

AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE

DIVADELNÍ FAKULTA

Dramatická umění

Režie-dramaturgie činoherního divadla

BAKALÁŘSKÁ PRÁCE

ANALÝZA A INTERPRETACE

Mezi dramaturgií a režii

Monika Hliněnská

Vedoucí práce: prof. MgA. Jan Vedral, PhD.

Oponent práce: prof. PhDr. Daria Ullrichová

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

ANALYSIS AND INTERPRETATION

Between dramaturgy and directing

Monika Hliněnská

Supervisor: prof. MgA. Jan Vedral, PhD.

Opponent: prof. PhDr. Daria Ullrichová

Date of thesis defence: 7/9/2020

Academic degree to be obtained: BcA.

Prague, 2020

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci na téma

ANALÝZA A INTERPRETACE
Mezi režii a dramaturgií

vypracovala 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

Na tomto místě bych ráda poděkovala svému vedoucímu práce prof. MgA. Janu Vedralovi, PhD. za trpělivé vedení práce, pečlivý a zodpovědný přístup a velice cenné rady a podněty, bez kterých by tato práce nevznikla.

Děkuji své rodině a přátelům za podporu a poskytnutí dostatečného prostoru pro napsání práce.

Abstrakt

Bakalářská práce s názvem *Analýza a interpretace* zkoumá tyto pojmy z hlediska praxe současné interpretační činohry, a to jak samostatně, tak ve vzájemném vztahu. Práce se věnuje nejen procesu transformace literární předlohy (dramatického textu) do scénické podoby, ale také roli a vzájemnému vztahu režie a dramaturgie v rámci tvorby. Autorka za pomoci získaných teoretických znalostí reflektuje vlastní zkušenosti s přípravou inscenací v rámci studia oboru režie-dramaturgie činoherního divadla. Ze zvoleného hlediska budou zkoumány dvě inscenace, na kterých se autorka podílela jako dramaturg a jedna, kde plnila roli dramaturgie a režie zároveň, aby bylo možné vyvodit obecný závěr vzhledem ke zvolenému tématu práce.

Klíčová slova: analýza, interpretace, režie, dramaturgie, Magdalena Frydrych Gregorová, Viktor Dyk, Gideon Klein

Abstract

The bachelor's thesis entitled *Analysis and Interpretation* examines these concepts in terms of practice of the contemporary interpretive drama, both individually and in relation to each other. The work deals not only with the process of transformation of a work of literature (dramatic text) into a stage form, but also with the role and mutual relationship between directing and dramaturgy within the process. With the help of the acquired theoretical knowledge, the author reflects on her own experience working on different productions during the time of her studies. Two productions will be discussed, in which the author participated as a dramaturg and one, where she worked as both a director and dramaturg, so that it will be possible to draw a general conclusion with regard to the chosen topic of the thesis.

Key words: analysis, interpretation, direction, dramaturgy, Magdalena Frydrych Gregorová, Viktor Dyk, Gideon Klein

Obsah

Úvod	8
1. Analýza a interpretace – základní rozlišení pojmů	10
1.1. Mezi analýzou a interpretací	10
1.2. Mezi dramaturgií a režii	17
2. Reflexe vlastní tvorby ve vztahu k analýze a interpretaci.....	23
2.1. Magdalena Frydrych Gregorová: Na věky.....	23
2.2. Viktor Dyk: Poražení.....	31
2.3. David Fligg – Brian Daniels: Gideon Klein – Portrét skladatele	40
Závěr.....	46
Seznam použité literatury	48

Úvod

Ve své bakalářské práci se budu zabývat cestou vedoucí od analýzy díla k interpretaci a poté výsledné podobě scénického zpracování. K této otázce mě přivedla jednak reflexe vlastní práce v rámci studia, ale také osobní tendence oscilovat mezi dramaturgií a režii. O zásadní roli pečlivé analýzy a interpretace v procesu tvorby smysluplné inscenace, která je úspěšná ve své ambici komunikovat s divákem konkrétní sdělení (zatímco mu zároveň poskytuje dostatek svobody pro to, aby si do předváděného mohl promítnout téma vlastní) nelze o mít pochyb. Vzhledem k tomu, že je diskutabilní, nakolik se nám to v rámci inscenací vytvářených po dobu studia dařilo, je mým záměrem získané a utříděné teoretické poznatky aplikovat na vlastní praktické zkušenosti s cílem předchozí tvorbu co nejlépe reflektovat.

V zájmu srozumitelnosti práce se mi jeví jako smysluplné začít definicí pojmů analýza a interpretace. Kromě jasné formulace významu těchto pojmů si kladu za cíl definovat, v jakém vzájemném vztahu se nacházejí a v jakém vztahu jsou k výsledné podobě inscenace. V souvislosti s tím je třeba uvažovat o roli dramaturgie a režie v procesu transformace dramatické literární předlohy ve scénické dílo. Otázkou je pro mě jejich provázanost a určitá neoddělitelnost, která mě provázela po celou dobu studia.

Získané poznatky využiji v následujících kapitolách, které věnuji vlastní praktické zkušenosti s procesem realizace jevištního díla, případům, kdy jsem se s analýzou a následnou interpretací potýkala sama a kde se mi hranice mezi těmito dvěma pojmy v praxi formovala. Volím tři různé tituly a z mého pohledu velice odlišné zkušenosti, ze kterých je ovšem možné vyvodit obecný závěr. Jedná se o dva texty, na jejichž realizaci jsem se podílela v rámci svého studia jako dramaturg. Ty doplňuje zkušenost, kdy jsem v profesionálním divadle měla možnost realizovat projekt jako dramaturg a režisér zároveň. Rozebrán bude text české dramatičky Magdalény Frydrych Gregorové *Na věky*, jednoaktová hra Viktora Dyka *Poražení* a dramaturgie a režie životopisu mladého židovského hudebníka s názvem *Gideon Klein – Portrét skladatele*.

Pro základní vymezení pojmů se napřed obrátím na divadelní slovníky a publikace, které mi pomohly do problematiky proniknout. Zároveň ve mně vztah k tomuto tématu založila četba odborných statí Jana Grossmana, kde se důsledná analýza stává základem pro smysluplnou a velice kompaktní interpretaci (která je následně převedena na jeviště). Důslednost, s jakou bylo v jeho konkrétním případě pracováno, činí tuto četbu (nejen pro potřeby odborné práce) velice inspirativní. Teoretickou část tedy doplním poznatky a úvahami, ke kterým mě právě tato četba vedla a rozšířím ji o znalosti získané z četby publikací věnujících se praktické dramaturgii, na které jsem se po dobu studia obracela. Jedná se zejména o publikace Jana Císaře, Jana Vedrala a Zdeňka Hořínka. V závěru budu schopna zhodnotit, jak fungovala práce na textech ve vztahu k analýze a interpretaci, jakým způsobem ovlivnila mne jako inscenátora a co lze z těchto zkušeností odvodit vzhledem k mé budoucí tvorbě.

1. Analýza a interpretace – základní rozlišení pojmů

1.1. Mezi analýzou a interpretací

V Pavisově *Divadelním slovníku* nacházíme pojem *dramaturgická analýza*. Ta má za cíl „určit specifické rysy dramatického textu a představení. Dramaturgická analýza se snaží ukázat proměnu materiálu dramatického v materiál scénický. Dramaturgická analýza studuje realitu znázorňovanou v dramatickém textu a klade si tyto otázky: Jak je jednání určeno časově? Jak místně? Jaké jsou postavy? Jak lze číst fabuli? Jaký je vztah díla k době jeho vzniku, době, kterou představuje a k naší přítomnosti? Jak na sebe tyto historické roviny vzájemně působí? Analýza formuje „slepá místa“ a dvojnárodnosti díla, ujasňuje určité stránky zápletky, vybírá jedno konkrétní pojetí nebo naopak umožňuje několik možných interpretací.“¹ Hovoříme-li o analýze, bavíme se tedy v podstatě o jakémsi rozložení textu na „prvočásti“, ze kterých bude poté možné složit smysluplný celek komunikující směrem k divákovi konkrétní myšlenku.

Co se týče porozumění procesu analýzy a jeho významu v rámci inscenačního procesu, výrazně mu napomáhá studium skript Jana Císaře s názvem *Základy dramaturgie*, která se procesem transformace literární předlohy (dramatického textu) do jevištní podoby zabývají maximálně podrobně a srozumitelně. Publikace se, stejně jako tato práce, věnuje typu divadla, které vychází z textu. V takovém divadle je text prvotním impulsem k další tvořivosti všech složek a na počátku tvorby inscenace se stává *hlavním a jediným předmětem zájmu a studia*.² Taková analýza nabízí inscenátorům mimo jiné možnost se rozhodnout, zda přijmou text v jeho plném rozsahu, nebo ho budou pro své potřeby upravovat. Nicméně: „*Ať je to tak či onak: jakmile text stojí na počátku inscenačního procesu, je jeho východiskem, musí naprosto nezbytně být i bodem, k němuž se zaměřuje celá dramaturgická poznávací aktivita, jejímž cílem je objektivně analyzovat všechny vlastnosti dramatického textu. V tomto smyslu je dramatický text pro inscenátory uzavřeným uměleckým dílem, do něhož nemají právo – ještě nemají právo – vkládat své myšlenky a musí jej plně*

¹ Pavis 2003: str. 132

² Císař 1999: str. 13

*respektovat ve všem všudy.*³ Z těchto odstavců je možné vyvodit závěr, že stabilní základy inscenace musí být tvořeny studiem textu takového, jaký skutečně je. Tedy *objektivním* studiem textu, který je v tu chvíli pro inscenátora *uzavřeným uměleckým dílem*. Uvedenou formulaci zdůrazňuji zejména proto, že se mi v rámci vlastní tvorby často nepodařilo ve fázi analýzy pracovat dostatečně důsledně, přistoupit k textu jako k uměleckému dílu uzavřenému a nepředbíhat studium předčasným dosazováním vlastního vkladu, což je vždy zákonitě v neprospěch výsledku. Domnívám se, že prvotní zkoumání možného potenciálu díla a naprostého maxima jeho možností je základním předpokladem toho, že bude z objevených možností zvolena ta, která bude nejlépe fungovat v rámci maximální srozumitelnosti komunikace díla s divákem.

V takovou chvíli je to právě dramaturgie, jejímž úkolem je dbát na to, aby byl text studován skutečně objektivně, aby byly prozkoumány a formulovány veškeré jeho možnosti, než bude možné dospět k rozhodnutí, kterým jeho aspektům bude věnována pozornost, co a jak bude prostřednictvím textu sdělováno. K rozdílné roli režie a dramaturgie v této fázi příprav nového textu Jan Císař dodává: *„Proti fantazii režiséra, který nepochybně určitým způsobem od prvních okamžiků usiluje vnést do textu vlastní vidění, stojí přísně literárně-divadelní teoretická a kritická činnost dramaturga.*“⁴ Tyto odstavce silně rezonují s mou dosavadní zkušeností, neboť zpětně vnímám předbírání analýzy interpretací, případě jejich prolínání nebo zaměňování, jako jednu ze svých hlavních rezerv, na kterých je nutné dále pracovat.

Zdeněk Hořínek v přehledně zpracovaném *Úvodu do praktické dramaturgie* rozebírá proces analýzy ještě podrobněji v kapitole s názvem *Dramaturgický rozbor*. Tento rozbor, analýzu díla, vnímá jako *podrobné a všestranné pochopení textu*, které se stává základem skutečně fundované a dostatečně motivované koncepce.⁵ *„Cílem dramaturgického rozboru je poznání smyslu dramatického díla. Přes analýzu jednotlivých prvků a přes hierarchizaci významů (rozlišení hlavního od vedlejšího, prvořadého od druhořadého) dospíváme k abstrahujícímu, od jednotlivostí a podružností odhlížejícímu významovému shrnutí. Výrazem této významové syntézy je hlavní idea (základní*

³ Císař 1999: str. 14

⁴ Císař 1999: str. 14

⁵ Tamtéž

*myšlenka) díla.*⁶ Hlavní idea zde funguje ve smyslu orientační pomůcky, jelikož nemůže postihnout komplexitu díla. Proces analýzy nazývá autor *přípravou půdy pro inscenační práci*. Tento proces klade vysoké nároky na dramaturga, jelikož vyžaduje důkladné znalosti literatury, poetiky a stylistiky, ale také orientaci v oblasti společenských věd, široký obecný rozhled a schopnost znalosti z těchto oborů propojovat a aplikovat. Hořínkův text poskytuje obecně platný, dalo by se říci „nejbezpečnější“ „návod“, jak při vlastní práci postupovat.⁷ Doporučuje cestu *„od jednoduchého ke složitému, od jednoznačného k mnohoznačnému, od konkrétního k abstraktnímu.“*⁸

Základní stavební jednotku pyramidy, kterou dramaturg pomáhá sestavit, tvoří jednání postav, a to včetně jednání slovního. Tedy vše, co postavy říkají nebo dělají. Tyto činy, ať už jsou skutečné, nebo ty, o kterých se pouze referuje, se skládají v celek dramatického děje, který v kauzálně-temporálním uspořádání nazýváme *fabulí*.⁹ Na základě pozorování jednání postav jsme schopni dospět k psychologickému zobecnění charakterů dramatických postav, zahrnujícímu jejich povahu, postoj, temperament a typ. Sledujeme jednání postavy v jednotlivých situacích, v jakém vztahu k ostatním postavám se nachází. Vzhledem k tomu, že si jednotlivé stránky a projevy postavy mohou odporovat, je na místě skrze kritickou konfrontaci jednotlivostí usilovat o maximální objektivizaci. Vzhledem k tomu, že výsledek nemusí být vždy nesporný, dotýkáme se již určité interpretace, která se rozhodne některé významy akcentovat a jiné potlačit. Na základě studia stejného textu *Maryši bratrů Mrštíků* dostaneme vždy jiného Vávru. *„Konfrontací dramatického jednání a jeho motivu (je-li v daném případě zřejmý) si upřesňujeme dramatický charakter nebo naopak: konfrontací dramatického jednání a dramatického charakteru (je-li z celku zřejmý) objevujeme motiv jednání. Konstantním prvkem zůstává vždy dramatické jednání, ve své vnějškové podobě nejméně problematická stránka*

⁶ Hořínek 2009: str. 37

⁷ Užitečným doplněním obecných principů tvorby je titul *Umění a řemeslo režiséra* od Katie Mitchell, který nabízí ještě podrobnější „návod“ na vlastní přípravu inscenátorů, včetně rozebrání jednotlivých kroků, od organizace prvních reakcí na text a získaných faktů, po sestavení časového plánu děje, vypracování „životopisů“ postav, hledání hlavních myšlenek, určení žánru... Jedná se o příručku pro režiséry, ale proces přípravy textu je rozebrán velice pečlivě a ryze prakticky, s přihlédnutím k autorčině vlastní zkušenosti s přípravou textu Racka A. P. Čechova.

⁸ Hořínek 2009: str. 31

⁹ Tamtéž

*dramatického díla.*¹⁰ Hořínek v textu nabádá k tomu, aby inscenátor sám sobě vlastní práci zbytečně neztěžoval. Proto píše: „*První zásadou dramaturgického rozboru budiž: nezačínat nikdy vysokou filozofií hry, ale „nízkou“ realitou dramatických faktů.*“¹¹

Součástí dramaturgické analýzy je mimo jiné také určení žánru. Není divu, že na tuto skutečnost upozorňuje právě Hořínek, který se podrobně zabývá studiem divadelní komedie. Na vlastní zkušenosti s režii komedie dell'arte, a teoretickém studiu komedie jako žánru, jsme si na názorných případech ověřili, jak je správné určení žánru pro další tvorbu důležité, ne-li rozhodující. Žánr upozorňuje na zákonitosti, usnadňuje čtení, odhaluje možné nedostatky textu (hloubka charakterů, modelovost) a zároveň tak pomáhá se stanovením inscenačního klíče, od kterého se odvíjí další inscenační postup.¹²

Při hlubším zkoumání problematiky, po upozornění vedoucím práce na tuto skutečnost, jsem dospěla ještě k dílčímu dělení procesu analýzy. Ta z čistě praktického hlediska obsahuje dvě oddělené fáze (které jsem měla tendenci spojovat do jedné). Tou první je nyní rozebrané vlastní zkoumání díla ve smyslu toho, co objektivně poskytuje. Zde je mimo zmíněného zahrnuto také posouzení potenciální divadelní kvality daného textu. Tedy, jestli je vůbec možné ho v dnešní době inscenovat, ale zejména, má-li jeho inscenování smysl a může-li jím být tento smysl komunikován. Podle Hořínka je důležité vidět za slovním zněním textu možnosti dramatického jednání, za kvalitami literárními kvality divadelní, tedy scénickou názornost, slovní gestičnost, dramatickou koncentrovanost, poutavost, rozpornost, konfliktnost.¹³ V druhé fázi navazuje inscenátor na pečlivé studium díla samotného, a soustředí se na okolnosti jeho vzniku, osobnost autora a zasazení textu jak do kontextu jeho tvorby, tak do sociálně-historického kontextu doby vzniku díla. Jedná se tedy ve své podstatě o shromažďování veškerých informací, možných inspiračních zdrojů a jejich selekci a další aplikaci.

¹⁰ Hořínek 2009: str. 32

¹¹ Tamtéž

¹² Tamtéž

¹³ Hořínek 2009: str. 33

V této fázi získáváme odpověď na otázku, čím byl text ve své době a zároveň tak určujeme, čím může být v době naší. V této souvislosti se mi jako ideální příklad jeví text Arthura Millera, jehož úryvkem jsem měla možnost se prakticky zabývat v prvním semestru druhého ročníku a zároveň ho také teoreticky rozebrat v hodinách dramaturgie. Dle mého názoru na něm lze velice dobře demonstrovat vztah textu a jeho kontextu k naší žité skutečnosti, kterou se na jevišti pokoušíme zobrazovat. Hra *Čarodějky ze Salemu* zobrazuje historické události konce 17. století v americkém městě Salem. Obyvatelstvo, odvozuující pravidla chodu světa od silného vztahu k víře (puritáni), nachází univerzálního pachatele všeho zlého (čarodějnice), jehož vymýcením bude opět nastolen řád. Hra ukazuje stroj, jehož kola se roztáčejí tak rychle, že mašinerie nakonec dokáže pohltnout i své strůjce ve chvíli, kdy se jim samotným nevyhnutelně vymyká z rukou. Zde je na místě kromě studia života a tvorby Artura Millera zohlednit skutečnost, že byl text napsán v roce 1961. Padesátá léta v USA a studená válka znamenají zvýšené napětí mezi „východem“ a „západem“, začíná doslova „hon na komunisty“, ne nepodobný salemskému pronásledování údajných čarodějnic. Domnělí i skuteční sympatizanti jsou ostře pronásledováni, neoprávněná udání, zatýkání a sebevraždy nejsou výjimkou.¹⁴ Sám Miller je opakovaně vyslýchán Výborem pro neamerickou činnost. Zásadní význam pro napsání *Čarodějek ze Salemu* měla skutečnost, že s vyšetřovateli výboru začal spolupracovat Millerův přítel a spolupracovník Elia Kazan. I zde tedy probíhá určitý „hon na čarodějnice“ ve smyslu obecného pojmenování pro zfanatizované pronásledování něčeho, co je ve své době prohlášeno za univerzální zlo. Současný inscenátor se ptá, existuje-li dnes nějaká skupina „čarodějnic“, jak vypadá její pronásledování a jak má vypadat ideální řád, který bude díky jejímu pronásledování a vymýcení nastolen. A zkoumá také, jak obstojí jedinec a jeho vnitřní integrita, tváří tvář této mašinerii. Zde tedy přímo učebnicový příklad toho, jak analýza připravuje cestu možné interpretaci. V této fázi se inscenátor snaží dostat k vlastní podstatě autorova sdělení, pokusit se ji oprostít od dobové konvence a uvažování v rámci příslušných paradigmat. Tyto dvě části analýzy připravují půdu interpretaci a tvorbě režijně-dramaturgické koncepce. *„Všestranné obeznámení s historickým a lokálním kontextem odlehlého díla a hluboké poznání samotného textu umožňuje dramaturgickou*

¹⁴ Pronásledování jsou umělci a osobnosti veřejného života jako například Charlie Chaplin nebo Thomas Mann, ve svých pamětech tuto zkušenost zmiňují mimo jiné také Jiří Voskovec.

*konfrontaci dvou významových rovin: historické, vysvětlující význam díla geneticky (co do původu a vzniku) a aktuální, představující jeho současný význam, tj. jak toto dílo působí zde a nyní.*¹⁵

Ve chvíli, kdy jsou možnosti textu objeveny, je na místě volba interpretace. Samotný pojem je v Pavisově slovníku vykládán rovnou také ve vztahu k divákovi. *„Interpretace, kritický přístup čtenáře či diváka k textu a ke scéně, se zabývá určením jejich smyslu a významu. Týká se jak procesu „tvorby díla“ autorem (autory), tak jeho recepce publikem.*“ O interpretaci textu pak hovoří takto: *„Dramatický text není hratelný „přímo“ bez předchozí dramaturgické přípravy, jejímž úkolem je vybrat příznačný aspekt díla, který má inscenace zdůraznit. Způsob čtení a konkretizace díla záleží jak na době a okolnostech, za nichž inscenace vzniká, tak na obecnstvu, k němuž se obrací.*“¹⁶

Volba interpretace se stává součástí tvorby dramaturgicko-režijní koncepce, kterou Hořínek vnímá jako určení směru a způsobu inscenační práce.¹⁷ *„Dramaturgicko-režijní koncepce je východiskem inscenační tvorby v užším smyslu a zahrnuje jak určitou významovou interpretaci dramatického textu, tak i určitý způsob jeho scénického ztělesnění, tj. inscenačnímu záměru odpovídající divadelní žánr, výrazové prostředky, druh výrazové stylizace atd.*“¹⁸ V této části inscenačního procesu se tedy rozhoduje jednak o tom, co se bude sdělovat, ale také o způsobu, jakým bude sdělení komunikováno. Tvorba režijně-dramaturgické koncepce se stává velice komplexním procesem, v jehož rámci je volba konkrétní interpretace zásadním prvkem. Stanovuje také cíl, ideální podobu výsledné inscenace vzhledem ke komunikaci příslušného sdělení. *„Dramaturgicko-režijní koncepce je tak nejen programovým východiskem, z něhož vychází dílčí interpretace a konkretizace představených předmětů a významů, ale stává se také cílem, do kterého mají vyústit.*“¹⁹

Hořínek se v příslušné kapitole orientuje primárně na dramatickou postavu. Navazuje na Otakara Zicha, který dochází v knize *Estetika*

¹⁵ Hořínek 2009: str. 33

¹⁶ Pavis 2003: str. 207

¹⁷ Hořínek 2009: str. 39

¹⁸ Hořínek 2009: str. 39

¹⁹ Hořínek 2009: str. 43

*dramatického umění k závěru, že ústřední složkou dramatického umění je herectví a to proto, že „v sobě, ve své podstatě, obsahuje jak tzv. básnickou, tak i scénickou složku každého dramatického díla“.*²⁰ Tuto skutečnost jsme ověřili zejména při realizaci textu *Poražení*, a vrátím se k ní v příslušné kapitole. Stejně tak jako Zich, který vnímá herce a herectví jako ústřední složku dramatu, a prostředníka komunikace s divákem, staví Hořínek dramatické postavy, představované herci, nad ostatní složky a shoduje se se Zichem, že žádná jiná složka, byť sebeefektivnější, ji nemůže plnohodnotně nahradit. I to jsme si při realizaci textů ověřili. Dramaturgicko-režijní koncepce se orientuje primárně na dramatickou postavu, její záměry a jednání. Psychologická motivace jednání dramatických postav se stává základním stavebním kamenem, který nese významovou strukturu dramatu, a tedy i strukturu inscenace. *„Je-li divadelní hra setkáním několika lidí v dramaticky napjaté, rozporné situaci, pak výsledek tohoto vzájemného působení je závislý na směřování a úsilí jednotlivých účastníků. Analogicky i vyznění inscenace, které plánovitě předjímá dramaturgicko-režijní koncepce, je sumou koncepcí jednotlivých jevištních postav. Těžiště inscenační interpretace spočívá tedy uvnitř jednotlivých partů jednotlivých dramatických postav a prosazuje se prostředky nejpřirozenějšími a nejméně nápadnými: promyšlenou hierarchizací významů, tj. akcentováním podstatného a potlačením, případně eliminací podružného z hlediska inscenačního záměru.“*²¹

Shrneme-li poznatky z předchozích odstavců, víme, že na základě čtení textu, jeho rozložení na základní části, jeho podrobení analýze, volí inscenátor konkrétní *interpretaci*. Volí takový aspekt díla, který chce komunikovat s hledištěm – ten kterému dá přednost před ostatními, jejichž přítomnost analýzou ověřil. Analýza zkoumá potenciál díla, interpretace volí, jaký aspekt díla bude podpořen, a jakým způsobem toho bude dosaženo. Jan Grossman cestu od analýzy k interpretaci definuje následovně: *„Režisérův vztah k textu lze – ve výchozím momentu práce – označit jako vztah k materiálu, který je třeba vyložit.“*

²⁰ Zich 1986: str. 50 (srov. str. 30-32)

²¹ Hořínek 2009: str. 46

*Z tohoto výkladu pak vychází volba a organizace prostředků a postupů, jimiž se literární dílo bude měnit v audiovizuální inscenaci.*²²

Volba a organizace prostředků souvisí také se stanovením inscenačního žánru. Dramatický žánr byl objektivně stanoven dramaturgickým rozbořem, ale inscenační záměr závisí na *rozhodnutí* inscenátora a nemusí se s objektivně zjištěným dramatickým žánrem plně krýt. S volbou inscenačního žánru souvisí volba prostředků a výrazová stylizace představení, volba tzv. inscenačního klíče.²³

1.2. Mezi dramaturgií a režii

Jelikož téma práce volím na základě zmíněné oscilace mezi režii a dramaturgií, budu se jejich vzájemné dynamice ve vztahu k inscenačnímu procesu věnovat v následujících odstavcích. Skutečnost určité neoddělitelnosti těchto složek rozebírá v citované monografii Jan Císař. Potvrzuje, že dramaturg musí mít vyvinuté citění režijní, režisér pouze těží ze skutečnosti, umí-li být sám sobě dobrým dramaturgem (ve skriptech doloženo příkladem Jaroslava Kvapila, který pro svůj režijní styl uměl volit odpovídající tituly, jejich lyričnost odpovídala prostředkům, které ve své tvorbě používal²⁴). Chceme-li hovořit o skutečně tvůrčím vztahu mezi režii a dramaturgií, musí být dramaturg schopen objektivní vlastnosti textu posoudit jak z hlediska jejich literárních složek, tak z hlediska jejich scénické proveditelnosti. *„Úkolem dramaturgovým je pomoci režisérovi nalézt možnosti přesného převodu literatury do jevištní realizace na základě specifických kvalit, jež musí mít literární dílo, které nazýváme dramatickým textem.*“²⁵ Zejména je ovšem na dramaturgovi, aby byl při prvotním posuzování textu schopen posoudit možnosti „převedení“ *literárních hodnot na hodnoty jevištní.*²⁶ Právě zde se podle Císaře musí nutně projevit schopnost dramaturga zužitkovat své potenciální režijní schopnosti. Práce dramaturga, která je zde hodnocena jako správná, dovoluje rozpoznat hodnoty textu nejen ve smyslu hodnot literárních, ale také těch divadelních. Jedná se o schopnost přechít literární předlohu/dramatický text tak, aby v něm byly objeveny ty vlastnosti,

²² Grossman 1991: str. 389

²³ Tamtéž

²⁴ Císař 1999: str. 16

²⁵ Císař 1999: str. 16

²⁶ Tamtéž

keré umožňují jeho převedení na jeviště, nebo si o ně v ideálním případě svou podstatou samy říkají.²⁷

Tyto odstavce doplňuje Zdeněk Hořínek, když píše, že *podstatou divadla je dialog*.²⁸ Divadelní představení je dialog scénicky realizovaný. V typu divadla, kterým se tato práce zabývá, je to podle Hořínka právě dramaturgie, která se stává funkcí uskutečňující tento *dialogický princip*.²⁹ Vymezení „povinností a pravomocí“ rozebírá v souvislosti s tvorbou režijně-dramaturgické koncepce, kdy zdůrazňuje, že zde není možné vést ostrý řez mezi funkcí režie a dramaturgie, což značí již dvojdomost vlastního pojmu. Hovoří o organickém vrůstání dramaturgie do inscenační tvorby i zakořeněnosti inscenační tvorby v dramaturgii. Přestože je dramaturgii vlastní teoreticko-koncepční pohled, je v něm už zárodek pojetí inscenačního. A naopak, režii přísluší sféra „prakticko-koncepční“, ale ta zcela závisí na teoretickém dramaturgickém výměru.³⁰

Nicméně, při vlastním finálním hledání odpovědi na otázku, kde je pozice dramaturgie ve vztahu k režii, dospívám nakonec k závěru, že je nutné přihlídnout k tomu, co je v nejlepším zájmu vznikajícího díla. Dramaturgie skutečně existuje na pomezí literatury a jeviště a stává se prostředníkem, jehož pozice je proměnlivá, těkavá. Funguje mimo jiné ve vztahu k dynamice nastavené mezi konkrétní osobou režiséra a dramaturga. Shrnutí předchozích poznatků k otázce vztahu dramaturgie ke vznikajícímu dílu doplňuje publikace Jana Vedrala, který navazuje na Hořínkův dialogický princip divadla a říká: *„Při obcování s textem (při jeho výběru, interpretaci, adaptaci, přípravě překladu či při spolupráci s autorem původní hry) musí dramaturg stát na straně scény, jejích vlastností, předností, potřeb a možností. Jakmile se ale text ocitne v přípravě k scénickému provedení, musí se dramaturg postavit na stranu literáta, obsahu a kvalit a jednoznačnosti textu. To vše proto, aby v jisté fázi práce stanul v pozici diváka a dbal o to, aby maximum z toho, co bylo ve scénické interpretaci textem zamýšleno, bylo také výsledným tvarem sděleno“*.³¹

²⁷ Tamtéž

²⁸ Hořínek 2009: str. 12

²⁹ Tamtéž

³⁰ Hořínek 2009: str. 39

³¹ Vedral 2018: str. 27

Na závěr kapitoly umísťuji odstavce věnované práci Jana Grossmana. Činím tak zcela záměrně. Jednak se mi jedná o demonstraci vztahu analýzy a interpretace právě na inspirativní tvorbě tohoto tvůrce, zároveň se, řešíme-li vztah dramaturgie k režii, domnívám, že právě v Grossmanově osobnosti jsou obě dvě části silně vyvinuty a fungují spolu v dokonalé symbióze. Objektivní a skutečně hluboká analýza se stává základem vědomé práce s konkrétním dílem, a to zejména, pokud se jedná o text, u kterého existuje jednak významnější inscenační tradice, jednak rozsáhlejší teoreticko-kritická reflexe.

Této problematice se Jan Grossman dotýká v případě *Maryši*, kde ustálená interpretace (a inscenační tradice) může omezit citlivost vůči dílu na úkor jeho možného potenciálu. „*Hra se nám stane – díky silně tradiční interpretaci – tak běžná a samozřejmá, že ji ve skutečnosti neznáme.*“³² Chceme-li ovšem inscenovat dílo ve vztahu k naší současnosti, musíme „*obnovit svůj cit pro svěžest originálu, smysl, otupený tolikerým ochutnáváním.*“³³ V konkrétním případě *Maryši* nabízí Grossman svůj pohled na výklad notoricky známého textu s přihlédnutím k významu díla v době jeho vzniku. Své tvrzení demonstruje na příkladu folkloru a jeho významu. Nejedná se o barevné kroje, lidovou poezii a obyčeje, ale o folklor ve smyslu dynamického řádu, který označuje za „brutální“ a který není člověku podřízen, ale nadřazuje se mu – vládne jím.³⁴ Hlavní téma definuje jako nezadržitelný chod tohoto řádu, který člověka deformuje tak, že ho činí svou součástí. Nevítězí nad svou obětí, ale skrze ni. „*Člověk bojuje tak dlouho s malostí, až se sám stane malý.*“³⁵ Nepředpojaté čtení (bez klasicizujících návyků) odkrývá hlubší podstatu díla a odhaluje další možné rozměry textu.

Tvorba Jana Grossmana má nepochybně svá specifika. Jedná se jednak o divadlo/dramaturgii tématu, ale také o divadlo apelativní, které inspiruje především formou komunikace s divákem. Apelativní divadlo definuje Jan Grossman jednoduše jako divadlo, „*kteřé chce především divákovi klást otázky, často provokativní a nadsazené, a počítá s divákem, který je puzen na tyto otázky odpovídat. Je to divadlo, které věří na smysl divadla jako dialogu mezi*

³² Grossman 1991: str. 390

³³ Grossman 1991: str. 392

³⁴ Nesmíme samozřejmě zapomínat na skutečnost, že se jedná o text z roku 1981. V kontextu doby s sebou nese takový výklad ještě hlubší význam.

³⁵ Grossman 1991: str. 394

*jevištěm a hledištěm...*³⁶ Divákova participace je zde založena dramaturgicky – je vytvářen prostor, který Grossman v odvolávce na titul slavné knihy Petera Brooka označuje jako „*prázdný prostor*“, který evokuje divákovu fantazii a intelekt tím, že útočí na jeho vlastní každodenní zkušenosti a zážitky, čímž ho nutí srovnávat svojí vlastní zkušenost s hyperbolickým příběhem, interpretovat si na tomto základě hru po svém a zaplňovat prázdná místa vlastním subjektivním vkladem. Jedná se o konfrontaci.³⁷ Hořínek hovoří o přirozené *nedourčenosti* dramatického díla, která se může stát inscenátorům pastí, pokud se spoléhají jen a pouze na literární kvality textu.³⁸ U Grossmana je práce s *nedourčeností* vědomá, záměrná a funguje jako prostředek komunikace.³⁹ Základy pro tuto formu výměny energie mezi jevištěm a hledištěm leží v tomto případě, dle mého názoru, právě ve způsobu uvědomělé práce s analýzou a interpretací.

Jako názorný příklad volím snad nejznámější inscenaci Jana Grossmana, *Král Ubu*, která měla premiéru 16. května 1964 v pražském Divadle Na zábradlí. Opakované návraty teoretiků k této inscenaci mají své opodstatnění. Jednak jsou celý proces tvorby inscenace a zejména tvorba režijně-dramaturgické koncepce a její následná proměna v jevištní tvar pečlivě a srozumitelně zaznamenány, ale zároveň poskytuje vhodný materiál pro další úvahy. Pečlivá analýza díla předchází jeho scénické realizaci. Hledání přesné podoby inscenace je zdoluhavým procesem, je precizní a nesmlouvavé. Domnívám se, že kvalita této konkrétní inscenace vychází ze skutečnosti, že interpretace vychází z podstaty samotného díla, kterou je Jan Grossman schopen jak uchopit tak artikulovat. Ptá se, o čem je vlastně *Král Ubu*. A o čem musí být v naší žité realitě. Teprve ve chvíli, kdy dospěje k tomu, CO má inscenace sdělovat, hledá (zejména spolu se svým scénografem Liborem Fárou) potřebné JAK. Dochází k závěru, že aby mohla hra k divákům promlouvat, musí najít způsob její *reinterpretace*.⁴⁰ *Génus všežravosti* musí být představen v kontextu, který je divákovi důvěrně známý, musí pracovat se současnou zkušeností. *Jarryovský šok* (efekt, který hra vyvolala v době svého vzniku) musí být obnoven, ale ne za pomoci původních prostředků. Nesmí se tak dít zvenku, ale zevnitř. Cílem bylo zafixovat a zaktualizovat Jarryho

³⁶ Grossman 1999: str. 78

³⁷ Grossman 1999: str. 79

³⁸ Hořínek 2009: str. 40

³⁹ Vedral 2019: str. 89

⁴⁰ Grossman 1991: str. 380

metaforiku: „*Jarrymu jde o ,věčnou lidskou hloupost, o věčnou chlípnost, o věčnou nenasycenost, o nízké pudy povýšené na tyranii, o stydlivost, ctnost a vlastenectví a ideál lidí, kteří se dobře najedli, o měšťáctví, které se pasuje na dědice a vládce světa a je v této úloze imunizováno proti všemu, co by mohlo jeho svrchovanost rušit; je imunizováno proti každé myšlence, tím, že ji rosolovitě pohltí*“.⁴¹

Aby toto mohlo být realizováno, je třeba najít prostředky. Východiskem (jak pro podobu scénografie, tak pro celou inscenaci) se stává idea smetiště, která je používána jako pracovní název a výchozí bod pro další úvahy. Místo, odkud se nic neztrácí, vše se pouze obměňuje, proměňuje, hnije a požírá samo sebe. Zároveň je místem zcela nehodným toho, co se v něm odehrává – tedy velké a vznešené dějinné události (alespoň ve vnímání postav), vzestupy a pády Otce Ubu. Celá tato „velká historie“ se odehrává někde v periferním světě, mezi haldami odhozených předmětů. Vidíme koncentrovaný hnus a špínu tam, kam se mají promítnout mocenské boje, přelétavost lidského charakteru tam, kde se ušlechtilé mluví a špinavě jedná. V ubohých, špinavých ošuntělých podmínkách se podivné postavičky bijí o moc a přikládají svému jednání suverénně a nezpochybnitelně obrovského významu. Jsou směšní ve svém jednání, ale nikdo se nesměje. Ošuntělé, žabomyší války odhalují (zacyklené) lidské dějiny v jejich směšné a absurdní podstatě.

Uvádím tento příklad zejména proto, že se mi ve vztahu k analýze a interpretaci opakovaně vracela otázka míry svobody, jakou má inscenátor při volbě interpretace a úvahách o podobě vlastní inscenace. Také otázka podílu dramaturgie na výsledné podobě inscenace. Jan Grossman pro mne ve svých statích hranice vlastní svobody vytyčuje velice srozumitelně. Invence, fantazie a zmíněná svoboda inscenátora stojí v ideálním případě na pevně vystavěných základech hlubokého pochopení textu a jeho souvislostí. Domnívám se, že jedno bez druhého skutečně není možné. Uvedená citace je vybrána z rozhovoru, ve kterém zazní mimo jiné shrnutí samé podstaty Grossmanovy tvorby, která se svou mírou důslednosti, ale zároveň svobody stává inspirací pro uvažování také o současném divadle. V rozhovoru Jana Koláře z roku 1985, který vyšel v *Divadelních novinách* v roce 1995 a poté byl vytištěn ve čtvrtém svazku

⁴¹ Dvořák; Jindrová, Klíma 1999: str. 153-145

sborníků vzniklých v rámci projektu „Odkaz Jana Grossmana divadelníkům“ je Jan Grossman tázán na podstatu své práce. Jeho inscenace jsou hodnoceny jako architektonicky přesné, s výrazně racionální výstavbou. Grossman se bouří proti termínu racionální a říká: „*Inspirátorem fantazie je intelekt.*“⁴² Přestože by tato myšlenka skutečně postačila jako shrnutí odkazu tvorby Jana Grossmana dalším generacím, v tom samém rozhovoru ji dále rozvíjí: „*Říká se rozum – a na druhé straně cit. Tu dvojici však tvoří intelekt a fantazie. Cit vede k nehybnosti. S moderním fantazijním uměním je spjat intelekt. Všechna fantazie je spjata s přesností... Pro mě je podstatný přesný způsob scénování. Musím mít na začátku režijní knihu... Režijní kniha není překážkou změny a improvizace, je jejím předpokladem. Abych mohl improvizovat, musím si být jist.*“⁴³

Dramaturgie tak v rámci analýzy stanovuje již dopředu míru svobody výsledné interpretace a převedení dramatického díla do jevištní podoby. Stanovuje hranice pro tvorbu režie, zajišťuje kompaktnost výsledného celku v rámci těchto společně vytyčených hranic. Podstatu kvalitně provedené analýzy a interpretace odhaluje, dle mého názoru, Kateřina Miholová v publikaci věnující se rekonstrukci slavné inscenace. Píše: „*Ne že by to, co Grossman v Ubuovi našel, nebylo tam latentně přítomno, po jeho inscenaci je to ovšem od Krále Ubu dále neodmyslitelné.*“⁴⁴ Inscenátor hledá to, co je v díle a jeho potenciálu přítomno, nedomýšlí něco, co tam není. Poté hledá odpovídající formu, jak dílu vlastní myšlenku vyjádřit. Nejde o to stanovit jedinou správnou interpretaci, ale zvolit z objevených možností tu nejvhodnější, a pracovat s ní v respektu k dílu tak, že se v moment předvedení jako jediná správná jeví. Dramaturgie ve vztahu k tomuto procesu určuje svou pozici zejména s ohledem na zájmy výsledného díla. Ve chvíli vlastní práce s textem stojí na straně scénického předvedení, ve chvíli realizace (kdy je kapacita režie plně vytížena intenzivní kreativní prací na tvorbě detailů a celku zároveň), stojí dramaturgie opět na straně textu a sleduje kompaktnost a srozumitelnost zamýšleného sdělení.

⁴² Dvořák; Jindrová; Klíma 1999: str. 92

⁴³ Grossman 1999: str. 92

⁴⁴ Miholová 2007: str. 17

2. Reflexe vlastní tvorby ve vztahu k analýze a interpretaci

2.1. *Magdalena Frydrych Gregorová: Na věky*

Na textu *Na věky* jsem spolupracovala jako dramaturg s režisérkou Alicí Škrlantovou. Scénografii vytvořila Michaela Semotánová. Premiéra se konala v rámci ročníkových klauzur 7. ledna 2020. K přípravám tohoto textu jsem se připojila až v jejich průběhu, a to sice ve chvíli, když už existoval první návrh úprav textu. Tuto skutečnost zmiňuji proto, že jsem minula krok první, tedy vlastní posouzení jevištního potenciálu díla, které zdroje shodně uvádějí jako zodpovědnost dramaturgovu. Provozní nároky a nepředvídatelné události způsobily, že s analýzou již nebylo možné začít skutečně na „čistém stole“ a ve chvíli, kdy mi byl projekt přidělen, jsem se snažila vyřešit několik různých problémů (a souběžně s tím několik dalších vznikajících děl) naráz. I tak se ale domnívám, že z mé strany došlo k několika ryze dramaturgickým pochybením. Dílo bylo vybráno v semestru, který byl věnovaný české dramatice devadesátých let dvacátého století a nultých let jednadvacátého století. Tato původní rozhlasová hra byla autorkou napsána v roce 2005, předcházela jí *Panenka z porcelánu*, následovaly texty *Hřiště*, *Dorotka*, *Ulity a Vltavínky*. Magdalena je v současné době je jednou z autorek televizního seriálu *Ulice*.

Kromě zmíněných technických obtíží se domnívám, že proces analýzy a interpretace nebyl dostatečně důsledný a organizovaný, vzhledem k tomu, jaké nároky na přípravu klade už samotná povaha textu. Hru můžeme prohlásit za modelovou, bavíme se o zjednodušeném schématu, kdy jsou postavy autorkou uvedeny do extrémní podoby situace, ve které se nacházejí. Hra sleduje jejich jednání, které vede k určitému zobecnění lidské povahy. Charaktery jsou do velké míry zjednodušené, v zájmu hlavního sdělení textu, jejich psychologie pracuje v jeho prospěch. Text se stává zjednodušeným obrazem skutečnosti, který je v tomto konkrétním případě ještě do velké míry abstraktní. Klade velké množství otázek, nabízí několik variant odpovědí a volba interpretace se tak pro inscenátora stává velkou výzvou. Zaměříme-li se na formu, jakou je psán, není v něm použito interpunkce, promluvy jsou oddělené pouze pomlčkami. To se projevuje při výkladu jednotlivých replik. Není specifikováno místo, kde se děj odehrává, ani časové zařazení. Specifická povaha textu poskytuje inscenátorům

velkou míru svobody, ale může být paradoxně také silně limitující. Dále je nutné vzít v potaz skutečnost, že se jedná o hru rozhlasovou. Pro rozhlas byla tvořena, při realizaci nebylo počítáno s rozměrem, který obsahuje inscenace předváděná na jevišti. Vše, co se autor snaží sdělit, musí být (vzhledem k povaze média) obsaženo ve slovech. Na tuto skutečnost potom zákonitě muselo narazit herecké rozehrávání.

Přistoupíme-li k analýze textu, tedy k tomu, co skutečně poskytuje, získáme několik základních informací. Jedná se o omezenou a uzavřenou komunitu devíti lidí, v prostoru, o kterém tušíme, že je určitým způsobem ohraničený. Existuje zde pravděpodobně fyzická hranice, ke které se váže určité stigma (Starosta v textu svou dceru upozorňuje na skutečnost, že dívky, které se vyskytují blízko hranice, jsou vnímány jako „kurvy“). Pohyb v blízkosti hranice je považován za rizikové jednání. Co se týče prostoru za hranicí, víme o existenci jakéhosi „města“. Není ovšem nijak specifikováno, jaký vztah s ním vesnice má, jak je daleko nebo co je to za město. V okolí vesnice se pohybují vlci. Je řeč o válce, ale není zmíněno, s kým by měla být vedena ani jak. Pravděpodobně ovšem na světě v tuto chvíli existují ještě další komunity. Ze závěrečné promluvy Ženy se dozvídáme, že by „muži, kteří zabíjejí – a nehledají pro to důvod“, a kteří pravděpodobně vyplenili její vlastní vesnici, Věky nikdy sami nenašli. Ani to není dále rozvinuto nebo vysvětleno. Víme, že postava Starostové také kdysi v minulosti přišla do Věků odněkud přes hranici. Původ Ženy není nijak vysvětlen, víme pouze, že uniká před nějakým konfliktem a násilím, které s sebou nesou zmínění muži. V rámci snahy získat maximum informací se od autorky při osobním setkání dozvídáme, že jí bylo inspirací prostředí, ze kterého sama pochází. Je jím Třinec, sídlo Třineckých železáren, v jehož okolí jsou přidružené vesničky. V době vzniku hry vnímá autorka toto prostředí jako *umírající slezský venkov*. Svět Věků je také umírající. Je zmiňována bouře, tedy přírodní katastrofa, která zničila úrodu. Je možné si všimnout, že ve vesnici funguje nestandardní hierarchie, veškerá moc a autorita je koncentrována do rukou Starosty. Neexistuje žádné další rozvržení moci, jiná autorita (Starosta plní mimo jiné funkci faráře). Starosta přerozděluje zdroje.⁴⁵ Většina textu navozuje dojem, že neexistuje žádná komunikace s okolním světem. Pokud k nějakému

⁴⁵ Zde se například objevují první trhliny v logice fungování Věků – odkud se berou peníze a jak funguje jejich výměna?

takovému kontaktu dochází, jedná se o událost. Zároveň je zde na samotný závěr textu, v dialogu Ženy s Petrem, zmíněno, že si Hospodský koupil koně právě ve městě. Tato informace je ojedinělá, nikde jinde v textu se o (obchodním) kontaktu s městem nemluví.

Stanovení pevných bodů při analýze textu se často jeví jako problematické, přestože bylo zcela nezbytné. Z textu se snažíme vydedukovat systém fungování vesnice Věky. Ale domnívám se, že například použití slova „fyzická“ ve spojení s hranicí z předchozího odstavce může být také problematické. O hranici se často hovoří, není specifikována její podoba. Ve chvíli, kdy se Žena pokouší přesvědčit Petra k útěku mimo prostor Věků, on namítá, že „*nic není – jsou jenom Věky*“⁴⁶. Nabízí se vysvětlení, že je hranice tvořená strachem a představou nebezpečí aktivně podporovanou Starostovou rétorikou. Zde už se ovšem dostáváme do oblasti interpretace. Balancování na hranici mezi analýzou a interpretací doprovázelo celou práci na tomto specifickém textu. Nabádá-li Hořínek v citaci uvedené v předchozí kapitole k postupu od konkrétního k abstraktnímu, zde je díky povaze textu náš postup opačný. Z tohoto důvodu se fantazie často nechává strhnout k fixaci na témata, která v textu nejsou specifikována. Shromažďování inspiračních zdrojů předchází vlastní analýze textu, množství možností a asociací je téměř paralyzující.

Co se týče příběhu, s jeho jasným vymezením a formulováním jsme se společně s režisérkou potýkaly poměrně dlouhou dobu. Na začátku hry se od postav, žijících se vesnici Věky, dozvídáme, že je vesnice po bouři, která zničila veškerou úrodu. Panuje bída. Ze zpusťšené krajiny přichází do vesnice tajemná Žena beze jména. Komunita přijímá dalšího člověka neochotně, žena se musí prokázat jako užitečná, poté může být obyvateli (v čele se Starostou) přijata. Žena se naučí odečítat potřeby lidí, a tím, že je naplňuje, se začleňuje do vesnice. Postupně se vměšuje do vztahu jediných dvou mladých lidí ve vesnici, Hany, dcery Starosty a Petra, syna Hospodského. Jenže lidé ve vesnici mají na Ženu stále vyšší nároky. Ve chvíli, kdy je Žena na pokraji svých sil, vyzve Petra, aby s ní vesnici opustil. Ten jí ve chvíli, kdy se mu přizná k tomu, že měla poměr s muži ve vesnici, odvrhne, respektive, vyžádá si naplnění svých potřeb stejným

⁴⁶ Zároveň se v tuto chvíli ptám, jak je možné, že pro Petra nic mimo Věky neexistuje, přestože o několik replik později mu Žena připomíná, že si jeho otec ve městě koupil koně.

způsobem, jako ostatní. Žena opouští vesnici, vydává se vstříc jisté smrti s rozhodnutím, že na vesnici sešle zkázu v podobě vraždících mužů.

Přestože je tato skutečnost jasná z textu, rozhovor s autorkou potvrzuje, že hlavní hrdinkou příběhu je postava Ženy. Okolnosti vzniku díla jsou nám sděleny přímo. Text je inspirován filmem Larse von Triera *Dogville* (2003). Základní dějová linka je podobná, do vesnice, která je izolována od svého okolí, přichází mladá žena, prchající před nebezpečím, která se potřebuje začlenit. Reaguje na potřeby vesnice, vyhovuje. Je ovšem postupně všemi muži zneužívána, situace se stává neudržitelnou. Obyvatelé vesnice jsou za své jednání potrestáni. Autorka v rozhovoru se studenty konstatovala, že si přála, aby Žena byla hrdinkou, dosazenou do světa Věků. Ve chvílích, kdy se objevily potíže s převedením textu do jevištní podoby, jsme se společně s režisérkou navracely primárně k příběhu Ženy. Na něm jsme chtěly téma lidské nenasytnosti, která vede k jisté záhubě, demonstrovat.

Otázkou se stala samotná povaha postavy Ženy. V rámci interpretace bylo nutné stanovit, *rozhodnout se*, jedná-li se o predátora, nebo oběť. Odpověď jsme intuitivně tušily od začátku, cílem byla ovšem přesná formulace. Pomohla nám odpověď na otázku – co je cílem jejího *jednání*. Odpovědí bylo vlastní přežití. Chladná racionalita a potřeba přežít. Díky tomu mohla mít Žena schopnost skutečně odečítat veškeré potřeby vesnice a ty naplňovat. Ve vztahu k vesnici přináší v naší interpretaci poslední naději a potenciál změny. Vesnice ovšem pouze přijímá a nabízenou pomoc nedokáže kvůli vlastní morální zkaženosti a omezenosti lidské povahy zužitkovat tak, aby zabránila vlastní záhubě. Promarní poslední šanci na vlastní záchranu a stáhne s sebou tak i doposud neposkvrněné mládí. Pokud hru, v duchu naší interpretace, zjednoduším, vesnice plná hříchu má stále naději na záchranu, v podobě dvou mladých lidí (kteří čistě prakticky představují jedinou biologickou naději na pokračování života vesnice) a ženy, která přichází z vnějšku a nese s sebou potenciál ve vesnici něco skutečně změnit. Nenasytnost lidí otočí tento potenciál proti nim, zničí i to poslední dobro mezi nimi (mladá dvojice) a vede k jejich záhubě.

Také úpravy textu probíhaly dříve, než došlo k finálnímu rozhodnutí o interpretaci. Tato skutečnost ovlivnila výslednou podobu jevištního předvedení. Z čistě praktického provozního důvodu, omezeného počtu herců, bylo nutné při úpravě textu uvažovat o vyškrtnutí několika postav. V původním textu jsou dle mého názoru dvě hlavní skupiny postav. Ty, které jsou uvnitř děje, ve vleku událostí, postrádají odstup. Jedná se o Starostu a Starostovou, Hospodského, Vojáka (o jeho zařazení do této skupiny je určitě možné diskutovat, je také formou vesnického blázna, žijícího ve vlastním světě), Kováře. V první skupině jsou také Petr a Hana, a to i přestože mají díky svému mládí, naivitě a lásce (láska je také diskutabilní) vlastní, nezničený svět. Druhou skupinu představují postavy, které stojí mimo děj, mají určitý odstup a jsou schopny situaci vnímat a hodnotit, místo aby jí byli strženi. Je zde stará bylinkářka Barbara, moudrá a znalá světa, vždy o krok napřed. Po vzoru Krysaře zde máme obecního blázna, Janka, který realitu vesnice zaznamenává prostřednictvím obrázků. Dokáže v nich postihnout probíhající změny a bez jakékoliv vnitřní cenzury zaznamenává velice prostě realitu tak, jak ji vnímá. Je to jediná forma komunikace s okolním světem a se sebou samým. Zde se nabízí krátké srovnání s Dykovým *Krysařem*, kterého text zejména v závěru nápadně připomíná. Právě tyto postavy mají naději na přežití, Žena nabádá Barbaru, aby se spolu s Jankem schovala na hranici. U nich jediných nedává Žena mužům instrukci, aby byli zabiti. Postavy Barbary a Janka byly z důvodu omezeného počtu herců vyškrtnuty, ale hodnotím-li tento krok zpětně, interakce a dialog těchto dvou skupin jsou důležité, jejich odstup pomáhá orientovat se v příběhu. Barbara plní v závěrečném dialogu se Ženou funkci „rezonéra“, právě zde se dozvídáme o původu Ženy, o jejím záměru a o okolním světě.

Společně s režisérkou jsme se rozhodly sledovat příběhovou linku Petra, Hany a Ženy. Zůstaly postavy Starosty a Starostové. Hospodského, Kováře a Vojáka představovala trojice studentů, sbor pijáků, jimž byla většina replik odebrána a poté zase vrácena ve chvíli, kdy jsme si uvědomily, že příběh není dostatečně srozumitelný. Zde už se ovšem dotýkáme problému, který souvisí se samotnou textovou úpravou. Přes analýzu jsme dospěly k tématu nenasytosti, která vede k záhubě. Domnívám se, že se nám toto téma nepodařilo dostatečně dobře komunikovat s divákem a také (a to hlavně), že se nám nepodařilo dostatečně srozumitelně předvést samotný příběh hry tak, aby byl pro diváka

čitelný. Úprava textu, ani jevištní předvedení totiž dostatečně neakcentovaly zlomové body, které by postupně dokázaly utvořit strukturu příběhu. Obecný problém se pokusím pojmenovat na konkrétním příkladu. Žena je vesnicí napřed odmítána, poté se naučí odečítat potřeby obyvatel, které naplňuje. Potřeby vesnice jsou naplňovány, příběh dosahuje pomyslného vrcholu, ideálního stavu. Vesnice v rámci svých možností prosperuje. Z tohoto bodu by bylo teoreticky možné vykročit směrem k obnově vesnice. Lidé ovšem požadují stále více – více alkoholu, více vykonané práce, více sexu, více citů, absolutní vlastnictví druhého člověka. V tuto chvíli začíná cesta „z kopce“, směrem k jisté zkáze. Z důvodu škrtnutí vedlejších postav a zanedbání významu jednotlivých situací pro vystavění vývoje příběhu chybí například situace, kdy Žena přichází do místní hospody a kupuje si láhev vína za nesmyslnou cenu. Tím poskytne Hospodskému možnost (prostředky), aby si koupil nového koně. Nový kůň znamená práci pro Kováře, který za ni získává finance, za které nakupuje alkohol. Domnívám se, že tímto autorka zobrazuje, jakým způsobem je koloběh vesnice znovu uveden v pohyb. Tato situace byla z počátku zcela zanedbána a poté velice decentně naznačena v jedné z *meziher*, kterými byl text doplněn. To ovšem nebylo dostatečné a pro diváka zcela k nepřečtení. Z mého pohledu se jedná o selhání dramaturgické, nepodařilo se dostatečně sdělit příběh, jelikož takových zlomových bodů bylo minuto několik. Pokus o jejich dodatečné dodání nebyl úspěšný.

Zmínila jsem vyškrtnutí důležitých postav. Dále došlo k seškrtnání textu, přeskupení některých celků a začlenění meziher, které měly za úkol posouvat a doplnit děj, do upraveného textu. Mezihry posouvaly příběh dále, ve stylizované podobě zde byla předvedena (resp. zobrazena, znázorněna) určitá část děje. Obávám se, že ale neplnohodnotně nahradily vývoj, kterého mělo být dosaženo jinak, tedy rozehráním situací vyplývajících z textu. Zmíněná situace s alkoholem totiž příběhu skutečně chyběla, stejně jako několik dalších. Žena v textu intenzivně fyzicky pracuje (místo mužů). I to bylo v realizaci pouze decentně naznačeno v rámci další mezihry.

Ve výsledné podobě naší jevištní realizace jsou tedy dialogy postav prokládány mezihrami, které posouvají a nahrazují děj. Stejně jako v textu hry, začíná naše úprava v hospodě, která je námi stanovena jako centrum všeho dění

ve vesnici. Zde Starosta motivuje vesničany, zde „káže“. Následuje situace Petra s Hanou, mladí milenci odhodlávající se k první sexuální zkušenosti. Následuje dialog Starosty se Starostovou, odhalující jejich nefunkční vztah za zavřenými dveřmi. Do takto uvedeného prostředí přichází Žena v rámci první mezihry. Její odmítnutí vesnicí je znázorněno v rámci dvou mezihér. Po té první o jejím opatrném, podmíněném přijetí rozhoduje Starosta. K prvnímu „odečítání“ a naplnění potřeb dochází u mladé naivní Hany. Žena slibuje, že bude plnit roli prostředníka mezi ní a Petrem. V tuto chvíli je při přechodu v rámci druhé mezihry pozorována muži. Žena je poté opět s Petrem a následuje třetí mezihra, kdy už je žena se Starostou na hranici. V tuto chvíli již následuje obraz blahobytu, redukovaný na bujarý večírek (v jehož rámci proběhla snaha o zaznamenání skutečnosti, že Žena dává do oběhu peníze a alkohol) a poté promluva Starosty, který v dialogu se svou Ženou oznamuje, že se vesnici daří dobře. Význam je vyslovený, ale je otázkou, do jaké míry byl sdělený. Následovaly mezihry zobrazující sex na hranici, kdy se Starosta dožaduje kromě sexu ještě většího zaujetí, častějších setkání. Přílišné vulgaritě se režisérka snažila zabránit pohybovou stylizací. Po mezihrách se Starostou následuje další se všemi muži, kdy Žena padá na zem vyčerpána. Poté se obrátí na Petra, ale ten ji po zjištění, že spala s muži z vesnice, odvrhne. Ženu zavrhne i naivní Hana. V původním textu zde hrají důležitou roli obrázky Janka, v inscenaci se celá vesnice zvedá a sleduje poslední situaci s Petrem. Není tedy jasné, kdo se o ženině specifickém výměnném obchodu kdy dozvídá a jaký má k němu vztah (to vadí zejména u postavy Starostové a Hany). Žena poté pronáší svůj monolog do zpomaleného obrazu alkoholických orgií ve vesnici.

Působivost mezihér je zde ovšem dle mého názoru na úkor sdělení příběhu. Přestože jsme se opakovaně pokusily příběh poskládat, na jevišti se skutečně neudál a pozdější dosazení některých konkrétních bodů (Žena těžce fyzicky pracuje, Žena poskytuje vesnici peníze, které uvádí do oběhu...) bylo nedostatečné a umělé. Mezihry děj spíše ilustrovaly, fungoval ve formě obrazů, ale skutečně se neděl, herci spolu neinteragovali. Vztahy se ve skutečnosti příliš neproměňovaly, nepodařilo se nám postihnout jejich vývoj v souvislosti s děním ve vesnici. Žena pro vesnici vykonává mnohem více, ale inscenace v rámci mezihér vypíchla pouze jednu formu zneužívání – tedy tu sexuální. Pozdější pokusy o dodání jiných forem se ovšem staly opět pouhou ilustrací, která v celku

meziher příliš nevynikla. Celý tento odstavec směřuji k problému, který se stal dle mého názoru pro tuto inscenaci charakteristickým, a tím bylo celkové zploštění příběhu.

Zde je ještě na místě zmínit scénický prostor, který se odvíjel od naší společné analýzy díla, která byla v tomto případě ovšem vzata příliš doslova. Výsledné řešení poté nebylo dostatečně vytěženo a prostor tak mnohdy dílu spíše škodil. Zde se navracím k množství možností, které text inscenátorům poskytuje a kterými je může při analýze a volbě interpretace zavést. Nepřeborné množství možností vedlo k hromadění nápadů dříve, než bylo stanoveno, co od inscenace očekáváme. Z textu se dozvídáme pouze to, že se jedná o uzavřenou komunitu, která existuje v rámci vymezené hranice. Že za touto hranicí existuje nebezpečí, země je po přírodní katastrofě ve formě bouře. Přírodní katastrofa rezonovala s tématem současné enviromentální krize. Zde se ovšem potýkáme s přílišnou obecností. Naše interpretace pracovala s hypotézou, že se jedná o přírodní katastrofu, zaviněnou činností člověka. Příroda umírá a o zdroje se vedou války. Takto jsme charakterizovaly nebezpečí číhající za hranicí. Příčinou katastrofy a nebezpečím je sám sobě pouze člověk. Ten před svou povahou neutíká a zničí se i v rámci vlastních vytyčených hranic. Hranice a vymezení prostoru se staly hlavním kamenem úrazu. Fixace na představu fyzické hranice nakonec utvořila finální podobu prostoru. Kolem dokola učebny se postavila „hradba“ z praktikáblů, která zahradila vstup ze zadního prostoru učebny a tam vytvořila skutečnou hranici, po obvodu zdí ovšem fungovala jako vesnice samotná. Prostor měl proměnlivá pravidla, mohl být cestou i místností a nebyl v duchu původního záměru využit.

Hromadění nedomyšlených nápadů, fixace na jednotlivosti a zaměňování analýzy s interpretací ztížily rozhodování ve fázi, kdy už docházelo k realizaci textu na jevišti. Nedostatečně důsledné oddělení kroků tedy vedlo ke zmatení inscenátorů a vytvořilo poté pomyslný blok mezi analýzou, volbou interpretace a výslednou realizací. Text dává inscenátorům velkou svobodu, nicméně pokud jsem si po dobu svého studia něco skutečně ověřila, je to skutečnost, že zadání obsahující slovo „cokoliv“, bývá často paradoxně to nejvíce limitující. Tendence rovnou si do analýzy vkládat vlastní představy byla v tomto případě skutečně na škodu, jelikož pak snadno docházelo k záměně toho, co v textu skutečně je, za

to, co jsme do něj vložily. Naše interpretace nebyla dlouhou dobu jasně zvolená. Spokojily jsme se s pouhým principem, aniž bychom ho přesně pojmenovaly a převedly na konkrétní pojmenování. Výsledná podoba inscenace jednak ignorovala zásadní zlomové body příběhu, ale zároveň upřednostnila stránku estetickou. Umístěním akcentu jen na jednu formu zneužívání a nedostatečně promyšlenou úpravou textu došlo do velké míry ke zploštění textu, téma nenasytnosti bylo sděleno pouze na jednom příkladu a v rámci meziher.

Pokud budu dramaturgii vnímat tak, jak je shrnuta v knize Jana Vedrala, kde je chápána jako „*umění sestavit události do příběhu tak, aby předvedením účinně vyjevily svůj smysl*“⁴⁷, domnívám se, že v tomto případě došlo mimo jiné k selhání dramaturgickému. Příběh se nepodařilo poskládat („na papíře“) a komunikovat (na jevišti) tak, aby se podařilo sdělit žádoucí sdělení. Co se týče vlastní jevištní realizace, dramaturgická složka měla být nepochybně mnohem důraznější ve vymáhání důslednosti, co se týče stavby příběhu s cílem jeho srozumitelného sdělení tak, aby scénická působivost díla příběh podporovala a nenahrazovala.

2.2. Viktor Dyk: *Poražení*

Na přípravách tohoto textu jsem podílela opět jako dramaturg, ve spolupráci s režisérem Vítem Kořínkem. Jako výtvarníka scény jsme oslovili Pavlínu Chroňákovou, kostýmy vytvořila Michaela Semotánová. Premiéra se konala v rámci ročníkových klauzur 25. června 2020. U tohoto textu jsem se procesu účastnila od samého začátku, tedy od jeho vlastního výběru. Je možné zde sledovat určitou podobnost s textem diskutovaným v předchozí kapitole. Přestože se nám jevil jako velice inspirativní, dramatický, a i přes datum svého vzniku velice aktuální, je otázkou, do jaké míry se nám tuto skutečnost podařilo v rámci scénického zpracování skutečně sdělit. Cílem této reflexe, opět ve vztahu k analýze a interpretaci, je dobrat se odpovědi na otázku, kde se v procesu realizace stala chyba a jakým způsobem tomu mohlo být zabráněno. Skutečnost, že jsem se v tomto případě podílela na výběru textu, zmiňuji zejména proto, že se nabízí otázka, do jaké míry je v současné době „inscenovatelný“ a zda vůbec

⁴⁷ Vedral 2018: str. 44

na jeviště patří. I přes neúspěch naší realizace se totiž domnívám, že ano, a pokusím se toto tvrzení vysvětlit v následujících odstavcích.

Text je součástí *Revoluční trilogie* (*Ranní ropucha, Figaro a Poražení*, také pod názvem *Přemožení*), ve které se autor rozhodl zpracovat (nebo lépe – pro své záměry využít) tematiku Velké francouzské revoluce. Přestože se jedná o téma historické, a text je místy velice hutný, pokud se jedná o historické realie, časové zasazení pracuje dle mého názoru ve prospěch dramatického potenciálu textu. Pokusím-li se problematiku maximálně zjednodušit, Velkou francouzskou revoluci můžeme chápat doslova jako změnu chodu řádu světa. Pro šlechtu, na kterou se text soustředí, a která nyní čeká na svůj „soud“, je odstraňován svět tak, jak doposud fungoval. Jeho pravidla jsou násilně měněna. Vše, co utvářelo jejich bytost, chápání světa, hodnotový systém, společenskou hierarchii, se má nyní proměnit a fungovat zcela jinak. Jedná se o tlustou čáru mezi dvěma vývojovými etapami. Trpí vlastní identita člověka, která byla formována po staletí a dávala zcela dokonalý smysl, dokud nebylo rozhodnuto, že vše bude jinak. Otázka, jak se jedinec vyrovná s těmito změnami, zejména když se dotýkají jeho vlastního postoje ke světu, obsahuje sama o sobě dramatický potenciál. Domnívám se, že je časové zasazení zvoleno záměrně, neboť textu dodává hloubku (vztah k ideálu, niterné zakořenění konvence...).

Tato skutečnost může ovšem zároveň představovat úskalí při realizaci textu, což jsme si ověřili v praxi. Je otázkou, nakolik je množství reálií samotným textem sdělitelné. Je těžké stanovit, nakolik bylo s problematikou seznámeno publikum tehdejší, nicméně dnešní divák se v problematice orientuje pravděpodobně ještě méně. Přestože v textu existuje silné citové (a sexuální) napětí, je množstvím historických reálií občas „převálcováno“. Vzhledem k tomu, že v našem případě text k divákům nepromluvil tak, jak jsme doufali, je na místě vzít do úvahy, zda teorie a znalost historických souvislostí (jak v případě původního textu, tak výsledné inscenace) není na úkor vnitřního napětí mezi postavami. Zároveň jsou postavy ve větší či menší míře nositeli vyhraněných ideových postojů, které „deklamují“ v rámci svých promluv. Dochází zde opět k určité míře zjednodušení postav ve prospěch celkového sdělení díla. S tím související konverzační ráz hry představuje nepochybně úskalí při realizaci textu, na které narazila i naše inscenace.

Z textu víme, že se čtyři příslušníci aristokracie, Markýza Desmaroux, Komtessa de Crouseilhes, Vicomte Jeudy-Robour a Chevalier de Gresset nacházejí v cele věznice Abbaye. Doba děje je autorem určena rokem 1793. Z historického zasazení víme, že šlechtici čekají na svůj soud, který je ovšem pravděpodobně pouze jedním z několika kroků vedoucích ke gilotině. Autor předepisuje postavám šlechtické tituly, které pevně určují sociální hierarchii skupiny. Nejvýše postavená je markýza, následovaná komtesou. Vikomt je na tomto žebříčku pod oběma dámami. Podstatně níže v rámci hierarchie se nachází rytíř de Gresset, jediný příslušník nižší šlechty. Tak jsou již od autora určeny vztahy mezi postavami. Tuto skutečnost nelze ignorovat, jelikož se velice často stává užitečným vodítkem v rámci příběhu. Například vztah mezi markýzou a vikomtem činí problematickým, nevhodným, nepatřičným. Přestože zde existuje náklonnost, není možné ji dát najevo. Příběh začíná ráno, jeden ze čtveřice chybí. Od autora se dozvídáme, že markýza jeví známky netrpělivosti. Vikomt Jeudy-Robour přichází později, své zpoždění vysvětluje – psal dopis. Tato skutečnost zaujme všechny přítomné. Dopis je určený markýze, vikomt trvá na tom, aby byl přečten až po jeho smrti. Markýza přiznává obavu ze smrti, lépe řečeno – z její formy, rytíř naznačuje, že má možná řešení. Dvojice zůstává o samotě. Rytíř přenechává markýze svůj jed. Požaduje, aby roztrhala dopis Jeudy Roboura. Markýza tak nakonec učiní. Jeudy Robour po svém návratu markýze vyzná lásku. Ve chvíli, která je označovaná jako „*hodina, kdy se odvádí*“, z čehož usuzujeme, že se tak děje denně v pravidelný čas, vyvolává žalářík markýzu a rytíře Gresseta. Markýza políbí vikomta a odchází k soudu, následována Gressetem.

Vzhledem k rozsáhlým teoretickým znalostem režiséra a ve snaze nadchnout herce pro text vhodně zvolenými informacemi, byla příprava v rámci analýzy velice důkladná. Dala vzniknout stabilnímu informačnímu a inspiračnímu základu složenému z historického výkladu, dokumentárních filmů, populárních filmů, literatury a vybraných uměleckých děl. Zpětně se zabývám otázkou, jestli se takto zevrubná analýza nestala překážkou vlastní interpretaci, na kterou již „nezbylo místo“. O interpretaci je možné hovořit zejména v souvislosti s klíčováním vztahů mezi postavami.

Začnu postavami, u nichž bylo rozhodování jednodušší. Jeudy-Roubour píše markýze dopis. O jeho obsahu se dozvídáme až později. Vztah markýzy k vikomtovi se také odkrývá až na samý konec hry, kdy markýza svým jednáním potvrdí, že vikomtovy city opětuje. Motivace za jejími replikami tedy můžeme určit až zpětně, a to podle klíče stanoveného společenskou konvencí. Láska k někomu níže postavenému nepřipadá v úvahu, pravidla jsou nastavena jinak. Markýza musí navenek nějak vystupovat, a to i v této situaci, a možná právně v ní, jelikož udržení vlastní identity chápeme v naší inscenaci jako způsob přežití. Stanovení skutečné podstaty vztahu rytíře de Gresseta a Juedy-Rouboura směrem k markýze se stalo problematičtější, přestože oba směřují k ní a stávají se soky. Jeudy-Roubour zpytuje své svědomí, zpětně hodnotí svůj život, nevidí v něm smysl, kritizuje vlastní zhýralost a přímo vyslovuje, že markýzu miluje pro její bázeň, čistotu. Stejně jako u rytíře Gresseta jsme se ptali, jak by tato situace vypadala, pokud by nebyla zasazena do vězení a neodehrávala se v blízkosti smrti. Tato okolnost podporuje naléhavost, s jakou postavy cítí a jednají. Blízkost smrti probudí ve vikomtovi výčitky svědomí, potřebu hodnotit a rekapitulovat svůj život a alespoň na poslední chvíli jednat jinak, lépe, podle jeho slov poprvé v souladu se svým skutečným já. Veškerou svoji naději a potřebu se na poslední chvíli „napravit“ promítne do markýzy. Jeudy-Robour je skutečně přesvědčen, že markýzu miluje.

Stanovit vztah rytíře de Gresseta bylo o něco problematičtější, neboť zde hraje roli ještě poraněná ctižádost, skutečnost, že je vždy ten druhý. Nikdy ho nikdo nemiloval tak, jako ženy milovaly vikomta. Proto nad ním touží zvítězit, dokázat (si), že markýza vikomta nemiluje, získat ji na svou stranu. V tomto jediném případě jsme interpretaci měnili zpětně. Z toho, co víme, rytíř nabídne markýze jed a poté požaduje, aby roztrhala dopis. Nejbližší tomu, aby dal tyto dvě události do souvislosti, je ve chvíli, kdy říká „*jestli jsem vám trochu pomohl, nedbejte na to*“. Šlo o to stanovit, jestli se jedná nebo nejedná o čistou intriku. Jestli tomu tak je od začátku, nebo se plán rodí. Původní interpretaci, že se jedná o proces, kdy Gresset chce skutečně pomoci a vděk, který nikdy nezažil, ho přiměje k tomu, aby markýzu požádal o laskavost ve chvíli, kdy skutečně uvěří, že markýza vikomta nemiluje, se text bránil. Byla to varianta příliš vykonstruovaná a umělá (a v určitém směru velice naivní). Stanovili a ověřili jsme si, že základ je autentický, ale postava intrikuje a jedná v rámci dosažení

svého cíle. Příznačně, jako poslední, zbývá postava komtessy. Komtessa glosuje dění, má určitý odstup. Nicméně vzhledem k tomu, jakým směrem míří, stanovujeme, že miluje de Gresseta. Je ovšem vždy druhá, paradoxně, jako on. Neviditelná. Na této postavě si opět můžeme ověřit to, v čem jsme spatřovali velkou hloubku textu. Dramatický dialog sděluje mnoho a skutečně velice často směřuje k tomu, že si postavy své postoje spíše „vyřikávají“. Cítíme ovšem, že skutečně dramatický je často rozpor mezi tím, co postavy říkají, co je konvence nutí říkat, a mezi tím, co skutečně cítí. To je zejména u komtessy, s jejími glosami a odlehčenými důvtipnými poznámkami maskujícími skutečnost, že je vždy přehlížená, velice dobře viditelná. S tímto rozparem jsme se rozhodli pracovat primárně. Postavit proti sobě snahu uchovat si svou masku (a s ní i důstojnost, identitu) a finální zhodnocení, k čemu tato snaha skutečně byla.

Z hlediska dramaturgického poskytl text zajímavou výzvu v podobě textové úpravy. Domnívám se, že autorem není předepsáno ani slovo navíc. V textu nebylo třeba škrtat, nebylo třeba nic dodávat. Bylo potřeba dopracovat se úpravy jazykové. Takovým způsobem, aby zůstala zachována podstata replik, sdělená současným jazykem. Tato fáze byla prospěšná pro další analýzu textu, jelikož bylo nutné u každé jednotlivé repliky určit, co se jí říká, jaké je sdělení ve své podstatě, a pro toto sdělení najít jinou, vhodnější a současnější formu. Další otázkou se pak staly reálie, pojmy, které současnosti nic neříkají a také historické souvislosti, které nemusí být dnešnímu divákovi známé. Například, de Gresset vyjadřuje svůj postoj k revoluci také ve chvíli, kdy přirovnává svého soka v lásce k „duchovnímu otci revoluce“, Jeanu Jacquesovi Rousseau a argumentuje: *„Lokaj, který se bouří. Revoluce je jen epilog. Epilog? Je to jeho jediné skutečné dítě. (s úsměvem) A podle toho vypadá.“*⁴⁸ Odkazuje tak pravděpodobně na skutečnost, že Rousseau, přes veškerou vzletnost a ušlechtilost, kterou vtiskl svému dílu, přes skutečnost, že sám diskutoval správnou výchovu mladého člověka, umístil svých vlastních pět dětí do sirotčince. Tato narážka na jeho skutečné morální kvality, která staví rétoriku proti skutečnému jednání, ve spojení s podobou a významem revoluce, je naprosto srozumitelná, známe-li veškerý kontext. Rozumíme také tomu, proč ji užívá ve spojitosti se svým sokem. Nabízí se ovšem otázka, do jaké míry nese

⁴⁸ Uvedená citace je převzata z naší úpravy, původní text zní: *„Je to domestik, který se bouří. Revoluce je jen epilog. Epilog? Je to jediné skutečné dítě domestikovo. (S úsměvem.) Je to na něm znáti.“*

význam pro diváka a kde už ho tyto zdánlivé „odbočky“ rozptylují, jelikož jim nerozumí. My jsme se tyto informace rozhodli zachovat, jelikož nám pomáhaly lépe určit vzájemný vztah postav. Při úpravě jsme na historické reálie naráželi opakovaně, více či méně obratně jsme se je pokoušeli přiblížit současnému divákovi. Text například mimoděk odkazuje na Zářijové masakry, při kterých došlo k povraždění velkého počtu vězňů. Ironicky, v reakci na poetický (patetický, chceme-li) styl vyjadřování svého soka, komentuje rytíř de Gresset přítomnost této události v paměti místa vězení slovy „*parfém zářijových vražd*“. Známe-li kontext, tato zmínka přináší velice silnou asociaci. Pokud ne, je otázka, do jaké míry funguje pro diváka. Místy pracujeme s opisem, pojem *assignáty* nahrazujeme spojením „*ty jejich papíry*“, které v sobě pro větší srozumitelnost nese postoj mluvčího k předmětu. Přes to, že obhájíme užití veškerých těchto pojmů a informací, text je stále skutečně hutný, co se týče množství ponechaných reálií. Tím klade vyšší nároky na diváka.

V textu je přítomná ironie a drásající napětí mezi tím, jak vypadají ideály v teorii a jak v praxi. Vztah k ideálům vnímáme jako jedno z témat *Poražených*. Domnívám se, že autor, aniž by sám za sebe situaci komentoval, předkládá divákovi k posouzení, jak vypadá vlastní realizace ideálu. Proti tomu staví ideály odstraňované skupiny reprezentující staré zřízení a klade nám i sobě otázku, k čemu svým nositelům ve chvíli finálního zúčtování skutečně byly. V tuto chvíli je na místě zaměřit se na jedince. Ptáme se, čím se postavy zabývají. A můžeme hodnotit, že v porovnání s událostmi „kolem“, řeší něco, co bychom mohli směle nazvat naprostou banalitou. Na první čtení se nám jeví, že si postavy na poslední chvíli řeší své vztahové záležitosti. Můžeme konstatovat, že Dyk zde staví velké historické události vedle něčeho, co můžeme nazvat „malostí“ vlastní lidské povahy. A ptáme se spolu s ním, nakolik je tato povaha velkými dějinnými událostmi změnitelná. Tyto banality mají pro postavy ovšem mnohem hlubší význam, umocněný autorem zvolenými okolnostmi. Dykova schopnost postavit proti sobě ideál a skutečnost v této jednoaktovce hovoří sama za sebe. Revoluci, lid, jako nositele představy nové lepší společnosti staví ven, dolů pod okna vězení, a ty, jichž se tato skutečnost bytostně dotýká, zavírá i s jejich „zastaralými“ ideály do společné cely. Autor předepisuje, že se jich postavy drží až do samého konce. Občan Gresset je i před gilotinou, a možná právě zde, *rytíř de Gresset*.

Dostáváme se tu ke spojení, které nám autor volbou tématu a historického zasazení nabízí. Pracovně tuto skutečnost nazýváme „dvojím vězením“. Autor postavy zavírá do skutečné fyzické cely. Ale volbou historického období nám nabízí ještě druhé vězení – konvenci neoddělitelně spojenou s bytostí postav. Konvence určuje chování, formuje realitu a dává jí smysl. Zde si, myslím, při realizaci došlo k prvnímu neporozumění s herci. Naplňování konvence se přeceňovalo, ovšem ve své vnějškové formě. Já se domnívám, že mnohem podstatnější je zmíněné prorůstání konvence do bytosti postav. Skutečnost, že konvence formuje a určuje pravidla chování, předurčuje jednání, stanovuje hierarchii. Tato pravidla „prostě jsou“. Svět podle nich funguje a dává smysl. Jsou neoddělitelnou součástí identity. Pokud je konvence zakořeněná takto hluboko a v této hloubce ji jako inscenátoři vnímáme, teprve tehdy nám může vzniknout vězení dvojí. To, do kterého jsou postavy skutečně fyzicky uvrhnuty a to, do kterého se postava uvrhne sama (které je podle nás ještě mnohem horší). Podle pravidel, které od narození utvářely realitu jejího života, na sebe postava obléká masku určitého konvencionálního chování. Zjednodušeně tak brání sama sobě, aby projevila, co skutečně cítí. Zde se, dle mého názoru, rodí skutečné drama. Toto vnitřní napětí postav nevzniklo, vzhledem k rezignaci a výsměchu vnějškovému naplňování. Domnívám se, že pokud se podaří konvencionální chování správně naplnit, a to zevnitř, a vystavět tak, že vzniknou určitá pravidla, stává se jakékoliv porušení takové konvence *událostí*, a je možné s ním dále pracovat.⁴⁹ Potřebná pravidla se nám ovšem nastavit nepodařilo a myslím, že zde se výsledné předvedení okrádá o další potřebný rozměr.

Jaroslav Vostrý ve své knize *Režie je umění* píše: „*Režijní interpretace se rovná tematizovanému rozehrání, které není možné bez motivace jednání, jako není motivace jednání možná bez vytvoření dramatického prostoru, ve kterém se toto jednání odehrává: jedno s druhým nejužším způsobem souvisí.*“⁵⁰ Bavíme se tedy opět o hereckém rozehrávání, které dává textu hry ožít v dramatickém prostoru, který to umožňuje. Otázka vytvoření odpovídajícího dramatického

⁴⁹ Přestože budu v souvislosti s tímto tvrzením používat příklad filmový, domnívám se, že je dostatečně názorný. Jako jeden z inspiračních zdrojů jsme hereckému souboru nabídli film *Nebezpečné známosti* z roku 1988. Dodržuje-li se v celém filmu ve společnosti více lidí určitý způsob chování, dvornost, zdvořilost, soubor určitých pravidel, o to více pak vynikne, když se Valmont během soukromého rozhovoru vedle markýzy de Merteuil na pohovce doslova „rozvalí“. Tato skutečnost pak hraje sama za sebe a není třeba ji už nijak dále komentovat.

⁵⁰ Vostrý 2009: str. 108

prostoru je v případě realizace *Poražených* na místě. Rozpor mezi autorem předepsaným vězením vnitřním a vnějším dává vzniknout prostorovému řešení. Dvojí vězení se snažíme zpřítomnit tak, že do cely umísťujeme improvizovaný salon, který utváří primárně herci. Svým jednáním, tím, jak se v prostoru a sami k sobě v jeho rámci chovají. V našem případě jsme do jinak prázdného prostoru učebny umístili čtyři zdobné židle. Na zdech jsme vytvořili několik nápisů evokujících přítomnost minulých vězňů, mimo jiné samo za sebe hovořící odpočítávání jednotlivých dnů. Do dveří v zadní straně učebny, za kterými je další prostor, jsme umístili okno s mříží. Vznikla tedy představa dalšího prostoru za tím, chodby, kterou pro vězně přichází žalářník. Domnívali jsme se, že toto řešení prostoru umožní, aby si postavy v rámci skutečného vězení utvořily prostředí salonu, na které jsou zvyklí, ve kterém se ovšem pohybují v zajetí konvence. Kontrast, který jsme vnímali jako velice dramatický, ovšem nevznikl. Vězení skutečně neexistovalo, nebylo herci bráno v potaz, dostatečně si neříkalo o pozornost. Vztah k prostoru nefungoval. Vězení se musí projevovat i z vnějšku, ale musí být zejména přítomno prostřednictvím postav, herců. V jejich reakcích. To samé se týká přítomnosti smrti. Jakákoliv zmínka, nazývání dopisu *poslední vůlí*, nemůže v hercích/postavách nevzbudit reakci. Tato skutečnost, absence vězení a smrti, výrazně uškodila výsledné podobě inscenace.

V teoretické části jsem zmínila Hořínkovu a Zichovu hypotézu, že herecké rozehrávání je skutečně základem a hlavním prostředkem komunikace jeviště s hledištěm. Přestože jsme v tomto případě spoléhali do velké míry na vlastní literární kvalitu zvoleného textu, projevila se ve výsledné realizaci skutečnost, která je pro mě nejlépe formulována v knize Jana Vedrala *DramaTURG: „Když Zich směřuje k vymezení toho, co je dramatické dílo, upozorňuje správně na to, že všude tam, kde jsou v prováděném dramatu sebehlubší myšlenky vyjádřeny diskursivně a sebejedinečnější emoce lyricky pouze ve slovech a ne jako součást jednání dramatických postav, pozornost a vnímavost publika rychle opadá. Literární hodnota textu k divákům nedolehne, není-li současně kvalitou scénickou”*⁵¹ To se, myslím, událo v případě *Poražených*. Ke skutečnému hereckému rozehrávání nedošlo a text zůstal v rovině literární. Kromě porušování konvence mluvím například o skutečnosti, že text vyzývá téměř k šermířskému souboji se slovy. V takto nastavené společnosti je umění slova velice důležité, je-

⁵¹ Vedral 2018: str. 89

li použito dobře, je možné druhého zasáhnout a smrtelně ranit, aniž by si toho kdokoliv jiný v místnosti mohl všimnout. Ani to se nám ovšem v inscenaci nepodařilo realizovat.

Pokusím-li se předchozí odstavce shrnout, našim cílem bylo dokázat, že se nejedná o historickou konverzační hru, ale o obraz člověka ve vězení skutečném a v tom, do kterého se uvrhuje sám. Při samotné realizaci nám přišlo klíčové zaměřit se na rozpor v tom, co postavy říkají v rámci dialogu, a co skutečně cítí. Tímto způsobem jsme chtěli pracovat s cílem konverzační ráz hry potlačit. Považovali jsme text za natolik brilantně napsaný, že povede hereckou složku k tomuto žádoucímu vyjádření. Bohužel jsme nebyli úspěšní a výsledné předvedení skutečně sklouzlo k jakémusi odříkávání replik. Analýza byla, dle mého zpětného hodnocení, důsledná, ovšem až příliš. Naše záměry se nepodařilo realizovat, interpretaci dostatečně vyhranit a komunikovat. Nedůslednost, v závěrečném stádiu snaž až rezignace na základní opěrné body příběhu, jednotlivé dramatické situace a dílčí situace v jejich rámci, dovolila opět minutí základních opěrných bodů příběhu, a tak se znovu nabízí otázka, zda byl dostatečně srozumitelně sdělen příběh hry a jednotlivých postav. Například, „nezazní-li“ přítomnost dopisu, skutečnost, že se jedná o událost pro všechny zúčastněné, je pak velice obtížné na této situaci dále stavět, a to třeba ve chvíli, kdy Gresset požaduje zničení dopisu.

Obě dvě zkušenosti mají tedy společný rys. Velké množství věcí se říká a ukazuje, ale skutečně se neděje. Zde se znovu ptám, kde je hranice mezi režii a dramaturgií, a kde je místo dramaturgie v realizačním procesu. Cítím totiž mezeru mezi tím, kolik informací bylo hercům poskytnuto a kolik jich skutečně rezonovalo. Mezi vytvořením určité stabilní základny informací a motivací a poté schopností tyto informace srozumitelně předat, aby mohly být využity pro další kreativní tvorbu. Zde se herce nepodařilo inspirovat natolik, aby skutečně vznikl rozpor mezi tím, co postavy říkají a co cítí, a mezi salonem a vězením. Jevištní předvedení směřovalo zpět k tomu, co u textu hrozí, pouhé konverzační historické hře, přestože se domnívám, že potenciál díla je mnohem větší. Nepodařilo se mu ovšem vdechnout vlastní vnitřní život, který nám při prvním čtení přišel tak „drásavý“. Ptám se, jestli bylo poskytnutých informací příliš (historický kontext, dokumenty, populární filmy jako zdroj inspirace...), na úkor

vnitřního života samotného textu. Jeho potenciál se ani v tomto případě nepodařilo proměnit v jevištní komunikaci a promluvila tak spíše literatura, analýza zvítězila nad interpretací.

2.3. *David Fligg – Brian Daniels: Gideon Klein – Portrét skladatele*

Třetí inscenace, kterou chci v bakalářské práci zmínit, představuje zcela odlišnou a výjimečnou zkušenost. V určitém ohledu ale souzní s tématem práce, jelikož jsem si musela být dramaturgem a režisérem zároveň. Jediným spolupracovníkem v rámci inscenačního týmu byla scénografka Hana Kessnerová, přípravy probíhaly pod dohledem ročníkového vedoucího Daniela Hrbka. Premiéra se konala ve studiu Švandova divadla 7. prosince 2019. Jednalo se o zkušenost na tvorbě jednorázového projektu u příležitosti 100. výročí narození židovského skladatele a hudebníka Gideona Kleina. V rámci série akcí připomínajících jeho život a tvorbu, byla pokřtěna kniha mapující celý jeho život, soustřeďující veškeré existující informace do jednoho díla. Na základě této knihy vznikla ve spolupráci s Brianem Danielsem dramaturgie tohoto textu. Existuje několik verzí, hra funguje na principu vyprávění několika postav o životě mladého skladatele. Naše varianta pracovala pouze se třemi postavami, z nichž jednou byl Gideon Klein sám. Rozsah díla, jeho podoba, i příležitost a podmínky, za kterých se předvedení uskutečnilo, činí tuto zkušenost nestandardní. V kontextu mého studia byla ovšem přínosná zejména proto, že jsem pro vlastní režii musela vytvořit stabilní dramaturgický základ. Text jsem musela studovat a určit, jaká je podstata sdělení, abych mohla najít odpovídající způsob jeho předvedení a komunikace s divákem. Hořínek potvrzuje, že absencí dramaturga potřeba dramaturgie nemizí, pouze se přenáší na osobu režiséra.⁵²

Samotná „hra“ je velice specifická, jedná se text ryze nedramatický. To konstatuji s veškerým respektem ke každému, kdo se na jeho tvorbě podílel. Po setkání s autorem a studiu literární předlohy jsem pochopila existenci silné citové vazby, kterou má autor k osobě Gideona Kleina. Výsledný text je (z hlediska inscenátora) v určitém slova smyslu naivní, jednostranně pozitivní a nešetří superlativy. Problémem je i jeho forma. V naší verzi textu vypráví tři postavy, Gideon Klein, jeho matka a starší sestra, příběh skladatelova života. Text

⁵² Hořínek 2009: str. 45

předjímá, doslovuje, idealizuje. Pro příklad nemusíme chodit daleko, první promluva v textu patří Gideonově matce a zní následovně: „... a pak jednoho studeného prosincového dne roku 1919 v Přerově přišel na svět můj Gideon, moje poslední miminko, Gido. Držela jsem ho v náručí a on na mně upřeně koukal. V tom pohledu byla moudrost starého člověka, ale ani jemu ani mně nebylo dopřáno dožít se stáří.“ Autor v poznámce k představení uvádí, že je jeho cílem *vykreslit portrét* mladého skladatele. To je ovšem samo o sobě pro scénické předvedení nedostatečné, neboť by opět došlo k pouhé ilustraci a odříkávání textu (což bylo v tomto případě do určité míry bohužel nevyhnutelné, ale přesto jsem se tomu snažila v maximální možné míře zabránit). Text je doplněn ještě vybranými hudebními vsuvkami, které jsem se do výsledné inscenace snažila zakomponovat, ale tato část není pro práci a její téma důležitá. Základní problém spočívá v tom, že postavy hovoří již po své smrti, vše se odehrává ve slovech, postavy zpětně komentují svůj život. V tomto ohledu, právě protože se vše odehrává v rámci dialogu, spatřuji určitou podobnost s předchozími texty, nicméně zde se skutečně jedná o extrémní případ.

Práce s textem byla náročná, ale zároveň velice inspirativní, a to i ve vztahu k rozebíranému tématu. Představoval výzvu zejména proto, že bylo v tomto nedramatickém textu nutné latentně přítomné drama zachytit, vyzvednout, a divadelními prostředky sdělit to, co autor zamýšlel. Nalézt divadelní potenciál díla a způsob, jak text převést do jevištní podoby. Při hledání inscenačního klíče pomohla skutečnost, že text postupuje chronologicky. Od dětství Gideona Kleina k poslední zmínce o jeho životě, kterou se stal jím zasláný dopis z pracovního tábora ve Fuerstengrube. Objevuje se tu tedy představa jakési *cesty*⁵³. Tu jsem se rozhodla využít jako klíč k inscenačnímu postupu, vychází z ní také scénické řešení. V rámci představy cesty text rozdělují na menší celky (v tomto případě dětství, dospívání a cesta do Prahy, rozkvět talentu v době nástupu nacistického režimu, koncentrační tábor, smrt), které se snažím správně a co nejvýstižněji pojmenovat a najít v nich potenciální dramatické situace, které mohou poskytnout hercům k rozehrání.

⁵³ Ve chvíli, kdy přicházím s principem „cesty“, doplňuje ho můj pedagog, a v tomto případě režijní supervize, Daniel Hrbek o pojmenování „road movie ke hvězdám“. Toto pojmenování je v uvažování velice inspirativní a má potenciál probudit další představu, je inspirací zejména pro komunikaci s herci do budoucnosti, jelikož v sobě nese určitý emocionální náboj a inspiruje tak mnohem lépe než sebezpřesnější definice a přebytek faktů.

Tímto způsobem se mi podařilo text zmapovat. Mimo jiné bylo nutné se rozhodnout, kdo je pro mě Gideon Klein. Text nabízí velké množství možností, prezentuje postavu jako geniálního hudebníka, milujícího syna a bratra, mladého člověka lačného po vzdělání ve všech možných oborech. Zejména tato poslední skutečnost mi přišla inspirativní a rozhodla jsem se z ní při realizaci čerpat. V rámci různých prostředí jsem se za využití všech získaných informací rozhodla rozehrát pravděpodobné situace, což se stalo pro výslednou inscenaci klíčové. Prvním prostředím je domov, důraz je kladen na dodržování tradic a jejich význam. Ptám se, jak taková situace pravděpodobně vypadá, co během ní dělá malé neposedné dítě. Do ticha a vší obřadnosti v naší realizaci Gideon ještě na poslední chvíli zapisuje noty do sešitu, který ho bude provázet celým životem. Narušuje tak svátost chvíle, obě herečky (matka i sestra) mají podnět, na který mohou reagovat, a situace může ožít. Dospívání a přerod v muže komunikujeme prostřednictvím rozehrání situace, kdy Gideon obdrží od matky svůj první klobouk. Následuje přechod do Prahy, pro mladého člověka (Gideonovi není ani patnáct let) představuje pobyt v Praze bez dozoru rodičů (dohlíží na něj jen sestra) velkou událost. Množství podnětů je opojné a Gideon *dospívá*. V rámci snahy potlačit potřebu postavu idealizovat se držíme představy dospívání, nehlídaného ochutnávání života. Volíme situaci první cigarety, kterou herec na scéně rozehrává. Celý text knihy svědčí o rozporupném vztahu Gideona Kleina k ženám. Můžeme se domnívat, že jeho kapacitu plně naplňovala hudba a tvorba, a z toho důvodu na romantické vztahy nezbylo místo. Ve chvíli, kdy v naší inscenaci promlouvá ke Gideonovi jeho nejbližší přítelkyně, Františka Edelsteinová (v předloze se jedná o dopis, zde promlouvá ústy sestry), a domáhá se alespoň minimálního projevu citů, Gideon se *rozhoduje* pro hudbu. Jedná se opět o minimální pohyb, minimální předvedení, ale herec z podnětu čerpá a situaci rozehrává. Jako poslední příklad uvádím situaci, kdy se postavy ocitají v koncentračním táboře. Ze studia literatury a svědectví víme, že se Gideon Klein stal v koncentračním táboře pro spoustu lidí hnacím motorem, podporoval kulturní činnost, hrál, skládal, pozvedával morálku automaticky a bez přestání. Ve chvíli, kdy se postavy ocitají v situaci příchodu do koncentračního tábora, necháváme herce ze všeho přítomného materiálu (hudební stojánky, noty, praktikáblly umístěné v zadní části studia) vytvořit improvizované podium. Samozřejmě, stále se do velké míry jedná o určitou ilustraci. Za cíl jsme si kladli její potlačení, ne úplné vymizení, které z podstaty textu nebylo možné. Nicméně

analýza textu, rozhodnutí k určité interpretaci a následná volba odpovídajících prostředků sdělení a inspirace herců k rozehrání dramatických situací, které dle mého názoru byly v textu latentně obsaženy, umožnily text do určité míry divadelními prostředky sdělit. Inscenace je velice minimalistická, stejně jako jsou volené prostředky, ale pomocí těchto drobných konkrétních situací se nám daří příběh života komunikovat.

Co se týče práce s prostorem a jeho konkrétního řešení, k dispozici nám bylo studio Švandova divadla, které nabízí samo o sobě velice působivou atmosféru. Jedná se o podzemní místnost, jejíž stěny tvoří hrubé, nehozené červené cihly. Je zde klenutý strop a na levé straně zasahuje do prostoru „jeviště“ postranní lávka. Prostor umožnil velice dobrou práci se světlem, boční vstupy, do nichž je možné umístit reflektor na stativu, nabízejí možnost práce se siluetou. V rámci tohoto prostoru jsme se společně se scénografkou rozhodly vytvořit cestu. Zjednodušeně začínal děj inscenace v přední části prostoru, odkud postavy vyrážejí „do světa“, mají možnost obsáhnout celý prostor (všude doprovázeni hudbou v podání mimořádně vstřícného kvarteta hudebníků, kteří se ochotně i s nástroji nechali režírovat po celém prostoru). Jak se pomyslná smyčka kolem mladého muže utahuje, dostávají se postavy do prostoru stále hlouběji a hlouběji, končí v pasti, v omezeném výklenku u zadní stěny, odkud vede pouze jediná cesta, pravými dveřmi skrz paprsek světla mimo hrací prostor, a tedy mimo život. Jediný, kdo v prostoru zůstává, záměrně zcela sám, pouze s rekvizitami, které tu zanechaly ostatní postavy a s hudbou, je sestra, která jako jediná z postav přežila a o událostech referovala. Je to tedy ona, kdo příběhem provází. Tato skutečnost mě vedla k rozhodnutí, že postava sestry je jediná stále ještě na živu. Celou „inscenaci“ probouzí a opět zavírá, když sama v sobě příběh oživuje a ponořuje se do něj. Díky tomu vzniká pevný opěrný bod a jasná struktura inscenace.

Kladla jsem si otázku, jak definovat jednotlivá prostředí. Zvoleno bylo vždy nejjednodušší možné řešení s cílem co největší srozumitelnosti. Jelikož se dozvídáme o velkém významu tradic a rodinných setkání, domov tvoří stůl, kde se celá rodina pravidelně schází (a kam se postava Gideonovy sestry vrací jako první). U rodinného stolu zůstává matka, jelikož je to právě ona, kdo domov dotváří. Dva mladí lidé od stolu cestují do Prahy každý pouze se svým

zavazadlem. Dospívání představuje nasazení klobouku, herečka hrající sestru si přes šaty obléká pásek, který dětskou siluetu mění na ženskou a zvýrazňuje rodící se tvary. Praha jsou podle textu hlavně kavárny, ve kterých se setkávají umělci, a které jsou velkým zážitkem. Herci se v tuto chvíli zastaví, jeden kufr postaví před sebe a na druhý se za něj posadí. Na první kufr postavíme dvě skleničky s červeným vínem, následuje světelná změna, hudebníci lehce hrají Dvořákovu Humoresku. Díky tomu, ale zejména díky způsobu, jakým se herci k předmětům a prostředí *vztahují*, se ocitáme v kavárně, kde herec rozehrává zkušenost s první cigaretou. Ve chvíli pomyslného vrcholu naší *road movie ke hvězdám*, vystupuje postava Gideona (ano, poněkud doslovně) na žebřík, který je opřený o boční lávku. Lávka umožnila, aby na ni mohl herec napřed položit kufr tak, jako se běžně dává ve vlaku do vrchního úložného prostoru. Vzniká znak, který jasně komunikuje s divákem, přestože se jedná o minimální akci. Herec poté sedí nad prostorem a stejně, jako ve svých dopisech zahrnuje svou rodinu dojmy a zážitky, snáší se odtud na hlavy hereček popsané papírové vlašťovky tak rychle, že je nestíhají číst. Když se herec vrací domů, domov již je změněný, není už dále intimním místem, ale přestupní stanicí pro všechny, kteří se snaží uniknout před pronásledováním. V domě jsou přítomná zavazadla všech, kteří jím procházejí, v našem případě pouzdra od hudebních nástrojů, (na scénu nebylo nic nového přinášeno, vše tam bylo stále přítomné, odchod ze scény znamenal odchod definitivní) a také cizí lidé, kteří se v domě schovávají (v našem případě hudebníci). Cesta do koncentračního tábora již byla popsána. Ještě před ní se ovšem Gideon loučí se svou blízkou přítelkyní. Na základě všeho, co o postavě víme, rozehráváme s hercem situaci neobratného posledního loučení. Necháváme ho za postavu situaci vyřešit, nakonec místo srdceryvného loučení neobratně poplácá dívku po zádech a ze situace uniká. Jelikož víme, že inspirace přicházela neustále, Gideon má po celou dobu hry k dispozici deník, kam si hudbu zapisuje. V prostoru, který definujeme jako tábor, již nic takového k dispozici nemá, i tuto situaci rozehrává, noty si poznamenává, kamkoliv je to možné. Ve chvíli, kdy kusem nalezené křídly píše na zeď a na zem, má možnost se od křídly zamazat, rozhalit jinak vždy pečlivě upravené oblečení, čímž vzniká představa ubíhajícího času a chátrání fyzické schránky. Právě kreativní práce s minimalistickým, ale přesným hereckým rozehráváním drobných detailů se stala hnacím motorem celé práce, kterou skutečně s čistým svědomím mohu nazvat tvorbou.

V rámci příprav na práci bylo nutné nasbírat maximum informací, které poté sloužily jako inspirace pro lepší pojmenování situací a rozhodnutí o jejich konkrétní podobě.⁵⁴ Rozhoduji se, na které informace se zaměřit, kdo je v naší inscenaci Gideon Klein a kdekoliv je to možné, hledáme spolu s herci možnosti maximálního rozehrání dramatických situací, které jsou v textu obsaženy. Společně objevujeme dramatický potenciál textu. V možnosti rozehrávání dramatických situací latentně přítomných v textu jsem objevila klíč k realizaci nedramatického textu. Domnívám se, že zde leží také problém dvou textů rozebíraných v předchozích kapitolách. Herecké rozehrávání, skutečné rozžití textu, se jeví jako ideální cesta, jak komunikovat zvolené sdělení. Přestože se jedná o zkušenost netypickou, v tomto ohledu se mi jevila jako přímo učebnicová.

⁵⁴ Situace s cigaretou čerpá ze skutečných pamětí Gideonovy sestry Ilony, která divoká pražská léta nijak neidealizuje. Na tuto skutečnost upozornila při první čtené zkoušce překladatelka hry, paní Hana Trojanová. Chování a jednání Gideona Kleina v koncentračním táboře zase zmiňují výpovědi lidí, kteří se s ním v tomto zařízení skutečně potkali.

Závěr

Shrnu-li teoretické poznatky nabyté v rámci této práce, cílem analýzy je maximálně poznat text v rámci toho, co skutečně a objektivně nabízí. Text je v této fázi uzavřeným uměleckým dílem, materiálem, který je třeba prozkoumat. Ve chvíli, kdy se režie (zcela přirozeně) nemůže ubránit přicházející inspiraci, musí dramaturgie dbát na objektivitu a důslednost analýzy. Po maximálním poznání textu přichází vzrušující fáze nabírání všech možných podnětů, dobových historických a sociálních souvislostí, které umožní dílu porozumět v jeho podstatě a za pomoci nasbíraných inspiračních zdrojů jej srozumitelně komunikovat ve vztahu k současnosti. Interpretace volí, jakým aspektům díla bude věnována pozornost, aby bylo možné komunikovat zvolené sdělení. Kromě toho určuje vhodné prostředky, jakými toho bude dosaženo. Ve chvíli práce s textem musí dramaturgie pracovat v zájmu jeho scénických kvalit, jakmile je dílo v rukou režie a začíná ožít, dramaturgie sleduje kompaktnost a srozumitelnost sdělení ve vztahu k původnímu dílu. Tím dává režii svobodu a rodí se skutečně kreativní vztah. Jak je ovšem z práce patrné, důležitým mezistupněm inscenačního procesu je práce s hercem, jeho maximální inspirace a vytvoření takového prostředí, ve kterém může v rámci bezpečně vytyčených hranic svobodně tvořit. S tím souvisí také volba odpovídajícího prostorového řešení. Herecké rozehrávání, inspirované režii, a opřené o stabilní základnu, kterou ve spolupráci s režii dramaturgie poskytuje, vytváří podmínky pro vznik komplexní inscenace, která je úspěšná v komunikaci zvoleného sdělení s divákem.

Přihlédnou-li k vlastním praktickým zkušenostem, ve vztahu k získanému teoretickému základu, je možné konstatovat, že v rámci studia se často nezdařilo všechny složky a fáze inscenačního procesu dobře propojit. Obecně je možné konstatovat, že v případě *Věků* převážila interpretace nad analýzou. U *Poražených*, naopak, byla analýza natolik důkladná, že neposkytla téměř žádný prostor interpretaci. Konkrétněji, *Věkům* uškodila zbrklá fáze příprav, zaměřující analýzu s interpretací, nedostatečný respekt k povaze textu, která se zvolenému řešení bránila. Množství možností a neschopnost se mezi nimi rozhodnout vedly mimo jiné ke zmatení herecké složky. To, ve spojitosti s nedostatečně promyšlenou úpravou textu, neumožnilo srozumitelně zprostředkovat příběh a zvolené sdělení. U *Poražených* nakonec také zvítězila povaha textu, modelovost

a konverzační ráz, nad skrytým napětím. Uškodilo řešení prostoru a absence dvojího vězení, pro jehož komunikaci se interpretace rozhodla. Spoléhání se na literární kvality textu neumožnilo jeho dostatečné rozžití, jeho podtext zůstal skrytý a ani zde se nepodařilo dostatečně sdělit příběh hry. Reflexe specifického procesu tvorby inscenace *Gideon Klein – Portrét skladatele* doplňuje předchozí kapitoly zejména proto, že tato zkušenost pomohla pochopit proces realizace scénického předvedení dramatického díla prostřednictvím rozehrávání dílčích dramatických situací hereckou složkou, jejíž význam pro zprostředkování významu a zvoleného sdělení je zásadní.

Úvahy bych ráda uzavřela vzpomínkou na přednášku Davida Radoka, v níž zaznělo, že *nápad není myšlenka*. Dramaturgie pomáhá režii rozhodnout se pro určitou myšlenku a musí posoudit, zda jsou jednotlivé nápady v její prospěch či ne. Míra důslednosti, s jakou tak činí, paradoxně určuje míru svobody režisérově tvorbě. Cílem procesu analýzy, interpretace a určení dynamiky vztahu režie a dramaturgie (které se neustále prolínají a hlavně doplňují) je vždy vznik komplexního a srozumitelně komunikovaného sdělení ve chvíli, kdy cílem tvorby není pouze ohromovat esteticky působivými obrazy, ale spíše probouzet kritické myšlení, inspirovat a klást otázky.

Seznam použité literatury

CÍSAŘ, Jan. *Základy dramaturgie. I.* 2. dopl. vyd. Praha: Divadelní fakulta AMU, 1999. ISBN 80-85883-49-X.

DVOŘÁK, Jan; JINDROVÁ, Zuzana; KLÍMA, Miloslav. *Jan Grossman: Texty o divadle, 1. část.* Praha: Pražská scéna, 1999. ISBN: 80-86102-12-2.

GROSSMAN, Jan. *Alfred Jarry – Král Ubu: Rozbor inscenace Divadla Na zábradlí v Praze.* Praha: Divadelní ústav, 1966.

GROSSMAN, Jan. *Analýzy.* Praha: Československý spisovatel, 1991. ISBN: 80-202-0323-0.

GROSSMAN, Jan. Král Ubu. In: GROSSMAN, Jan, Jan DVOŘÁK, Zuzana JINDROVÁ a Miloslav KLÍMA. *Texty o divadle.* Praha: Pražská scéna, 1999, str. 153–179. ISBN: 80-86102-12-2.

GROSSMAN, Jan. *Mezi literaturou a divadlem. I.* Praha: Torst, 2013. ISBN: 978-80-7215-464-7.

GROSSMAN, Jan. *Mezi literaturou a divadlem. II.* Praha: Torst, 2013. ISBN: 978-80-7215-465-4.

HOŘÍNEK, Zdeněk. *Úvod do praktické dramaturgie.* Brno: Janáčkova akademie múzických umění v Brně, 2009. ISBN: 978-80-86928-59-3.

HYVNAR, Jan. Grossmanovo apelativní herectví. In: *Disk: časopis pro studium dramatického umění.* 2007, sv. 21, str. 140–161. ISBN 978-80-86970-50-9.

MIHOLOVÁ, Kateřina. *Král Ubu: Divadlo Na zábradlí: 1964-1968: interaktivní rekonstrukce.* Praha: KANT, 2007. ISBN: 978-80-86970-36-3.

MITCHELL, Katie. *Umění a řemeslo režiséra.* Brno: Janáčkova akademie múzických umění, 2015. ISBN 978-80-7460-084-5.

PAVIS, Patrice. *Divadelní slovník: slovník divadelních pojmů*. Praha: Institut umění – Divadelní ústav, 2003. ISBN: 80-7008-157-0.

VEDRAL, Jan. *Dramaturg*. Praha: Větrné mlýny, 2018. ISBN 978-80-7443-332-0.

VOSTRÝ, Jaroslav. *Režie je umění*. Vyd. 2. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2009. ISBN 978-80-7331-148-3.

ZICH, Otakar. *Estetika dramatického umění: teoretická dramaturgie*. Praha: Panorama, 1987.