačky, ale červené židle Vertex. Díky tomuto posunu vzniklo stylové a zároveň barevné ukotvení, které dalo základ celkové barevné stylizaci scénografického řešení inscenace.

Při vytváření inscenačního klíče jsme se společně se scénografem shodli, že podstatnou roli bude mít v naší inscenaci i hudební a zvuková složka (např. příjezd vlaku, křik kojence, tikot hodin aj.). Zaya Gambold, který pomáhal sestavit hudební plán inscenace, přišel s návrhem stylizovat zvuk průjezdu vlaku (původně se nejednalo o realistický zvuk, nýbrž o několik elektronických táhlých tónů na podkladu jednoduté harmonické plochy), to nás dráždilo ke scénickému umocnění

těchto okamžiků. Začala nás fascinovat představa zastávky, která má svou vlastní duši, která si žije, takříkajíc, „vlastním životem“. To jsme se rozhodli realizovat například ve světelné složce inscenace: v okamžiku, kdy přijíždí vlak, se měla celá zastávka rozblikat (jednotlivé nápisy na stěnách, tabule příjezd, odjezd, nádražní hodiny bez ručiček, nápis „EXIT“ nad středovým průchodem a samozřejmě zářivka). Tento zamýšlený princip narazil při realizaci na technické limity učebny, a tak jsme se nakonec museli spokojit pouze s blikající zářivkou, která má sice tendenci kýžený pocit vyvolat, ale bohužel ne dostatečně zřetelně.

Martina Šimka také napadla představa zásadní tematizované světelné proměny mezi první a druhou polovinou hry; v tomto směru jej inspirovala představa světnice, ve které se zrovna narodilo dítě – otevřená okna do kořán, vzduch, denní světlo, příchod života. Proto chtěl první dějství svítit zejména studenými světly a druhé dějství teplými – tento princip však díky technické vybavenosti třídy také nebyl zcela zřetelný. S proměnou svícení mezi prvním a druhým dějstvím přicházela i diskuse o přestavbě a proměně prostoru; rozhodli jsme se sice umocnit atmosféru nově narozeného života teplými světly, ale kontrastně k tomu podpořit ono „umírání“ zastávky hromadou igelitem přikrytých židlí naházených v rohu čekárny. (Konkrétní návrh: Obrázek 6; str. 46) Inspirací nám v tomto případě byly Obrázek 13 a Obrázek 14; str. 49 – původně jsme igelit chtěli použít tak, aby přikryl všechno „živé ve vesnici“, včetně jejích obyvatel – to by však bylo neúměrné scénické gesto vůči ostatním jinak budovaným a voleným stylotvorným prostředkům. Proto jsme představu modifikovali a přikryli igelitem pouze Opilého muže: Nakonec jsme společně došli k přesvědčení, že tato naše představa je spíše estetická než skutečně významotvorná a výsledný obraz jsme realizovali bez Opilého muže.

První návrh inscenačního řešení byl spíše konceptuální: chtěli jsme nějak v prostoru podpořit nemožnost odjet a to „uzamčením“ všech postav do prostoru. Na základě Occamova principu logické úspornosti, ke kterému nás dovedl při přemýšlení o divadle scénograf a pedagog Mgr. Milan David, jehož práce jsou pro nás do jisté míry inspirací, jsme chtěli realizovat příběh pouze s prázdným prostorem zkušebny, pár židlemi a několika věcmi, které by ležely volně v prostoru.

Názornou ukázkou z toto hlediska zmiňované úspornosti či „zbavování se nepotřebných věcí“, bylo řešení „automatické úschovny zavazadel“. Tu jsme

původně chtěli nahradit hromadou starých kufrů, které by ležely v rohu místnosti. S prvotní konceptuální představou také souvisel nápad, že by všichni herci zůstávali po celou dobu inscenace stále na scéně, čekali společně na příjezd vlaku a dotvářeli tak atmosféru zastavení světa a času. (Obrázek 1, Obrázek 2, Obrázek 3, 4; str. 46). Toto řešení by ale bylo matoucí z hlediska přehledného vyprávění příběhu. Tento pocit zastavení světa a času jsme se nakonec rozhodli artikulovat mimo jiné přítomnými nádražními hodinami, které již ale neukazují čas, protože jim chybí ručičky. Původní koncept narážel na další a další neřešitelné problémy při přemýšlení o konkrétním řešení a podobě jednotlivých situací; pokud by všechny postavy zůstávaly na scéně i v situacích, ve kterých se dle autora a příběhu nenacházejí, jak na ně mají reagovat? Mají je vnímat? Kam zbylé postavy umístit? Jak má postava přicházet, jak odcházet – co to znamená? *Tyto otázky odpovědi na ně nás nakonec dovedly k tomu, že jsme od takového řešení ustoupily a sdělení, která jsme chtěli takovým inscenováním zdůraznit, jsme se rozhodli akcentovat jinými inscenačními složkami či prostředky.*

Během prvotních diskusí o prostoru bylo důležité pojmenovat si konkrétně zadní prostor učebny 222 (za centrálním průchodem) a jeho využití v rámci inscenace. Scénograf v jednom ze svých návrhů umístil na zadní stěnu nad středový průchod světelný nápis „EXIT“ (Obrázek 3; str. 46), i když to bylo intuitivní rozhodnutí, vedlo nás k pojmenování, co může zadní prostor znamenat. Na základě této „náhody“ jsme se pak v realizaci vrátili k mé prvotní představě centrálních „lítačích dveří“, které slouží na scéně jednak jako místo vstupu do čekárny a odchodu z ní (pokud jsem chtěl hru koncipovat jako grotesku, byl jsem si vědom, že bez dveří neobejdeme - Obrázek 77; str. 47), ale jejich plné otevření „do široka“ umí také ze zadního prostoru za nimi udělat prostor jiný, stylizovaný, v němž se mohou dít obrazy „v jiném místě, dimenzi i čase“. <sup>13</sup> Rozhodnutí, že centrální průchod využijeme jako „lítačky“ do čekárny bylo klíčové. Scénograf pak přicházel s dalšími nápady, jak se groteska bude promítat do prostoru a situací; z toho vznikly dva záchody, pánský a dámský – a jejich barevné uchopení aj. (viz

---

<sup>13</sup> (Otevření zadního prostoru bylo největším scénografickým gestem a umožňovalo práci s obrazem. Obrazem, který byl doopravdy „zarámovaný“ (futra středového průchodu společně s podlahou „vyřízla“ obraz do podoby fotografie, malby nebo filmového záběru, inspirací mi z tohoto hlediska byl do jisté míry záběr z filmu Andreje Tarkovského, Stalker, záběr, ve kterém Stalker, Vědec a Spisovatel sedí před vchodem do místnosti a dívají se do dálky – kamera se vzdalí a zabírá je z jiné místnosti, začíná přšet; vidíme, jak zdi domu vytváří rám tomuto obrazu. Toto zarámování všechny postavy příběhu odosobňuje, ale zároveň nabízí možnost nahlédnout na počínání těchto tří lidí jako lidské snažení každého z nás.)

obr. č. 6). Po měsíci zkoušení v prostoru, kdy jsme měli židle rozestavěné po stranách (tři vpravo u zdi, tři vlevo u zdi – viz. Předchozí obrázek), jsme si uvědomili, že nám toto rozvržení prostoru neposkytuje dostatečnou možnost rozehrávání mizanscén, a že si prakticky po deseti minutách „vyplýtváme“ veškeré scénické možnosti prostoru. Nakonec jsme se scénografem došli k variantnímu řešení (*kupé křesel uprostřed – tři čelem, tři zády, dvě židle nalevo u zdi, dvě napravo u zdi – viz. Obrazová dokumentace k inscenaci*), které je z hlediska rozehrávání prostoru a možnosti mizanscén, dle nás nejlepší.

### 3.4. Práce s hercem na inscenaci

*Jak je možné, že po čtyřletém studiu oboru herectví nejsem stále dostatečným partnerem herců jako režisér?* Tato kapitola je zápisem i zpětnou reflexí stěžejních částí tvůrčího procesu práce s hercem. Zároveň je mou osobní výpovědí, která dokládá, na jaké úrovni se mé přemýšlení o práci s hercem v této fázi studia nachází.

Jak jsem již dříve napsal: *Hru bylo proto třeba realizovat tak, abychom viděli lidi, kteří se většinu času nenávidí, ale zároveň milují.* Jak toho ale docílit? Bylo třeba vytvořit pro to podmínky – tedy konkrétní situace dávající hercům motivace k tematizovanému jednání, díky kterému mohou podat detailní výpověď o svých postavách – zpětně si uvědomuji, že hlavní problém naší práce spočíval právě v tom. A chci-li do budoucna své inscenace stavět na hereckých výkonech jako na jedné z hlavních inscenačních složek, musím se naučit lépe a konkrétněji situace pojmenovávat (motivovat a inspirovat je tematicky dostředivě k hlavním tématům inscenace) a tím pomáhat vytvářet podmínky k takovému hereckému jednání, které je sdělné, protože je tematizované. V následujícím textu se pokusím reflektovat spolupráci s herci na inscenaci s ohledem na to, v čem v této chvíli spatřuji své rezervy.

#### 3.4.1. Získávání důvěry a sebedůvěra

Již před první čtenou zkouškou jsem věřil tomu, že text herce zaujme a snažil jsem se podpořit jejich základní pozitivní pracovní naladění. První čtenou zkoušku jsem koncipoval spíše jako „přátelské“ a ne „pracovní“ setkání – herci přicházeli do připraveného prostoru učebny 222, ke stolům s květinami, jídlem a vínem, za doprovodu mé inspirační hudby (ruského hard-bassu), tematicky se podávaly toasty. Panovala výborná atmosféra. Z reakcí, které jsem posléze odpozoroval během prvního čtení, jsem pochopil, že se jim text zalíbil – zřetelné to bylo v následné diskusi o něm. Jsem si jistý, že to do jisté míry způsobil můj vlastní entusiasmus, ale myslím, že Sigarevův text je naší generaci stále velmi blízký. Vhodný výběr textu je jedním z klíčových faktorů pro motivaci herců. A v tomto případě jsem pozoroval, že po přečtení textu jsou herci spokojeni, důvěřují

mi a jsou připraveni se inscenaci maximálně věnovat. Snažil jsem se umocnit jejich nadšení a osobní angažmá pro věc tím, že jsem každému herci zadal hned v úvodu naší spolupráce několik otázek, které měly rozvíjet a prohlubovat osobní zájem na artikulaci tématu. Důvěra herců ve výsledek byla každodenně také podporována pracovitostí a kreativitou inscenačního týmu, jehož zástupci byli přítomni mnoha zkouškám. Působili jsme kompaktním dojmem, vyzařovali pevnost a sílu, a to vše v hercích podporovalo kýženou důvěru, tolik důležitou pro týmovou spolupráci.

Důvěra týmu ale není konstantní, je úzce spojena se sebedůvěrou jeho vedení. Proto jsem důvěru herců neztrácel v okamžicích, ve kterých mi například nebylo jasné, jak scénu konkrétněji provést, pokud jsem přitom věděl, co v zásadě chci sdělit. Herci znejistěli ve chvílích, kdy jsem si přestal věřit sám – například v okamžicích, kdy herec odhalil svým jednáním, že jsem v něčem základním mylil, nebo také někdy v momentech, když u nás byl na náhledu herecký pedagog nebo pedagog režie. První návštěva Martiny Preissové odstartovala velké kroky kupředu v detailní herecké práci a posunula naše myšlení i konkrétní realizaci. Vedlejším efektem bylo, že se začaly ukazovat také mé omyly. Martina Preissová začala například nevědomky průkazně rozporovat mé připomínky z předchozí zkoušky, a navíc se jí dařilo řešit s herci situace, se kterými jsem si předtím nevěděl rady. Nebo k některým řešením došla mnohem rychleji než já. Má vlastní sebedůvěra se otřásala v základech i když jsem si byl vědom, že se jedná o pedagogický proces, a proto není možné si mé chyby a nedostatky brát osobně. V těchto okamžicích jsem na zkoušce seděl a prakticky „pouze“ pozoroval, jak je zručná a jak jsou herci rádi, že najednou ví, jak ten který výstup přesně uchopit. Toto její pedagogické působení mělo veskrze ráz detailní práce režiséra s hercem (tedy práce, za kterou jsem měl být odpovědný já). Její připomínky směřovaly většinou ke konkrétnějšímu rozehrání situace, vztahu nebo charakteru. Byly to poznámky, které někdy měnily podstatu situace nebo mnou vytčené téma, ale vedly přitom herce ke konkrétnímu jednání. Martina Preissová nás od první čtené zkoušky 10. března do premiéry 29. června navštívila pětkrát. Její vliv na zkoušku a celkovou realizaci byl ale velký a popravdě jsem se nikdy zcela neubráníl negativním pocitům, že nejsem schopen hercům tak kvalitně pomoci, jako to dokázala ona. Když průkazně rozporovala mé věty z předchozí zkoušky, zasáhl jsem skromnou omluvou hercům. Veřejným přiznáním svého omylu jsem herce získával na svou stranu opět zpět. Takové přiznání ale nebylo vždy jednoduché. Obecně z tohoto

hlediska je „úloha režiséra věru zvláštní: nežádá státi se bohem, a přece je to v jeho funkci zahrnuto. Přeje si zůstat omylným, leč pudovým spiknutím herců je učiněn rozhodčím sporů, neboť rozhodčího je tu po celý čas zoufale třeba. V určitém smyslu je režisér vždycky falešný hráč, průvodce nocí, krajem, který nezná, a přece nemá jinou volbu – musí vést a cestou se učit, kudy se vlastně cesta vine. Často tu na něho číhá mrtvolnost, když nepochopí správně situaci a doufá v nejlepší, kde jest mu zápolit s nejhorším..."<sup>14</sup> Být „průvodcem nocí, krajem, který neznám“, přičemž zabloudit znamená zpravidla negativní dopad na kvalitu cesty, je prazvláštní dualita režijní profese. Tento předpoklad vést herce někudy, kudy neznám cestu – dovolovat si „veřejně“ dělat chyby, zoufale potřebuje dávku sebedůvěry. V tomto směru jsem se sám se sebou ještě plně nenaučil pracovat; často se mi stává, že psychicky kolísám mezi přehnanou sebedůvěrou (často ne dostatečně opřenu o opravdové znalosti) a výrazným sebedoceňováním. Myslím (a doufám), že toto „kolísání“ je „normální“, pramení z toho, kdo v této fázi osobnostního vývoje jsem, z mých zatím nepočetných pracovních zkušeností. Získávání sebedůvěry vnímám jako proces související s osvojováním oboru i s lidským, osobnostním zráním. Sebedůvěra režiséra je klíčová pro důvěru herce v režiséra. Proto je nutné se tomuto tématu věnovat a v tomto smyslu na sobě pořád pracovat a rozvíjet se.

### **3.4.2. Tvůrčí stav a naladění na zkoušce**

Aby herec mohl s úspěchem tvořit, je třeba zajistit mu k tomu optimální podmínky. Zkoušku je tedy třeba přichystat a vést tak, aby na ni panovala tvůrčí atmosféra. Znovu jsem si to uvědomil při práci na Černém mléku. Tvůrčí atmosféra je zkrátka předpokladem vyvolání tvůrčího stavu. Zároveň ale jakákoli křečovitá snaha o její umělé vytvoření zabraňuje jejímu vzniku. Z hlediska psychologického vedení herců byla práce na popisované inscenaci komplikovaná. V komunikaci s herci jsem si dával pozor na to, aby byl můj přístup k nim partnerský (a ne zbytečně direktivní). A myslím si, že se mi to dařilo. I proto považuji zkoušení Černého mléka za osobně příjemnou zkušenost a intenzivní zážitek ze spolupráce režisér – herec. Ta probíhala bez vzájemných vnitřních tenzí či vztahových

---

<sup>14</sup> Peter Brook – Prázdný prostor, Panorama, 1988. str. 34

komplikací uvnitř týmu. I přes omezení vyvolané pandemií CoVID-19, se nám podařilo zůstat v pracovním a tvůrčím kontaktu díky aplikaci Zoom, a i proto jsme po příchodu do školy mohli plynně navázat na dosavadní práci zkouškami v prostoru. Předpokládám, že i to pomohlo tomu, že herci byli silně motivovaní k práci a dokazovali to na společných zkouškách, kdy by například nespokojili s již nalezenými možnostmi situace či výrazu a stále hledali dál. Také jsme se téměř vyhnuli tzv. zablokování herce a já se domnívám, že klíčem k tomuto úspěchu je právě schopnost vyvolat a udržovat tvůrčí atmosféru na zkoušce, čehož dosahuji společným naladěním či sladěním, partnerským přístupem, při kterém ale herec zároveň cítí pevné režijní vedení. Kvalita společné práce na zkouškách iniciovala i větší domácí přípravu herců, než na jakou jsem byl do té doby zvyklý. Na některých zkouškách se herci dokonce jakoby předháněli, kdo do zkoušení „dá více“.

Během prostorových zkoušek jsem však i mnohokrát nebyl schopen poskytnout hercům dostatek impulsů pro vznik konkrétního hereckého jednání. V takové situaci je atmosféra na zkoušce a velmi důležitá proto, aby se zkouška „nerozpadla“ a zůstala tvůrčí i když „režisér neví“. I přesto, že jsem neměl problém s navozením tvůrčí atmosféry, uvědomuji si, že při některých zkouškách jsem měl být konkrétnější ve výkladu jednotlivých situací, pevnější v interpretaci jednání postav v minisituacích a někdy jsem se i mýlil (nebo nebyl přesný) v pojmenování dílčích situačních témat. V některých případech se mi nedařilo nalézt a vytvořit pro požadované sdělení hereckých postojů konkrétní situace a jednoznačně určovat dané okolnosti a cíle jednání. Jeden z hlavních důvodů, proč jsem hercům tyto impulsy nebyl schopen dostatečně předat, bylo podcenění rozboru hry během přípravy na realizaci ve smyslu konkrétnější představy dávající impuls pro herecké jednání. Některé situace jsem vnímal a vykládal hercům příliš obecně a ke skutečnému tematizovanému jednání nemohlo docházet. Teprve díky inspiraci či někdy demonstrativnímu pedagogickému zásahu jsem se dostal „ke střevům“ textu. Ve schopnosti přečíst a inspirativně vyložit situaci také zatím spatřuji své rezervy, z nichž často pramení má nejistota. Věřím, že se tato schopnost bude rozvíjet spolu s mou zkušeností. V tuto chvíli je na místě si přiznat, že rozdíl mezi tím, jakou představu jsem o některých postavách či charakterech měl v první fázi zkoušení a co z ní zbylo, je bohužel obrovský a má základní představa o některých postavách či situacích byla velmi přibližná, obecná a nemotivovala herce ke



konkrétnímu jednání. *„Čím víc je prvotní rozbor podrobnější, všestrannější a hlubší, tím víc bude podnětů pro tvůrčí cit.“*<sup>15</sup>

Jeden z dalších nezbytných předpokladů pro pěstování a udržení tvůrčího stavu je naladění na zkoušku. Bez uvolnění není možné tvůrčího naladění dosáhnout. V závěrečné fázi zkoušení jsme se proto scházeli v deset ráno, hodinu jsme pili kávu, snídali, povídali si o práci, a i jiných věcech a pak jsme bez jakéhokoli násilí, téměř nepozorovaně, začali pracovat. Uvědomoval jsem si jak tento přístup pomáhá a jak kontraproduktivní byl v tomto slova smyslu můj přístup k tvorbě v předchozích školních pracích. V minulém semestru jsem se nechal ovlivnit časovým tlakem (někteří herci zkoušeli ještě v jiných ukázkách kolegů a organizace zkoušení byla díky tomu problematická), což vedlo k tomu, že jsem se cítil svázán. To se pak projevilo negativně přímo v komunikaci s hercem.

Hercům jsem svou představu o provedení do detailu nesděloval, chtěl jsem, aby se stali skutečnými spolutvůrci konkrétní podoby situací a zmocňovali se tak svých postav v mnou nabízeném výkladu. Chtěl jsem dosáhnout toho, aby herci měli ve výsledku pocit, že si situaci vyložili sami a sami přišli na její konkrétní podobu. V tomto bodě jsem ale zatím přecenil sebe i je. Místo toho, abych řekl, co přesně chci, nechal jsem herce „bezbřeze“ tvořit, aniž bych přesně řekl, co vlastně chci. Výsledkem takového konání bylo často obecné a ilustrativní jednání. Já si s takovým přístupem ani nemohl ověřit, zdali je má (nezveřejněná) představa dostatečně přesná. Herci se v takových chvílích stávali pasivními a snahu vyložit situaci neměli nebo toho nebyli schopni. Teprve ve tvůrčí diskusi s nimi, kdy jsem zároveň více pojmenoval svou představu jsem pochopil, že tato nebyla dostatečně konkrétní. Mé otázky, které měly herce navést k tomu, jak scénu uchopit a konkrétně řešit, byly vlastně nic neříkající. Chtít po herci, aby situaci uchopil přišel s nápadem, jak scénu realizovat, lze jen ve chvíli, kdy takovému způsobu tvorby předchází konkrétní zadání ve smyslu představy či analýzy situace (včetně pojmenování jejich základních faktorů). Skutečné uchopení postavy či situace v případě herce neznámá analyzovat, teoreticky vědět, ale „představit si“ a sehrát v situaci.

Jak jsem již psal v této kapitole dříve, častokrát jsem svou konkrétní představu hercům nezveřejnil a mylně se v dobré víře domníval, že jim takto

---

<sup>15</sup> K. S. Stanislavskij – Můj život v umění, Praha: Odeon, 1983, str. 279

„dávám svobodu“. Vedlejším efektem takového přístupu byl fakt, že jsem se velmi často ptal na otázky, na které jsem znal předem odpověď, což ve výsledku (v tvůrčím slova smyslu) nepřineslo nic, co by stálo za další pozornost. Spíše to vyvolávalo pocit nedůvěry v týmu.

Jsem rád, že jsem v rámci svého studia a režijního vývoje snad přišel na to, jak vytvořit na zkoušce tvůrčí atmosféru. Pochopil jsem a „na vlastní kůži“ zažil, že to je základní předpoklad pro skutečnou scénickou tvorbu a vědomou a kvalitní spolupráci s hercem. Otázkou samozřejmě zůstává, zdali se mi to podaří v mé příští práci. Po zkušenostech z inscenování Černého mléka tomu ale věřím.

### **3.4.3. Kontinuita jednání postav a tematická dostředivost, hlavní a dílčí cíle situace**

Během zkoušení jsem narazil na problematiku kontinuity jednání postav a tematické dostředivosti takového jednání. Potýkal jsem se s tím, že jsem někdy vedl herce spíše k ilustrativnímu než skutečně tematizovanému hereckému jednání.

Při opětovném zhlédnutí videozáznamu ze zkoušek z 26. května a 4. června je díky návštěvě pedagoga režie vidět velký posun. Po přenosu celého prvního dějství do prostoru jsem při snaze projíždět jej vcelku, narazil na problém. Průjezdy měly způsobit větší volnost při hereckém zkoumání průběhů situací, zkonkretizování jednání za dílčími cíli a průběžnými úkoly. Předpokládal jsem, že takový přístup také umožní hercům uvědomit si důležitá dějová fakta, která je nutno zvýraznit pro kvalitnější a přehledné vyprávění příběhu. Paradoxně se však z jednotlivých scén vytratilo skutečné jednání a herci – zřejmě pod tíhou zatím nezpracovaných dílčích úkolů a situací začali „hrát“ a vraceli se k ilustrativnímu jednání, na scéně se přestávali věci „DÍT“.

Napsal jsem 27. května do naší facebookové skupiny: *„...Vy víte, že ty věci vyvěrají jedna z druhé, také jsme prakticky celou střeďeční zkoušku strávili tím, že jsme se o tomto průběhu bavili – ale nedaří se najednou ten průběh vůbec realizovat. Ta mechanizace procesů pak způsobuje obecnost. Následně se děje to, že se nám ty charakteru nevyjevují POSTUPNĚ z jednotlivých situací, ale máte potřebu to vlastně odehrát nějak celistvě a zapomínáte na to nejpodstatnější, že*

*se to PRO VŠECHNY děje TADY a TEĎ a POPRVÉ. (...) – teď se to pokusím doložit na příkladu; na konci zkoušky jsem při připomínkách zmínil to, abychom si vzpomněli, jak situace Petrovny vypadala, když jsme ji nahazovali podruhé – proč tehdy ta situace fungovala a najednou nefunguje? Protože namísto prohloubení vnitřků charakterů, a ubrání na expresivně herectví jste proměnili, vymazali vnitřek situací... Dnes jsme to při průjezdu zanášeli balastem řešení, které nám jen měly zakrýt to, co tam chybělo, protože mi v ten moment ještě nedošlo že tomu chybí to nejpodstatnější, a to je jakási kostra situace. To, že se ta situace odehrává na 4 fáze a každá ta fáze je o jeden stupeň výš a vychází z nového a nového odmítnutí ze strany Levčika a Drobka. Bavili jsme se tehdy přeci o tom, že průběh té situace je takový, že čím větší nátlak ona udělá, tím větší opozici ji musíte udělat, převýšit ji... Z toho ta situace vznikala, všechny nutila jednat. Protože s každým stanoviskem; vemte si ten toaster – přicházela odpověď – nevezmeme, a zdálo se, že je situace vyřešená, ale ne – Petrovna zvýšila nátlak. Takže zpátky – zkrátka a dobře nesnažit se hrát celky ale mikro situace. Z nich se pak celek vylíhne."*

Krátce po tom, co jsem napsal tyto věty, jsem si uvědomil, že jsou do jisté míry zavádějící, protože nepojmenovaly základní problém přesně. Výsledkem bylo, že se žádná proměna nekonala. Omyly, kterých jsme se nevědomky dopouštěli, pojmenoval až pedagog režie. Hercům nebyly konkrétně a přesně pojmenovány průběžné záměry a cíle postav, a tak se ve větších celcích ztráceli a uchylovali se k ilustraci. Stávalo se tedy, že herci spíše demonstrovali, co jsou za postavy, ale nebyli jimi. Znovu jsem si uvědomil, že každé jednání postavy má a musí mít nějaký záměr, že se jednání postavy dá a musí tematizovat (musím ale znát a pojmenovat konkrétně cíl, za kterým směřuje). Herec, tak jak jsem napsal, tvoří svou postavu od situace k situaci. Režisér může herci pomoci s celistvostí postavy a jejím vývojem a průběhem v rámci celku. K tomu je třeba vyložit nesporně a přesně záměry postavy a mít opřený průběh a vývoj o konkrétní body a zlomy v textu. Tyto body či situační zvraty tvoří větší celky (obsahující často více situací najednou), které je nutné hercům pojmenovat. V takovém případě mluvíme o tom, že je zde nějaký „tah hereckého jednání“, které „vede odtud, sem“ - někam směřuje a má nějaký záměr. Jednání herce musí být propojené, musí mít dramatickou kontinuitu. Náznorným příkladem v tomto slova smyslu je třeba vstup Šury na začátku hry: do čekárny přichází našťvaná, utahaná, těhotná ženská, která

**si chce sednout a odpočinout si.** V momentě, kdy si **sedne**, je třeba **dohrát** jisté uvolnění a **zastavit jednání** – „(!!!) naplnila jsem svůj dílčí cíl, **sedla jsem si**“. Pár vteřin na to pokračuje: „*Fuj. Co to tady tak smrdí.*“ Její nový cíl je tedy „**Chci zjistit, co tu smrdí**“, protože to je jí překážkou v předchozím cíli – tedy „konečně se uvolnit a odpočinout si po předchozím trmácení“. Herečka nejprve toto zdánlivě banální propojení nerealizovala, protože hrála obě situace „odděleně“, bez vzájemné situační vazby, která ale přitom teprve dává hereckému jednání onu kýženou kontinuitu. Jakoby si herečka nebyla vědoma, že jedna situace tu vyvěrá z druhé a jejich vzájemná vazba se opírá právě o proměnu jednotlivých cílů vedených jediným záměrem – konečně si odpočinout. To jsem si při zkouškách uvědomoval postupně a snažil se pak herce takto vést a nepočítat s tím, že to a priori „vědí“. Zajímavé pro mne je, že s touto problematikou jsem se jako herec setkával běžně, nicméně jsem totéž v roli režiséra nedokázal uvidět z venku. A pojmenovat to. Počítal jsem s tím, že herci záměry jednání samozřejmě znají, ale jak jsme postupně všichni zjistili, ne vždy tomu tak bylo.

Z tohoto hlediska je také názorná scéna ze začátku druhého dějství, ve které Paša vyprovází Šuru a Levčika na vlak. Narazili jsme zde na stejný problém. Nedařilo se pojmenovat záměry a cíle postavy Paši ve větších celcích, proto docházelo k demonstrování charakteru a ilustrativnímu jednání. Scénu se v tomto slova smyslu nepodařilo vyřešit do veřejného předvedení, považuji ji za nejméně povedenou v celé inscenaci. Jakmile cíl postavy není odhalený (a ona za ním tedy nejedná), ale je pouze předvedený, stává se scéna nesrozumitelnou, retarduje (protože nedochází herecké jednání a tím pádem ani k vývoji či průběhu situace) a často neúnosně dlouhou.

Problematika realizace této scény je dána věkem Paši. Sigarev napsal „Tetu“ Pašu Lavreněvovou jako porodní bábu, matku několika odrostlých dětí. Změnou jejího věku jsme z ní chtěli udělat vesnické děvče, které se sice pomáhá při porodech, ale která sama nikdy žádné své dítě neměla. Nebylo realizovatelné, aby dvacetiletá herečka zahrála lidskou zkušenost staré porodní báby, a tak jsem byl nucen k této změně. Tím ale došlo k tomu, že jsem z této scény eliminoval něco, co ji přitom významně vytváří: „*matka*“ *vysílá svou „dceru“ do světa, loučí se s ní, dává ji poslední rady do života, nechce ji pustit, ale ví, že musí.* Jak toho ale docílit s mladou herečkou? Tuto otázku jsem si bohužel nekladl včas, na začátku přípravy inscenace, ale až v okamžiku, kdy už bylo pozdě. Má původní představa o

charakteru Paši Lavreněvové byla velmi vzdálená od výsledku, ke kterému jsme nakonec dospěli.

O postavě Paši jsem si při prvotním rozboru do režijní knihy napsal toto: *„Paša je ve vesnici místní. Prožila zde celý svůj život. Je to dobromyslná, prostší, ale velmi praktická žena. Dělá místní porodní bábu, je v těchto věcech velmi znalá a je pokorná vůči životu. Má pevné morální zásady, přijde ji nemyslitelné, aby těhotná žena, nebo žena, která kojí, kouřila, nicméně nikterak nemoralizuje. Je obětavá, šetřivá, dobrosrdečná, ochotná, pracovitá a pečlivá, skromná a soucitná, věří v Boha. Je bezprostřední, někdy vysměvačná. Ve své dobrotě je, zdá se, až slepě důvěřivá. Na vesnici se cítí osamělá – žije sama. Proto, když u sebe ubytuje Drobka, vidí v ní kamarádku a je za ní neskutečně vděčná. Bylo jí s ní dobře, nechce o ní přijít. Myslím, že nejzásadnější vliv na proměnu Drobka má právě Paša, která ji vnukla onen plán, aby ve vesnici zůstala. Ten plán ji vnukla nenásilně, ale vědomě. To vypovídá o jisté její sobeckosti. Zdá se mi, že její projevy citů jsou křečovité a dotěrné – v tom je komická. Je spíše introvertní, je tichá, ale když se má za něco postavit, sílu na to má. Má zkreslené představy o tom, jak vypadá svět za hranicí vesnice. Nikdy jej nenavštívila – to je s největší pravděpodobností základní kámen její primitivnosti a zbedněnosti. Nedokáže rozklíčovat, jestli je v té, či oné situaci nepatřičná, nebo jestli se nechová nepatřičně, jako by neměla onen vnější pohled na sebe.“*

O citovaném materiálu mohu s odstupem říct, že nebyl pro výsledný tvar zvláště návodným. Považuji jej ale za cenný zápis, který dokládá, jak hluboko jsem se při uvažování o postavě dostal. S odstupem vidím onu obecnost a to, jak se výklad charakteru rozbíhá do stran, namísto toho, aby byl dostředivý k té jediné scéně, kterou ve hře postava má. Ve výkladu jejího postoje a charakteru jsem nebyl si nebyl jistý a neustále měnil východiska a interpretaci: jeden týden jsme se rozhodli, že *Paša dítě má*, druhý, že *jí zemřelo*, třetí, že *ji zemřel manžel*, čtvrtý, že *děti mít vůbec nemůže*. Hledali jsme stále znovu proč Paša v prostoru zůstává – hledali jsme **záměr jejího jednání**.

Kvalitní rozbor textu v první fázi, odpovídající výklad, konkretizace jednotlivých situací a jejich tematické rozdělení jsou nezbytné impulsy ke kvalitní herecké práci. Kladu si otázku, na kterou zatím neznám odpověď, jestli je ten základní problém v mém výkladu, v hereckém zpracování nebo v tom, že být Paše

má být 55 let. V tuto chvíli si myslím, že nejpodstatnějším důvodem je to, že se text zkrátka vzepřel nutné školní generační úpravě.

Z hlediska záměru jednání a tematické dostředivosti lze jako povedenou chápat realizaci postavy Opilého muže Janem Staňkem. V případě této postavy jsem již v první fázi příprav věděl, co chci (chtěl jsem, aby postava měla „osud“). Otázkou, ale bylo, jak přesně režijně docílit toho, aby herec na velmi malé textové ploše takový úkol splnil. V tomto výstupu jde o vytvoření kontrastu mezi hloubkou slov Opilého muže, jeho upřímného, niterného sdělení a mezi jeho zevnějškem. *Sigarev pracuje s kontrastními charaktery postav a kontrastem mezi vnějším zdáním a niterným ustrojením.*<sup>16</sup> Chtěl jsem, aby byl výstup komický, ale měl v sobě něco, co způsobí, „že nám zamrzne úsměv na tváři“. Přístup herce k postavě byl nejdřív obecný, což mělo za následek, že neustále předváděl a ilustroval opilost. Posléze jsme si společně uvědomili, že je třeba za jeho postavou hledat opravdový lidský příběh. Zjistili jsme, že celá krátká scéna Opilého muže je jenom vyústění jeho příběhu, bylo proto třeba najít jeho příběh a poměrně bohatou předsituaci. To ve výsledku způsobilo, že herec začal pracovat se svými osobními prožitky, na scéně začal skutečně existovat a velmi konkrétně jednat. Bylo jasné, že za jeho přítomným jednáním je spousta neviditelného, nevyřčeného a hluboce prožitého života. A právě to nevyřčené, to „za postavou“ stvořilo to, že se Janu Staňkovi povedlo zahrát na malé ploše postavu se skutečným osudem.

Na problém pojmenování záměrů a cílů postavy ve větších celcích jsem narazil do jisté míry i při spolupráci s Petrem Matyášem Cibulkou, představitelem Levčika. Jedna z nejsložitějších věcí, se kterou jsme se v procesu tvorby jeho role potýkali, bylo nalezení přesného průběhu a vývoje postavy v prvním dějství. Průběh je komplikovaný zejména z hlediska jeho dynamické křivky – má téměř stále vzestupnou tendenci. Ještě v závěrečné fázi práce na inscenaci jsme se společně vrátili ke stolu a konkrétně si prošli jednotlivé zlomové body v textu, ve kterých se tato křivka láme či zvedá. Jako pro režiséra je pro mne důležité, že si po této práci uvědomuji, že jsem dříve nedával těmto situačním zlomům podporující tvorbu a vývoj postavy i srozumitelnost příběhu dostatečnou váhu a neuvědomoval si zásadní vliv této problematiky na výsledek. Tvorba charakteru Levčika byla z tohoto hlediska komplikovaná. V prvních fázích hledání jeho

---

<sup>16</sup> Eva Dobrovolná – *Dramatik Vasilij Sigarev v kontextu "nové dramatiky" (FILOZOFICKÁ FAKULTA UNIVERZITY KARLOVY V PRAZE Ústav slavistických a východoevropských studií – Školní rok 2006/2007) Str. 11*

charakteru jsme společně s Matyášem Cibulkou mluvili zejména o vlastnostech, které měly postavu vytvářet. O tom, jak postava navenek působí, kde se bere její zlost a z čeho pramení. V jakých situacích a jak konkrétně se ale osobnost Levčika vyjeví, v tom jsme ale ze začátku tápali. Uvědomil jsem si přitom, že takto herce nelze vést a že režijní vedení herce ve smyslu vzniku charakteru postavy je něco jiného.

Charakter postavy, její příběh a vývoj se nedá vytvořit jen na základě obecného pojmenování vlastností postavy a jejich postojů nebo předváděním vnější či vnitřní charakteristiky, ale na základě konkrétního výkladu opřené o situaci, ve které herec může za postavu jednat v takovém jednání, že se před námi v přítomném čase vyjevuje její charakter. Uvědomuji si, že v mé předešlé herecké praxe jsem se jako herec setkal s režiséry, kteří výše uvedené věděli, základní informace a motivace mi přichystali a poskytli a já se na ně tedy nemusel soustředit, nemusel je vymýšlet a bral je jako samozřejmý impuls ke své tvorbě. Nyní, jako režisér, toto znovu objevuji vědomě. I proto je pro mě má předchozí herecká praxe cenná, je pohledem z druhé strany, je to jakési „rozkročení mezi herectvím a režii“, které je pro mě v této fázi vývoje důležité a pomáhá mi zorientovat se v oboru režie.

#### **3.4.4. Spolupráce s hereckým pedagogem**

Bez hereckého pedagoga Mgr. Martiny Preissové bychom stěží dospěli k takovému výsledku, jaký jsme prezentovali na klauzurách. Paní Preissová znala text Černého mléka velmi důvěrně, nastudovala jej s režisérem Janem Kačerem v ND v divadle Kolowrat v roce 2004. Byla představitelkou postavy Šury a jejím hereckým partnerem byl Richard Krajčo, který hrál Levčika. Měla díky tomu dobrý přehled o textu a mnoho užitečných pedagogických poznámek k naší práci.

Ukázala nám, že jsme například s inscenačním týmem zásadně podcenili studium procesu porodu se všemi jeho fázemi a pocity, které jak matka, tak otec, díky této události mohou prožít. Konkrétně se uvedený problém projevil v podcenění psychofyzického stavu postavy, od kterého se ale do jisté míry odvíjí veškeré její jednání. Zajímavé je to zejména z hlediska vlivu na celou interpretaci hry, což se ukázalo potom, co jsme na tuto problematiku byli pedagožkou

upozornění. Nepřikládal jsem při přípravě zkoušek skutečností, které provázejí závěrečnou fázi těhotenství a porodu dítěte moc velkou váhu. Opět až v okamžiku, kdy bylo nutno scénu realizovat, jsem si uvědomil, jak málo věcí o tom vím, a že tento nedostatek zabraňuje brání mně i herečce v realizaci záměru. Bylo to pro mě uvědomění do jisté míry hořké, protože jsme měli tak zásadní věc celou dobu před sebou, ale prakticky jsme si ji nevšimli. Přehlédl jednu z nejmarkantnějších věcí v textu, od které se odvíjí celá Šuřina proměna, která navíc velmi úzce souvisí i s jejím závěrečným rozhodnutím a interpretací závěru celé inscenace. Po tom, co na to Martina Preissová upozornila a dala nám velmi podrobnou přednášku o věcech týkajících se porodu, začala představitelka Šury, Sára Rychlíková, hrát postavu mnohem pravdivěji. Z tohoto pak pramenila proměna vnitřní stavby celého druhého dějství, které se díky tomu velmi radikálně proměnilo.

Dalším vkladem pedagoga bylo upozorňování na práci s temporytmem postav. Preissová nám znovu ukázala, jaké mohou mít rozdíly v temporytmu jednotlivých postav vliv na celkový rytmus, průběh a artikulaci situace. Preissová mne dále nejčastěji upozorňovala na důslednost v práci s rekvizitami, na jejich „příběh“ nebo také na to, jaké energie by měly společně s novou postavou a situací na jeviště vstoupit a jak mezi nimi dosahovat většího kontrastu.

Díky připomínkám pedagogů jsem si znovu uvědomil, že se o charakterech postav dovídáme nejvíce z jednání v určitých situacích, ne skrze obecnou či přibližnou vnější charakterizaci. Díky například vložené mikrosituaci začali herci hrát konkrétněji nejen, postavu, ale dokonce svým jednáním jednotlivé situace tematizovali. Například v závěrečné scéně prvního dějství, v okamžiku, kdy začíná Šura rodit, si chce z nahromaděného stresu zapálit cigaretu, nemá ale zapalovač. Úpěnlivě o něj poprosí Levčika: „*Zapal mi!*“. Ve scénické poznámce je napsáno; „*Levčik jde k ní a neochotně ji zapálí*“. Zkoušeli jsme různé varianty podání zapalovače, zapálení cigarety, nepodání zapalovače, ale nejlépe obstála varianta právě Martiny Preissové. Levčik ji pod vlivem vyhrocenosti situace zapalovač hodí přes celou místnost pod nohy. Tento druh podání zapalovače, který je neúměrný situaci vytváří pro Šuru další mikrosituaci, kterou musí řešit. Najednou je její další replika: „*Co seš takovej?!*“ konkrétně vztažená a autentická, protože reaguje na konkrétní impuls umožňující její další konkrétní jednání se skutečnou vypovídací hodnotou o dané postavě. Způsob podání zapalovače něco konkrétního říká o charakteru Levčika, způsob, jakým se zapalovače zmocní Šura také a obě akce



dohromady mají výpovědní hodnotu o vzájemném vztahu mezi nimi. Takto tvořené mikrosituace posléze složí celou stavbu inscenace. Hecce tato „drobnost“ nutí hrát celou situaci konkrétně. Na základě například této zkušenosti je pro mne znovu zřejmější, že se o postavách dovídáme nejvíce z jednání v určitých situacích, ne skrze obecnou či přibližnou vnější charakterizaci.

Tento teoreticky samozřejmý poznatek jsem si při práci na Černém mléku prakticky znovu uvědomil a „osahal“ a věřím, že při příští práci budu v tomto slova smyslu schopen pracovat samostatněji.

#### 4. Závěr

Jak je tedy možné, že po čtyřletém studiu oboru herectví nejsem stále dostatečným partnerem herců jako režisér? Nemohu jim být dostatečným partnerem ve chvíli, kdy k nim přistupuji stále z pozice herce. I přesto, že je pro mě má předchozí herecká praxe cenná, je pohledem z druhé strany. Tento herecký pohled například způsobil, že jsem se soustředil na vnější a vnitřní charakteristiku postavy, aniž bych si uvědomil, že je pro její sdělení třeba vytvořit konkrétní situaci. Věděl jsem také, že ke každému hereckému jednání je třeba znát jeho cíle. Nicméně jsem to z pozice režiséra nebyl schopen vidět. Během studia jsem zcela neproniknul do hloubky herectví, což je jeden z možných důvodů, proč se mi je stále nedaří vést dle mých představ. Při režijním vedení herců narážím také na limity, které ale nepramení z mého předchozího vzdělání, nýbrž jsou to limity technické. Doufám, že ty se časem a získanou praxí vytratí.

Při svých pracích se soustředím na spolupráci herce a režiséra, protože věřím, že v průběhu času se tato má stránka stane opravdovou režijní předností. Doufám, že díky mému hereckému zázemí k tomu mám předpoklad. Chci vyprávět příběhy a chci je vyprávět dobře. Chci mluvit o člověku a o tom, jak žije život. Chci svými inscenacemi podávat výpověď o tom, jaké jsou jeho strachy, jeho tužby, radosti, špatnosti, zkrátka o tom „co je ve své podstatě člověk“. Toho dosáhnu jedině tehdy, když své divadlo budu stavět na herci, který přeci jediný má onu možnost opravdově zrcadlit na jevišti život.

*Seznam použité literatury a zdrojů:*

Eva Dobrovolná – Dramatik Vasilij Sigarev v kontextu "nové dramatiky", Ústav slavistických a východoevropských studií v Školní rok 2006/2007

Jaroslav Vostrý – Režie je umění, Praha: Akademie múzických umění v Praze, Divadelní fakulta, 2009

Ejeznštejnovy lekce divadelní režie (Jaroslav Vostrý – Režie je umění, Praha: Akademie múzických umění v Praze, Divadelní fakulta, 2009)

Declan Donellan – Herec a jeho cíl, Praha: Brkola, 2008

Michail Čechov – O herecké technice, Praha: Divadelní ústav, 1996

Tairov; Alexandr J.: Odpoutané divadlo. Zápisky režiséra. - 1927. ARS. Jindřich Honzl: Vznik ruského moderního divadla. Osvobozené divadlo. 1. vyd. - Praha; Orbis; 1927

Jan Císař / František Štěpánek – Základy činoherní režie, 1. vyd. — Praha: Ústř. pro kult. vých. činnost, 1984

Radovan Lukavský – Stanislavského metoda herecké práce, Státní pedagogické nakladatelství, 1978

Kolářová, K.: Černé mléko: krutá hra o lásce, Cit. podle: Sigarev, V.: Černé mléko: krutá hra o lásce. In: Kolářová, K.: Mladá fronta Dnes, 13.1 I.2004 265, s. B/2. (přel. K. Kolářová)

[https://ru.wikipedia.org/wiki/Сигарев,\\_Василий\\_Владимирович](https://ru.wikipedia.org/wiki/Сигарев,_Василий_Владимирович)

Peter Brook – Prázdný prostor, Panorama, 1988

Konstantin Sergejevič Stanislavskij – Můj život v umění, Praha: Odeon, 1983



## **Přílohy**

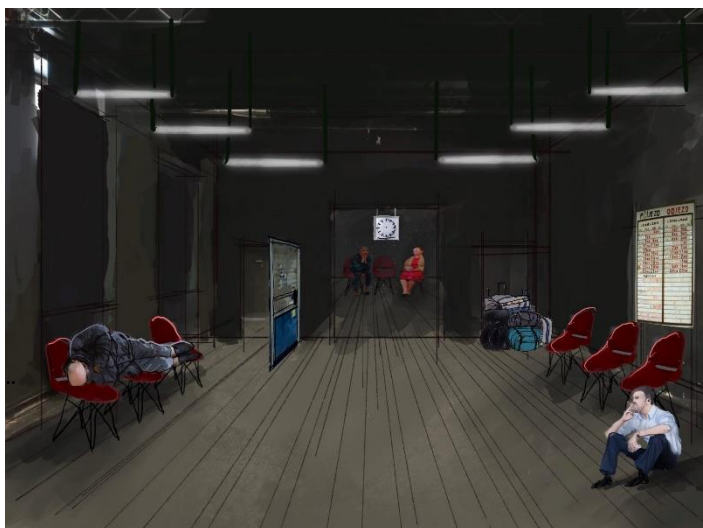
### **Osoby a obsazení**

Pedagogické vedení: Mgr. Daniel Hrbek, Ph.D., prof. MgA. Jan Vedral, PHD., Mgr. Martina Preissová

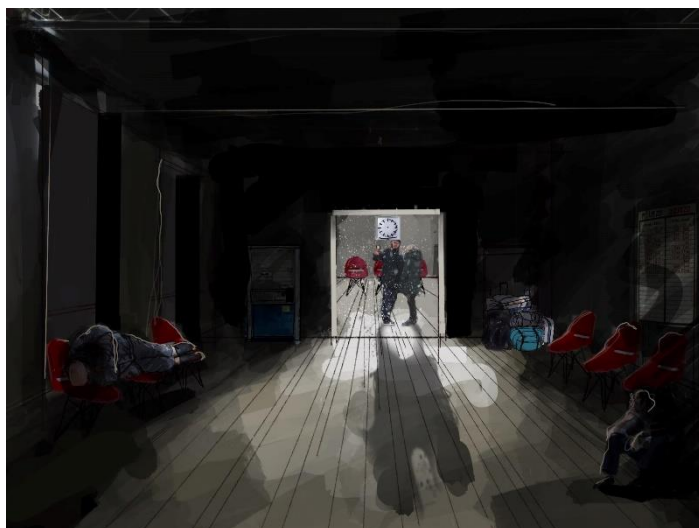
Režie: Josef Doležal  
Scénografie: Martin Šimek  
Dramaturgie: Alice Škrlantová  
Kostýmy: Agáta Molčanová  
Hudba: Zaya Gambold, Tomáš Čapek  
Grafika loga toasterů: Jan Frič  
Produkce: Judita Brodská

Šura/Drobek: Sára Rychlíková  
Levčík: Petr Matyáš Cibulka  
Pokladní: Barbora Váchová  
Petrovna: Nikol Heinzlová  
Míšenka: Martin Bednár  
Paša: Zuzana Holéczyová  
Opilý muž: Jan Staněk  
Lidé s toastery: Barbora Vágnerová  
Marek Frňka  
Tomáš Čapek  
Romana Widenková

## Vývoj scénografického řešení



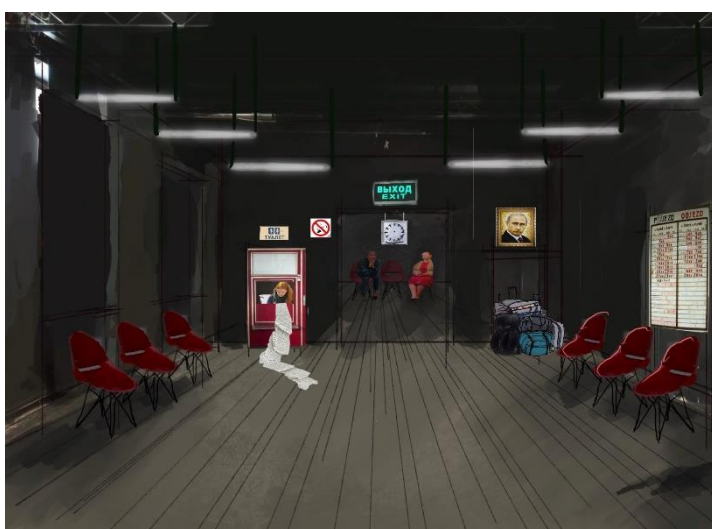
Obrázek 1



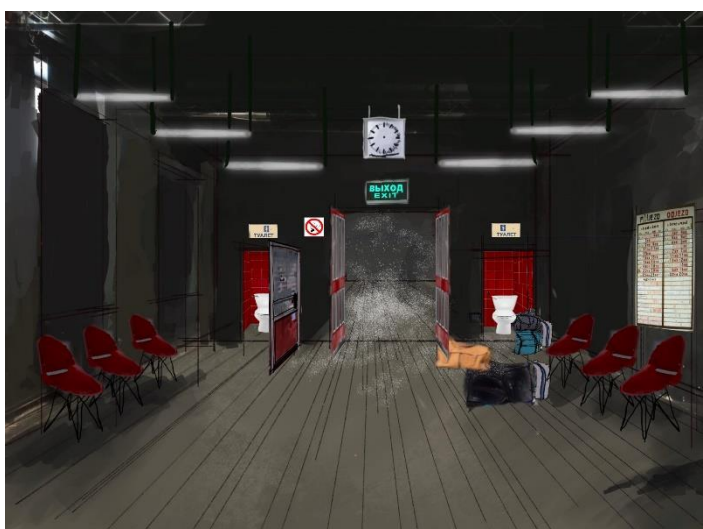
Obrázek 2



Obrázek 3



Obrázek 4



Obrázek 5



Obrázek 6



Obrázek 7



Obrázek 8



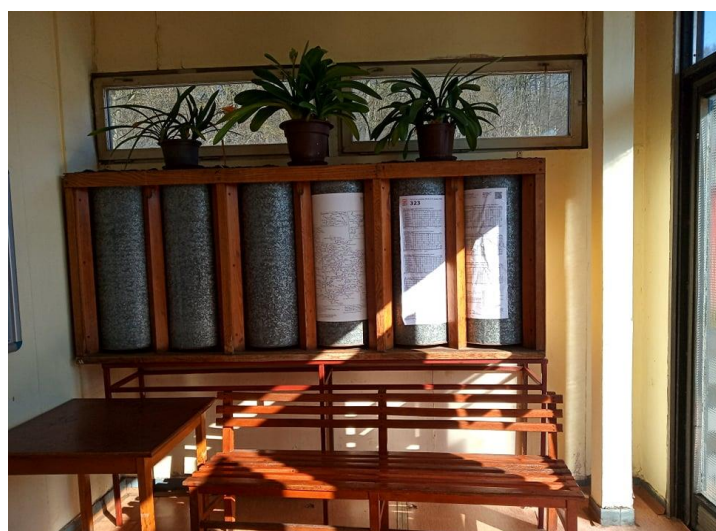
Obrázek 9



Obrázek 10



Obrázek 12



Obrázek 11





Obrázek 13



Obrázek 14

Obrazová dokumentace k inscenaci, fotografie Tereza Hořtová

