

AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE

DIVADELNÍ FAKULTA

Dramatická umění

Režie činoherního divadla

DIPLOMOVÁ PRÁCE

ARTIKULACE TÉMATU JEVIŠTNÍMI PROSTŘEDKY

Reflexe režijní profese

BcA. Ondřej Štefaňák

Vedoucí práce: o.a. Jan Nebeský

Oponent práce: doc. MgA. Jakub Korčák

Datum obhajoby:

Přidělovaný akademický titul: MgA.

Praha, 2021

ACADEMY OF PERFORMING ARTS

THEATRE FACULTY

Dramatic arts

Directing of Dramatic theatre

DIPLOMA THESIS

THEME ARTICULATION BY STAGING MEANS

Reflection of director's profession

BcA. Ondřej Štefaňák

Supervisor: o.a. Jan Nebeský

Opponent: doc. MgA. Jakub Korčák

Date of presentation:

Academic degree to be obtained: MgA.

Prague, 2021

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem diplomovou práci na téma:

ARTIKULACE TÉMATU JEVIŠTNÍMI PROSTŘEDKY
Reflexe režijní profese

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

Praha, dne

.....

podpis diplomanta

Abstrakt

Práce se zabývá vznikem profese divadelního režiséra a jeho úkoly v současném divadle. Pojmenovává důležitost dramatické situace, kterou se snaží režisér zachytit na jevišti. Postupně rozebírá všechny jevištní prostředky, se kterými může režisér pracovat. Na příkladech z vlastní praxe představuje jednotlivé aspekty režijní koncepce jako předpokladu vzniku inscenace. Zabývá se výběrem textu, prací s textem, režijní adaptací a dramaturgií. Pojmenovává vztah režiséra ke scénografii, potažmo scénografovi. Popisuje, jakým způsobem se v inscenaci užívá hudba. V neposlední řadě práce analyzuje zkoušení, zabývá se obsazením rolí, prací s hercem i konkrétními mizanscénami.

Klíčová slova: divadlo, režisér, scénografie, scénická hudba, drama, situace, mizanscéna

Abstract

This diploma thesis deals with the emergence of a director post and his purposes in contemporary drama theater. It names the importance of the dramatic situation that the director tries to capture on a stage. It gradually analyzes all the stage means that the director can work with. On the basis of examples from own practice, it analyzes individual aspects of the directing concept as a precondition for the production. It deals with text selection, working with text, director's adaptation and dramatization. It discusses the director's relationship to stage design and thus to the stage designer. Thesis describes how music is used in the production. Last but not least, the work analyzes rehearsals: cast, work with actors and mise-en-scene.

Key words: theater, director, stage design, stage music, drama, situation, mise-en-scene

Poděkování

Rád bych poděkoval vedoucímu práce o.a. Janu Nebeskému za inspiraci.

Děkuji prof. PhDr. Darii Ullrichové za cenné rady.

Děkuji Mgr. Věře Prosové za iniciační nakopnutí.

Děkuji partnerovi, rodině a přátelům za podporu při psaní této práce.

A děkuji divadlu za to, že je mi druhým domovem.

OBSAH

1 ÚVOD.....	9
2 ČINOHERNÍ REŽISÉR.....	12
2.1 REŽISÉR – ORGANIZÁTOR NEBO TVŮRCE?.....	12
2.2 VLASTNÍ CESTA K REŽII.....	15
3 BYLO NA POČÁTKU SLOVO?.....	17
3.1 REŽISÉR, TEXT A DRAMATICKÁ SITUACE.....	17
3.2 VÝBĚR TEXTU.....	21
3.3 INTERPRETACE.....	25
3.3.1 Antihrdina v hlavní roli.....	25
3.3.2 Násilí plodí násilí.....	30
3.4 PRÁCE S TEXTEM.....	33
3.4.1 TÖRLESS: Od diegeze k mimezi.....	33
3.4.2 Láska v době globálních klimatických změn: Finis coronat opus.....	36
3.4.3 Amerika: Dramatické místo.....	39
3.4.4 Otcovrah: Režijní překlad dramatického textu.....	41
4 SCÉNOGRAFIE.....	44
4.1 REŽISÉR A SCÉNOGRAF. REŽISÉR-SCÉNOGRAF?.....	44
4.2 SCÉNOGRAFICKÁ ŘEŠENÍ.....	47
4.2.1 Tabula rasa.....	47
4.2.2 Zmrzačený.....	49
4.2.3 Scéna doby globálních klimatických změn.....	52
4.2.4 Chudoba na jevišti.....	54
4.2.5 Scénografická hračka.....	57
4.2.6 Divadlo na divadle.....	59
5 HUDBA - MEZI ATMOSFÉROU A SITUACÍ.....	61
6 ZKOUŠENÍ.....	65
6.1 OBSAZENÍ.....	65
6.2 PRÁCE S HERCEM.....	71
6.3 MIZANSCÉNA.....	74
7 ZÁVĚR.....	78
8 PŘÍLOHY.....	80

9 SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY.....	88
9.1 INTERNETOVÉ ZDROJE.....	91
9.2 SEZNAM VYOBRAZENÍ.....	92

1 ÚVOD

Ještě než se naučí malé dítě chodit, vydává neartikulované skřeky. Při svých prvních pokusech komunikovat se světem ještě neovládá rty, jazyk ani další komponenty řečového ústrojí. Dětská ústa vydávají náhodný zvuk. Dítě však roste a pozoruje. Odezírá ze rtů matky, která vyslovujíc MÁ-MA, ukazuje prstem na sebe. Dítě se snaží po matce opakovat, až se mu to konečně podaří. Pojmenuje ji.

Tak jako malé dítě pojmenovává svět kolem sebe, snaží se divadlo pojmenovat svět, v němž žijeme. Artikulovat témata, která se nás dotýkají, trápí nás a zajímají. Dítě k tomu používá mluvicí orgány, divadlo mnoho jevištních prostředků od scénografie po hudbu. Hovoříme-li o činoherním divadle, stojí na prvním místě herec a jeho hra. Dokážeme si představit, jak by dopadla dětská hra, pokud by neměla žádná pravidla. Zřejmě pláčem, rozbitými koleny a vyraženými zuby. Stejně tak divadlo dosahuje svých cílů prostřednictvím koordinace jednotlivých jevištních prostředků. Za ní stojí v dnešní činohře profese režiséra.

Mohlo by dnes divadlo existovat bez režiséra? Kde se vůbec režisér vzal? Jaká je jeho úloha? Jedná se o svébytnou profesi nebo amalgám uměleckých oborů? Kde končí práce režiséra a začínají kompetence dalších divadelních tvůrců? Artikuluje režisér téma jevištními prostředky?

Jan Císař poukazuje na to, „že *témata jsou jednotlivé významové složky v díle hierarchizovány; tak se tu vytváří systém témat, která směřují přes témata vedlejší a hlavní až k základnímu tématu díla.*“¹ Podle Jaroslava Vostrého je pojmenování tématu důležité pro interpretaci, toto úsilí ale zůstává bezvýsledné vzhledem ke snaze „*zobrazit nezobrazitelné a vyslovit nevyslovitelné.*“²

Režisér se pokouší tato témata zachytit, pojmenovat a vyslovit za pomoci jevištních prostředků. Jsou to pokusy často marné, ale neustálá potřeba ho nutí

¹ CÍSAŘ, Jan. *Základy dramaturgie*. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2009. 57 s. ISBN 978-80-7331-146-9.

² VOSTRÝ, Jaroslav. *Režie je umění*. Vyd. 2. Praha: Akademie múzických umění v Praze, Divadelní fakulta, 2009. 93 s. ISBN isbn978-80-7331-148-3.

snažit se dál „zobrazit nezobrazitelné a vyslovit nevyslovitelné.“³ Režisér chce (většinou) jevištními prostředky vyprávět příběh, respektive mimeticky převést příběh na jeviště. Příběh strukturuje chaos skutečnosti a dovoluje odhalit souvislosti, které zůstávají v reálném životě skryté.

Diplomová práce *Artikulace tématu jevištními prostředky* se zabývá profesí činoherního režiséra jako tvůrce divadelní inscenace. Zabývá se jeho původem a historickými funkcemi. Zabývá se jeho úkoly a povinnostmi v rámci celého divadelního aparátu. A také se zabývá jeho posláním ve společnosti. Práce postupně probere jednotlivé jevištní prostředky, které má režisér k dispozici při artikulaci daných témat obsažených ve vybraných textech.

Premiéra vlastní absolventské inscenace *TÖRLESS* v *Divadle DISK* proběhla před více jak dvěma lety. Od té doby režírui v profesionálních divadlech, kde jsem se pokusil zobrazit několik příběhů - artikulovat několik témat. Diplomová práce reflektuje praktické zkušenosti získané u těchto inscenací: *Zmrzačení*,⁴ *Láska v době globálních klimatických změn*,⁵ *Otcovrah*,⁶ *Ruka je osamělý lovec*⁷ a *Amerika*.⁸

Diplomová práce vychází z teoretických materiálů zabývajících se režii i jevištními prostředky a popisuje postupy při tvorbě konkrétních inscenací. Je to pokus o obecnou i osobní reflexi profese činoherního režiséra v kontextu dalších složek divadelního díla.

Kapitola s názvem *Činoherní režisér* je historickým exkurzem k vývoji režiséra. Na příkladu hvězdy současné německé režie představuje dva základní přístupy současných režisérů k dramatické hře. Zároveň se tato část zabývá osobní cestou a vztahem k režii.

Kapitola *Bylo na počátku slovo?* hledá esenci divadelnosti v textech a pojmenovává základní stavební kámen činohry – dramatickou situaci. Snaží se zachytit

3 VOSTRÝ, Jaroslav. *Režie je umění*. Vyd. 2. Praha: Akademie múzických umění v Praze, Divadelní fakulta, 2009. 93 s. ISBN isbn978-80-7331-148-3.

4 Hermann Ungar. *Zmrzačení*. Premiéra v *Divadle X10* 24.5.2019.

5 Josef Pánek, Ondřej Štefaňák. *Láska v době globálních klimatických změn*. Premiéra v *Meetfactory* 22.9.2019.

6 Arnolt Bronnen. *Otcovrah*. Premiéra v *Divadle X10* 9.6.2020.

7 Katja Brunnerová. *Ruka je osamělý lovec*. Zamýšlená premiéra v *A Studiu Rubín* 10.12.2020, veřejné uvedení zatím odloženo kvůli pandemii.

8 Franz Kafka, Ondřej Štefaňák. *Amerika*. Premiéra v *Divadle D21* 15.6.2021.

důležitost tématu. Kapitola nadále zkoumá jednotlivé nutné úkony, jež režisér provádí v konfrontaci s textem. Na základě vlastních zkušeností se snaží postihnout všechny aspekty režisérova přístupu k textu (jeho výběr, vztah režisér-dramaturg) a také najít rozdíl mezi dramatizací a režijní substituencí. Část se také snaží zachytit tematické souvislosti textů, jež jsem inscenoval.

Kapitola *Scénografie* hledá původ scénografie a autonomii scénografa ve vztahu k režisérovi. Na příkladu dvou režisérů představuje možné přístupy ke scénografii. Zabývá se tím, proč je režisér nucen obsáhnout jevištní prostor. Uvádím zde také jednotlivé vlastní scénografické interpretace a zabývám se problémy s nimi spojenými.

Kapitola *Hudba – mezi atmosférou a situací* glosuje význam hudby v divadelní inscenaci a její užití. Tvoří hudba pouze atmosféru nebo může být také specifickým řešením dramatické situace?

Poslední, avšak neméně důležitá, je kapitola *Zkoušení*. Rozebírá přístupy obsazení rolí jednotlivými herci a některé aspekty práce s hercem. Líčí také dva různé přístupy režiséra k herci, jež jsem zakusil na stážích v Berlíně. Zaměřuje se na nejdůležitější nástroj v rukou režiséra – mizanscénu. Na konkrétních příkladech kapitola ukazuje, jak odlišnými jevištními prostředky artikulují některá témata.

2 ČINOHERNÍ REŽISÉR

2.1 REŽISÉR – ORGANIZÁTOR NEBO TVŮRCE?

Slovo režisér pochází z francouzského slovesa *regir* – řídit. Ač je tento termín uveden poprvé roku 1501 v *Livre de Conduite du Regisseur*,⁹ „režisér“ se v dějinách divadla objevuje od samého počátku. Jeho funkce oscilovala mezi divadelní inspicí, ředitelem i osobitým tvůrcem. Moderní profese režiséra se konstitovala na počátku dvacátého století, ale i dnes zůstává vymezení všech jeho kompetencí nejednoznačné. Nejčastěji si současného činoherního režiséra představujeme jako tvůrce inscenace spolupracujícího s ostatními divadelními složkami. Má neopomenutelnou úlohu řídit divadelní těleso – umělecky a částečně i produkčně.

Antické divadlo bylo prestižní záležitostí celého města, jejíž původ sahá k náboženským rituálům. Odpovídající statní úředník vybíral autory pro Dionýsie, prvního herce, který vybíral další kolegy, i choréga, který měl za úkol vypravit antický chór.¹⁰ Antická dramata byla psána přímo pro jednotlivé slavnosti a za jejich uvedení zodpovídali autoři. Která z těchto profesí starověkého divadla měla nejbližší k režisérovi, dnes nelze přesně určit.

Nákladné středověké divadlo spravovali převážně cechmistři v roli režiséra, producenta i inspicenta v jedné osobě. Jednalo se o velmi všestranné jedince, kteří se starali o mnohé záležitosti: od stavby dekorací po zkoušení s herci, jež si sami obsadili.¹¹ Určovali a vybírali pokuty za nedodržování pravidel během příprav i uvádění her.

Renesanční divadlo přineslo výtvarné experimenty s perspektivou i návrat k antickým textům, což vedlo k nadvládě autora. Barokní divadlo vytvářelo dechberoucí

9 VOSTRÝ, Jaroslav. *Režie je umění*. Vyd. 2. Praha: Akademie múzických umění v Praze, Divadelní fakulta, 2009. 5 s. ISBN isbn978-80-7331-148-3.

10 STEHLÍKOVÁ, Eva. *Řecké divadlo klasické doby*. Praha: Ústav pro klasická studia AV ČR. 1991. 13-15 s. ISBN 80-901084-0-7

11 BROCKETT, Oscar G. *Dějiny divadla*. Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 1999. 118-119 s. ISBN 80-7106-364-9.

představení, jež předpokládalo důmyslnou organizaci. Klasicismus naopak opět upřednostňoval autory dramatických textů.

Wagner se oproti dobovému tíhnutí k realismu vydal cestou „souborného uměleckého díla“. Gesamtkunstwerk předznamenal moderní pojetí jednotné inscenace v silné režii.¹² Dokonalá divadelní iluze Richarda Wagnera ovlivnila paradoxně anti-iluzivní postupy Appii a Craiga. Adolph Appia stavěl do popředí herce a jeviště uzpůsoboval jeho pohybu. Gordon Craig pracoval naopak s nadloutkou – dobře vycvičeným hercem, který poslouchal dané rozkazy.

Asi sto padesát kilometrů od Wagnerova divadla v Bayruthu se nalézá město Meiningen, kde se psala další významná kapitola divadelních dějin. Divadlo vévody Jiřího II. proslulo svou historickou věrností inscenovaných textů i ansámblovým herectvím pod vedením Ludwiga Chronegka. Vévoda byl sám často autorem scény, kostýmů a rekvizit. Inscenace uváděli, až když je shledali za hotové. Někdy mohla trvat příprava mnoho měsíců. Meiningenští užívali působivé davové scény, které předpokládaly nové zkoušecí techniky.¹³ Položili kult hereckých hvězd. Tvůrčí režie se ocitá v jejich stínu.

Všechny tyto umělecké tendence a odlišné pojetí režijní funkce vyústily na počátku dvacátého století ve formulaci režiséra podobného tomu dnešnímu. Max Reinhardt inscenoval jak v menším *Kammerspiele (Přízraky, Probouzení jara, Sonáta příšer)*, kde volí spíše realistické postupy, tak na velkých prostranstvích či v halách velké opusy připomínající středověká mysteria. Divadlo v dějinách osciluje: mezi autorovým textem a jevištním ztvárněním, mezi bezbřehou hereckou svobodou a podřízením, mezi historickou přesností a fikcí, mezi Apollónem a Dionýsem. Osobnost režiséra určuje souřadnice na této mapě. Nejen Reinhardtův divadelní synkretismus se stal inspirací pro celé nadcházející století a přetrvává dodnes.

Hvězda současné německé režie Thomas Ostermeier pojmenovává dvě hlavní tendence současné činoherní režie lišící se v přístupu k základní textové látce,

¹² BROCKETT, Oscar G. *Dějiny divadla*. Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 1999. 516-517 s. ISBN 80-7106-364-9.

¹³ Tamtéž 518-522 s.

jež nazývá německým výrazem *Stoff*.¹⁴ Induktivní režisér považuje *Stoff* za prvotní komponent inscenace, ze kterého se synteticky rozvíjí její uchopení. Deduktivní režisér nutí *Stoff* svá vlastní témata a estetiku.

Ostermeier se sám přiklání k režii induktivní a jeho divadelní styl bývá označován jako nový realismus.¹⁵ Nejedná se však o návrat k historickému realismu. Vychází sice z divadelní konkrétnosti, avšak neustále ji doplňuje vytvářením iluze. Ostermeier tvoří převážně v berlínském *Schaubühne*, kde je také uměleckým šéfem. Zaměřuje se na interpretaci klasických textů (*Richard III.*, *Vojcek*, *Přízraky* ad.), ale inscenuje i hry současníků, jakými jsou například Marius von Mayenburg nebo Lars Norén.

Tituly Ostermeier často aktualizuje tak, aby se přímo vyjadřovaly ke stavu současného světa. Například Büchnerův *Vojcek* uvedený v *Schaubühne* roku 2003 se odehrává mezi chudšími vrstvami obyvatelstva sdružujících se kolem zdevastovaných sídlišť.¹⁶ Ostermeier tak všechny jevištní prostředky podřizuje překladu klasického díla do příběhu, který by se mohl stát v kulisách dnešního světa.

Úlohy „režiséra“ odpovídaly v různých historických epochách konkrétním potřebám nebo tendencím: od organizátora zkoušek, přes autora textu po tvůrce výtvarného konceptu. Současná režie je důsledkem dějinného vývoje i souborem současných potřeb kladených na tuto profesi. Režisér prostupuje různými složkami divadelního umění, avšak přístupy jednotlivých režisérů k těmto složkám se liší. Na práci Thomase Ostermeiera však můžeme spatřovat něco signifikantního. Režisér je tvůrce koncepce, která řídí ostatní divadelní profese a určuje jejich souhru. Režijní koncepce využívá celé škály jevištních prostředků: text, výpravu, hudbu, herce.

Diplomová práce se jednotlivými aspekty režijní praxe dále zabývá.

¹⁴ V překladu *hmota, materie*.

¹⁵ GORIAUX PELECHOVÁ, Jitka. *Divadlo Thomase Ostermeiera: na cestě za novým realismem*. Praha: KANT, 2014. Disk (Akademie múzických umění v Praze). 8 s. ISBN 978-80-7437-146-2.

¹⁶ Tamtéž 134 s.

2.2 VLASTNÍ CESTA K REŽII

Během svých gymnaziálních studií jsem účinkoval v *Divadle poezie*, které vedla profesorka češtiny Věra Prosová. Právě její zápal pro literaturu a divadlo pro mě byly velkou inspirací. V inscenacích sestavených z básnických děl (*Hadí svleky pod bílou zdí* z básní J. H. Krchovského, *Dobytku smyslu netřeba* podle Daniila Charmse) jsem účinkoval, ale podílel se i na výběru textů a následně režii.

Větší povědomí o českém a posléze světovém divadle jsem získal během prvního roku studia oboru režie-dramaturgie, na něž jsem se přihlásil roku 2013. Začal jsem hlídat pražské divadelní produkce a byl jsem oslněn pojetím divadelních textů, které jsem do té doby znal pouze na papíře. Za jeden z nejsilnějších zážitků té doby považuji *Krále Leara* na jevišti *Národního divadla* v režii Jana Nebeského. Byl jsem uhranut představivostí výkladu Shakespearova dramatu. Herectví, hudba, scénografie vytvářely na jevišti naprosto fascinující svébytný svět.

Režie pro mě do jisté míry sehrává roli průvodce pro všechny ostatní divadelní profese, které vede k imaginaci a syntéze. Role je velice zodpovědná a musí se k ní přistupovat se vší vážností, zároveň však vybízí k experimentu, hravosti a provokaci. Osobnost režiséra se pro mě neodmyslitelně pojí s výrazem a vyzněním inscenace i s tvarováním materiálu, který má režisér či režisérka k dispozici. Osobně mě na různých inscenacích baví sledovat, do jaké míry v ní zahlédnu konkrétního člověka. Jaká témata daná režijní osobnost považuje za důležitá a jak se je podaří jevištně vyjádřit.

Čím dál více považuji divadlo za umění, které má ze všech uměleckých odvětví nejlepší předpoklady k tomu, aby se vztahovalo ke stavu společnosti a světa. Divadelní mantru „teď a tady“ můžeme považovat za ohrané, avšak pravdivé klišé. Tuto práci píší v době pandemické krize, která nemá v moderním světě obdoby. Společenské instituce zažívají lockdown a mezilidská komunikace se zásadně přesouvá do on-line prostoru.

Nejinak je tomu i s divadlem, které hledá různé zdařilejší i méně zdařilé možnosti navázání virtuálního kontaktu s divákem. Zdali se dá v těchto případech skutečně hovořit o divadelním divákovi, přenechám na erudovanějších odbornících. Experimenty zavřených divadel jistě přinesly různé teatrologické otázky či technologické inovace, jež se ve znovuotevřených divadlech dají nadále zužitkovat. Avšak mně divadlo fyzicky chybí. Jsem přesvědčený, že toto vnitřní pnutí k divadlu postihuje i v době stále více se rozšiřujícího virtuálního prostoru mnoho lidí. Jeden renomovaný český sociolog prohlásil v online rozhovoru, že ho těší, že se „díky“ pandemii může uskypšit přenos lidského života i fungování celé společnosti do virtuálního světa. Mě tato představa děsí.

Základním předpokladem divadla nadále zůstává to, že do něj musí lidé přijít. Přímé setkání diváků nebo tvůrců s diváky či diváky s inscenací samotnou je zásadním divadelním aspektem, který podle mě v současné době stoupá na ceně.

Setkání můžeme metaforicky vztáhnout i na to, jak se tvůrci stfřetávají s daným příběhem či látkou vybranou k inscenování. Osobně ve mně převládá vize společensko-kritické činohry, která se vztahuje k lokálním nebo globálním problémům současného světa prostřednictvím divadelního zážitku. Divadlo založené na aktuálnosti tématu a akutnosti sdělení, které pramení z potřeby tvůrce se k daným problémům vyjadřovat.

Jako režisér chci předvádět příběhy, které se mě dotýkají a o kterých si myslím, že by se v daném společenském rozpoložení vyprávět měly. Jako divák chci vidět příběhy, jež daný režisér nebo režisérka považují za důležité.

3 BYLO NA POČÁTKU SLOVO?

3.1 REŽISÉR, TEXT A DRAMATICKÁ SITUACE

Činoherní divadlo, jak jej vnímám, se dnes z naprosté většiny zakládá na práci s textem. Činohra převádí na jeviště klasické i současné dramatické hry nebo autorské texty. Avšak dialogy mezi charaktery určují pouze formální stránku her. V čem tkví esence dramatu? Jak přistupuje režisér k divadelnímu textu? Jak je možné epickou literaturu převádět na jeviště? A proč se neustále vracíme ke starým a mnohokrát zpracovaným klasickým látkám? Stojí na počátku skutečně slovo? Co se ukrývá v dialogích postav mezi řádky?

Aristoteles ve své poetice označuje básnictví za napodobování skutečnosti a dělí jednotlivé básnické směry na několik druhů podle prostředků mimesis.¹⁷ Díla, jež zachycují jednání jednotlivých osob, popisuje výrazem „drama“¹⁸ odvozeným od slova *draó* – činit, jednat, konat. Slova pronášená hercem za účelem jednání jsou tak základním jevištním prostředkem, se kterými režisér pracuje. V jejich ucelenosti a účelnosti spatřujeme základní rozdíl mezi epikou a dramatem. J. L. Styan v knize *Prvky dramatu* uvádí: „*Dramatický dialog se od běžného rozhovoru liší především tím, že jeho slova někam míří, že se pohybují předem k vytyčenému cíli. Jsou nabyta významem, který posouvá dění vpřed.*“¹⁹ Divadelní text můžeme tedy velmi zjednodušeně chápat jako soubor jednání postav, který je zachycen dialogy nebo monology. Určuje ho specifická dostředivost událostí, které postavy podstupují, a soustředěnost témat, jež rozehrává.

Jednání je nutným požadavkem dramatu. Může být zajisté obsaženo i v epickém vyprávění, ale právě zde není nutností.²⁰ Dramatické prvky v epice, tedy jednání postav, se stávají základním předpokladem pro jejich jevištní zpracování. V divadelní praxi se často setkáváme s dramatizacemi děl různého druhu, která převá-

17 ARISTOTELÉS. *Poetika: řecko-česky*. Praha: OIKOYMENH, 2008. 47 s. ISBN 978-80-7298-131-1.

18 ARISTOTELÉS. *Poetika: řecko-česky*. Praha: OIKOYMENH, 2008. 51 s. ISBN 978-80-7298-131-1.

19 STYAN, John L. *Prvky dramatu*. Přeložil František Vrba. Praha: Orbis, 1964. 18 s.

20 ZICH, Otakar. *Estetika dramatického umění teoretická dramaturgie*, Praha: Panorama, 1986. 132 s.

dějí epické vyprávění do podoby dramatického textu. Tato práce se také zabývá konkrétními úpravami nedramatických děl do jevištní podoby.

Úkolem činoherního režiséra je tedy zjednodušeně řečeno předvádět příběh. Dosahuje toho prostřednictvím dramatické situace, která je zachycena v dramatickém textu. Dramatická situace je pojem často skloňovaný a mnohokrát různě definovaný, čímž můžeme odušit její nezbytnost při tvorbě činoherní inscenace. Podle profesora Jana Císaře dramatický text tkví v tom, „že jejich postavy tváří v tvář vnějším tlakům udělají takové rozhodnutí, jímž definitivně a s konečnou platností doslova a do písmene dotvoří či stvoří dramatickou situaci.“²¹ Jednání postav, které jsou rámovány okolnostmi, časem a místem, vedou nevyhnutelně ke snaze změnit dramatickou situaci. Pro postavy je jejich setrvání v situaci nesnesitelné. Dramatickou situaci tedy můžeme vnímat tak, že postavy něco chtějí a snaží se toho docílit. Dramatická situace končí, jakmile jsou jejich cíle dosaženy nebo nahrazeny cíli novými.

Režisér pracuje s dramatickou situací, která je základním stavebním kamenem činoherní inscenace. Sled dramatických situací je tak sledem neustálých volných procesů jednajících postav. Fabulovat jednotlivé dramatické situace z daného textu je pro roli režiséra zásadní. Profesorka Daria Ullrichová nám již během studia kladla na srdce, abychom text pouze neilustrovali, ale vždy řešili dramatickou situaci.

Ikonické drama J.W. Goetheho *Faust* se v režii Martina Kušeje v mnichovském *Residenztheater* výrazně liší od inscenace v *Národním divadle* režírované Janem Fričem. Obě představení, která jsem viděl, se sice zakládala na stejném textu, vyznívala však zcela odlišně. Za tím stojí samozřejmě osobitá interpretace dramatických situací obou režisérů i odlišná práce s dalšími jevištními prostředky. Právě dramatická situace vyzývá režiséra k jejímu jedinečnému rozvedení konkrétními jevištními prostředky: hereckým jednáním, scénografií, hudbou atp.

²¹ CÍSAŘ, Jan. *Základy dramaturgie*. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2009. 26 s. ISBN 978-80-7331-146-9.

Dramatický autor si při psaní textů hru herců představuje.²² Dramatické dílo vyžaduje po svém čtenáři zvýšenou míru imaginace, aby si mohl chybějící střípky domyslet. Režisér přistupuje k textu dramatu jako extrémní případ čtenáře, který své představy materializuje prostřednictvím jevištních prostředků, zejména pak spoluprací s herci. Režisér na základě svých představ vytváří režijní koncepci, jíž aktivizuje všechny ostatní divadelní složky. Režisér jednotlivé významy posouvá na základě vlastní divadelní i osobní zkušenosti do specifických rovin.²³

J. L. Styan hovoří o pravděpodobném jednání herců na jevišti, které musí obecenstvo prostřednictvím vlastních zkušeností rozpoznat.²⁴ Myslím si, že režisér jakožto výlučný tvůrce divadelní inscenace může nabýt dojmu jedinečné pravdy, která však vyzní pro ostatní inscenátory, herce nebo diváka nesrozumitelně. Domnívám se, že těmto problémům může částečně předejít dobrý dramaturg.

Dramaturgická práce stojící na pomezí analytického a uměleckého dovoluje rozpoznat divadelní hodnoty textu.²⁵ Dramaturg se specializuje zejména na práci s textem, tedy odhalování jeho dramatického potenciálu. Tvůrčí dialog mezi režisérem a dramaturgem je zásadní pro vznik režijně-dramaturgické koncepce, která vytyčuje základní schéma pro tematické a následně jevištní uchopení inscenace. Dramaturg Miloslav Plešák dokonce považoval otevřené a nepokryté partnerství dramaturga a režiséra za těžiště duchovního smyslu a etiky divadla.²⁶

Osobně mi velmi záleží na spolupráci režiséra a dramaturga, jejichž společným cílem má být definice základní koncepce inscenace. Pracovní i přátelské debaty nad postavami, dějem i dalšími tematickými souvislostmi díla jsou pro mě velmi cenné. Dovolte mi také na těchto místech zmínit, že v dosavadní praxi jsem měl možnost pracovat s dramaturgy, kteří byli nedílnou součástí inscenačních týmů, a

22 VOSTRÝ, Jaroslav. *Scénologie dramatu: (úvahy a interpretace)*. Praha: KANT, 2010. Disk (Akademie múzických umění v Praze). 42-43 s. ISBN 978-80-7437-036-6.

23 KRAUS, Karel, PATOČKOVÁ, Jana, ed. *Divadlo ve službách dramatu*. Praha: Divadelní ústav, 2001. České divadlo (Divadelní ústav). 197-200 s. ISBN 80-7008-113-9.

24 STYAN, John L., *Prvky dramatu*. Přeložil František Vrba. Praha: Orbis, 1964. 17 s.

25 CÍSAŘ, Jan. *Základy dramaturgie*. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2009. 19 s. ISBN 978-80-7331-146-9.

26 *Přednášky o divadle a umění: habilitační a profesorské přednášky pedagogů Divadelní fakulty JAMU*. Brno: Janáčkova akademie múzických umění v Brně, 2018. Acta musicologica et theatrologica. 89 s. ISBN 978-80-86928-24-1.

jejich výklady textů i věcné připomínky během zkoušení byly v mnohých momentech zásadní.

Rád bych na tomto místě popsal zásah dramaturga Matěje Samce při zkoušení inscenace *Láska v době globálních klimatických změn* v pražském *Meetfactory*, na který velice rád vzpomínám. Původně byly pro inscenaci vytvořeny jako součást scénografie dva obří válce, s jejichž používáním jsem si vůbec nevěděl rady. Během kritického generálového týdne jsme šli s Matějem kouřit na dvorek divadla. Děsil jsem se, že odhalil moji bezradnost a bude mě považovat za neschopného. Matěj ovšem správně pochopil, co mi dělá problém, a navrhl odstranění nefunkčního scénografického objektu nehledě na finance vynaložené na jeho výrobu. Rozhodnutí se osvědčilo, rázem pomohlo mně a potažmo celé inscenaci.

Funkční dramaturgie je při výběru a úpravě textů, při práci s dramatickou situací, při formulaci koncepce i při samotném zkoušení velmi důležitá.

3.2 VÝBĚR TEXTU

Výběrem textu začíná práce režiséra a jeho týmu na konkrétní inscenaci. Různé situace však vyžadují odlišný přístup ve volbě titulu. Následující odstavce přiblíží, jakým způsobem jsem k této problematice přistoupil v odlišných momentech dosavadní režijní práce.

Po celé bakalářské studium režie-dramaturgie i navazující magisterské studium režie činoherního divadla nám bylo vštěpováno, abychom si vybírali texty, které se nás osobně dotýkají, a jimiž chceme podat výpověď o sobě, respektive naši výpověď o tom, jak vnímáme svět kolem nás. Radou se při výběru řídím. Text mě musí provokovat a vzbuzovat ve mně jasné obrazy.

Spolužák dramaturgie Martin Satoranský za mnou koncem roku 2015 přišel s tím, že by mě mohlo zajímat rané expresionistické drama *Probouzení jara*. Příběh, v němž dospívající postavy za každou cenu hledají své místo ve složitém světě, mi byl skutečně blízký. Zvolil jsem tedy za svou bakalářskou práci v roce 2016 právě *Probouzení jara*. Teoretickou bakalářskou práci *Výkřik a ticho* jsem věnoval expresionistickým autorům, textům a režijním postupům. Zároveň jsem se v práci věnoval podrobnému rozboru realizace vlastní úpravy *Probouzení jara*. Vděčím tedy Martinovi Satoranskému za jeho správnou dramaturgickou intuici, když mi iniciační text nabídl.

Studium materiálů k bakalářské práci mi rozšířilo obzory o expresionistické tvorbě. Právě setkání s německým expresionismem a meziválečným dramatem a zmiňovaná bakalářská práce byly velkým zdrojem inspirace. Témata spojená s expresionismem mi velmi konvenují. Během expresionistického putování jsem narazil na do češtiny dosud nepřeložené texty *Der Bettler*²⁷ Reinharda Sorgeho, *Von Morgens bis Mitternachts*²⁸ Georga Kaisera i *Vatemord*²⁹ Arnolta Bronnena. Divadelní hry se zabývají hledáním svobody člověka v nuzné situaci meziválečné společnosti. Nabízí se pro ně interpretační paralela s postavením člověka v postkomunistických ze-

²⁷ V překladu Žebrák.

²⁸ V překladu *Od jitra do soumraku*.

²⁹ V překladu *Otcovražda*.

mích, jež se ocitli v krizi „tekuté modernity“. Třicet let po pádu totalitních režimů a zbrklé ekonomické transformace nezbyvá některým nic jiného než žebrať.³⁰

Vatermord Arnolta Bronnena je pozapomenutý rakouský dramatický text. Jedná se o výrazně autobiografické dílo, ve kterém se Bronnen zpovídá ze vztahu k vlastnímu otci. Hru vyprávějící příběh mladého *Waltera*, který se vzepře svému despotickému otci, jsme se rozhodli inscenovat v *Divadle X10*. Práce se bude inscenací ještě zabývat.

Expresionismus přímo ovlivnil velikána světového divadla Bertolta Brechta.³¹ Právě německo-jazyčné prostředí, dodnes čerpající z Brechta, se stalo na dlouhou dobu objektem mého dramaturgického zájmu. Měl jsem možnost tento zájem již zúročit – inicioval jsem překlad hry švýcarské autorky Katji Brunnerové *Die Hand ist ein einsamer Jäger*.³² Následně jsem postdramatickou hru zabývající se sexualizovaným násilím na ženách režíroval v pražském *A Studiu Rubín*. Práce se inscenací rovněž zabývá.

Během stáže u Dušana D. Pařízka ve vídeňském *Volkstheater* jsem narazil na novelu *Zmatky chovance Törlesse*. Novela má s dramatem *Probouzením jara* mnoho společného. Oba tituly se zabývají blouděním mladého člověka ve světě, kterému nerozumí. Dospívající *Melchior* v závěru *Probouzení jara* po hrůzných zkušenostech s úmrtím jeho dívky a nejlepšího přítele odchází neznámo kam. *Törless* počíná svoji cestu v šestnácti letech příchodem do chlapeckého internátu. Novela se tak dá s nadsázkou považovat za pokračování *Probouzení jara*. Společně s dramaturgem Martinem Satoranským jsme přemýšleli, jakým způsobem novelu interpretovat a zpracovat pro *Divadlo DISK* jako závěrečnou práci pro celý ročník, která by navazovala na předešlou práci bakalářskou.

Inszenaci *Zmrzačení* jsem původně neměl režírovat a do procesu jsem se dostal tři týdny před premiérou. Oslovila mě dramaturgyně *Divadla X10* Lenka Havlíková. Příběh meziválečné novely Hermanna Ungara se shodou okolností odehrává v

30 BAUMAN, Zygmunt a Carlo BORDONI. *Stát v krizi*. Přeložil Barbora VOTAVOVÁ. V Olomouci: Broken Books, 2015. 88-90 s. ISBN 978-80-905309-7-3.

31 GROSSMAN, Jan. *Analýzy*. Praha: Československý spisovatel, 1991. 135 s.

32 V překladu Viktorie Knotkové *Ruka je osamělý lovec*.

Boskovicích, ve kterých jsem navštěvoval gymnázium, orientuji se v místních poměrech a k městu mám blízký vztah. *Zmrzačení* popisuje groteskním způsobem maloměstské typy, jejichž idylka je narušena příchodem masového vraha. Krizová situace inscenačního týmu hry s příznačným názvem *Zmrzačení* mi imponovala. Intenzivní setkání s „iksdesítkou“ vyústilo v další spolupráci.

Dostal jsem příležitost režirovat v pražském divadle *Meetfactory*, které se zaměřuje na jevištní úpravy současné světové a české beletrie. Moje volba byla tedy podmíněna tímto aspektem. Dlouhou dobu jsme společně s dramaturgem *Meetfactory* Matějem Samcem hledali látku, která by nás oba upoutala. Volba padla na českou novelu oceněnou *Magnesií Literou 2018* *Láska v době globálních klimatických změn*. Příběh pojednává o vědci *Tomášovi*, který se ztratí ve světě i čase. Novela se vyznačuje velice zvláštní nedramatickou stavbou a specifickým „hrabalovským“ jazykem.³³

V roce 2020 jsem byl pozván jako hostující režisér do pražského *Divadla D21*. Výběr textu byl ponechán na mě. Pojmenoval jsem si několik výchozích faktorů. *Divadlo D21* se zaměřuje na mladého diváka a sezónu 2020/2021 si jeho vedení pojmenovalo „*Zemský ráj to napohled*“. Zvolil jsem na základně těchto definic román Franze Kafky *Nezvěstný*. Druhý název románu *Amerika* použil Max Brod odvolávaje se na to, že ho s Kafkou při rozhovorech tak nazývali.³⁴ Přišlo mi kontroverzní zabývat se vzhledem k tématu sezóny dílem německy píšícího Žida žijícího v Praze. Zvolil jsem také z tohoto důvodu název *Amerika*, který více odpovídá šíleným globalizovaným poměrům, o kterých jsem chtěl hrát. Román vypráví příběh mladého emigranta *Karla Rossmanna*, který se proviněním ocitá ve společnosti za velkou louží, kde si musí vydobýt své místo. Tematicky se tedy *Amerika* podobá *Probouzení jara* i *Zmatkům chovance Törlesse*. Podobnostmi a vztahy jednotlivých děl, které jsem zpracovával, se bude práce zabývat v dalších kapitolách.

Volba textu se tedy v konkrétních momentech liší. Jinak se pracuje při kontinuační dramaturgii divadelního domu a jinak při hostování v divadle. Text by však měl

33 DRAHOŇOVSKÁ, Kamila. 2017 Průvodce po rasových stereotypech. In: *iLiteratura* [online]. 11.11.2018. [cit. 27.8.2021]. Dostupné z: <http://www.iliteratura.cz/Clanek/38841/panek-josef-laska-v-dobe-globalnich-klimatickych-zmen>

34 ČERMÁK, Josef in KAFKA, Franz. *Nezvěstný (Amerika)*. V tomto překladu 2. české vyd., V Labyrintu 1. vyd. Přeložil Josef ČERMÁK, Praha: Labyrint, 2003. Granada. ISBN 80-85935-35-x.

režiséra vybízet k realizaci a zároveň by měl zapadat do celkové dramaturgie daného divadla, v němž má být inscenován. Důležité je neustále pátrat po nových látkách a zkoumat, zda některé již známé příběhy nemůžeme vyprávět v nových kulisách. Režisér by neměl upadnout do letargie, měl by mít otevřené oči i mysl a vyvarovat se inscenacím vzniklým z potřeby finanční jistoty.

Pevné rozhodnutí, jasná vize a osobní nutnost jevištně ztvárnit daný text mohou být zdrojem motivace v těžkých chvílích tvorby. Myslím si zároveň a z vlastní zkušenosti mohu potvrdit, že zážitek z prvního čtení díla může vyřešit problémy, které nastanou při zkoušení. Tyto zážitky si režisér může při obtížích vybavit a vrátit se z peripetie zpátky k podstatnému. První pozorné čtení ani dramaturgická volba textu by se neměly uspěchat.

3.3 INTERPRETACE

3.3.1 Antihrdina v hlavní roli

Jan Grossman v úvodu své statě *O výkladu jednoho textu* uvádí: „Režisérův vztah k textu lze – ve výchozím momentu práce – označit jako vztah k materiálu, který je potřeba vyložit.“³⁵ Základní režijní výklad vycházející z otázky „o čem hrát“ uvádí dílo do nových a často osobních souvislostí.

Styčným bodem v úvahách nad interpretací novely *Zmatky chovance Törlesse* pro absolventskou inscenaci mého ročníku byla podobnost mezi elitním rakouským ústavem, kam se dostanou jen nejlepší z nejlepších, a činoherní katedrou DAMU. Tematicky se v díle Roberta Musila vyskytovaly paralely s vlastním studiem a hledáním místa ve světě, jež mnou rezonovaly. Doufal jsem, že by mohly také vzbudit zájem u mých hereckých spolužáků.

Novela *Zmatky chovance Törlesse* vypráví příběh dospívajícího muže, jenž byl přijat na elitní chlapecký internát daleko od rodičů, v němž je nucen si vydobýt postavení za všech okolností bez ohledu na jejich morální zřetel. Zpočátku se do party nehodí a ostatní chlapci se mu z malicherných pohnutek posmívají. *Törless* ovšem časem zaujme podivínského *Beineberga*, který *Törlesse* vytáhne za prostitutkou *Boženou*. Tímto úspěšným iniciačním rituálem je *Törless* přijat i *Reitingem*, jenž platí mezi chlapci za velkou autoritu. *Törless* je nějakou dobu pyšný, že se vyrovnal starším a zkušenějším spolužákům. Nedlouho poté však začne tato skupina ponižovat outsidera *Basiniho*. Šikanování slabšího spolužáka se dostane do extrémních poloh zahrnujících brutální bití i sexuální zneužívání. Nakonec celá záležitost vyhřežne napovrch a vedení elitní školy musí skandál řešit. *Törless* je konfrontován se svým podílem viny. Místo toho, aby na sebe vzal plnou odpovědnost za chyby, kterých se na *Basinim* spoludopustil, však z internátu odchází neznámo kam.

Törlessovo nečekané rozhodnutí vychází z pokřivenosti celého aparátu, jenž se podílel na jeho formování. *Törless* si vytvořil vlastní, zvrácený úsudek o světě i o tom, jak v tomto světě správně fungovat. „*Je ve mně cosi temného, pod všemi myš-*

³⁵ GROSSMAN, Jan. *Analýzy*. Praha: Československý spisovatel, 1991. 389 s.

lenkami, co jimi nedokážu změřit, život, který se nevyjadřuje slovy, a přece je to můj život.“³⁶ Těmito slovy *Törless* nepokrytě ospravedlňuje svoje brutální chování.

Brecht v rozdílech mezi dramatickým a epickým divadlem píše: „*Utrpení tohoto člověka mnou otřásá, protože pro něho snad jen existuje jiné východisko*“.³⁷ Nelitujeme *Törlessova* osudu, ale jsme jím pobouřeni. Kam odchází, když věc není skončena? Nejsme spokojeni s tím, jak se „hrdina“ zachoval. V případě interpretace postavy *Törlesse* tak můžeme hovořit o antihrdinovi, jakým se nechceme stát.

Robert Musil novelou v předstihu více jak dvaceti let pojmenoval selhání elit při nástupu nacismu ve třicátých letech. Uvedením dramatizace jsem chtěl vznést mimojiné následující otázky. Jaké jedince dnes vychovává špatně nastavená společnost a její vzdělávací systém? Jaké budou činy těchto pokřivených osob zítra? Co s tím můžeme dělat?

Obdobné otázky mě trápili (a trápí) i nadále. Hra *Vatemord*³⁸ se odehrává během jednoho nedělního odpoledne a večera. Vypráví příběh mladého chlapce *Waltera Fessela*, jenž se chce vymanit z pout svého despotického otce a splnit si svůj náivní sen o práci rolníka. *Walter* potřebuje písemný souhlas svého otce se studiem na venkovské zemědělské škole. Banální zápletka mezi otcem a synem vyústí ve vražedný konflikt mezi starým a novým řádem světa.

Waltrovým úhlavním nepřítelem není pouze vlastní otec. Všichni členové rodiny mu podle jeho slov nerozumí. *Walter* se tak postupně obrací i proti nim, potažmo proti celému světu, který obviňuje ze zkázy přírody. *Walter* se vztahuje k přírodě jako ke své milence „*Rozkvetete země, a je to moje země, kterou miluju. Rozkvetou květiny, a jsou to moje květiny, které miluju.*“³⁹ Drama sleduje přeměnu utápnutého, mírumilovného synka v monstrum, které je schopno vraždit. Pro ospravedlnění svého činu si tento antihrdina vytváří vlastní zvrácenou ideologii o revolučním návratu k pří-

36 MUSIL, Robert. *Zmatky chovance Törlesse*. Přeložil Radovan CHARVÁT. Praha: Argo, 2011. 170 s. ISBN 978-80-257-0136-2.

37 BRECHT, Bertold. *Myšlenky*. Přeložil Ludvík KUNDERA. Praha: Československý spisovatel. 1958. 32 s.

38 V doslovném překladu *Otcovražda*. Záměrně uvádím hru v německém originále. Inscenace Divadla X10 nesla jiný název a sice *Otcovrah*. O významovém posunu bude práce pojednávat v kapitole 3.5 Práce s textem.

39 Volně přeloženo z originálu BRONNEN, Arnolt. *Vatemord*. Berlin: Theater-Verlag Desch GmbH. 2014. 41 s.

rodě. Zajímalo mě, co ho vede k vraždě? Jaké jsou důvody překročení fatální hranice? *Walter Fessel* spácháním otcovraždy vstupuje do pomyslného bezčasí, v němž neexistuje zavedený řád světa. On i jeho budoucnost se ocitají ve vakuu, ve kterém je všechno možné. Jak bude tato budoucnost bez instituce rodiny vypadat?

Bezčasí zažívá v *Americce* i *Karel Rossmann*. Podobně jako u dramatu *Vatermord* Arnolta Bronnena vtisknul Kafka svým dílům vlastní životní zkušenost. Kafka měl problémy se svou rodinou a v možných případech se od ní distancoval.⁴⁰

Rossmann je za intimní poměr s rodinnou služebnou poslán do Ameriky. Jeho cesta je neúměrným trestem za prohřešek, kterého se dopustil. Po krátkém přepychovém azylu u bohatého strýce se *Rossmann* stává štvancem na nepřátelském území. Dílo je nedokončené a uzavírá ho několik rozličných a nesouvisejících fragmentů. *Karel Rossmann* se tak na své pouti de facto skutečně ztratí, protože se čtenář kvůli chybějícímu konci románu cíl cesty nedozví. Jan Grossman vyzdvihuje antagonisty Kafkových děl jako nejmocnější rys apelativního umění.⁴¹

Antický hrdina je za svou hybris potrestán vyšší instancí. Děj hry sleduje, jak se s tímto trestem hrdina vyrovnává. Oidipus spatřuje nakonec největšího nepřítele sám v sobě a kvůli hrůznému zjištění si vypíchne oči. Skrze jeho oběť dochází zpustošená polis konečně klidu.⁴² Konce postav *Törlesse*, *Waltera* ani *Rossmanna* ovšem žádný klid nepřinášejí.

Törlesse, *Waltera Fessela* i *Karla Rossmanna* silně formuje prostředí. Ocitají se v nepřátelském světě, v němž jsou vnějšími okolnostmi, vlastní ctižádostí i agresivním přístupem okolí nuceni dosáhnout patřičných cílů. Jsou často narcistní povahy a obviňují svět ze svých problémů. Na své cestě jsou svědky či na vlastní kůži zažívají násilí. *Törless*, *Walter Fessel* a *Karel Rossmann* nedojdou žádného očišťujícího zjištění. Krácejí vstříc horroru vacui.

Zmatky chovance Törlesse (1906), *Vatermord* (1921) i *Amerika* (1927) vznikají v časovém sledu. Každé z děl odhaluje ducha konkrétní historické epochy. Dohroma-

40 Vycházím z četby KAFKA, Franz. *Dopis otci: Brief an den Vater*. Přeložil Vojtěch SAUDEK, ilustroval Jiří SLÍVA. Praha: Nakladatelství Franze Kafky, 2015. ISBN 978-80-86911-47-2.

41 GROSSMAN, Jan. *Analýzy*. Praha: Československý spisovatel, 1991. 358 s.

42 STEHLÍKOVÁ, Eva. *Řecké divadlo klasické doby*. Praha: Ústav pro klasická studia AV ČR. 1991. 32 s. ISBN 80-901084-0-7

dy vypráví příběh člověka, který se narodil před válkou, zažil ji a následně se vydal budovat nový lepší svět.

Díla jsou výrazně autobiografická. Robert Musil, Arnolt Bronnen i Franz Kafka byli silně poznamenáni rodinnou anamnézou. Osobně pocházím z pokřivených rodinných poměrů. Musím přiznat, že prvotně nebyly texty vybírány s tímto ohledem, ale vlastní zkušenost mi umožnila být velmi osobní a konkrétní. Důležitým se stal ovšem nadhled, jenž balancoval mezi soucitem k životním situacím hlavních hrdinů, které mi v mnohých aspektech připomínaly mě samotného, a komplexními motivacemi ostatních postav tak, aby vyznění inscenací nesklouzlo do pouhého obviňování světa z jeho nespravedlnosti.

Podle Francise Fukuyamy se identita člověka ocitá v krizi hodnot. Tržní ekonomika a sociální mobilita rozšiřují možnosti volby. Lidé si mohou vybrat morálku stejně jako zubní pastu.⁴³ Extrémní individualismus střídá společná identita, která hazarduje s nacionalismem či náboženským fanatismem.

Již od setkání s dramatem *Probouzení jara* mě zajímá pozice (mladého) člověka ve světě. Považujme *Törlesse*, *Waltera* i *Karla* za dnešní everymeny, kteří si mohou vybrat svět, v jakém budou žít. Jaké jsou jejich vyhlídky? *Törless* nepřebírá zodpovědnost za násilí, kterého se dopustil. *Walter Fessel* frustrován environmentálním žalem (chronická úzkost způsobená vztahováním se společností k přírodě),⁴⁴ který podle statistik trápí stále větší procento mladé populace, vraždí. A bloudící ekonomický i morální migrant *Karel Rossmann* se ztrácí v nepřátelském světě. Nejsou to nejlepší vyhlídky. Takto dopadnout odmítáme! Děláme pro to vše? Jak by tito pokřivení jedinci v reálním světě jednali? Divadelní prostředí umožňuje se těmito palčivými otázkami zabývat a co víc – vytvářet fiktivní paralelní světy magického „kdyby“, v němž tento jednotlivec jedná. Zobrazení antihrdiny jako opaku ideálu současnosti může být zábavné i poučné zároveň, nemělo by však být navádějící a už vůbec by nemělo být moralizující. Myslím si, že divadlo není morální ani politická in-

43 FUKUYAMA, Francis. *Identita: volání po důstojnosti a politika resentmentu*. Přeložil Marie VLACHOVÁ. Praha: Malvern, 2019. 61 s. ISBN 978-80-7530-176-5.

44 Volně přeloženo z HUIZEN, Jennifer. 2019 What to know about Eco-anxiety. In: *Medical News Today* [online]. 19.12.2019. [cit. 31.9.2021]. Dostupné z: <https://www.medicalnewstoday.com/articles/327354>

stitucí v pravém slova smyslu. Je nadneseně řečeno laboratoří zrcadlící realitu prostřednictvím provokace a extrémních poloh, jak je můžeme spatřovat například na příbězích *Törlesse, Waltera a Karla*.

3.3.2 Násilí plodí násilí

Zygmunt Bauman a Leonid Donskis zlo rozšířené v dnešní společnosti metaforicky pojmenovávají TINA⁴⁵ (odvozeno od výroku Margaret Thatcherové „*Theres Is No Alternative*“). Absence společenských, ekonomických i náboženských alternativ k současnému stavu světa vedou jednotlivce bez vize budoucnosti k násilí.

Törless se dostává do ústavu, ve kterém je násilí prostředkem moci. *Walter Fessel* zažívá násilí ze strany rodiny. Zvíře v rohu kotce se ovšem vzepře svému vězniteli a s posledním vypětím sil zuřivě trhá. Samotné jméno *Fessel* znamená v němčině pouta. Rodina se v dramatu *Vatermord* stává násilným prostředím, jež se odráží na chování antagonisty, který se sám k násilí uchýlí. *Karel Rossmann* je do Ameriky poslán za trest svými rodiči. Žádná alternativa se *Rossmannovi* nenabízí, zpět k rodičům se vrátit nemůže. Amerika se pro něj stává bolestným očištěm.

Formami násilí a jeho společenskými příčinami i důsledky se zabývají také texty Hermanna Ungara *Zmrzačení*, Katji Brunner *Ruka je osamělý lovec* i Josefa Pánka *Láska v době globálních klimatických změn*. Spektrum násilí vyskytující se v těchto textech je rozmanité. Násilí, které koná člověk sám na sobě, násilí, které na sobě páchají lidé navzájem, i systémové násilí proti konkrétní skupině.

Novela Hermanna Ungara *Zmrzačení* vypráví příběh několika maloměstských postaviček, jež si svým neuváženým a sobeckým jednáním ubližují. V popředí tohoto panoptika stojí dvě postavy. Muž ve středních letech *František Polzer* trpí obsedantně-kompulzivní poruchou a svou nerozhodností a submisivitou působí více škody než užitku. Dostává se do područí nenasytné vdovy *Kláry Porgesové*, která ho postupně labužnický ničí po psychické i fyzické stránce. Druhou ústřední postavou je *Karel Fanta*. V původním Ungarově textu trpí *Fanta* nemocí, při níž mu hnisají a následně odumírají jednotlivé končetiny. V naší inscenační úpravě se ranil ve válce a od té doby je neschopný pohybu. Nakupený hněv si *Fanta* vybíjí na příteli z mládí *Polzerovi* i na vlastní manželce *Doře*, kterou od sebe nakonec odežene, a ona odezdane končí pod nožem masového vraha. *Polzer*, s nímž se *Fanta* v mládí objímal a

45 BAUMAN, Zygmunt a Leonidas DONSKIS. *Tekuté zlo: život bez alternativ*. Přeložila Viktorie HANIŠOVÁ. Praha: Pulchra, 2018. 20 s. ISBN 978-80-7564-028-4.

líbal, je z této vraždy následně svým přítelem obviněn. *Zmrzačení* předvádějí svět propojený nekonečným utrpením, jež nemá konce ani začátku.

Láska v době globálních klimatických změn sleduje společenskou stagnaci českého vědce Tomáše. Novela se zabývá násilím, kterého se člověk dopouští sám na sobě, k čemuž ho vede jeho vlastní neschopnost, ale i společenské prostředí, v němž se není schopen zorientovat.

Současný německy psaný titul autorky Katji Brunnerové *Ruka je osamělý lovec* je postdramatickým vhladem do problematiky sexualizovaného násilí na ženách. Zdánlivě nesouvisející prozaický text připomíná poetiku rakouské Elfride Jelinek. Vyjevují se zde obrazy opakovaného znásilňování, bulimie jako násilí, které žena páchá sama na sobě, i finanční nerovnosti mezi muži a ženami jako světově rozšířený jev.

Simone de Beauvoir vystihuje postavení ženy společenským statutem „té druhé“, jež posouvá ženu v patriarchátu do submisivní polohy.⁴⁶ Dále uvádí, že „žena se pokouší ustavit svět trvání a pokračování; muž a děti chtějí překročit situaci, kterou vytvořila manželka či matka.“⁴⁷ Pokud se žena snaží vymanit z této společenské role, je odsuzována nebo označena za fúrii.

Postavy postdramatické hry *Ruka je osamělý lovec* se potýkají se svojí danou společenskou rolí „té druhé“. Sufražetky prezentují pásmo pro perverzní otce, Princezna Zelda neváhá použít nejzákeřnější ženské zbraně k dosažení svých cílů. Malá holčička čeká, až jí někdo vyzvedne na autobusové zastávce. A její matka samoživitelka by už ráda skoncovala se životem. Bojuje se zde proti systémovému nastavení jako s leviatanem, který si neustále regeneruje useknuté údy.

Text mě fascinoval natolik, že jsem inicioval jeho český překlad Viktorií Knotkovou.

Stejně jako TINA radí *Waltroví* vraždit, musí extrémistické ženské hnutí z postdramatu *Ruka je osamělý lovec* páchat revoluční zlo, aby rozbilo skleněný strop držíící je v zajetí „té druhé“. Vnitřně zmrzačení obyvatelé malého městečka nesvedou

46 DE BEAUVOIR, Simone. *Druhé pohlaví*. Přeložili Jiří KOSTOHRYZ a Hana UHLÍŘOVÁ. Praha: Orbis. 14-16 s. 1967.

47 Tamtéž 275 s.

nic jiného, než své neštěstí šířit násilím páchaným na svém okolí. *Uroboros* násilí - had zakousnutý do vlastního ocasu. Může se osvobodit? Násilí ve všech zmiňovaných textech je extrémním důsledkem tření mezi jedincem a společností. Divadlo dovoluje tvůrcům i divákům nahlédnout příčiny násilí i jeho důsledky – a tak se mu vyvarovat.

3.4 PRÁCE S TEXTEM

3.4.1 TÖRLESS: Od diegeze k mimezi

Následující odstavce budou patřit konkrétní práci na dramatizacích i jevištních úpravách již dramatických textů, které se zabývají zmiňovanými tématy: antihrdinou a násilím. Jakým způsobem tato témata zachytit prostřednictvím textu? Jaký je rozdíl při práci na dramatizaci epického díla a jevištní úpravě dramatu? A jakou roli hraje samotné divadlo, v němž má být úprava uvedena? Na začátku obou případů stojí banálně znějící, však zásadní a stručné vymezení příběhu.

Jak dramaticky uchopit novelu *Zmatky chovance Törlesse*? Základním časovo-prostorovým rámcem je působení *Törlesse* v internátu. *Törlessův* příběh začíná jeho příjezdem a končí teatrálním odchodem. Zacílení na hlavního „antagonistu“ se stalo důvodem, proč jsme se s dramaturgem Martinem Satoranským rozhodli dramatizaci pojmenovat jednoduše *TÖRLESS*.⁴⁸

Dramatizace *Zmatků chovance Törlesse* byla specifická tím, že se jednalo o absolventskou inscenaci do *Divadla Disk*, na níž jsou obecně kladeny zvláštní nároky. Zejména se musí jednat o inscenaci, která představí celý herecký ročník. Prvním problémem, který vyvstal při úvahách nad dramatizací, bylo, jak si poradit s herečkami, pro něž nebyly v původní novele kromě několika výjimek postavy. *Zmatky chovance Törlesse* se zabývají výhradně chlapeckým světem. S dramaturgem Martinem Satoranským jsme zvolili velmi formální řešení. Kolektiv internátu, který utváří mladého *Törlesse*, hraje velkou roli. Rozhodli jsme se tedy pracovat se sborem chovanců. Sbor fungoval částečně jako vypravěč a komentoval *Törlessovo* chování ve škole. *Törless* se zpočátku dramatizace nedostává ke slovu a slepě vykonává to, co mu sbor přikazuje. Teprve postupně se z bezejmenné masy vyčleňují jednotlivé postavy, mezi nimiž probíhají regulérní dramatické situace. Konec úpravy naopak vyústí v monolog *Törlesse*, ve kterém přebírá roli sboru a seznamuje nás se svým po-

⁴⁸ Zaujala nás jazyková hříčka: *Tör* jsou v němčině dveře a přípona *-less* zase signalizuje v angličtině, že něco chybí. Velmi volně jsme si tedy jméno *Törless* interpretovali jako něco „beztvarého“.

stojem k šikaně chovance *Basiniho*. Vypráví sám svůj příběh. Polyfonie celku je nahrazena brutálním názorem jednoho zvráceného chlapce.

Děj se odehrává převážně v chlapeckém internátě, přesto v něm neúčinkují pouze chovanci. *Törless* s *Basinim* navštěvují prostitutku *Boženu*, což je společně s *Törlessovou* matkou jedna z mála ženských postav, která se v novele vyskytuje. *Boženu* jsme se rozhodli zachovat. Jedna z chóristek se role prostitutky ujímá, což zbývající chór se záští komentuje jako pokleslost.

Postavu matky jsme v dramatinaci nepoužili. Vyškrtli jsme téměř všechny dospělé postavy. Chtěli jsme posílit bezprizornost čistě adolescentního místa. Nechtěli jsme také, aby dvacetiletí herci hráli výrazně starší postavy. Zachovali jsme učitele matematiky, za kterým se *Törless* vydává pro radu. Učitel mu však žádnou konkrétní odpověď nenabídne a *Törlessovi* jen více zamotá hlavu.

Vznikl text, jenž sestával ze sborových pasáží, jež odkazovaly přímo na vyprávěcí popisy z novely, a dramatických situací, jež jsme založili na původních dialozích. Kritériem situací bylo zachytit *Törlessův* vývoj.

Forma dramatinace nabídla konkrétní scénické řešení: z omnipotentního chóru se vyčleňovali jednotliví protagonisté, jež děj pouze nevyprávěli, ale skutečně jednali. Rozdíl mezi těmito dvěma pohledy tematizoval základní myšlenku celé dramatinace. Autor doslovu novely považuje zmatky, jež *Törless* prožívá, za dvojího původu: intelektuálního i sexuálního.⁴⁹ Ve formě dramatinace se také střetávají dva principy: diegeze a mimeze. Od „pouhého“ vyprávění příběhu jsme se časem dostali k jeho předvádění. Dá se tedy o začátku úpravy hovořit v souvislosti s pojmem dramatinace? Domnívám se že ano, neboť i vzhledem k popisující podstatě úvodních pasáží textu se stále jednalo o dramatickou situaci, i když částečně zprostředkovanou: *Törless* přišel do internátu, chtěl v něm zapadnout a sbor chovanců jeho snahy komentoval.

Problém s dramatinací zpětně spatřuji v nedostatečném osobním vhledu a přílišném lpění na formě. Nemuseli jsme také dodržet autorem předepsaný chlapecký

49 KOPŘIVA, Roman in MUSIL, Robert. *Zmatky chovance Törlesse*. Přeložil Radovan CHARVÁT. Praha: Argo, 2011. 176 s. ISBN 978-80-257-0136-2.

internát a pracovat více s posunem školy do modernějšího pojetí, kde studují chlapci i dívky. Dramatizace *TÖRLESS* byla cenná zkušenost, která mě ovlivnila v dalším směřování a která mi na vlastní kůži dovolila pocítit rozdíl mezi vyprávěním a předváděním na jevišti, případně jak s těmito principy nadále zacházet.

3.4.2 Láska v době globálních klimatických změn: Finis coronat opus

Oceňovaná novela popisuje cestovatelskou anamnézu českého vědce *Tomáše*. Hrdina vypráví své zážitky z rušného indického Bangalore, kam přicestoval na vědeckou konferenci, během níž potkává neznámou indickou dívku. Asociacemi se vydáváme do jeho minulosti, ve které popisuje například rozčarování při návratu do Čech z dlouhého pracovního pobytu v zahraničí nebo mladistvou dobrodružnou pouť po Islandu.

Rád bych na těchto místech popsal osobní zkušenost, která vedla k interpretaci novely *Láska v době globálních klimatických změn*. Inicioval jsem jednu schůzku herců s autorem předlohy, vědcem Josefem Pánkem, která proběhla v dnes již rozbořeném kiosku *U Veselé kozy* na pražském Smíchově v blízkosti divadla *Meetfactory*. Autor Josef Pánek dorazil se zpožděním a zdál se krajně nervózní. Svůj batoh si přivázal k lavičce, aby mu ho zřejmě nikdo neukradl. Probíhající debatou padaly od herců otázky, do jaké míry je kniha smyšlená. Ukázalo se, že autor vlastní cestovatelské zážitky silně interpretoval, že například na shledání s indickou dívkou nikdy nedošlo. S Josefem jsme se postupem času sblížili. Jednoho večera mi začal vědecky vysvětlovat, co by pro člověka znamenalo, kdyby se dovedly do krajnosti některé zákony kvantové fyziky. Realita by se podle něj dala přirovnat k Schrödingrově kočce. Pokud neexistuje žádný nestranný pozorovatel, neexistuje v nepozorovaném okamžiku ani realita. Kvantová fyzika přináší výrazně subjektivní pohled na svět, v němž čas zjednodušeně nefunguje lineárně. Fascinovalo mě, jakým způsobem se zájem autora o zákony kvantové fyziky nenuceně otiskl do novely, v níž je hlavní hrdina vlastně na třech místech zároveň, ale nikde není pořádně. Neustále sám, zároveň neustále pronásledován svou minulostí a budoucností před nimiž není úniku.

Děj inscenace jsem ovlivněn teoriemi kvantové fyziky i manipulací vypravěče založil na třech různě starých verzích tytéž hlavní postavy, které nás po svém seznamují se svými životními situacemi. Nejstarší *Tomáš* se ocitá v indickém Bangalore, kterému nerozumí. Připadá si starý a ztracený. Mladší *Tomáš* vracející se s globální

zkušeností po dlouhém působení na zahraniční univerzitě do Česka mezi své rasistické příbuzné. A nejmladší *Tomáš* vykonávající drsnou cestu po Islandu, jež se stává jedním z klíčových životních zážitků. Každá ze tří epizod života hlavního hrdiny sestávala z několika dramatických situací.

Hrdinovo vyprávění jsem převedl do jednotlivých dramatických situací, které by bylo možné s herci dál jevištně rozehrávat. Rozepisoval jsem dialogy v novele obsažené. Cestovatelské zážitky nejsou v novele řazeny chronologicky za sebou a je jich velké množství. Vybíral jsem ty, které jsem považoval za důležité. Následně jsem je přiřazoval ke konkrétním časovým epizodám, protože se v novele vyskytují na přeskáčku.

Rozčleněním eklektického vyprávění do tří koncentrovaných časových linek sestávajících z dramatických situací přineslo novele dramatickou přehlednost. Vznikly tři jasnější příběhové linie, jež měly začátek, prostředek a konec. Hrdina *Tomáš* získal specifický vývoj, od nejstaršího já se dramaturgie dostávala k tomu nejmladšímu. Velký problém nastal s tím, jak úpravu ukončit.

Původní novela končí odjezdem nejstaršího *Tomáše* z Bangalorského hotelu. Dramaturgie však nepracovala s žádnou z linek jako s linkou hlavní a nenacházela se v ní ani žádná rámcová situace, jejímž vyřešením by inscenace mohla končit. Napsal jsem proto závěrečnou situaci, v níž se všichni tři *Tomášové* střetávají ve stylizovaném obraze bezčasí. Inspirovala mě teorie kvantové fyziky, která hovoří o nelinearitě času. Hrdina se setkává se svými vlastními já ze tří časových rovin. I když mu je nabídnuta možnost poučit se z chyb minulých a vyvarovat se jich, není schopen sám se sebou upřímně hovořit. Starší já neumí poradit a obě mladší já neposlouchají. Hrdina se tak uzavírá v sobeckém bludném kruhu.

Postdramatické uchopení konce působilo rozpačitě a nehodilo se svou formou k celku inscenace. Byl to velký střih, který komentovaly i recenze.⁵⁰ Myslím, že tento problém vycházel z absence hlavní dějové linky nebo rámcové situace, která by udr-

⁵⁰ Jana Machalická v recenzi pro Lidové noviny píše o „dobře rozjetém divadelním vlaku, který se ale bohužel nepodařilo nasměřovat do cílové stanice.“

žela příběh i diváka v napětí „jak to dopadne“. Poučení z této dramatizace by znělo „memento fines“.

3.4.3 Amerika: Dramatické místo

Kafkův román *Nezvěstný* byl Maxem Brodem pojmenován *Amerika*. Hlavní postava *Karel Rossmann* během putování fantasmagorickou krajinou za velkou louží potkává zvláštní postavy. Chtěl jsem, aby tyto epizodní postavy vynikly. Proto jsem se rozhodl pro název *Amerika*, který neklade do popředí jednoho hrdinu, ale společnost, v níž se tento hrdina ocitá. Jak ale dramaticky uchopit celý kontinent?

Samotný Kafka v Americe nikdy nebyl a s tímto faktem jsem v dramatinaci pracoval. Kafka například uvádí, že se San Francisco nachází na východě.⁵¹ Americké reálie jsou tak smyšlené, jedná se o fiktivní krajinu, mýtus o daleké zemi plné uprchlíků, na něž čekají neomezené možnosti. V úpravě pro mě tedy nebylo důležité zachytit dobové a místní reálie, ale vykreslit bizarnost společnosti a situací, do nichž se *Karel Rossmann* dostává, a vykreslit jejich paralelu s dneškem.

Dramatizace sestávala z menších dějství, jež chronologicky odpovídaly řazení románu a které byly zároveň jednotlivými setkáními *Rossmanna* s konkrétními postavami: 1. Na lodi 2. U strýce 3. Na venkovském sídle 4. Cesta do Ramsesu 5. V hotelu Occidental 6. U Brunheldy.

Z původního románu jsem vybral následující postavy: *Karla Rossmanna*, *Strýce*, *Greena*, *Pollundera*, *Kláru*, *Robinsona*, *Delamarche*, *Kuchařku*, *Terezu*, *Vrchního*, *Brunheldu* a *Studenta*. Připsal jsem postavu *Sochy svobody*, která vycházela přímo z původního textu (Kafka nechává *Rossmanna* sledovat volební průvod kandidáta na soudce). Jednalo se o personifikaci svobody, která si může dělat, co chce. Ve scénickém řešení ji ztvárnil herec převlečený za ženu s atributy známého newyorského monumentu jako koruna či pochodeň.

Amerika je zemí přistěhovalců, dramatizace tak pracovala i s cizími jazyky: němčinou, španělštinou, polštinou a francouzštinou. Vídeňská *Kuchařka* hovořila s *Karlem* německy, polská recepční *Tereza* pronášela modlitby v polštině atd.

Specifický byl kolektiv *Přistěhovalců*, který vystupoval hned v první situaci.

Román začíná setkáním s topičem zaoceánského parníku. Původní scénu jsem od-
51 KAFKA, Franz. *Nezvěstný (Amerika)*. V tomto překladu 2. české vyd., V Labyrintu 1. vyd. Přeložil Josef ČERMÁK, Praha: Labyrint, 2003. Granada. 92 s. ISBN 80-85935-35-x.

stranil a nahradili ji situací, ve které *Karel Rossmann* přichází do podpalubí lodi, kde hledá ztracený deštník. Potkává skupinu nelegálních uprchlíků, kteří ho nechtějí pustit zpět na palubu mezi „normální lidi“. Migranti nemají jména, ale svými příběhy a pohnutky, které je vedli k útěku, připomínají konkrétní postavy vyskytující se ve zbytku dramaturgie.

Rossmann poté prochází jednotlivými situacemi, zažívá strasti během svého putování a namísto stoupání na společenském žebříčku ho čeká velký pád do otroctví. Kafka však dílo nedokončil. Pokud byla výchozí myšlenka dramaturgie zachytit *Rossmannovu* pouť fantasmagorickou krajinou, kam tedy doputoval?

Poslední kompaktní kapitola románu popisuje azyl u zpěvačky *Brunheldy*, po němž následují dva fragmenty. Jeden zobrazuje *Rossmanna*, který odváží *Brunheldu* schovanou pod prostěradlem na káře do blíže neurčitého domu. Druhý fragment popisuje, jak je *Karel* přijímán do přírodního divadla v Oklahomě a bere na sebe ponižující přezdívku *Negro*. Zamýšlel Kafka vůbec cestu hlavního hrdiny někde ukončit? Motiv *Karlova* věčného putování jsem chtěli zesílit a z *Rossmannovy* nepoučitelnosti artikulovat základní myšlenku. Předposlední situací bylo setkání se *Studentem*. Ten *Karlovi* doporučí, aby od svých vězňů *Brunheldy* a *Delamarche* utekl.

Rossmann dostane od *Studenta* příznačně knihu amerických zákonů: „*Nikdo by neměl být podroben nuceným pracím nebo službám. Každý by měl mít právo, aby byla zachována jeho lidská důstojnost, osobní čest, dobrá pověst a chráněno jeho jméno.*“ *Rossmann* opakuje, jak by se nemělo zacházet s lidskou bytostí, sám však takové jednání podstupuje. Se sbírkou zákonů opouští azyl u *Brunheldy*.

Následoval náznak situace, v níž se *Karel* ocitá v podpalubí parníku, stejně jako na začátku. Použil jsem jevištní zkratku: dvě repliky první situace. *Rossmannovo* putování se zacyklilo ve věčně se opakujícím pekle přistěhovalecké noční můry.

3.4.4 Otcovrah: Režijní překlad dramatického textu

Hru *Vatemord* jsem nejdříve četl v němčině, následně jsem inicioval její překlad. Jak naložit se sto let starým textem, který se navíc odehrává v rakouských poměrech? Má smysl se starými dramaty ještě zabírat? Je režijní přepis takto starých textů nutný? A kde leží hranice mezi úpravou a autorstvím?

Problém *Vatermordu* vyvstal na samotném začátku. Jakým způsobem hru přeložit? Doslovný překlad „Otcovražda“ zněl poněkud nepatřičně. Nabízela se tedy možnost název opsat. Variant bylo nespočet, avšak žádná neodpovídala údernosti originálního názvu. Situace nazíráme optikou hlavního hrdiny. Zvolili jsme tedy překlad *Otcovrah*.

Režijní „překlad“ se stal pro inscenaci stěžejní. Bylo nutné, stejně jako název, přeložit také některé reálie do dnešních poměrů. Originální dramatický text popisuje prostředí, které totiž ukotvuje rodinu chudých *Fesselů* do konkrétnějších sociálně-historických souvislostí. Původní hra vzbudila při prvním uvedení ve Frankfurtu v roce 1922 silné pobouření. Drama reflektuje nedávnou hrůznou zkušenost se světovou válkou na frontě, ale i v zázemí válčících zemí, respektive vysíleného Německa, které však stále slepě věří ve vítězství. Na pozadí hlavního děje dramatu zuří nejtvrďší boje, v nichž počty padlých neberou konce. Zároveň se probouzí příroda ze zimního spánku. Jarní obleva je nekompromisní, vítr láme stromům větve, ulice jsou plné bahna. Počasí je kruté a nevyzpytatelné stejně jako válka. Oba motivy ovlivňují rodinu.

Musím zmínit, že při všech zásazích do textu jsme se s dramaturgyní Barbarou Hančilovou snažili dodržet lyrizující jazyk, s nímž překlad Jaroslava Achaba Haidlera pracuje. Přišlo nám výhodné zachovat stylistickou kompaktnost tak, aby žádná z pasáží textu nevyčnívala.

Konkrétní zmínky o první světové válce jsme odstranili. Na pozadí rodinného konfliktu tak zuří blíže nespecifikovaný konflikt, který může probíhat na Blízkém východě či na hranicích Ukrajiny. Důležité bylo uchovat motiv vnější války, který zrcadlí

konflikt uvnitř rodiny. Ve válečném marasmu se ztratil nejstarší syn *Karl* a rodina žije v neustálé nejistotě, zda nejstarší syn ještě vůbec žije.

Původní hra začíná situací *Waltera*, jenž místo učení k maturitě, fascinovaně popisuje svému mladšímu bratru *Rolfovi* nebezpečně přicházející jaro. Motiv přechodu zimy do jara jsme posunuli do zmateného počasí, které si dělá, co chce – a které nápadně připomíná současnou ekologickou krizi. *Walter* v naší úpravě svému mladšímu bratrovi například vysvětluje: „*Nepřijde ti to počasí zvláštní? Ráno sněžilo, přišel ten studený vítr a nabral na síle, bylo to cítit víc a víc. Potom se ale začalo oteplovat. A do večera bude bude možná téměř jaro. Jenže vydrží nám? Aby znovu nenasněžilo!*”

Waltera ve stíněném prostředí navštíví dekadentní kamarád *Edmund*, který je přitahován bídou rodiny *Fesselů*. Tento fenomén bývá označován za tzv. poverty porn.⁵² *Edmund* jako jediný do rodiny přichází zvenčí. Přináší postoje odlišné názorům ultrakonzervativního otce. *Edmund* si s *Walterem* pohrává. Posunuli jsme původní postavu dandyho do požitkářského neoliberalisty. Když se mu *Walter* snaží vysvětlit, proč se chce stát zemědělcem, *Edmund* chladně odpovídá: “*Jednak jakožto mladý člověk sehráváš v kulturním systému doby svoji naprosto specifickou nijak výjimečnou úlohu a jednak je kolem nás obrovské množství lidí, co mají hlad. Není hlad jako hlad a s jídlem roste chuť. Hlad mají bez ohledu na svůj věk, staří stejně jako mladí. Chudí stejně jako bohatí. Všichni hladoví a prahnou. Nenasytnost nezná mezí. A co potom znamená ta tvoje milovaná půda? Jen zdroj. To je, chlapečku, asi ten největší společný jmenovatel našeho beztak už příšerně propojeného světa. Zlo plodí zlo a dobré úmysly plodí jen další zlo. Není úniku. There is no alternative. Užívat si, dokud to jde. Není totiž možné se osvobodit.*”

Walterova matka submisivně přihlíží násilí, jež její manžel páchá na synovi. *Louisa Fesselová* se svého syna před starým *Fesselem* nikdy nezastane. Když se nalézá v manželově doprovodu, mlčí. Podpořili jsme její chování v rodině přidáním

⁵² Socioložka Irena Reifová v rozhovoru pro DVTV z 3.2.2020 popisovala nežádoucí účinky reality show *Výměna manželek*. Tyto programy mají podle Reifové za následek prohlubování sociální nerovnosti ve společnosti a zároveň mají velmi neblahý vliv na vývoj dítěte, jehož rodina se do reality show přihlásí. Reifová dále požaduje regulaci těchto televizních programů.

monologů. Když se tak *Fessel* vzdálí, *Louisa* se vášnivě rozpovídá o věcech, které ji trápí: “*Snad už se ta zima nevrátí a bude už pěkně teploučko. Ale pak zas to nesnesitelné letní vedro. Člověk se jen potí, na nic nemá náladu, ale pracovat musí i v tom dusnu. Ztracený časy, tyhle, člověk neví, co přijde.*” Její postavení tak v naší úpravě více reflektovalo zaběhnuté klíše o submisivní úloze matky, které jsme posléze vyhrtili. *Fesselovou* tíží stejná pouta jako *Waltera*, což syna a matku neúměrně sblíží a jejich incestní vztah předznamená otcovraždu.

Z důvodu celkového rytmu jsme přepsali dvě poslední situace hry: “poslední večeři”, během níž se schází celá rodina, a samotnou situaci otcovraždy. Večeře je posledním momentem, který může odvrátit katastrofu. Během jídla se však propírá to nejšpinavější rodinné prádlo. Z nedělní sváteční večeře stává sprostá žranice z pořadu *Prostřeno*. *Walter Fessel* vidí umaštěný ksicht svého fotra a definitivně se rozhodne sprovodit ho ze světa. Večeři jsme oproti originálu přepsali razantně. Posílili jsme zde i vztah mezi *Louisou* a dcerou *Olgou*, která se v úpravě nalézá pouze při večeři. Naznačený konflikt mezi matkou a dcerou artikuloval ústřední konflikt otce a syna.

Samotný závěr, kdy dochází k otcovraždě, jsme založili na improvizacích vedených s herci, abychom se lépe dopracovali ke kýženému obrazu. Zadání pro herce na začátku improvizace znělo: proč by vaše postava chtěla *Fessela* zabít? Vznikl scénický mayhem. Jednotlivé postavy vraceli *Fesselovi* výhrůžky i sprosté nadávky, kterými je během inscenace častoval. „*Už teď ti můžu říct, kde skončíš.*” „*Drž hubu a žer.*” „*Zženštilý cucák.*” *Walterovi* se tak zhmotnily argumenty pro vraždu.

Sto let starý text jsme tedy „přeložili“ do stylizované podoby, která představovala jak svět minulý tak současnost. Tato dvojakost poukazovala na to, že některé příběhy se neustále opakují a opakují se pro to, že se z nich neumíme poučit.

4 SCÉNOGRAFIE

4.1 REŽISÉR A SCÉNOGRAF. REŽISÉR-SCÉNOGRAF?

Scéna (ve smyslu pódia) není nutně závislá na divadelní budově, předpokládá ovšem koncentrovanou pozornost diváka. Jaroslav Vostrý formuluje, „že umístění nějakého na první pohled nenápadného dění na scénu může odhalit jeho potenciální scéničnost.“⁵³ Označení prostoru slovem „jeviště“ značí, že se na scéně něco „jeví“. Jeviště předpokládá hlediště a je základním předpokladem uměleckého divadla.

Důležitým impulzem pro vývoj divadelní scénografie bylo znovuobjevení perspektivy. Sebastiano Serlio Bolognese ve svých *Pěti knihách o architektuře* (1545) definitivně rozdělil jeviště a hlediště.⁵⁴ Rozvoj renesančního zájmu o scénografii vedl ke stavbě prvního stálého divadla ve Vicenze - *Teatro Olimpico*. Úzký hrací prostor stoupal v poměru 1:9 k pozadí tvořenému poloplastickými kulisami. Jeviště se během baroka prohlubuje a technicky vylepšuje. Vznikla kukátková divadelní budova, kterou známe dodnes. Renaissance vynesla do popředí architekta, který zodpovídal za divadelní prostor. V něm můžeme spatřovat předchůdce současného scénografa. Jak se s jeho fungováním v divadle vyrovnává režisér? V čem spočívá spolupráce režiséra a scénografa? A proč si někteří režiséři dělají scénografie sami?

Divadlo je vizuální umění. Dramatická situace ztvárněná herci se odehrává v konkrétním prostoru. Zich divadelní prostor rozděluje na scénu a jeviště. „*Jeviště stává se scénou teprve v okamžiku, když se na něm hraje dramatické představení.*“⁵⁵ Režisérovým úkolem je podle Zicha tento scénický prostor koncipovat. Výtvarný přepis dramatického díla totiž souvisí s jeho interpretací.

53 VOSTRÝ, Jaroslav. *Scénování v době všeobecné scénovanosti: (úvod do scénologie)*. Praha: KANT, 2012. Disk (Akademie múzických umění v Praze). 31 s. ISBN 978-80-7437-081-6.

54 ZAVARSKÝ, Ján. *Kapitolky z dějin scénografie*. Brno: Janáčkova akademie múzických umění, 2011. 38 s. ISBN 978-80-7460-009-8.

55 ZICH, Otakar. *Estetika dramatického umění teoretická dramaturgie*. Praha: Panorama. 1986. 177 s.

Divadelní inscenaci si neodmyslitelně spojujeme s jejím výtvarným řešením. Přístup jednotlivých režisérů ke scénografii se liší. Hovořit můžeme o spolupráci režiséra se scénografem nebo o režisérovi jako samotnému tvůrci scény. Proč tomu tak je? V čem se tyto dva přístupy liší, liší-li se vůbec?

V úvodu práce citovaný německý režisér Thomas Ostermeier pracuje na výtvarné složce inscenací nejčastěji s Janem Pappelbaumem. Scénografie ikonické inscenace *Nora* (*Schaubühne* 2002) představovala členitý interiér moderního domu sestavený z jednotlivých menších platforem a schodišť. Členitost terénu vedla k fyzické námaze, kterou při jeho zdolávání museli herci vynaložit. Scéně dominovalo velké akvárium, do něhož v závěru padá jako do vodního hrobu zastřelený *Torvald*.

I když můžeme u Pappelbauma vysledovat konkrétní výtvarný rukopis, scénografie Shakespearových her se od architektonicky laděných scén Ibsenových dramát značně liší. Tvůrčí tandem režiséra a scénografa pracuje na inscenaci od samého začátku a řešení dramatických situací jde ruku v ruce s výtvarným uchopením. Scénografie vychází z režijní koncepce.

Další německý režisér Robert Borgmann, kterému jsem asistoval v *Berliner Ensemble* na inscenaci *Krieg*⁵⁶, si scénografie vytváří často sám. Divadelní text Rainalda Goetze sestává ze tří částí: *Heiliger Krieg*, *Schlachten*, *Kolik*.⁵⁷ První rozsáhlá část odhaluje příčiny, důsledky a kontexty války obecně. Druhá část vypráví příběh malíře, jehož rodina mu zabraňuje v tvorbě. Poslední část zachycuje člověka válčícího s ledvinovou kolikou. Režisér a scénograf Borgmann se rozhodl inscenovat celé obsáhlé Goetzovo dílo. Režisér-scénograf uchopil první část jako velkou jevištní fresku, jež počínala rozbitím sádrokartonového obrazu herci. Následovalo mnoho vizuálně působivých obrazů a Borgmann rozehrával i hlediště. Druhá část soustředila hereckou akci k dlouhému stolu umístěnému na jevišti. Ve třetí části se hrací prostor ještě zmenšil na malou bednu s hercem. Borgmann zmenšováním hracího prostoru v čase tematizoval myšlenku hry – totiž, kde se bere válka? Režisér-scénograf smě-

⁵⁶ V překladu *Válka*.

⁵⁷ V překladu *Svatá válka, Porážka, Kolika*.

řoval od velkého světa přes rodinu do nitra jednoho člověka. Scénografie i v tomto případě vychází z režijní koncepce.

V obou příkladech, u režijně-výtvarného tandemu nebo u režijní scénografie, se jedná o materializaci dramatického prostoru hry v souvislosti s interpretací. Předpokládejme tedy na základě Zichova tvrzení o dramatickém prostoru, že režisér musí prostor pojmenovat z podstaty své profese. Divadlo se odehrává v konkrétním časoprostoru a není tedy možné obsáhnout dramatickou situaci pouze v čase, ale neoddělitelně i v prostoru. Pokud režisér předvádí příběh prostřednictvím situace v určitém čase, musí jej neodmyslitelně zasadit i do konkrétního prostředí. Odtud tedy může pramenit potřeba režiséra vztahovat se k prostoru i snaha jej ovládnout.

Režisér však nemusí být výtvarník. Nemusí vnímat prostor esteticky, důležitá je jeho dramatická funkce nebo tematizace. Okrajová otázka poté zní, zda je pro méně „výtvarně“ zdatného režiséra lepší spolupracovat se scénografem, aby měl takzvaně „druhé oči“ a nabídl divákům působivější jevištní prostor. Thomas Ostermeier k práci se scénografem uvádí: *„Jan Pappelbaum vychází z mých představ (...). A jako všichni architekti následně původní představu překročí a moje prvotní nápady se tak najednou mohou proměnit v něco úplně jiného“*.⁵⁸

Jako spoluautor či autor se podílím na audiovizuálních řešeních inscenací. Je pro mě podstatné, abych chápal logiku konkrétního prostoru, ve kterém se inscenace odehrává, rozuměl kostýmu, ve kterém herci postavu ztvárňují, a vnímal hudbu jako integrální součást fikčního světa inscenace. Myslím si, že i scénografie vypráví část příběhu a je schopna artikulovat téma odlišnými způsoby než jiné jevištní prostředky. Následující kapitoly práce se zaměřují na konkrétní scénografické interpretace divadelního textu.

⁵⁸ Citace OSTERMEIER, Thomas in CHALAYE, Sylvia. Arles: 2006. 39 s. Překlad z GORIAUX PELECHOVÁ, Jitka. *Divadlo Thomase Ostermeiera: na cestě za novým realismem*. Praha: KANT, 2014. Disk (Akademie múzických umění v Praze). 122 s. ISBN 978-80-7437-146-2.

4.2 SCÉNOGRAFICKÁ ŘEŠENÍ

4.2.1 Tabula rasa

Stejně jako při bakalářské práci *Probouzení jara*, spolupracoval jsem na výpravě inscenace *TÖRLESS* s Vojtěchem Hanyšem.

Počáteční otázky zněly – kam příběh situovat, jak tematizovat základní myšlenku díla prostřednictvím scénografie a jak by se v ní měla odrazit proměna hlavního hrdiny?

Törless vstupuje do chlapeckého internátu, kde má dospět v muže. Prostředí elitní školy je cvičišťem, ve kterém se chovanci zocelují pro život. Je to místo chráněné před vnějším světem, jež se řídí svými vlastními pravidly. Postupně se z bezpečného prostředí stává místo nelítostného zápasu. Rána může přijít nečekaně z jakékoliv strany a člověk se musí mít neustále na pozoru. Není úkrytu. Inspirovali jsme se dánským filmem režiséra Mikaela Håfströma *Zlo mezi námi* (2003), jež surově zachycuje atmosféru v internátním škole. Pečlivě jsme se také zabývali dobovými internáty Rakouska-Uherska z přelomu devatenáctého a dvacátého století, jež Robert Musil z vlastní zkušenosti dobře znal a jimiž byl zajisté při psaní *Zmatků chovance Törlesse* ovlivněn.

Törless se pod vlivem ústavu mění. Obyčejný naivní chlapec, který drsné praktiky života za zdmi internátu zpočátku odmítá, později jim přihlíží a nakonec se stává jedním z iniciátorů brutálního násilí. Jeho nepopsaný list se postupně smáčí v krvi mučeného *Basiniho*. Vedla nás i kniha Byung-Chul Hana *Vyhořelá společnost*. Autor v ní popisuje společnost, která již nepotřebuje panoptikon, aby dohlížela na své členy. Vytváří totiž tlak uvnitř samotného jedince: děláš toho dost? Ostatní kolem tebe jsou mnohem lepší a výkonnější než ty! Neměl by ses snažit víc?⁵⁹ Člověk se stává otrokem vlastní výkonnosti.

Scéna tedy konkrétně vycházela z prostředí internátů a zároveň měla být *Törlessovým* vnitřním světem. Jak již bylo popsáno dříve v této práci, dramaturgie pra-

⁵⁹ Vycházím z četby HAN, Byung-Chul. *Vyhořelá společnost*. Přeložil Radovan BAROŠ. V Praze: Rybka Publishers, 2016. ISBN 978-80-87950-05-0.

covala s přechodem z vyprávění chóru, přes konkrétní dramatické situace až po závěrečný *Törlessův* monolog. Zmíněné aspekty vedly ke konkrétní realizaci.

Vytvořili jsme tělocvičnu se dvěma vyvýšenými lavicemi v pozadí (Obrázek 1 v příloze). Hrací prostor sestával z lesklé bílé podlahy, na níž se postupně odrážely hrůzy, jichž byl *Törless* svědkem a jichž se posléze také účastnil. Tabula rasa, kterou *Törless* na začátku byl, se postupně znečistila. Stejně tak na scéně zůstávaly relikty po mučení, mlácení a ponižování v podobě svlečených oděvů, bahna i krve. Sbor jsme v dramatických situacích umístili do pozadí, aby mohl neustále sledovat děj (Obrázek 2 v příloze). Tím se žádná z postav nevyhnula zvědavým očím spolužáků. Nebylo místo, kam se schovat, byli neustále pod dohledem. Jediným objektem na scéně, který měl artikulovat tělocvičnu, byla skákací koza. Ale ani za ni se nedalo patřičně ukryt.

Scénu doplňovaly kostýmy školní uniformy. Všichni herci i herečky dostali unisexové jezdecké kalhoty, bílé tenisky a bílé košile. Inspirovali jsme se také mensurou, zvláštním druhem šermířského zápasu, jež se jako iniciační rituál prováděl v Rakousku-Uhersku. Účastníci mensury odcházeli ze zápasů často se šrámy v obličejích, které značili vyzrálost a schopnost snést fyzickou bolest. Kostýmy jsme ozvláštnili kordy, šermířskými maskami a těžkými medicinbaly, které evokovaly vězeňské koule na noze. Chtěli jsme ještě více zdůraznit téma nelítostného zápasu.

Práci jsme si se scénografem Vojtěchem Hanyšem nepříliš šťastně vymezili. Stejně jako u naší předešlé práce jsme společně konzultovali scénu i kostýmy. Podílel jsem se větší mírou na scénografii, ovšem vzhledem k tomu, že jsem neměl náležité technické vzdělání, stál jsem spíše za ideovou stránkou věci. Vojtěch Hanyš poté na základě mých podnětů vypracoval technické nákresy. Zpětně vnímám toto dělení za nešťastné, protože jsem narušil tvůrčí potenciál scénografa a částečně jsem ho degradoval na pouhého konstruktéra, což nepovažuji za eticky vhodné.

4.2.2 Zmrzačený

Inscenace *Zmrzačení* byla zatěžkávací zkouškou. Původně jsem se na této hře neměl vůbec podílet, ale režisér, který měl inscenaci nazkoušet, onemocněl a já se režie ujal tři týdny před premiérou. Právě tento kritický moment jsem se ale společně s příznačným názvem inscenace snažil využít.

Když jsem vstoupil do tvůrčího procesu, neměla inscenace žádnou scénografii. Měl jsem čisté pole působnosti. Nezbyval však žádný čas pro výrobu. Výtvarnicí *Zmrzačení* byla Jana Hauskrechtová, se kterou jsem se předtím neznali. Časový pres vedl k intenzivním rozhovorům o tom, jak celou inscenaci uchopit v krizových podmínkách. Rozhodli jsme se pracovat s prostorem betonového skeletu *Divadla X10*.

Dramatizace původní expresionistické novely Hermanna Ungara z počátku dvacátého století byla rozdělena do tří dějství. Obě hlavní postavy si nesly životem specifické postižení. *František Polzer* byl muž ve středních letech, jenž trpěl obsedantně kompulzivní poruchou, neměl manželku ani děti a sexuálně ho zneužívala korpulentní bytná *Klára Porgesová*. Archetyp utápnutého šedého člověka se dostával do kontrastu s druhou hlavní postavou dominantního *Karla Fanty*, jenž byl v našem výkladu válečným veteránem. Přišel o obě nohy a tělem se mu dál rozlézala nebezpečná infekce.

Pro každé dějství jsme zvolili výtvarně-scénický princip. První dějství jsme zaměřili na *Františka Polzera*, druhé na *Karla Fantu* a třetí na všechny zúčastněné zmrzačené postavy.

První dějství vycházelo z obsedantně kompulzivní poruchy. Člověk postižený touto poruchou je nucen neustále opakovat některé aktivity.⁶⁰ Pokud je mu to znemožněno nebo když se dostává do situací, které nezná, chová se nervózně a ztrácí půdu pod nohama. *František Polzer* se pohyboval prázdným betonovým prostorem mezi ostatními postavami rozmístěnými na různých místech divadla. Tu

60 COLONOL-RIVERA, Hector a Molly HOWLAND. 2020 What is Obsessive-Compulsive Disorder? In: *Psychiatry.org* [online]. Prosinec 2020 [cit. 3.10.2021]. Dostupné z: <https://www.psychiatry.org/patients-families/ocd/what-is-obsessive-compulsive-disorder>

na něj zavolal herec z balkónu, tu jiný herec rozehrál vzpomínku z mládí. *Polzer* se tak nacházel pro něj ve zcela nepřátelském prostředí, ve kterém se nebyl schopen orientovat. Tento pocit umocňoval také kužel světla, který ho neustále sledoval a čekal, kdy udělá nějakou chybu.

Druhé dějství bylo nazíráno optikou válečného invalidy *Karla Fanty*, jenž přišel o obě nohy. Jeho postižení jsme vyřešili zavěšením herce na technický tras (Obrázek 4 v příloze). Herce na začátku druhého dějství herečka ztvárňující manželku *Doru* přivázala k postroji a přes kladkový systém vytáhla ke stropu asi čtyři metry nad zem. Dominantní postavení *Karla Fanty* v prostoru zásadně určovalo řešení situací. Rozdával rozkazy, na což byl zvyklý od své vojenské kariéry. Nemohl se však hýbat a ani obejmout či být objat vlastní ženou. Strašlivá a neutěšitelná životní situace tak částečně motivovala jeho brutální chování. Herce visel z trasy téměř po celé druhé dějství - tedy asi hodinu.

Třetí dějství se odehrávalo v jednom pokoji bytu, do kterého se postavy sestěhovaly v očekávání blízké apokalypsy. Poslední dějství následovalo po pauze, během níž se veškerý nepořádek vzniknuvší v průběhu první půlky představení uklidil. Diváci vstupovali do čistého sálu. V těsné blízkosti hlediště bylo nachystáno šest bílých židliček. Vycházeli jsme ze studia terapeutických sezení, během kterých se klienti zpovídají psychologům ze svých problémů.

Stejně jako se do sálu po přestávce vraceli diváci, scházeli se na scénu i herci oděni do bílých kostýmů, jež kontrastovaly s více vizuálně křiklavou částí první a odkazovaly na prostředí psychiatrických léčeben. Postupem času se postav zmocňovalo větší a větší šílenství. Chtěli jsme, aby se v celém prostoru odráželo jejich psychické rozpoložení. Vytvořili jsme projekci zadní betonové stěny *Divadla X10*, na níž byla zachycená ta samá zeď, a pomocí počítačového programu se projekce v určitých momentech začala vlnit, což vzbuzovalo dojem, že se zeď hýbe.

Inscenace končila několikanásobnou vraždou. Jediná postava, která řádění vraha přežila, vojenský invalida *Fanta*, se ocitl mezi mrtvými těly svých sousedů.

Kvůli svému postižení však nemohl z prostoru uniknout. Scénu jsme v úplném závěru zasypali umělým sněhem (Obrázek 6 v příloze).

Název *Zmrzačení* jsme tematizovali i při děkovačce. Když se chodili herci klanět divákům, promítaly se na zadní stěnu titulky. Nejprve v titulcích běžela jména tvůrců, následně spolupracovníků divadla. Text se nakonec slil v ohromný jmenný seznam, nad nímž se tyčil expresivně zpracovaný nápis „zmrzačení“.

„Zmrzačení“ časovou tísní jsme vytvořili řešení pracující na hraně trapnosti, které však odpovídalo názvu inscenace. Myslím si, že právě i tento fakt napomohl divákovi ve vnímání inscenace. Recenze se zmiňovaly o sugestivních expresivních obrazech,⁶¹ které myslím dobře konvenovaly s tématem maloměšťáctví a násilí, jež pojmenovávala dramaturgie.

⁶¹ Čerpám z kritiky Josefa Chuchmy uvedené 28.5.2019 na serveru *ČTArt*.

4.2.3 Scéna doby globálních klimatických změn

Dramatizace *Lásky v době globálních klimatických změn* sleduje postavu *Tomáše* ve třech životních etapách, jež odděluje mnoho let. *Tomášovy* jednotlivé cestovatelské zážitky se odehrávají v indickém Bangalore, Praze a na Islandu. Prostředí jsou naprosto odlišná svou barvou, chutí i vůní. Pro *Tomáše* jsou ale všechna tři místa stejně cizí. Hodně cestuje, ale nikde není doma. Jeho vykořeněnost jsme společně se scénografem Matějem Sýkorou chtěli zachytit ve výtvarném zpracování. Všichni tři herci se v roli hlavního protagonisty střídali a byli tedy neustále na jevišti. Novela vypráví o globální krizi na pozadí krize osobní. Inspirovali jsme se postapokalyptickou atmosférou filmu *Blade Runner 2049* (2017) režiséra Denise Villenevua. Chtěli jsme také, aby byla hádanka komplikovaného názvu pro diváka zodpovězena jedním pohledem na scénografii. Tato pojmenování nás vedla k následné realizaci.

Blackbox divadla *Meetfactory* je specifický svojí hloubkou. Zvolili jsme oranžovou kamioňáckou plachtu připomínající baletizol, která se linula od stropu zadní stěny několik desítek metrů až po poslední řadu diváku. Ti se tak svým způsobem ocitli na scéně. Plachta a následný light design vytvořily iluzi neutuchající oranžové krajiny, jejíž horizont nebylo možné spatřit. Jediným konkrétním prvkem scény byla pak maketa kamene umístěná na stoupajícím horizontu a z dálky připomínající vznášející se „sisyfovský“ balvan.

V poslední scéně se *Tomáši* z různých časových rovin potkávají. Motiv překročení bludného kořene a vstupu do labyrintu, ve kterém člověk naráží sám na sebe, byl pro vizuální řešení inscenace podstatný. Globální klimatické změny, které se na pozadí malého života hlavní postavy odehrávají, mohou skončit fatálně, pokud si jich zahledění do vlastních problémů nevšimáme – jako *Tomáš*. V závěrečném obraze stáli na jevišti herci se svými miniaturami v rukou, pomazaní bílým barvivem, které svým odstínem připomínalo zavěšený kámen v pozadí. *Tomáš* se na své pouti ztratil a pomyslně se tímto závěrečným obrazem ztratili také herci, z nichž se stali nehybné bludné kameny.

Kostýmy vycházely ze současnosti a pracovaly s jevištní zkratkou, neboť se na jevišti střídalo mnoho epizodních postav. Například oranžové bombery *Tomášových* bratrů odkazovaly na neonacistické hnutí, pleťová maska zase symbolizovala mladou *Tomášovu* přítelkyni. Herci si také předávali velký cestovatelský batoh. Každý *Tomáš* s ním svou etapu zahajoval. Tím se sisyfovské břímě předávalo.

4.2.4 Chudoba na jevišti

Finanční prostředky nezávislého *Divadla X10* nám s výtvarnicí Janou Hauskrechtovou posloužily jako základ pro úvahu nad scénografií k inscenaci *Otcovrah*, která následovala po zběsilém *Zmrzačení*.

Rodina *Fesselů*, o níž se hraje, je velmi chudá a nachází se na dně společenského žebříčku. *Walter* situaci v rodině popisuje následující replikou: „*Otec má jen ten svůj mizernej úřednickej plat a ještě to musím dělat za něj. Máma do práce nechodí a sestra nevydělává a ten malej sígr taky ne.*“ Chudoba je vězením, z něhož se nemůže dostat hlavní hrdina ani nikdo z jeho příbuzných. Motiv vězení se objevuje také v podobě despotického otce, jenž nechce svého syna pustit z domu. Chce na něj dohlížet a ovládat ho tak, aby se ze syna stal bankéř, který by rodinu vykoupil z finanční situace.

Inspirací byla také kauza Amstetten. Otec Josef Fritzl věznil mezi lety 1984 až 2008 vlastní dceru Elisabeth a měl s ní postupně sedm dětí.⁶² Elisabeth strávila v hrůzném sklepním vězení neuvěřitelných 24 let. Na svobodu ji a její děti dostaly až události spojené s vážným onemocněním jednoho z potomků.

Podzemní betonový prostor *Divadla X10* se značně vymyká standardu klasických divadelních domů. Svými industrializujícími prvky připomíná další pražskou nezávislou scénu *Studio Hrdinů* či varšavský *Nowy Teatr*. Žádný portál, holé betonové stěny a elevace pro diváky. Balkon, který se využívá pro umístění světel, žádné tahy či opona a šály. Hrací plocha se rozprostírá přímo na podlaze. Téměř žádná fyzická hranice mezi jevištěm a hledištěm a velká variabilita hracího prostoru. Jen stěží by si tu scénograf představoval pro své kusy výpravy, které se běžně užívají v zavedených kukátkových divadlech. Samotný „chudý“ prostor se pro nás stal v širším slova smyslu scénografií.

Divadlo X10 se nalézá ve sklepních prostorách. I byt *Fesselů* jsme interpretovali jako sklepní, protože jiný si rodina z finančních důvodů nemůže dovolit. Děj za-

⁶² KLASÉN, Oliver. 2018 95 Prozent des Traumas sind verarbeitet In: *Süddeutsche Zeitung* [online]. 18.4.2018 [cit. 27.8.2021]. Dostupné z: <https://www.sueddeutsche.de/panorama/10-jahre-nach-dem-fall-fritzl-95-prozent-des-traumas-sind-verarbeitet-1.3957901>

činá situací, kdy jsou sourozenci *Walter* a *Rolf* zavření ve svém pokoji, jež sdílí. Pokoj jim je těsný a pubertálního *Waltera* jeho mladší bratr neustále ruší. Vytvořil jsme kotec o rozměrech 2x2x2 metry symbolizující Waltrův pokojíček v neutěšeném betonovém prostoru (Obrázek 7 v příloze). Zároveň jsme vycházeli z typických sklepních kójí bytových domů. Pokojíček byl tedy vyroben z dřevěných latí, které tyto sklepy připomínají. Při správném svícení se na betonu odrážely stíny jednotlivých latí a v prostoru se vyjevovaly stíny mříží (Obrázek 11 v příloze).

Pokojíček byl pojízdný. Věděli jsme, že chceme s touto krychlí pracovat i při řešení jednotlivých situací tak, aby se různě prostorově přemísťovala a vytvářela nové metafory. Ve hře je například situace, kdy *Walterovi* otec roztrhal přihlášku na zemědělskou školu, na kterou se tolik touží dostat. *Waltrova* matka, chce syna utěšit. *Walter* ji však považuje za stejného nepřítele jako otce, naštvě se a odtáhne celý kotec k zadní stěně hracího prostoru. Roh byl namířený k divákům a vizuálně vznikl dojem uzavřené klece pro divoké zvíře, v níž uražený *Walter* trucuje. Když matka pomalu k *Walterovi* přistoupila, aby se omluvila, *Walter* na ni jako agresivní zvíře zařeve. Poté vyběhne ven s nově sepsanou přihláškou (Obrázek 9 v příloze).

Dalším scénografickým prvkem byla pojízdná dřevěná bedna připomínající rakev. Do ní otec *Waltera* za trest zavíral (Obrázek 10 v příloze). V závěru inscenace bedna sloužila také jako jídelní stůl. Nechali jsme vyrobit i velký obraz bratra *Karla* ve vojenské uniformě. K tomu posloužila fotografie skutečného bratra herce ztvárňujícího *Waltera*. Obraz byl na jevišti přítomný v některých situacích a upozorňoval na fakt, že rodina není úplná a starší bratr je ztracený někde na frontě probíhající války.

Motiv chudoby se zračil také v kostýmech, které byly značně opotřebované a v odstínech dřevěného pokojíčku. Otcův kostým se nápadně zrcadlil s kostýmem malého *Rolfa*, jenž byl otcovým oblíbencem. Herečku ztvárňující matku *Louisu* jsme oblékli do velkého molitanového obleku, který ji dělal tlustou a neohrabanou. Pracovali jsme také s jednotnými blondatými parukami, které celou rodinu spojovaly. Postupně paruky herci různě odhazovali a kostýmy se „vybarvovaly.“ Před samotným zápasem mezi otcem a synem se *Walter* pomazal bílým bahnem (a to v situaci, při

níž demonstroval, jak jeho bratr *Karl* asi trpěl při smrti na frontě). Otec naproti němu stanul v černém kostýmu. Herci jsme také nasprejovali vlasy černou barvou, aby celý vypadal jako nachystaný na pohřeb. Bílý syn a černý otec se na konci inscenace střetli jako dva principy: dobro a zlo, den a noc, jing a jang. I ostatních se týkala změna kostýmů do různých křiklavých barev. Například matka *Fesselová* si před *Walterem* sundávala tlustý molitanový oblek, pod nímž měla nachystané svítivé růžové šaty. Tímto gestem *Waltera* sváděla.

Zvláštní postavou inscenace byl také *Mickey Mouse*, který neustále přítomný na scéně sledoval děj. S *Edmundem* a matkou měl stylizované hudební číslo (Obrázek 8 v příloze). V jedné situaci do něj dialogicky vstupuje, aby *Waltera* vyprovokoval k otcovraždě (Obrázek 11 v příloze). Přerostlá hračka symbolizovala přerod z dětství do dospělosti. Postava myši *Mickeyho* vznikla zhruba ve stejné době jako původní text *Vatermord*. Nechali jsme vyrobit velkou masku, jež strašidelně pokrivila známý myšákův výraz.

4.2.5 Scénografická hračka

Text zabývající se sexualizovaným násilím na ženách *Ruka je osamělý lovec* neobsahoval mnoho vodítek k tomu, jak jej výtvarně uchopit. Velmi záleželo na vlastní interpretaci a imaginaci. Ke kostýmní spolupráci na inscenaci *Ruka je osamělý lovec* do pražského *A Studia Rubín* jsem pozval Andrijanu Trpković. Při prvním přečtení textu mě napadlo několik obrazů, které jsem chtěl v inscenaci mít. Část textu s názvem *V tvé budoucnosti fouká nový vítr* ve mně vzbudila představu nevěsty při děkovné řeči na svatbě. *“Dala jsem vychladit vděčnost, abychom ji dnes mohli nechat bouchnout. Děkuji, že jste mi stále dávali najevo, že ze mě něco může být a že se můžu někým stát a že to, čeho můžu dosáhnout, nemá žádný potenciál.”* Představoval jsem si, jak stojí nevěsta před svatebčany ve velké mužské dlani.

Motiv ruky prostupuje celým textem. Hovoří se o ní v souvislosti se znásilněním i jako bulimickým nástrojem, který zavedením hluboko do krku umožní zvracení. Scénografii jsem tedy v malém sklepním prostoru založili na třímetrové molitanové ruce.

Na začátku zkoušení jsme s objektem pracovali tak, že byla na jevišti molitanová zvětšenina přítomná během všech obrazů. To se ovšem neukázalo jako výhodné. Objekt překážel a nutil nás se k ní v průběhu situací neustále vztahovat, i když to často nedávalo smysl. Následně jsme se tedy rozhodli s výrazným výtvarným gestem pracovat jako s šafránem. Ruka zůstala pouze v některých částech inscenace.

Jedna z pasáží se nazývá *Sbor bulimiček*. Rozhodli jsme se ji zhudebnit do podoby náboženského chorálu. Právě v tento moment, kdy herečky unisono zpívají mši, přinášejí obřadně jako kříž na zádech ruku úplně poprvé. Před zmiňovanou scénou *V tvé budoucnosti fouká nový vítr* přichází ze zákulisí herečka ve svatebních šatech, zavěsí ruku zápěstím za kladku a vytahuje ji ke stropu. Dlaň zůstala položená na zemi, herečka se do ní postaví a vzniká tak kýžený obraz z prvního čtení textu (Obrázek 13 v příloze).

Inscenace pracovala s palčivými tématy a my jsme chtěli upozornit na to, že si jako tvůrci s těmito tématy hrajeme. Ve sklepním prostoru *A Studia Rubín* jsme tak použili projekci rudé sametové opony, která mezi některými výstupy sjížděla nebo vyjížděla. Artikulovalo se tak divadelní klišé i fakt, že se nalézáme v divadle, jež není realitou, ale jejím odrazem.

Před začátkem zkoušení jsem shromažďoval obrazový materiál, ke kterému mě vedlo opakované čtení textu. Pomocí různých vizuálních asociací jsem dospěl k výkladu částí textu. Vznikly návrhy kostýmů postav, které by se v inscenaci měly objevit. Například vznikl kostým *Princezny Zeldy*, *Mrtvé bulimičky*, *Nevěsty*, *Atentátnice*, *Klubu varláčů* (Obrázek 14 v příloze) apod. Během zkoušení jsme pracovali na konkrétních situacích, v níž se tyto postavy vyskytovaly. Rozehrávali jsme možné významy. Herečky si navlékaly paruky, vousy, svatební šaty či kostým kostlivce. Jednotlivé scény se prolínaly a ony vstupovaly a vystupovaly z postav (Obrázek 15 v příloze). Mnohé kostýmy v černém prostoru vynikly a staly se nedílnou součástí scénografického zpracování.

Fenomén hry a „hraní si“ byl pro vznik této inscenace podstatný. Němčina zná divadelní výraz *Denkspiel* – hra myšlenek. Prostřednictvím snadno uchopitelného scénografického objektu i velkém množství kostýmů jsme tak mohli rozehrát významy, které postdramatický text latentně nabízel.

4.2.6 Divadlo na divadle

Karel Rossmann bloudí neznámým světem za velkou louží a hledá v něm svoje místo. Dramatizace *Rossmannovy* poutě začínala a končila stejnou situací a hrdina se tak ocitl v bludném kruhu. Poslední fragment nedokončeného románu se navíc odehrává v divadle. Zároveň dramatizace pracovala s velkým počtem postav a předpokládalo se tedy velké množství převleků. Toto jsou aspekty, které mě vedly ke scénografickému řešení.

Divadlo D21 bylo zbudováno v bývalém fotografickém ateliéru, a nelze ho tedy považovat za technicky plnohodnotně vybavené divadlo. Zvláštností *Divadla D21* také je, že si herci staví a bourají scénu před jednotlivým představeními sami. Otázka zněla, jak aspekty zmíněné výše a provozní fakta vkomponovat do scénografie. Rozhodl jsem se vybudovat divadelní točnu. Točna měla 3 metry v průměru a byla vyrobena přímo pro inscenaci. Stala se nejvýraznějším scénografickým prvkem. Točnu herci ovládali sami, stejně jako si ji před představením museli postavit a posléze zbourat. Použitím točny, která byla položena přímo na podlaze a měřila na výšku přes 25 centimetrů, vznikl také schod, jenž strukturoval prostor. S tím se dalo pracovat během stavění mizanscén.

Scénografie vznikala společně s dramatizací textu. Během psaní jsem některé situace formuloval se záměrem inscenovat je za pomoci točny. Například ve čtvrtém dějství vyhodí *Karla Rossmanna* jeho mecenášský strýc na ulici. *Rossmann* potkává dva zloděje *Delamarche* a *Robinsona*, kteří ho přesvědčí, že se s nimi musí vydat do společné práce v dalekém městě Butterford. *Delamarche* i *Robinson Rossmanna* navlečou do tažných popruhů, provazem zaháknou za točnu a nutí jej pochodovat. Sami zloději pak jen překračují na místě, přičemž s nimi nebohý *Rossmann* v roli otrocka s bývolí maskou otáčí (Obrázek 12 v příloze).

Původní román jsem dramatizoval pro osmnáct postav. Herec, jenž ztvárnil postavu *Karla Rossmanna*, hrál pouze tuto postavu. Avšak ostatních pět herců se během inscenace převlékalo do dalších figur, jež *Rossmann* na své pouti potkal.

Společně s kostýmní výtvarnicí Lenkou Odvárkovou jsme vytvořili „cirkus“, v němž *Rossmann* naráží na další a další bizarní postavy, jejichž zástupy zdánlivě neberou konce.

Skrze kostýmy jsme glosovali témata vztahující se k Americe, svobodě a otroctví. V inscenaci se vedle sebe objevily kostýmy faraona, indiána, tlusté valkýry apod. Důležitým spojujícím prvkem kostýmů byla jejich béčkovost a lacinost. Jako by pocházely z nepříliš dobrého ochotnického divadla. Vycházeli jsme při tom ze zmínky o Přírodním divadle v Oklahomě, do něhož v závěrečném fragmentu románu *Rossmann* nastupuje.

Formální divadelnost scénografie (točna, kostýmy a jejich užívání) artikulovala téma inscenovanosti celého světa *Ameriky*. Jakoby se všechno odehrávalo jen proto, aby se *Rossmann* konečně poučil ze svých chyb.

5 HUDBA - MEZI ATMOSFÉROU A SITUACÍ

Hudba se v inscenaci nejčastěji používá pro dokreslení emoce situací. Citlivý doprovod může zvýraznit milostnou scénu, přenést nás ve fantazii do jiných krajín nebo zachytit vnitřní pochod některé z postav.

Inscenaci *TÖRLESS* hudebně zpracoval Edgar Schwarz z elektronického hudebního uskupení *Schwarzprior*. Hudbu jsme použili pouze v jednom konkrétním obraze, v němž se *Törless* ocitá ve stylizované rvačce. Hudba Edgara Schwarze pracovala se dvěma motivy. První elektronickou část připomínající tlukot srdce znějící ještě pod textem vystřídala hudebně naddimenzovaná pasáž metalového koncertu. Při něm se všichni herci v kruhu pošťuchovali a následně bili (Obrázek 3 v příloze).

Na *Zmrzačení* se hudebně podílel Roman Zach. Bylo pro nás podstatné oddělit tři jednotlivá dějství a vytvořit tak tři různé leitmotivy. První dějství zaměřující se na *Františka Polzera* bylo doprovázeno citlivým instrumentálním hudebním zpracováním. Druhé dějství se zabíralo postavou zmrzačeného vojáka *Karla Fanty* a pracovalo s drsným rockovým hudebním podkresem, ve kterém však sem tam chyběly různé nástroje. Třetí dějství se zaměřovalo na všechny zmrzačené postavy trávící čas spolu v předtuše konce světa. Rozhodli jsme se zde pracovat s malým přenosným bluetooth reproduktorem, ze kterého konstantě hrála „výtahová hudba“, jež vyplňovala pomalu ubíhající čas.

Autorem hudby pro inscenace *Láska v době globálních klimatických změn*, *Otcovrah* i *Ruka je osamělý lovec* byl Kryštof Blabla.

Láska v době globálních klimatických změn pracovala se třemi základními hudebními motivy. Každý vycházel z jednotlivých končin, ve které se hlavní postava zrovna nacházela (Indie, Česká republika a Island). V závěrečné situaci se hudební motivy spojily do jednoho zvukového balábile.

Otcovrah se hudebně skládal ze dvou základních strunných nástrojů: houslí a basy. Podobností mezi houslemi a basou jsme se snažili zachytit podobnost mezi synem a otcem, přičemž housle byly leitmotivem syna a basa leitmotivem otce. Hu-

dební nástroje se v jednotlivých pasážích střetávaly. Jeden motiv se snažil zvítězit nad motivem druhým, stejně jako syn válčil s otcem.

Hudebně jsme inscenaci *Ruka je osamělý lovec* vyložili jako groteskní mši za oběti globálního patriarchátu. Použili jsme několik verzí jedné skladby, jež pracovala převážně s monumentálností varhan. Části mše pak doprovázely inscenaci a vygradovaly v obraz *Sbor bulimiček*, při kterém tři herečky zpívaly chorál a celebrouvaly mši velké mužské ruce.

To jsou jen některé příklady, kdy hudba doprovázela situace a umožňovala jejich dokreslení. Vycházela přitom přirozeně z potřeby tak danou situaci zachytit. Hudba ve zmíněných inscenacích však nebyla pouze podkresem. Integrálně rozvíjela audiovizuální řešení. Sloužila v některých momentech v nadneseném smyslu slova jako součást scénografie nebo dokonce scénografie samotná - zdůrazňovala totiž dramatickou situaci a vytvářela pro ni „prostor“. Domnívám se, že lze s „hudební krajinou“ v tomto smyslu velmi subtilně pracovat společně s hudebníkem podobně jako se scénografem.

Dovolte mi popsat moment, který vznikl při zkoušení inscenace *TÖRLESS*. Chlapecké kápo *Reiting* si vyhlédl mladého *Basiniho* a chystal se ho sexuálně zneužít. Aby uvolnil napjatou atmosféru mezi ním a *Basinim*, začal zpívat část písně *Nothings gonna hurt you baby* od kapely *Cigarettes after sex*. Píseň zcizujícím způsobem zapadla do nepříjemné situace a její konkrétní text předznamenal pravý opak toho, co se *Basinimu* mělo stát.

Jan Grossman při popisu postupů epického divadla uvádí, že Brecht přeskakuje z jedné významové roviny do druhé, jednu emoci náhle vystřídá emoci protichůdnou.⁶³ Používá k tomu různé prostředky – mimo jiné i hudbu a herecké songy. Užitím písní srovnáváme, tematizujeme a vytrháváme drama z divákovy letargie.

Na základě zkušenosti nabyté při zkoušení inscenace *TÖRLESS* jsem začal používat písně jako součást režijního výkladu hry.

Inszenace *Zmrzačení* pracovala se čtyřmi písněmi. Jejich užití vycházelo z výkladu situace a herci se v nich obraceli přímo k publiku. Například zapšklý válečný

⁶³ GROSSMAN, Jan. *Analýzy*. Praha: Československý spisovatel, 1991. 102 s.

veterán *Fanta*, visící ze stropu, zpíval píseň *My body is a cage*, ve které zní „*my body is a cage, that keeps me from the dancing with the one I love*“.⁶⁴ Poblíž zpívajícího *Fanty* tak tančila manželka *Dora* v náručí s jeho nejlepším přítelem *Františkem Polzerem* (Obrázek 4 v příloze).

Inscenace *Láska v době globálních klimatických změn* pracovala se třemi písněmi. Použili jsme postupně songy ve třech jazycích. Chtěli jsme, aby se význam zpívaných slov postupně vytrácel. Výběr české písně *Černá Jessie* od Hany Hegerové vycházel z momentu, kdy se hlavní hrdina *Tomáš* vášnivě zamiluje do indické dívky. *Tomášovi* však dívka nevoní, k sexu mezi nimi tedy nedojde a herec ztvárňující indickou dívku jízlivě zpíval: „*Kdybych tak byla hadem, kůži bych svlékla hned. A byla bych tím pádem bělounká jako led. Byla bych, bože, bílá. Ó kéž bych byla bílá.*“ V anglické písni *Atmosphere* od Joy Division *Tomáš* melancholicky vzpomínal na báječný život v zahraničí. Poslední byla maďarská píseň sebevrahů *Szomorú Vasárnap*, jejímuž textu, troufám si tvrdit, skoro nikdo nerozumí.

Podobného jazykového principu jsme užili v inscenaci *Amerika*, v níž hlavní postava *Karel Rossmann* natrefil na přistěhovalce z různých částí Evropy. Dcera milionáře *Pollundera Klára*, stylizovaná do hraběnky ze dvora Ludvíka XVI., zpívala francouzskou píseň *Le temps est bon*, čímž vtipně komentovala svůj blahobyt a shazovala utrpení chudých. Francouzský a irský zlodějíček *Delamarche* a *Robinson* zpívali anglicko-španělsky píseň afroamerických otroků *No more, my lord*. Vídeňská kuchařka *Mitzelbachová* se s Karlem Rossmannem loučila karaoke verzí známé filmové písně *Alle macht den Traumen* (*Never ending story*). Vrcholným obrazem byla společná píseň od Boba Starra *Freedom* v podání jednoho z herců přestrojených za zženštilou personifikaci *Sochy Svobody* a ostatních uprchlíků. Ústřední část byla zpívána anglicky, některé části slok pak v němčině, francouzštině a španělštině. Postavy následně vyzvaly *Karla Rossmanna*, aby se též chopil mikrofonu. Ten to ovšem odmítl a byl potrestán surovým bitím, při kterém gradovala poslední slova písně „*Are you still looking for a freedom?*“.⁶⁵

⁶⁴ Ve volném překladu *Mé tělo je klec, která mě drží od tance s tou, kterou miluju.*

⁶⁵ Ve volném překladu *Stále hledáš svobodu?*

V *Otcovrahovi* jsme použili celkem šest různých písní. Inscenace začínala *Na kameni kámen* od Brontosaurů v podání *Waltera Fessela* doprovázejícího se na kytaru. V notoricky známých slovech můžeme spatřovat ekologická témata, která hlavního hrdinu tolik zajímala.

Duet měl i otec se synem. *Fessel*, který se opilý vrátil domů, synovi nabídne: „*Chceš si to někdy vyměnit?*“ Po těchto slovech se za prvních tónů písně *Beautiful boy* Johna Lennon herec *Waltra* převléká do kostýmu podobnému kostýmu otce. Oba herci společně zpívali píseň do okamžiku, než se chvíle vzájemného pochopení zvrhla do sólového výstupu otce, který se *Waltrovi* vůbec nelíbil.

Závěr inscenace patřil milostné písni matky *The Power of love* (Frankie goes to Hollywood) věnované *Waltrovi*. Milostná píseň zaznívala v hrůzných kulisách vraždy a incestu.

Použití jednotlivých pop-kulturních písní umožní dosáhnout zcizujícího efektu. Slova, kterým nemusí zajisté rozumět všichni diváci, však osobitým způsobem komentují dané situace a uvádí je do nových souvislostí. Hudební podkresy zmíněných písní byly často v kontrastu s náladou situace a v tomto kontrapunktu způsobily zvýraznění daného okamžiku. Herecké písně také mohou nakopnout rytmus inscenace. V neposlední řadě užití písní ve starých dramatech upozorňuje diváka, že hraný příběh, ač je napsán před padesáti, sto, pěti sty lety, může být stále aktuální.

6 ZKOUŠENÍ

6.1 OBSAZENÍ

Obsazení vychází z režijní koncepce a nezpochybnitelně ovlivňuje celkové vyznění inscenace. Konkrétní herec přináší své osobité vidění postavy a zároveň postavě propůjčuje svůj zevnějšek. Při výběru adepta na danou roli je dobré porovnat postavu s hereckým typem, hercovým zevnějškem i fungováním na jevišti. Obsazení může rozhodnout zamýšlený herecký protiúkol nebo také fakt, že se hodí jako partner či protihráč k nějakému jinému herci. Fungování v čele hereckého souboru přináší další taktická rozhodnutí, jež mohou ovlivnit pracovní prostředí v divadle. Režisér je svým způsobem trenér, který si musí dobře umět vybrat svůj tým a starat se o něj. Následující odstavce se zaměří na specifické okolnosti spojené s obsazením konkrétních inscenací.

Dramatizace románu *Zmatky chovance Törlesse* pracovala s následujícími postavami: *Törless, Basini, Beineberg, Reiting, Učitel, Božena*. Obsazení bylo specifické v tom, že se jednalo o absolventskou inscenaci zamýšlenou pro celý ročník (čtyři herečky a pět herců). Dramatizace zaměřující se na poměry v prominentní škole se tematicky pro končící ročník velmi hodila, avšak rolí nebylo mnoho a víceméně byly určeny spíše pro pánskou šatnu. Svoji pozitivní úlohu sehrálo rozhodnutí připsat v dramatině sbor chovanců. Všichni herci i herečky měli tedy co hrát, i když se role svým rozsahem značně lišily.

Absolventskou inscenaci se myslí herecká příležitost ukázat se odbornému publiku, které by si je následně rozebralo do angažmá a jiných pracovních úvazků. Rozdíl mezi hereckými příležitostmi pro své kolegy jsme se snažili alespoň okrajovými prostředky zmírnit. Herci se například stejnou mírou vyskytovali na plakátech či jiných propagačních materiálech. Stejně tak jsme přistupovali k celému hereckému kolektivu, kde jsme neupřednostňovali žádnou roli před jinou, abychom tak nezpůsobili nějaké tenze.

Postava *Törlesse* se podobala jiným postavám expresionistických her, převážně tápajícímu *Mořici* ze hry *Probouzení jara*. *Törless* byl nezkušený pozorovatel násilí konaného v chlapeckém internátu. Obsazen byl Vladimír Pokorný, který již ztvárnil postavu *Mořice* v bakalářské inscenaci *Probouzení jara*. Vladimír vyzařoval dvojakost: byl schopný rány dostávat i dávat. A právě uzpůsobit se situacím tak, aby z nich měl největší profit pro sebe, byla základní vlastnost *Törlesse* od vstupu po odchod z internátu.

Törlessovým protihráčem byl šikanovaný *Basini*, o němž se ostatní chlapci vyjadřují jako o hadu. Určitá pružnost a flexibilita byla zohledněna při výběru Filipa Březiny, pro něhož byla role zároveň protiúkolem. Filip Březina byl suverénně obsazován do dominantních typů (*Melchior*, *Stavrogin*, aj.). *Basini* byl pravým opakem. Submisivní zlodějíček se shodou okolností dostane pod nadvládu chlapecké party. *Basini* nebyl jen kontrastní postavou k *Törlessovi*, vstupovali s ním do situací i ostatní chlapci a bylo důležité, aby tyto další tandemy náležitě fungovaly.

Beineberg vzýval východní náboženství, projevoval se zvláštními způsoby a působil zádušným dojmem. Dramatizace obsahovala situaci, kde *Beineberg* trápil *Basiniho* pomocí praktik připomínající okultní rituály. Obsadili jsme Kryštofa Bartoše.

Reiting byl vůdcem skupiny kluků a těšil se velké vážnosti i mezi všemi ostatními v internátě. Vojtěch Vodochodský byl z herců téměř nejvyšší, jeho blond vlasy navíc evokovaly vybranou třídu, z níž *Beineberg* pocházel. Vojtěch zároveň uměl vystihnout *Beinebergovu* slizkost v okamžicích, kdy sexuálně zneužíval *Basiniho*.

Učitel, za nímž v klíčové chvíli *Törless* přichází, působí na hlavního hrdinu velmi rozporuplným dojmem. David Kozák vtiskl *Učiteli* tragikomický rozměr. Společně jsme pracovali na několika gazích, které by *Učitele* před *Törlessem* ztrapnily.

Jedinou ženskou postavou byla prostitutka *Božena*. Svůdnou ženu s oblibou navštěvovali mladí chovanci internátu. Ze čtyř hereček v ročníku jsme vybrali jedinou a to Denisu Barešovou, jež pro nás měla správnou dravost. Okolnosti výběru jsme následně tematizovali v samotné inscenaci. Zbylé tři herečky, jež pro jedinou

ženskou roli v inscenaci vybrány nebyly, ironicky komentovaly jednání *Boženy*, po-
tažmo Denisy Barešové.

Inscenace Láska v době globálních klimatických změn byla vzhledem k dra-
matizaci zamýšlena pro tři herce. Jednalo se o tutéž postavu *Tomáše* ve třech ča-
sových rovinách. Divadlo *Meetfactory*, jež dramaturgii uvádělo, je divadlem bez stá-
lého hereckého souboru a výběr herců mohl být víceméně libovolný. Bylo důležité,
aby herci konvenovali s hlavním hrdinou v jednotlivých časových rovinách a zároveň
aby měli dispozice hrát i ostatní postavy, jež *Tomáš* během svého netradičního
cestopisu potkává. Mladého nezkušeného *Tomáše*, který byl ponechán na Islandu
napospas zuřivé přírodě svými kamarády, ztvárnil Vojtěch Hrabák. Hlavního hrdinu
středního věku jsme obsadili Janem Bártou. Tento *Tomáš* se navrácí do Čech po
dlouhém pobytu v zahraničí a reaguje na nedostatky své domoviny častými záchvaty
agrese. Nejstarší *Tomáš* odevzdaně bloudí po indickém Bangalore. Zvolili jsme Petra
Jeništu. Jakýkoliv zájem v něm vzbudí až místní dívka (Vojtěch Hrabák), kterou si
odvede na hotel.

Předchozí odstavce popisují dva odlišné způsoby obsazení. Jeden vychází z
dispozic souboru a druhý obsazuje herce jednorázově pro danou inscenaci. Li-
bovolný výběr herců pro určitý projekt má své výhody i nevýhody. Pokud má režisér
štěstí, dostatek financí a času, může získat vysněného herce či herečku. Důležité je
přesvědčit konkrétní osobu o jedinečnosti zamýšleného projektu. Z vlastní zkušenosti
považuji za nejvážnější problém v českém nezávislém divadle, v němž nejčastěji do-
chází k tomuto způsobu obsazení, čas. Herci na volné noze musí z existenčních dů-
vodů často zkoušet několik inscenací naráz, což může ovlivnit kvalitu. Otázkou zů-
stává, zda vybíráme hru pro herce nebo herce pro hru. V ansámblovém divadle zřej-
mě vítězí první, v nezávislém sektoru druhá možnost. Avšak i v divadlech ozna-
čovaných jako nezávislá pozorujeme tendenci udržovat si herecký soubor. Dovolují si
tvrdit, že je výhodou tvořit s jádrem stálých spolupracovníků, jež si navzájem vyhovují
a mohou se na sebe spolehnout v uměleckých i produkčních záležitostech. Výběr

titulu, který kráčí ruku v ruce s obsazením, je podle mého názoru ideální cestou. Mezi „vybírám hru pro herce“ a „vybírám herce pro hru“ by měla panovat symbióza.

I volba titulu *Otcovrah* ovlivnila tuto symbiózu. *Waltera Fessela* jsme si vyložili jako emotivního až vlivem okolí patogenicky přecitlivělého chlapce trpícího environmentálním žalem. A právě na něj se skvěle hodil rachitický Vojtěch Hrabák, s nímž jsem měl již dobré zkušenosti z předchozích inscenací, v *Divadle X10* dlouhodobě působí a zároveň jsem chtěl naši společnou práci dál rozvíjet.

Základní situací inscenace byl zápas otce se synem. Bylo důležité, aby dvojice správně fungovala. *Walter Fessel* dlouho sbíral odvalu vzepřít se svému otci, který mu naháněl strach a byl mu mnohonásobně silnějším soupeřem. Do role *Waltrova* otce jsme obsadili Jana Jankovského. Velmi hubený Vojtěch Hrabák dostal za úkol „zabít“ statného Jana Janovského. Tento nevyvážený tandem se stal jádrem inscenace.

Dramatizace pracovala s postavou jedenáctiletého *Walterova* bratra *Rolfa*. *Rolf Fessel* byl v ději hry jedinou postavou, kterou měl otec skutečně rád. *Rolf* si tak držel privilegované místo, kterého patřičně zneužíval. Vzhlížel se ve svém dalším bratrovi *Karlovi*, který odešel na frontu a *Waltera* si dobíral.

Chtěli jsem zachovat civilnější ráz inscenace a nevymlouvat se z obsazení dětského herce nějakým divadelním opisem. Uspořádali jsme tedy na postavu *Rolfa* konkurz. Předali jsme uchazečům první situaci ze hry, v níž se střetávají oba bratři. V interakci s Vojtou Hrabákem jsme následně chtěli našeho *Rolfa* vybrat. Jeden odpolední konkurz se Vojtěch Hrabák zdržel a přijel asi s hodinovým zpožděním. Najednou se vrátil dovnitř a začal se velmi omlouvat. Mladý uchazeč ho ani nepozdravil, jen se na něj otočil a řekl: „*Já ti to vrátím na jevišti.*“ To byl pro nás jasný představitel sígra *Rolfa*. Ztvárnil ho toho času jedenáctiletý František Bouzek.

Postdrama *Ruka je osamělý lovec* neurčovalo žádný konkrétní počet herců či hereček. Jelikož jsme se rozhodli inscenaci založit jako vhléd do světa utlačovaných žen, rozhodli jsme se ji obsadit pouze herečkami. Na základě čtení jsme si pojmenovali několik postav, které by měli vystoupit. Jednalo se o velmi rozličné typy,

chtěli jsme tedy, aby se i herečky značně lišily a pocházely z odlišných divadelních prostředí. Oslovili jsme Terezu Hofovou, Anitu Krausovou a Magdalenu Kuntovou.

Dramatizace *Ameriky* byla psaná přímo pro *Divadlo D21* a jejich herce. Obsahovala osmnáct postav a herců bylo šest. *Karel Rossmann* byl v Americe cizí a trvalo mu dlouho, než se naučil hovořit plynule anglicky. Rozhodli jsme se obsadit *Rossmanna* skoro padesátiletým Hasanem Zahirovičem, který vyrůstal v Bosně a Hercegovině a v češtině měl velmi silný balkánský přízvuk. Velmi extravagantní obsazení nás následně směřovalo i ke konkrétní herecké stylizaci.

Hledali jsme paralely mezi zbývajícími postavami tak, abychom je mohli obsadit pěticí herců. Mezi ženskými postavami se v drammatizaci vyskytovaly rozmazlená milionářská dcera *Klára*, pobožný sirotek *Tereza*, sentimentální kuchařka *Mitzelbachová* a majetnická operní pěvkyně *Brunhelda*. *Klára* i *Tereza* se věkově podobaly *Rossmannovi* a každá po svém ho chtěly mít pro sebe. *Klára* přes moc, již jí poskytovalo společenské postavení, *Tereza* přes utrpení, kterým si musela jako sirotek projít. *Kuchařka* i *Brunhelda* byly naopak starší než *Rossmann*. Obě postavy byly bezdětné, avšak touha po dítěti se projevovala v majetnickém vztahování se k *Rossmannovi*. Rozdělili jsme ženské postavy na dvě skupiny: milenky (*Klára*, *Tereza*) a matky (*kuchařka*, *Brunhelda*). *Kláru* a *Terezu* ztvárnila Stela Chmelová, *Kuchařku* a *Brunheldu* Hana Mathauserová.

Podobná propojení jsme hledali i u mužských postav. Inscenace tematizovala otrokářství. Tyto dvojice vystupovaly vždy společně: *Pollunder* a *Green*, *Delamarche* a *Robinson*. *Pollunder* a *Delamarche* dávali rozkazy, které *Green* a *Robinson* plnili. Dvojice pánů a otroků jsme obsadili statným Petrem Pochopem a hubeňoučkým Samuelem Neduhou.

Další skupinou postav byly postavy ty, jejichž kvalit *Rossmann* nikdy nedosáhl a ve kterých se zrcadlily jeho ambice: bohatý *Strýc*, který se ujal *Rossmanna* při příjezdu do Ameriky, sadistický *Vrchní* v hotelu, v němž byl *Rossmann* liftboyem, travestita *Socha Svobody* a mladý *Student*, který v *Rossmannovi* probudil touhu. Postavy ztvárnil mladý herec Marek Zeman, jenž by se na první pohled jevil jako jasná

volba pro obsazení samotného *Karla Rossmanna*. S tenzí, mezi tím kdo *Rossmanna* ztvárnil a kdo se na něj hodil, se následně pracovalo během řešení jednotlivých situací.

Přesný klíč pro správné obsazení zřejmě neexistuje. Ovlivňuje ho samozřejmě režijní intuice, zkušenosti i další okolnosti spojené s konkrétním divadlem. Rozhodnutí je dobré neuspěchat a podrobit analytické debatě s dramaturgem a případně scénografem či kostýmním výtvarníkem. Zároveň je dobré, když odpovídá rovnici „hra pro herce = herec pro hru“. Rozhodně by ovšem mělo být vybíráno s ohledem na kvalitu inscenace, její jedinečnou interpretaci a v neposlední řadě by obsazení nemělo v kolektivu škrtit tvůrčího ducha. Divadlo je tvůrčí kolektivní práce a vnitřní půtky mezi jednotlivými herci mohou zkoušení pouze uškodit.

6.2 PRÁCE S HERCEM

Následující řádky se pokusí o reflexi zahraničních stáží, odpozorovaných postupů i vlastních metod týkajících se práce s hercem.

Během studia DAMU jsem podstoupil dvě stáže v Berlíně. V zimě roku 2018 jsem strávil dva měsíce v *Berliner Ensemble* na inscenaci *Krieg* Rainalda Goetze v režii Roberta Borgmanna. *Krieg* je opulentním textem snažícím se popsat veškeré příčiny a dopady války. Hra je složena ze tří částí *Heiliger Krieg*, *Schlachten* a *Kolik* a všechny tři části se sestávají z velkého množství textu. Režisér Robert Borgmann, jenž byl zároveň scénografem, byl velmi dobře připravený a každou jednotlivou scénu měl předem konkrétně vyloženou. Vždy měl pro herce přesné instrukce, jak a co mají v jednotlivých scénách dělat a jak nakládat se spoustou scénografických objektů. Tento postup práce byl obdivuhodný, ale stavěl herce v krajních situacích do role velkých loutek plnících přesné režijní pokyny.

Na podzim roku 2018 jsem asistoval režiséru Arminu Petrasovi v *Deutsches Theater* na inscenaci současného německého románu *Stillen Trabanten*.⁶⁶ Soubor povídek vyprávěl příběhy současných Němců žijících na dně sociálního žebříčku. Již na začátku zkoušení mě překvapilo, že není pro výrazně činoherní inscenaci hotový text na první čtené. Místo toho se četly jednotlivé epické pasáže z textu, které režisér považoval za důležité a chtěl je ztvárnit na jevišti. V předem připravené scénografii pak již od druhého dne herci improvizovali na jednotlivé úryvky. Text dramaturgie vznikl přímo na jevišti. Přístup se mi zdál velmi nejistý, avšak důvěra a coaching, které poskytoval Armin Petras hercům, se oplatily nesmírnou energií v hereckém souboru. Zkoušelo se až dvanáct hodin denně a výsledný tvar byl mimořádný. Dramaturgie se od původního románu vzdálila a narostla o vlastní textové invence režiséra i herců.

⁶⁶ Ve volném překladu *Tiché satelity* (rozumí se „satelitní městečka“).

Dva zmíněné postupy myslím dobře demonstřují dva odlišné, ale možné režijní přístupy k herecké práci. Jeden z pohledu herce autoritativnější a druhý kreativnější.

Nemyslím si, že by existoval jeden platný postup, a je dobré být neustále připravený na různé eventuality. První setkání herců s textem i inscenačním týmem považuji za nesmírně důležité. První čtenou se snažím vždy uchopit svátečně, koná se pouze jednou a šťastný vstup do zkoušení se zúročí v obtížnějších chvílích.

Před začátkem zkoušení každé jednotlivé scény si připravuji jednoduché motivace, jež v situacích postavy ovlivňují, a také nákresy či poznámky k řešení. Avšak nebojím se na zkouškách řešit situace novým způsobem, pokud nás zkoušení vede jiným směrem, než jsem si během příprav představoval. Pokud narazím na krizi, vždy si vzpomenu na slova profesorky Ullrichové, že situace má začátek, prostředek a konec, že skutečná postava vždy musí něco chtít, také že s příchodem nové postavy na jeviště se mění vztahy mezi těmi stávajícími.

Světznámá režisérka Katie Mitchell upřednostňuje na zkouškách postupovat dílčími kroky a dbát na srozumitelnost.⁶⁷ První dny zkoušek často s herci podrobně pročítáme text, vršíme asociace a začínáme se bavit o řešení jednotlivých situací. Snažíme se neutvářet žádné obecné oblouky, ale procházet kontinuálně s herci jednání jejich postav v daných situacích.

Snažím se chodit na všechny reprízy inscenací a dávám hercům připomínky k jednotlivým představením, i když je po premiéře. Pokud nejsem s nějakou částí spokojený, nebojím se ji již během reprízování inscenace přezkoušet. Podobně tomu bylo s koncem absolventské inscenace *TÖRLESS*. Původně hra končila opět sborem chovanců, který nešťastně epicky završil *Törlessovo* počínání v ústavu. Po premiéře jsem se rozhodl ukončit inscenaci *Törlessovým* monologem. S hercem Vladimírem Pokorným jsme potom ve zvlášť vyhrazeném čase jeho monolog nazkoušeli a uvedli při druhé repríze.

⁶⁷ MITCHELL, Katie. *Umění a řemeslo režiséra*. Přeložil Ivan KOLMAN. V Brně: Janáčkova akademie múzických umění, 2015. 168 s. ISBN 978-80-7460-084-5.

Herec by měl v režisérovi spatřovat partnera, zároveň by měl cítit jeho autoritu. Dovolte mi vzpomenout Miloše Horanského, jenž nám kladl na srdce, abychom hercům nelhali a snažili se k nim vždy přistupovat otevřeně. Odměnou pak bude herecká loajálnost i ochota riskovat. Snažím se od té doby hercům sdělovat to potřebné, nehrát žádné postranní hry a v krátkých momentech tvůrčí krize nepropadat panice, ale pouštět se znovu do práce.

6.3 MIZANSCÉNA

Mizanscéna je odvozená od francouzského spojení mise en scène – vkládat na scénu. Jaroslav Vostrý uvádí že, „*mizanscéna je tematizované rozehrání jevištních prvků se základem ve vzájemném postavení jednajících osob v prostoru, vyjadřující příslušnou dramatickou situaci.*“⁶⁸ Následující odstavce popíší několik mizanscén pojmenovávající konkrétní situace za pomoci různých jevištních prostředků.

Situace s názvem *Basini pod kuratelou* z inscenace *TÖRLESS* měla jednoduchý půdorys a poslouží jako ukázka mizanscény, která pracuje čistě s umístěním herců v prostoru.

Reiting se snaží přesvědčit ostatní členy chlapeckého gangu *Beineberga* a *Törlesse* o nutnosti tvrdého postupu proti *Basinimu*, který byl nařčen z krádeže peněz. *Reiting* chce využít této fámy pro své vlastní perverzní choutky, jež v něm *Basini* vyvolává. Potřebuje zbylé chlapce dostat na svou stranu k ospravedlnění svého počínání. *Reiting* stojí vlevo jeviště, kde se nalézá jediný scénografický objekt – skákací koza. Ostatní dva chlapci stojí na pravé straně jeviště. Probíhá dialog, v němž *Törless* požaduje, aby byl *Basini* ze školy vyloučen. *Reiting* bodře navrhuje, aby na *Basiniho* morálku dohlíželi tajně oni tři. Chlapci nakonec souhlasí a přechází přes jeviště k *Reitingovi*. *Törless* následně přivedl vystrašeného *Basiniho*. *Reiting*, aby působil dominantně, vyleze na skákací kozu a dává *Basinimu* krčícímu se pod kozou morální kázání jako ze sedla. Jízdu si smyslně užívá. *Beineberg* a *Törless* stojí vedle *Reiting* jako dva nohsledi. Výsledné aranžmá značí rozdělení sil mezi chovanci a předjímá také *Reitingovy* perverzní hrátky s *Basinim*.

Mizanscénu může také předznamenat scénografické řešení vzešlé z konkrétní interpretace. V původním dramatu *Otcovrah* se nalézá situace, v níž otec *Waltera* trestá zamknutím do spižírny a sám se odchází odreagovat alkoholem do nedaleké hospody. Zamčený *Walter* zůstává doma sám a prosí matku, aby ho pustila. Situaci jsme interpretovali tak, že otec *Waltra* „pohřbívá zaživa“. Nechali jsme vyrobit dřevě-

⁶⁸ VOSTRÝ, Jaroslav. *Režie je umění*. Vyd. 2. Praha: Akademie múzických umění v Praze, Divadelní fakulta, 2009. 95 s. ISBN isbn978-80-7331-148-3.

nou bednu připomínající rakev. Když *Waltra* otec násilně vrazí do bedny, zavrtá víko šrouby, aby se nezdárný syn nemohl dostat ven (Obrázek 10 v příloze). K uvězněnému synovi přichází matka, která již o jednoho syna přišla ve válce. Herečka dostala za úkol rozhodnout se, zda syna z mučící bedny pustí na svobodu či nikoliv. Matce se samozřejmě vybavují myšlenky na staršího zesnulého syna, ale pokud by *Waltera* pustila, utekl by a ona by přišla o další dítě. Herec ztvárňující *Waltera* dostal za úkol dostat se za každou cenu z bedny. K tomu potřeboval matku. Situace využívala jevištní distanc mezi matkou a *Walterem* v bedně, aby si divák mohl dobře všimnout, jak se matka rozhoduje ke svému vězněnému synovi přistoupit. Postava *Mickey Mouse* dotvořila vykloubenou atmosféru situace, když do ní přinesla velký obraz staršího mrtvého syna. Matka se ocitla mezi dvěma „mrtvolami“. Nutno podotknout, že dřevěná bedna měla skrytý zadní vchod, který herec stříhově využil při návratu otce z hospody.

Stejně jako silné scénografické gesto může vyjádřit dramatickou situaci také hudba, respektive hudební výstup. Druhé dějství inscenace *Zmrzačení* kulminovalo gigantickou vzpourou autistického *Františka Polzera*. V drammatizaci zahrnul své sousedy nadávkami a urážkami za to, jak se k němu doposud chovali. Rozhodl jsem se pro výraznou jevištní zkratku. *Polzer* zpívá píseň *Rape me* od Nirvany. Postupně se do jeho vystoupení vkrádají další herci. Dva z nich v groteskní masce Boha i ďábla *Polzera* provokativně postříkají krví. V pozadí hází obtloustlá vdova *Porgesová* miminka směrem k *Doře Fantové*, která je odráží boxerskými rukavicemi (Obrázek 5 v příloze). *Polzer* narušení výstupu neustojí, odhodí mikrofon a za zvuků kulminující hudby se chopí velké ruky, jež na jevišti zůstala z jedné z předešlých situací, a mlátí kolem sebe hlava nehlava. Podaří se mu ostatní vyhnat z jeviště. Končí slovy „*Pořádek je prolomen, všechno upadlo do zmatku a zmatek se bude zvětšovat*“. Následně se otočí a svlékne. Na hýždích má nápis PAUZA, na nějž se zaměřuje kužel světla, který *Polzera* pronásledoval v prvním dějství.

V inscenaci *Amerika* došlo několikrát na situaci, kterou herci rozehráli přímo s divákem. Přítel *Rossmannova* strýce pan *Pollunder* pracuje v agentuře, jež dodává

pracovníky. V Americe však zuří stávky a nikomu se pracovat nechce. *Pollunder* pozve *Karla* na své venkovské sídlo. Chce ho ohromit velikou hostinou s nesčetnými francouzskými chody, aristokratické chování je v přistěhovalecké Americe přece trendy. *Pollunder* směřuje rozkaz „*přineste večeři*“ divákům a čeká. Nic se však neděje. *Pollunder* si tedy řekne o světlo v hledišti, postaví se do středu jeviště a začne vybízet diváky, aby mu před návštěvou nedělali ostudu a přinesli šneky na másle s petrželkou, bouffe bourguignonne, mousse au chocolat atd. Hosté *Karel Rossmann* a pan *Green* stojí na levém kraji jeviště a mlčky přihlížejí situaci, kdy pána domu neposlouchají „sluhové“. *Pollundera* motivuje právě postavení hostů, před nimiž se chtěl předvést. Jen *Pollunderova* rozmazlená dcera *Klára* s rokokovou parukou stojící na druhé straně jeviště otcovo snažení komentuje. *Pollunderův* monolog ke služebnictvu-divákům se posune do obecnější roviny: „*Někdo musí sloužit a někdo musí rozkazovat. Pán a sluha. To je přece přírodní zákon. Já jsem si to nevymyslel, někdo musí být nahoře a někdo dole. Příroda to tak zařídila. Stávky jsou nesmysl, nic se nezmění. To, co teď děláte, je přece proti přírodě!*“ Diváci stále sedí a žádné hody se nekonají. *Pollunder* tedy vytahuje zbraň a vyhrožuje zastřelením vlastní dcery, pokud ho budou nadále ponižovat před hosty a nedonesou zmiňované lahůdky. Nakonec však propuká v pláč a pan *Green* ho odnáší jako novorozence pryč z jeviště. *Karel* a *Klára* osamí a inscenace pokračuje jejich intimním sblížením.

I další situace v inscenaci *Amerika* pracovala přímo s divákem. Podvodníci *Delamarche* a *Robinson* přimějí mladého *Rossmanna*, aby s nimi vyrazil do města *Butteford*, kde jsou díky důlní společnosti snadné výdělky. Ve skutečnosti chtějí zloději *Rossmanna* okrást a takřikajíc stáhnout z kůže. Po cestě jim vyhládne, jenže nemají žádné peníze, za které by v hostinci zaplatili. *Rossmann* navrhne, že by si někdo mohl koupit jeho zánovní triko. *Delamarche* se návrhu okamžitě chytne a s *Karlovým* svrškem vchází mezi diváky. Začne jim nabízet ke koupi triko. *Rossmann* zůstává stát ve středu scény a k prodeji, který je ještě v ten moment v jeho zájmu, diváky pobízí. Když se *Delamarchovi* podaří dohodnout s divákem cenu, jež má kupující po skončení představení zaplatit na baru, druhý podvodník *Robinson* vycítí při-

ležitost. Chopí se *Rossmannových* bot, který je neochotně zouvá. Následně *Robinson* v druhé části publika prodává boty. *Rossmann* pouze v kalhotách skromně namítá, že se bez bot již nikam nedostane. Oběma lotrům jsou utržené peníze málo, vrhají se na *Rossmanna* a proti jeho vůli mu seberou i poslední část oděvu. *Rossmann* se vzteká, obviňuje je z křivého přátelství, ale *Delamarchovi* s *Robinsonem* se podaří kalhoty udat a spokojeně odchází pryč ze sálu. *Rossmann* zůstává nahý na jevišti, bez prostředků a obviňuje diváky z jejich nenasytlosti.

Některé situace se vymykají realistickému rámci a směřují k výrazně stylizovanému obrazu. I ten ovšem musí být pro diváka srozumitelný. Závěr inscenace *Láska v době globálních klimatických* zobrazoval setkání tří *Tomášů*. Značně stylizovanou situaci vyjadřoval výrazně výtvarný scénický obraz. Tři herci pomazaní bahnem svírali v ruce své miniatury a připomínali kámen, jenž byl součástí horizontu scénografie. Herci jeden přes druhého opakovali jednotlivé repliky ze svých cest. Stávali se z nich neživé kameny podobné tomu v pozadí jeviště. Obraz bylo velmi těžké vysvětlit hercům, aby pro ně bylo srozumitelné scénu hrát. Režijní zadání znělo: co byste dělali, kdybyste se potkali sami se sebou.

Za mizanscénu - neboli „vlození na scénu“ - můžeme v obecnějším významu tedy považovat mnohem víc než pouhé aranžmá herců. Prostřednictvím jevištní materializace se uskutečňuje inscenovaný příběh, který si režisér či režisérka nějakým způsobem interpretovali. Právě díky mizanscéně pak mohou témata odhalená interpretací artikulovat rozličnými jevištními prostředky (jednáním herců v dramatické situaci, scénografií, hudbou atd.), o kterých se zmiňovala tato práce. V divadle se jednotlivé složky na inscenaci podílí. Pojmenovat je, propojit a obhájit - to jsou důležité režijní úkoly.

7 ZÁVĚR

Jak uzavřít pojednání zabývající se reflexí režijní profese? A jak skončí příběh této diplomové práce? Autor by si jistě přál její obhájení, tak jako režisér pochvalu po premiéře oddřené zkoušení inscenace.

Činoherní režisér či režisérka má velký rozptyl možností jak ovlivnit inscenaci, jak artikulovat témata skrývající si ve zvolených textech, jak pracovat s jevištními prostředky. Jejich neodmyslitelnou funkcí bude propojovat další divadelní profese ve prospěch celku, odhalovat jejich dramatický smysl a povzbuzovat.

Činoherní režisér či režisérka se setkává s dalšími uměleckými obory a využívá je ve prospěch dramatické situace. Vede je dopředu – za cílem, který se může zdát v mlze, ale pro režiséra je existenční záležitostí. Musí být.

Za režii se však stále nachází lidská často chybná bytost. Režisér/ka si musí být vědomí svých chyb a umět se z nich poučit. Nesmí zapomínat, že divadlo je umění kolektivní. Otakar Zich zároveň praví, že „*nemožnými úkoly se inspirojí nejoriginálnější koncepce a tvoří pokrok v umění vůbec.*“⁶⁹ Co by bylo divadlo bez výzvy, bez překročení hranic, bez překročení vlastních limitů?

Režisér Peter Brook říká, „*že v každodenním životě je kdyby pouhou fikcí, v divadle znamená kdyby experiment.*“⁷⁰ Divadlo je osvobozujícím prostředím. Divadelní hra je požitekem pro diváka i tvůrce. Divadelní „kdyby“ zkoumá reálný svět. Na jevišti se odehrávají situace a my sledujeme, co by znamenalo, „kdyby“ byly skutečné. To je dar pro diváky, poslání pro režiséra.

Studium činoherní režie na DAMU bylo iniciačním zážitkem pro cestu do divadelního vesmíru. Při prvním vstupu do budovy jsem nedokázal použít magické „kdyby“ ve větě „co kdyby ses opravdu stal studentem režie?“ Dnes se studiem „kdyby“ zabývám.

69 ZICH, Otakar. *Estetika dramatického umění teoretická dramaturgie*, Praha: Panorama, 1986. 213 s.

70 BROOK, Peter. *Prázdný prostor*. Přeložil Dr. Alois BEJBLÍK. Praha: Panorama. 1988. 195 s.

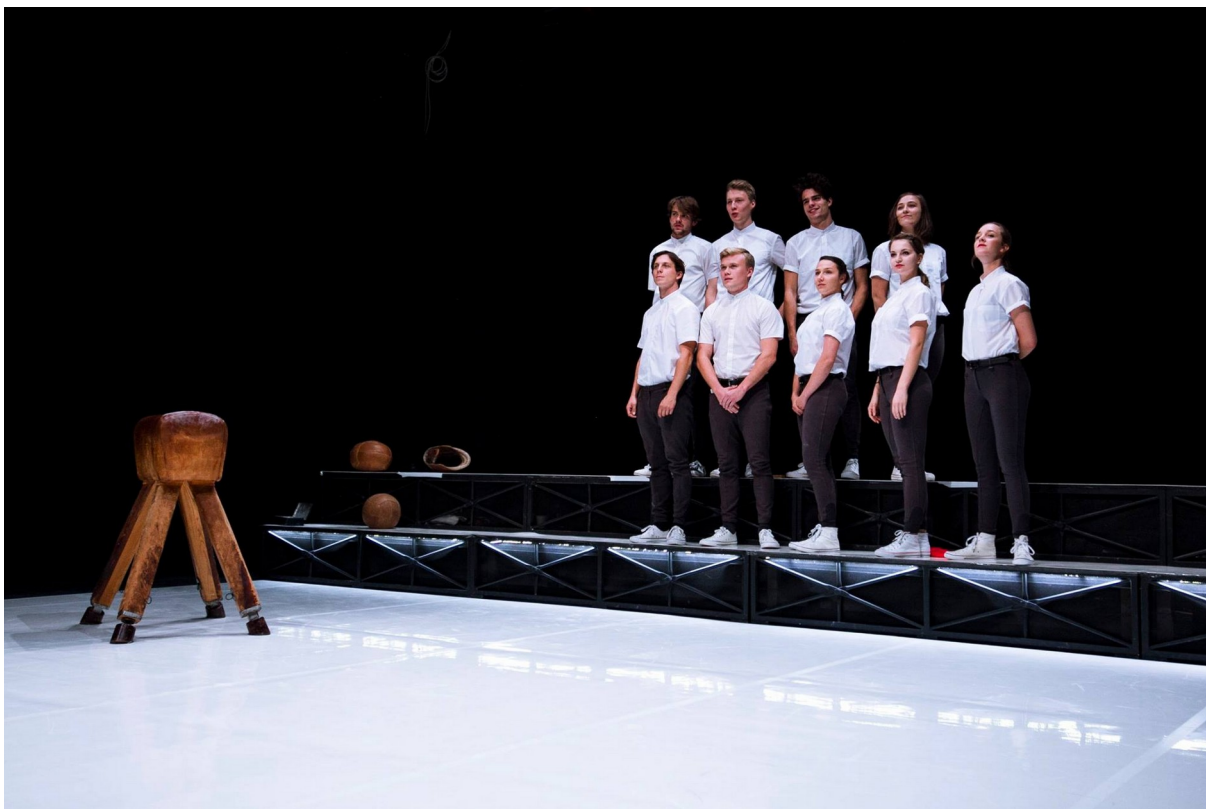
Když nevím, co si mám na zkouškách počít, nastartuje kdesi z povědomí například několik základních pravidel o začátku, prostředku, konci. Studium mi umožnilo vyzkoušet si režijní profesi v bezpečné zóně. Zároveň mi umožnilo setkat se s inspirativními tvůrci a získat přátele.

Absolventskou inscenaci *TÖRLESS* vnímám rozporuplně. Chyby při ní vykonané, které jsem tehdy nevnímal, dnes pociťuji. Mohl jsem se z nich však poučit. Posunout se dál. Nevzdat se. Můj krátký profesní život mě několikrát postavil do složitých situací. Člověk má vlastní tvrdou hlavu, která musí mnohé vydržet. A když ne, naštěstí je přeci divadlo kolektivní záležitostí. Měli bychom být obklopeni lidmi, na které se může v krajních situacích spolehnout. Existují také zkušenější, u nichž se můžeme učit a inspirovat.

Neuvěřitelnou výhodou divadla, která mě neustále fascinuje, je to, že divadlo je živé umění a jako živý organismus se neustále vyvíjí. Vyvíjí se základní myšlenka při formulaci režijně-dramaturgické koncepce. Vyvíjí se pojmenování prostoru při práci na scénografii. Vyvíjí se chápání motivací postav během zkoušení, jež prohlubuje práci herce. Vyvíjí se však i jednotlivé inscenace s každou reprízou až do derniéry.

Tak jako se malé dítě učí mluvit několik měsíců, učí se režisér artikulovat témata jevištními prostředky. Tato práce se zabývala jednotlivými prostředky, které jsou pro režiséra či režisérku při tvorbě nezbytné či které může zcela dobrovolně použít. Práce mi umožnila zreflektovat vlastní dosavadní praxi a uvést ji do širších souvislostí. Otevřená mysl umožňuje režii s každým novým dílem pracovat odlišně s použitím jiných postupů. Stále znovu překonávat sám sebe – to je dar.

8 PŘÍLOHY



(Obrázek 1, Jakub Fulín, *TÖRLESS*, ze soukromého arch. O. Štefaňáka, spodní řada zleva Kryštof Bartoš, Vladimír Pokorný, Jindřiška Dudziaková, Magdalena Kuntová, Denisa Barešová, horní řada zleva David Kozák, Vojtěch Vodochodský, Filip Březina, Anna Peřinová)



(Obrázek 2, Natálie Ševčíková, *TÖRLESS*, ze soukromého arch. O. Štefaňáka, zleva Denisa Barešová, Filip Březina, Vladimír Pokorný, Vojtěch Vodochodský, Kryštof Bartoš, David Kozák, Anna Peřinová, Jindřiška Dudziaková, Magdalena Kuntová)



(Obrázek 3, Jakub Fulín, *TÖRLESS*, ze soukromého arch. O. Štefaňáka)



(Obrázek 4, Dita Havránková, *Zmrzačení*, ze soukromého arch. O. Štefaňáka, zleva Václav Marhold, Anita Krausová, Pavel Neškudla, Jan Jankovský, Vojtěch Hrabák)



(Obrázek 5, Dita Havránková, *Zmrzačení*, ze soukromého arch. O. Štefaňáka, zleva Jan Jankovský, Pavel Neškudla, Václav Marhold, Anita Krausová, Lucie Roznětínská)



(Obrázek 6, Dita Havránková, *Zmrzačení*, ze soukromého archivu O. Štefaňáka, zleva Vojtěch Hrabák, Václav Marhold, Lucie Roznětínská)



(Obrázek 7, Dita Havránková, *Otcovrah*, ze soukromého archivu O. Štefaňáka, zleva Vojtěch Hrabák, František Bouzek)



(Obrázek 8, Dita Havráňková, *Otcovrah*, ze soukromého arch. O. Štefaňáka, zleva Magdalena Kuntová, Václav Marhold, Lucie Roznětínská, Vojtěch Hrabák)



(Obrázek 9, Dita Havráňková, *Otcovrah*, ze soukromého arch. O. Štefaňáka, zleva Magdalena Kuntová, Jan Jankovský, Vojtěch Hrabák)



(Obrázek 10, Dita Havránková, *Otcovrah*, ze soukromého archivu O. Štefaňáka, zleva Lucie Roznětínská, Jan Jankovský)



(Obrázek 11, Dita Havránková, *Otcovrah*, ze soukromého archivu O. Štefaňáka, zleva Magdalena Kuntová, Lucie Roznětínská, Vojtěch Hrabák)



(Obrázek 12, Michaela Škvřňáková, *Amerika*, ze soukromého archivu O. Štefaňáka, zleva Hasan Zahirović, Petr Pochop, Samuel Neduha)



(Obrázek 13, Patrik Borecký, *Ruka je osamělý lovec*, ze soukromého arch O. Štefaňáka, zleva Magdalena Kuntová, Tereza Hofová, Anita Krausová)



(Obrázek 14, Patrik Borecký, *Ruka je osamělý lovec*, ze soukromého archivu O. Štefaňáka, zleva Anita Krausová, Tereza Hofová)



(Obrázek 15, Patrik Borecký, *Ruka je osamělý lovec*, ze soukromého archivu O. Štefaňáka, zleva Anita Krausová, Tereza Hofová, Magdalena Kuntová)

9 SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY

ARISTOTELEŠ. *Poetika: řecko-česky*. Praha: OIKOYMENH, 2008. Knihovna antické tradice. ISBN 978-80-7298-131-1.

BAUMAN, Zygmunt a Carlo BORDONI. *Stát v krizi*. Přeložil Barbora VOTAVOVÁ. V Olomouci: Broken Books, 2015. ISBN 978-80-905309-7-3.

BAUMAN, Zygmunt a Leonidas DONSKIS. *Tekuté zlo: život bez alternativ*. Přeložila Viktorie HANIŠOVÁ. Praha: Pulchra, 2018. ISBN 978-80-7564-028-4.

BRECHT, Bertold. *Myšlenky*. Přeložil Ludvík KUNDERA. Praha: Československý spisovatel. 1958.

BROCKETT, Oscar G. *Dějiny divadla*. Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 1999. 516-517 s. ISBN 80-7106-364-9.

BRONNEN, Arnolt. *Vatermord*. Berlin: Theater-Verlag Desch GmbH. 2014

BROOK, Peter. *Prázdný prostor*. Přeložil Dr. Alois BEJBLÍK. Praha: Panorama. 1988.

CÍSAŘ, Jan. *Základy dramaturgie*. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2009. ISBN 978-80-7331-146-9.

DE BEAUVOIR, Simone. *Druhé pohlaví*. Přeložili Jiří KOSTOHRYZ a Hana UHLÍŘOVÁ. Praha: Orbis. 1967.

GORIAUX PELECHOVÁ, Jitka. *Divadlo Thomase Ostermeiera: na cestě za novým realismem*. Praha: KANT, 2014. Disk (Akademie múzických umění v Praze). ISBN 978-80-7437-146-2.

GROSSMAN, Jan. *Analýzy*. Praha: Československý spisovatel, 1991.

HAN, Byung-Chul. *Vyhořelá společnost*. Přeložil Radovan BAROŠ. V Praze: Rybka Publishers, 2016. ISBN 978-80-87950-05-0.

KAFKA, Franz. *Dopis otci: Brief an den Vater*. Přeložil Vojtěch SAUDEK, ilustroval Jiří SLÍVA. Praha: Nakladatelství Franze Kafky, 2015. ISBN 978-80-86911-47-2.

KAFKA, Franz. *Nezvěstný (Amerika)*. V tomto překladu 2. české vyd., V Labyrintu 1. vyd. Přeložil Josef ČERMÁK, Praha: Labyrint, 2003. Granada. ISBN 80-85935-35-x.

KRAUS, Karel, PATOČKOVÁ, Jana, ed. *Divadlo ve službách dramatu*. Praha: Divadelní ústav, 2001. České divadlo (Divadelní ústav). ISBN 80-7008-113-9.

MITCHELL, Katie. *Umění a řemeslo režiséra*. Přeložil Ivan KOLMAN. V Brně: Janáčková akademie múzických umění, 2015. ISBN 978-80-7460-084-5.

MUSIL, Robert. *Zmatky chovance Törlesse*. Přeložil Radovan CHARVÁT. Praha: Argo, 2011. ISBN 978-80-257-0136-2.

PÁNEK, Josef. *Láska v době globálních klimatických změn*. Praha: Argo, 2017. ISBN 978-80-257-1922-0

Přednášky o divadle a umění: habilitační a profesorské přednášky pedagogů Divadelní fakulty JAMU. Brno: Janáčkova akademie múzických umění v Brně, 2018. Acta musicologica et theatrologica. ISBN 978-80-86928-24-1.

STEHLÍKOVÁ, Eva. *Řecké divadlo klasické doby*. Praha: Ústav pro klasická studia AV ČR. 1991. ISBN 80-901084-0-7

STYAN, John L., *Prvky dramatu*. Přeložil František VRBA. Praha: Orbis, 1964.

VOSTRÝ, Jaroslav. *Režie je umění*. Vyd. 2. Praha: Akademie múzických umění v Praze, Divadelní fakulta, 2009. ISBN isbn978-80-7331-148-3.

VOSTRÝ, Jaroslav. *Scénologie dramatu: (úvahy a interpretace)*. Praha: KANT, 2010. Disk (Akademie múzických umění v Praze). ISBN 978-80-7437-036-6.

VOSTRÝ, Jaroslav. *Scénování v době všeobecné scénovanosti: (úvod do scénologie)*. Praha: KANT, 2012. Disk (Akademie múzických umění v Praze). ISBN 978-80-7437-081-6.

ZAVARSKÝ, Ján. *Kapitolky z dějin scénografie*. Brno: Janáčkova akademie múzických umění, 2011. ISBN 978-80-7460-009-8.

ZICH, Otakar. *Estetika dramatického umění teoretická dramaturgie*, Praha: Panorama, 1986.

9.1 INTERNETOVÉ ZDROJE

COLONOL-RIVERA, Hector a Molly HOWLAND. 2020 What is Obsessive-Compulsive Disorder? In: *Psychiatry.org* [online]. Prosinec 2020 [cit. 3.10.2021]. Dostupné z: <https://www.psychiatry.org/patients-families/ocd/what-is-obsessive-compulsive-disorder>

DRAHOŇOVSKÁ, Kamila. 2017 Průvodce po rasových stereotypch. In: *iLiteratura* [online]. 11.11.2018. [cit. 27.8.2021]. Dostupné z: <http://www.iliteratura.cz/Clanek/38841/panek-josef-laska-v-dobe-globalnich-klimatickych-zmen>

HUIZEN, Jennifer. 2019 What to know about Eco-anxiety. In: *Medical News Today* [online]. 19.12.2019. [cit. 31.9.2021]. Dostupné z: <https://www.medicalnewstoday.com/articles/327354>

KLASEN, Oliver. 2018 95 Prozent des Traumas sind verarbeitet In: *Süddeutsche Zeitung* [online]. 18.4.2018 [cit. 27.8.2021]. Dostupné z: <https://www.sueddeutsche.de/panorama/10-jahre-nach-dem-fall-fritzl-95-prozent-des-traumas-sind-verarbeitet-1.3957901>

9.2 SEZNAM VYOBRAZENÍ

Obrázek 1, Natálie Ševčíková, *TÖRLESS*, ze soukromého archivu O. Štefaňáka

Obrázek 2, Natálie Ševčíková, *TÖRLESS*, ze soukromého archivu O. Štefaňáka

Obrázek 3, Jakub Fulín, *TÖRLESS*, ze soukromého archivu O. Štefaňáka

Obrázek 4, Dita Havránková, *Zmrzačení*, ze soukromého archivu O. Štefaňáka

Obrázek 5, Dita Havránková, *Zmrzačení*, ze soukromého archivu O. Štefaňáka

Obrázek 6, Dita Havránková, *Zmrzačení*, ze soukromého archivu O. Štefaňáka

Obrázek 7, Dita Havránková, *Otcovrah*, ze soukromého archivu O. Štefaňáka

Obrázek 8, Dita Havránková, *Otcovrah*, ze soukromého archivu O. Štefaňáka

Obrázek 9, Dita Havránková, *Otcovrah*, ze soukromého archivu O. Štefaňáka

Obrázek 10, Dita Havránková, *Otcovrah*, ze soukromého archivu O. Štefaňáka

Obrázek 11, Dita Havránková, *Otcovrah*, ze soukromého archivu O. Štefaňáka

Obrázek 12, Michaela Škvrňáková, *Amerika*, ze soukromého archivu O. Štefaňáka

Obrázek 13, Patrik Borecký, *Ruka je osamělý lovec*, ze soukromého archivu O. Štefaňáka

Obrázek 14, Patrik Borecký, *Ruka je osamělý lovec*, ze soukromého archivu O. Štefaňáka

Obrázek 15, Patrik Borecký, *Ruka je osamělý lovec*, ze soukromého archivu O. Štefaňáka