

AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE

DIVADELNÍ FAKULTA

Dramatická umění

Režie činoherního divadla

DIPLOMOVÁ PRÁCE

Divadelnost jako základní esence divadla

Bc. BcA. Aminata Keita

Vedoucí práce: doc. Milan Schejbal

Oponent práce: prof. Jan Vedral

Datum obhajoby: 21. září 2021

Přidělovaný akademický titul: MgA.

Praha, 2021

ACADEMY OF PERFORMING ARTS IN PRAGUE

THEATRE FACULTY

Dramatic Arts

Directing of Dramatic Theatre

DIPLOMA THESIS

Theatricality as an Elemental Essence of Theatre

Bc. BcA. Aminata Keita

Supervisor: doc. Milan Schejbal

Opponent: prof. Jan Vedral

Date of presentation: 21th September 2021

Academic degree to be obtained: MgA.

Prague, 2021

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem diplomovou práci na téma

DIVADELNOST JAKO ZÁKLADNÍ ESENCE DIVADLA

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

Praha, dne

.....

podpis diplomanta

Upozornění:

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

Abstrakt

Tato diplomová práce zkoumá specifické druhy divadelnosti na příkladu čtyř inscenací, které autorka režírovala. Zkoumaným materiálem jsou tři interpretace dramatických textů (W. Shakespeare: *Jak se vám líbí*; A. P. Čechov: *Višňový sad*; Ö. von Horváth: *Nikdo*) a jedna autorská inscenace (Keita a kol.: *Poslední zrnko písku*), každá z nich byla připravována za jiným účelem v jiném divadelním prostoru. Práce se zabývá pojmenováním režijních metod, které jsou při procesu zkoušení zdánlivě nahodilé či intuitivní. Analýzou vlastních režijních postupů a popisem jednotlivých inscenací se autorka pokouší přiblížit její vlastní chápání divadelnosti – pokouší se postihnout to, co bylo v inscenacích klíčové pro působení na diváka, pro výsledný divadelní zážitek.

Abstract

In this diploma thesis the author focuses on various specific forms of theatricality on examples of four performances directed by the author. The observed material is comprised of three interpreted drama plays (W. Shakespeare: *As You Like It*; A. P. Chekhov: *The Cherry Orchard*; Ö. von Horváth: *Nobody*) and one original collective work (Keita & collective: *The Last Grain of Sand*), each of them was rehearsed for a different purpose on a different stage. The author is focusing on describing the direction methods which are seemingly chaotic or intuitive during the rehearsals. The author tries to enclose her own conception of the theatricality by using analytical methods and description of her own direction methods and the performances. She tries to determine what is crucial in those performances to affect the audience and answer the question: What is essential for the final theatrical experience.

Poděkování

Za vznik této práce děkuji svému vedoucímu ročníku a v nakonec také vedoucímu této práce doc. Milanu Schejbalovi, který mě od začátku studia podporoval a věřil v mé umělecké schopnosti. Velké poděkování patří také Štěpánu Páclovi za inspirativní vedení a umělecké příležitosti. S velkou úctou děkuji profesorce Zuzaně Sílové, která mi byla při studiu a je i nadále velkou oporou a umožnila mi naplno studovat nejen režii, ale také dramaturgii v jejich neoddělitelném propojení. Společně s profesorem Vostrým nám předali své divadelní zkušenosti a znalosti a podnítili v nás smysl a cit pro divadelní vnímání, čímž děkuji profesorovi Vostrému za všechnu jeho pozornost a vedení. Ráda bych poděkovala také ostatním pedagogům, u kterých jsme měla možnost studovat obor, který se stal klíčovým v mém celoživotním směřování.

V neposlední řadě bych zde chtěla poděkovat Jaroslavovi Jurečkovi, který mě na celé této cestě podporoval a vždy ve mně věřil.

Obsah

1.	Úvodem	1
2.	Jak se vám líbí	4
2.1.	Hudba	5
2.1.1.	Voiceband	6
2.1.2.	Hudba významová	8
2.1.3.	Hudba a verše	10
2.2.	Proměna jako téma	12
2.2.1.	Rosalinda	13
2.2.2.	Šašek	16
2.3.	Závěrem	19
3.	Višňový sad	21
3.1.	Motivická struktura	22
3.2.	Řešení prostoru	26
3.3.	Atmosféra	29
3.4.	Motivy postav	33
3.4.1.	Charlotta	33
3.4.2.	Trofimov a Aňa	35
3.4.3.	Lopachin a Varja	36
3.4.4.	Specifická zkušenost s Dalimilem Klapkou (Firs)	38
3.5.	Závěrem	40
4.	Poslední zrnko písku	42
4.1.	Hledání titulu	42
4.2.	Hledání „scenária“	43

4.3.	Vznik scénáře	45
4.4.	Autorské psaní	46
4.5.	Scénář	48
4.5.1.	Tematické situace	49
4.5.2.	„Folklór“	51
4.5.3.	Monology	56
4.6.	Prostor	57
4.7.	Úvaha: Režie plenérového představení	58
4.8.	Závěrem	59
5.	Nikdo	61
5.1.	O Prostoru	62
5.1.1.	Scénografie	64
5.1.2.	Proměna v kostýmech	66
5.2.	Herectví	68
5.3.	Závěrem	71
6.	Závěr	73
7.	Literatura	75

1. Úvodem

Tato práce je teoretickou úvahou vycházející z praktických zkušeností získaných při tvorbě inscenací *Jak se vám líbí* (2018), *Višňový sad* (2019), *Poslední zrnko písku* (2020) a *Nikdo* (2021)¹, na kterých jsem se podílela jako režisérka, a klade si za cíl popsat a pojmenovat použité divadelní prostředky a postupy s důrazem na jejich jedinečnou a nenahraditelnou úlohu v kontextu dané inscenace a jejich následné rozvinutí do výsledného scénického tvaru. Hledání divadelnosti rozumím jako hledání principu, z něhož každá tato inscenace vychází, a který z ní činí svébytné scénické dílo s osobitým pohledem na skutečnost.

Při vymezení pojmu *„divadelnosti“* jako *způsobu chápání a sdělování reality*² prostřednictvím divadelního umění se obracím na profesora Jana Císaře, který tento pojem v 70. letech pojmenoval takto: *„[...] konkrétní herec označující jenom sebe vystupuje v umělém prostoru, který je jenom prostorem divadelním, prostorem, jenž se právě díky herci může stát čímkoliv. A tady je onen bod, z něhož se rodí divadelnost. Z obecnosti, abstraktnosti umělého prostoru divadla a konkrétnosti, jevové jedinečnosti herce. Hledání estetických možností divadla, hledání divadelnosti jako prostředku nových sdělení je tedy v první řadě hledáním nových vztahů herce k prostoru a prostoru k herci.“*³

I tato práce se zabývá scénickým řešením jednotlivých inscenací, které je vždy také otázkou režijně-scénografické koncepce, jejímž základem je řešení dramatického prostoru⁴ na

¹ Kompletní soupis tvůrčích týmů a obsazení jednotlivých inscenací naleznete v Příloze č. 1 stejně jako konkrétní odkaz na citované divadelní hry zkoumané v této práci.

² Josef Kovalčuk. *Autorské divadlo 70. let: Vztah scénáře a inscenace*. 1. vydání. Praha. Ústav pro kulturně výchovnou činnost. 1982, s. 11

³ Jan Císař. *„Poznámky o divadle“*. *Amatérská scéna*. 1978, roč. 15, č. 1 (leden), s. 10.

⁴ *„Dramatický prostor vytvářejí síly, které nemají (jen) materiální povahu a které nutí osoby přítomné v tomto prostoru k jednání totožnému s rozhodováním.“* Jaroslav Vostrý. *Režie je umění*, Praha: Akademie múzických umění v Praze. 2009, s. 98.

základě interpretace textu. Režijní řešení prostoru a jeho tematické naplnění pak přímo odvisí od volby adekvátních divadelních prostředků, které vyjádří původní myšlenku objevenou interpretací hry.

Konkrétní divadelní prostředky totiž přímo odpovídají tomu, jak se zpodobňovaný děj na jevišti jeví, jak na nás působí a co znamená. Úzce to souvisí s pojmem ‚scéničnost‘, kterým se dlouhodobě zabývá prof. Jaroslav Vostrý a zkoumá jej i ve své knize *Scénování a umění: „Scénování je vědomá (záměrná) i bezděčná prezentace či re-prezentace předmětů, bytostí a událostí ve smyslu utváření či vytváření jejich podoby, případně jen jejího uplatňování (např. díky jejich umístění, resp. osvětlení), a to i dodatečně pomocí záznamu. Vzhledem k takové prezentaci i re-prezentaci se předměty, bytosti a události jistým způsobem jeví: tak přitahují pozornost a vzbuzují pocity, s nimiž se divák musí vyrovnat; v jistých případech budí dokonce touhu si je přivlastnit (symbolicky, tj. díky estetickému prožitku jejich obsahu, nebo přímo reálně).“⁵*

Vztah dramatického prostoru a použitých divadelních prostředků, díky nimž se realita představovaná na jevišti jeví určitým způsobem, bude právě v centru mého zájmu. S termínem scéničnosti však souvisí celá oblast scénologie – vědy, která se mimo zkoumání scénických umění také zabývá projevy scéničnosti v každodenním životě, nicméně v této práci se budu zabývat zkoumáním daného tématu pouze ve vztahu k vlastní tvorbě, a to konkrétně na příkladech čtyř inscenací uvedených výše.

U každé inscenace se soustředím na jinou její složku nebo zajímavý moment vzniku inscenace, který by však měl vystihnout

⁵ Jaroslav Vostrý. *Scénování a umění*. Praha: Akademie múzických umění v Praze. 2020, s. 18.

právě to podstatné, co v případě dané inscenace splňuje pojem divadelnosti; tedy právě to specifické, kde se protíná myšlenka hry, její samotné drama, s formou a zvolenými prostředky. V této jednotě spatřuji esenciální divadelnost pro danou inscenaci.

Následující kapitoly jsou seřazeny chronologicky na základě data uvedení každé inscenace (od nejstarší po tu nejnovější). Informace o inscenacích (složení tvůrčích týmů, herecké obsazení aj.) naleznete v Příloze č. 1., obrazové materiály pak v Příloze č. 2. V seznamu literatury pak naleznete konkrétní publikace, z nichž cituji úryvky z inscenovaných textů.

2. Jak se vám líbí

Zkoušení vlastní úpravy Shakespearovy hry *Jak se vám líbí*, vyžadovalo režijně vyřešit zásadní scénickou proměnu, kterou byl přechod z vévodského dvora do lesa, což jsou dvě významově diametrálně odlišná prostředí. Přičemž tato proměna neměla znamenat pouze výměnu dekorací, ale především proměnu významovou.

Jakkoliv se Shakespeare obejde bez dekorace a je možné hrát ho na prázdném jevišti (ostatně alžbětinské divadlo jevištní dekorace ani architekturu nevyužívalo a pracovalo pouze s konvenční architekturou divadla), při inscenaci takto radikálně zkrácené hry, osekané až na kost, byla jistá proměnlivost prostoru žádoucí (některé motivy nesou v Shakespearově hře námi škrtnuté postavy).

Nejpodstatnější proměnou je přechod z Frederickova dvora do Ardenského lesa – od něho se také odvíjelo další chápání proměnlivosti scény. Zatímco vévodský dvůr ve hře reprezentuje civilizaci a společnost (s jasnou hierarchií a řádem), les nabízí alternativu k tomuto reálnému, známému a předvídatelnému světu. Les je divočina, člověkem nezkrocená příroda s vlastním (přírodním) řádem věcí. Ardenský les má jakousi pohádkovou auru – je to neznámé a tajemné místo, kam postavy i přes hrozbu nebezpečí utíkají před nespravedlností civilizace. Vstoupit do lesa tak znamená překročit jistou hranici, nejen územní, ale také tu vnitřní – odvaha riskovat znamená otevření se možností. Kdo se toho odváží, je odměněn svobodou.

Vstoupit do Ardenského lesa by spolu s postavami měl především také divák. Proto bylo nezbytné zvolit takové

prostředky umožňující přechod do nové situace, které by nepřerušily divákovo vnímání a nevytrhly ho z děje.

2.1. Hudba

Scénografie pro původně klauzurní práci vznikala v prostoru učebny 107 na DAMU, což je herecká zkušebna bez možnosti nástupů ze „zákulisí“ (pokud nemá být herec v místnosti někde „schovaný“, může nastoupit pouze jediným hlavním vchodem učebny). Toto základní specifikum na počátku vymezilo hrací prostor (pouze) na prostor učebny a vedlo nás to k předem určenému scénickému řešení využít neustálou přítomnost herců na scéně. Díky tomuto vymezení vznikla režijně-scénografická koncepce pracující s proměnou jako s hereckou a prostorovou kvalitou, na níž je funkce scénografie založena.

Scénografie byla velice jednoduchá a pracovala pouze s náznakovou scénou. Měla být dostatečně variabilní na to, aby umožnila jakoukoli proměnu či prostorový přesun. Pracovali jsme se s šesti dřevěnými segmenty (bednami, či „mini jevištěátky“), které mohly být vším. Na scéně pak byl ještě jeden praktikábl pro hudebníka a šest dřevěných židlí seřazenými vedle sebe podél zadní stěny učebny. Dále už jen dynamická práce světla, hudby a výrazných kostýmů. Jednotlivé segmenty byly lehké a herci je mohli po podlaze libovolně přesouvat. V každé situaci vznikala jiná sestava těchto bedýnek, přičemž jejich přesun spojený vždy s nějakou významovou změnou sloužil zároveň k dynamizaci přechodů a vytvoření dojmu, že se *vlastně pořád něco děje*.

V situaci příchodu do lesa, což je pro hru klíčová proměna prostředí, se fyzická scénografie technicky vůbec nezmění. Proměny jsme docílili především s použitím hudby, změnou hereckých prostředků a svícením.

2.1.1. Voiceband

Shakespeare prostředí Ardenského lesa spojuje s Vévodou a jeho družinou, k níž patří i slavný Jacques a které zpívá Amiens. Postavu Vévody jsme kvůli krácení vyškrtli a s ním i celou jeho družinu, čímž jsme přišli o mnoho motivů – Amiensovu píseň z pátého výstupu druhého jednání jsme ale v pozměněné podobě zachovali: píseň (původně následující po první Rosalindině situaci v Ardenském lese) v úpravě nahrazuje Vévodův první monolog ze začátku druhého jednání, zároveň je upravena tak, aby nebyla spojena s jednou postavou, ale aby v ní mohl promluvit samotný les.

Vznikla voicebandová variace na Amiensovu píseň:

Pojď sem k nám, pojd' sem k nám,
Pojď sem k nám, pojd' sem k nám

Zelený stromů stín
Tě láká v lesa klín
Máš rád ptačí zpěv
Co nezná lidský hněv

Pojď sem k nám, pojd' sem k nám
Pojď sem k nám, pojd'

Šplhání (šplhání, šplhání) máš už dost
Chceš žít (chceš žít, chceš žít) jen pro radost
Sám si shánět jídlo
Mít jen prosté bydlo

Pojď sem k nám, pojd' sem k nám,
Pojď sem k nám, pojd' sem k nám, pojd'

A uvidíš,
že na obtíž
jsi tu jen ty sám

Paralelně přes sebe:

1. A uvidíš,
že na obtíž,
jsi tu jen ty sám

2. Zelený stromů
stín, tě láká v lesa
klín

3. Skromné bydlo,
stromů stín,
shánět jídlo, v lesa
klín
Ptačí zpěv jen pro
radost, lidský
hněv, máš už dost

4. Pojd' sem k nám, pojd' sem k nám
Pojď sem k nám, pojd' sem k nám

Pojď sem k nám, pojď sem k nám
Pojď sem k nám, pojď sem k nám
Jsi tu jen ty sám.

Voiceband vznikl na ostinatu úvodního verše a využil jeho přirozenou rytmičnost – následně se k ostinatu přidávaly další melodické i textové vrstvy, které téměř šamansky šeptané skandování rozvinuly do pohádkové atmosféry. Jakkoliv voiceband vznikl improvizovaně (a den před „premiérou“), vztah slov a hudby se zafixoval, takže herci dodržovali tóny i délky jednotlivých slov a po nazkoušení byl tento tvar neměnný. Voiceband zpívalo celé obsazení a kolektivní existence na jevišti byla součástí kýžené proměny (ze světa, kde stojí jeden proti druhému se – byť zdánlivě – dostáváme do světa, kde jsme všichni jednotní, a ještě zveme ostatní, aby se stali součástí). Z lyricko-apelativního monologu vznikl hravý, silně rytmický koncert hlasů v doprovodu kalimby⁶.

Co se týče „choreografie“ či přesněji pohybového doprovodu voicebandu: herci začínali zpívat do úplné tmy ještě dřív, než se scéna zvolna objeví ve slabém světle. Na okamžik bylo možné vnímat pouze hlasy a slova – právě ta nyní tvoří prostor hry. Přibližovali se k divákům ve tmě i v následném pološeru bez zřejmých vzájemných vztahů, dokud se na forbíně neobjevila Eliška-Rosalinda, která jako by získala vedoucí postavení mezi ostatními – ať už tím, že právě jí je píseň určena, nebo je to především ona, kdo do Ardenského lesa zve. Mimo to mezi herci-voicebandery proběhlo pár honiček a vzájemné překřikování (poštěkávání). Ačkoliv nedošlo k přestavbě ve smyslu proměny scénografie, změnily se vyjadřovací prostředky (z mluveného projevu k projevu zpívanému, herci navíc poprvé nasadili polo obličejové masky volně pracující s motivy vlčích mord) a jasný

⁶ Kalimba je perkusivní nástroj a hraje se na ni brnkáním palců na kovové jazýčky.

střih proběhl ve svícení – ze světla do tmy: ovšem tím způsobem, že tma se sama stala významovou, nešlo jen o předěl tmou, tma skutečně znamenala nedostatek světla. Tato tma měla dvě navzájem provázané roviny – jednak to byla tma lesa (přirozeně symbolizující nebezpečí, ale i nevědomí) a potom to pro diváky znamenalo nemožnost spolehnout se na zrak, což přirozeně podnítilo jejich představivost. Pozvání do lesa se tak přirozeně stalo pozváním do světa fantazie.

2.1.2. Hudba významová

Hudba vznikala postupně spolu s postavami, a stala se proto neoddělitelnou součástí inscenace, v níž plnila několik funkcí. Jedna z nich, pojmenovaná výše, umožnila spolu se svícením proměňovat atmosféru a zvýrazňovat motivy, které v původní hře nesou především postavy, jež se v naší úpravě nevyskytují. Další funkcí bylo zvýraznit opakující se motivy v textu (jako např. láska, strach, cesta). Hudba měla také přechodovou funkci, klíčovou pro porozumění přechodům mezi jednotlivými obrazy, které díky radikální úpravě pro účely klauzurní práce, často souvisely velice volně. Hudební motivy, z nichž se scénická hudba pro tuto inscenaci skládala, nás prováděly celým představením a spolu s herci určovala směr i tempo, kterým jsme se jako diváci vydávali.

Například v situaci ve druhém výstupu třetího dějství, v níž se Rosalinda přestrojená za Ganyméda snaží Orlando „vyléčit z lásky“, se hudba přidává ve chvíli, kdy začne být Rosalinda konečně přesvědčivá. Dívka se po několika neohrabaných pokusech vystupovat v roli chlapce konečně naplno vžije do své nové role –

a začne jí to jít. Nakonec Orlando k jejímu vlastnímu překvapení skutečně přesvědčí.⁷

ORLANDO Pohledný příteli, ani nevíte, jak rád bych vás přesvědčil, že zamilovaný opravdu jsem. Rýmy, ani rozum nevyjádří, jak!

ROSALINDA Láska není nic jiného, než šílenství. Ale já to léčím dobrou radou.

ORLANDO Prosím vás! A už jste takhle někoho taky vyléčil?

ROSALINDA Jednoho ano, poslechněte si jak. (Přidává se hudba) Musel si představovat, že jeho láska, jeho milá, jsem já! A já jsem ho nutil, aby se o mě každý den ucházel. (Hudba graduje) A já, to víte, náladový, kluk, neví, co chce, tak já jsem věšel hlavu, tvářil se jako ženská, vrtkává, roztoužená, zamilovaná, pyšná, bláznivá, opičácká, povrchní, nestálá, samá slza, samý smích – prostě od všeho něco, ale pořád nic, znáte to, jak bývají mladí kluci a ženské, jedni za osmnáct, druzí bez dvou za dvacet. (gradace vrcholí) Chvíli se mi líbil, chvíli se mi hnusil, pak jsem ho chvíli lákal a za chvíli vyháněl, chvíli jsem pro něj ronil slzy, pak jsem po něm plival – tak dlouho, až jsem prostě milému nápadníkovi vyhnal z hlavy to šílenství lásky a dohnal ho k šílenství opravdovému. Já vám properu srdce tak, že v něm nezbude ani smítko lásky – budete mít srdíčko jako zdravá ovce.

ORLANDO Jenže, hochu, když já nechci vyléčit. (*Ticho*)

ROSALINDA Ale já bych vás vyléčil, jen kdybyste mi říkal Rosalindo a chodil za mnou den co den do chaloupky a uháněl mě.

ORLANDO Tak dobrá – jako že ji miluju. Kde to je?

ROSALINDA Pojděte se mnou, já vám to ukážu. A vy mi zatím povíte, kde bydlíte vy. Půjdete?

ORLANDO Ani nevíte, jak rád, mladý pane.

ROSALINDA Žádný mladý pane – pěkně Rosalindo. (*Ozvěna jiného motivu*)
(*Odcházejí*)

V místě, kde hudba postupně graduje, graduje i tah Elišky Zbrankové. Hudební téma bylo rychlé jazzové ostinato a rytmus monologu nepodléhal rytmu hudebnímu. Pod monologem paralelně probíhá hudební podkres, který však nese totožný význam, jaký je obsažen v monologu – „pumpující“ ostinato souviselo s nabývanou sebejistotou postavy, a podobně jako gradují Rosalindiny výmysly, gradovalo i tempo hudby do nesmyslné rychlosti, dokud hudba i Rosalinda neztratí nit. Touto jednotou bylo možné divákům nabídnout svého druhu múzický zážitek.

Když Orlando přeruší dívčinu litanii, Rosalinda se stříhem dostává opět na stranu vyjednavče.

⁷ Situace dál pokračuje momentem velkých rozpaků, protože Orlando podlehe Rosalindinu kouzlu, aniž by tušil, že mluví právě s ní. Ve chvíli, kdy podlehe jejímu kouzlu a slíbí, že Rosalindu milovat přestane, zahoří k ní láskou ještě větší. Nikdo by dnes lépe nevystihnul s takovou lehkostí a čistotou zmatení pocitů, které zažívá člověk, když se poprvé zamiluje.

ROSALINDA Ale já bych vás vyléčil, jen kdybyste mi říkal Rosalindo a chodil za mnou den co den do chaloupky a uháněl mě.

Eliška Rosalindinu náhle pocítěnou nejistotu vyjádřila jednoduchým zakoktáním se hned na prvním písmenu a jaksí dětském a zpěvném protáhnutí počátečního písmene „A“.

Další funkce hudby tkvěla ve vytvoření paralelní motivické struktury, která odvisela od děje, ale byla natolik samostatná, že reference k jednotlivým motivům vnášely na jeviště další, racionálně uchopitelný rozměr (na rozdíl od dotváření Rosalindina monologu, kde hudba fungovala především na emocionální úrovni). Ve zmiňované situaci se Rosalinda a Orlando nakonec přeci jen dohodnou a odcházejí spolu, v tu chvíli zazní jiný motiv, který byl v předchozích situacích užit vícekrát (při jejich zamilování, při Orlandoově básnivém vyznání Rosalindě atp.) – motiv byl v tomto bodě inscenace již natolik svázán s láskou, že jejich společný odchod, přestože Orlando odcházel s Ganymédem, nikoliv s Rosalindou!, znamenal, že se do sebe postavy zamilovaly.

2.1.3. Hudba a verše

Naopak jako zbytný se hudební doprovod ukázal v situaci, kdy Silvius dotírá na neoblomnou Fébé (ve třetím dějství a pátém výstupu). Silvius se opakovaně vyznává ze své lásky k Fébé, ta ho vytrvale odmítá. Situace stojí na proměňování taktik, jak je možné někoho přimět k lásce (Silvius), které se střídají s taktikami, jak někoho od lásky odradit (Fébé). Rozehrávala jsem ji jako sérii nahánění a útěků. Protože utéci před dotěrným Silviem nebylo v malém prostoru kam, působilo jejich počítání spíše jako tanec než jako skutečný běh. Především Kryštof Dvořáček musel vymýšlet nespočet způsobů, jak Zuzaně Novotné v roli Fébé nadbíhat, jak se jí nastavovat a jak ji zaujmout. U této milostné

dvojice jsem zdůrazňovala především pudovost jednání, a tak jsme hledali skutečně primitivní vyjadřovací prostředky (Pokud toužil po tom, aby si ho všimla, prostě se před ní postavil. Pokud chtěl dokázat, jak moc je zraněn, způsobil si fyzickou bolest atp., v této situaci došlo ostatně i na suspenzor). Protože se jednalo o tanec vášní a dobývání, byl zvolen jako doprovod rázný rytmus tanga. Stalo se to mimo jiné proto, aby se herci méně soustředili na psychologický rozměr střetnutí a více se spolehli na rytmus replik. Paradoxně ale rázný rytmus situaci spíše zploštil, než by jí dodal na působivosti.

Přirozený rytmus a melodičnost Shakespearova a Fröhlichova jazyka si jednoduše vystačí bez hudebního doprovodu, byť sebevíc citlivého. Jakkoliv je tato situace námětem i emocionální silou podobná té předchozí jmenované, jeden rozdíl je podstatný: Rosalindin monolog je prozaický, zatímco situace Silvia a Fébé je ve verších, a co víc, obě postavy jsou k sobě naprosto otevřené – nemají co skrývat. Hudba v tuto chvíli pouze ilustruje to, co už dobře víme ze slov.

Ještě jiný příklad skýtá výstup Célie (z druhého výstupu třetího dějství), kterou strhne Orlando veršování a přečte nahlas jeho báseň:

CÉLIE „Proč má tohle být
poušť?
Že tu nejsou lidé? Ne!
Každý strom ať mluví houšť,
všem jim dám myšlenky
své.
Jak krátký lidský život
v pouti své světem bloudí,
a když je sytý příhod,
už jiné nevyhloučí.
Jak planým slibováním
přítele zradí.
Nejhezčím veršováním
otevřeně i kradí
o Rosalindě zpívám,
kdo umí číst, ať vidí,
nebeským díky nivám

nejnádhernější z lidí.
Nebesa přetavila,
co největší má cenu –
je krásné, ctnostné, milé –
v tu jednu skvostnou ženu.
Z Heleny tvář, majestát
Kleopatřin v ní žije,
z Atlanty lepší část,
počestnost Lukrécie.
Tak stvořila ji nebesa
ze srdcí, očí, tváří,
šperk, nad nímž srdce
zaplesá,
jenž oslnivě září.
Když nebe dá, nehnu se od
ní na krok,
žiju i umřu jako její otrok.

Jednalo se o líbezný výstup, při němž Zuzana Černá dostala příležitost vyjevit komičnost své postavy. Když jsme se pokusili o hudební doprovod této básničky, teprve jsme pochopili skutečný její účel – ona kostrbatost, nedostatek smyslu pro rytmus a naivní rýmování je právě tím, co nám na tomto výstupu má připadat okouzlující, co nás rozesmává a dojíká zároveň. Pouze z úst Célie však vyznívají tyto vlastnosti jako kvality básně – kdyby je byl recitoval sám Orlando, nejspíš by byl jeho výstup pouze směšný, zatímco v podání Zuzany Černé jako Célie zní básnička něžně a roztomile.

Hudba si většinou žádá přesný rytmus (s arytmičkou experimentální hudbou jsme nepracovali) – ten v tuto chvíli kostrbaté znění básničky narovnával a uhlazoval, což byl nechtěný důsledek. Naopak jsme stáli o to, aby veškeré nedostatky vystoupily na odiv a tím se prokázalo právo na jejich existenci.

2.2. Proměna jako téma

Proměna se stala základním principem této inscenace a každý z herců měl nakonec jinou příležitost, jak se s tímto tématem a úkolem vypořádat. Rosalinda je zároveň i Ganyméd a dynamicky střídá své dvě tváře. Naprosto jinou příležitost dostává Zuzana Černá, která ve dvojroli hraje ještě Audrey, milenku Šaška, která je na hony vzdálená od Célie či přímo jejím opakem. Zajímavou proměnou prochází Kryštof Dvořáček, který hraje mladého zamilovaného pastýře Silvia i starého a smířeného pastýře Corina. Spojením těchto dvou postav reprezentuje jakýsi přirozený a přírodní běh času. Zuzana Novotná v roli Fébé se proměnila v jednu z ovcí pastýře tak přesvědčivě, že se z jejího výstupu stala během repríz očekávaná chvíle představení. Herečka nás navíc svým postojem přesvědčila o tom, že i malé role mohou být velkou

hereckou příležitostí. Jakub Svojanovský v roli Orlanda pak našel svůj protějšek v opilém Kaziprelátovi, který velice volně jakoby shazoval svůj předobraz Orlanda opilého láskou. K postavě Šaška a komplikovanosti jeho proměny se dostanu v následující kapitole.

2.2.1. Rosalinda

Příběh Rosalindy začíná ve chvíli, kdy se na dvoře jejího strýce odehraje souboj, při němž Rosalinda potká Orlanda a zamilují se do sebe. Krátce na to je Rosalinda od dvoru vyhnána, načež se rozhodne vypravit do Ardenského lesa (což je jaksi samozřejmé):

ROSALINDA No jo, ale kam půjdem?
CÉLIE Kam? Přeci do Ardenského lesa.

K Rosalindě a Célii se ihned přidává také Šašek (Viktor Kuzník), který je v naší úpravě provází od samého začátku.

Klíčovým pro chápání postavy Rosalindy je moment, kdy se princezna rozhodne přestrojit za mladého muže. Rosalinda se nechá strhnout Céliiným vyprávěním a představou očekávaného dobrodružství, jež představuje cesta do lesa.

CÉLIE Natáhnu si nějaké nuzné hadry
a umažu si obličej i ruce
Když ty uděláš totéž, nechají
nás všichni na pokoji
ROSALINDA Lepší bude,
když už na to mám jednu postavu,
abych se přestrojila jako muž!
CÉLIE Jak ti mám říkat, když je z tebe muž?
ROSALINDA Ganyméd třeba, budu jako číšník
nejvyšších řeckých bohů na Olympu.

Dvě mladé princezny jsou v prostředí vévodského dvora stále ještě dvě malé holky, které si donedávna spolu hrávaly. Nyní je jedna z nich vyhnána, musí se rozdělit a čeká je důležité rozhodnutí. Úzkost, kterou obě pociťují překonají hrou jako když byly dětmi a vsadí na přátelství. Tato spontaneita a hravost jsou hlavními rysy Rosalindy. V těchto vlastnostech je její půvab i důvtip, díky nim je neohrožená, odvážná a zvědavá. Než aby plakala nad svým

osudem, nadchne se představou dobrodružství natolik, že ihned zatouží hrát (si na) někoho jiného.

Rosalinda má na sobě kostým Ganyméda, ale ve společnosti Célie a Šaška vystupuje stále jako princezna. První zkouškou, v níž musí hrát muže, je střet se starým pastýřem Corinem:

ŠAŠEK Hej, tatrmane!
ROSALINDA Pozor, šašku, nejste příbuzní!
CORIN Kdopak to volá?
ŠAŠEK Lepší lidi.
CORIN Než já? To věřím, to by na tom taky jinak byli dost zle.
ROSALINDA To nic, to nic. Dobrý večer, příteli
CORIN Dobrý večer, pane, vám všem dobrý večer.

Její převlek je tady zdroj humoru a situace je postavená tak, aby Rosalinda musela mluvit jak s Šaškem, před kterým může být sama sebou – tedy Rosalindou, tak s Corinem, před kterým předstírá, že je muž.

Důležitým rozdílem mezi touto situací a situací, v níž Ganyméd vede dialog s Orlandem, je v tom, že nyní Rosalinda skutečně jen předstírá, zato před Orlandem se musí snažit mnohem víc. Ačkoli jí to zpočátku dělá těžkosti, nakonec se do role mladého hochy vžije naplno. Tyto situace jsou vlastně poctou komediantství, protože nám s humorem a nadsázkou odhalují práci herce na komediálním charakteru i s jeho nejdůležitějšími motivacemi. Pro nic se nevyplatí riskovat svou vlastní vážnost víc než pro lásku.

Téma proměny se u Rosalindy netýká pouze přestrojení, ale dotýká se něčeho hlubšího, co odkrývá podstatu jejího charakteru a osvětluje linii jejího příběhu – proměna je tu zároveň cestou od dívky k ženě. Vévodský dvůr je místo pro nás důležité pouze proto, že značí počátek – minulost všech postav, které se postupně vydají do lesa na cestu poznání. Jak se ukáže na konci hry, důležité bylo cestu a hledání vůbec podstoupit. V Ardenském lese totiž nalezne

jak svého ztraceného otce, tak svou novou lásku, Orlanda, a nakonec i sama sebe.

K tomuto přerodu může dojít pouze s pomocí Orlanda, který téma hledání vlastní identity ještě rozvíjí. Z jeho expozice se dozvídáme, že je jako nejmladší ze tří bratrů vždy podceňován a zanedbáván, a tak bere zodpovědnost do svých rukou a vydává se za štěstím. Ačkoli jsme jeho expozici škrtli, důležitou okolností zůstává, že je také na začátku své cesty (začíná od nuly). Okamžitě se zamiluje do princezny a poblázněn láskou ověsí celý les básněmi, v nichž ji opěvuje. V lese se s nimi střetne a Rosalindu nepozná. Rosalinda se rozhodne Orlanda vyzkoušet a předstírá, že ho jako Ganyméd přinutí, aby Rosalindu přestal milovat. To jí dává možnost se Orlanda neustále o Rosalindě bavit a zjistit tak, co si o ní myslí. Orlanda k tomuto mladíkovi cosi silně přitahuje, i když se brání jeho slovům, musí je poslouchat a následovat jeho pobídky. Ačkoli se sám ve hře nepřestrojí ani nevydává za nikoho jiného, také podstupuje proměnu – změni ho láska.

Právě díky lásce vidí v každém gestu toho mladíka svou vyvolenou, a nakonec celou maškarádu prokoukne a Rosalindu odhalí a konečně nalezne. Ve chvíli, kdy ji rozpozná, může Rosalinda odložit své přestrojení a být sama sebou – už ne princeznou, ani malou holčičkou, ale Rosalindou.

Říká se, že postava Rosalindy v sobě snoubí všechny pozitivní vlastnosti žen z Shakespearových her – zda je to pravda si každý musí ověřit sám nejlépe prací na vlastní inscenaci, ale pravdou je, že tento charakter je skutečně bohatě vrstevnatý a herečce nabízí nepřeborné množství impulzů k jeho vytvoření.

2.2.2. Šašek

S tím souvisí rovina proměny, která je na překračování hranice mezi být sám sebou a mít odstup od hry samotné přímo založená. Jedná se o postavu šaška, kterého František Fröhlich pojmenovává Brus (orig. Touchstone).

Šašek a blázen se u Shakespeara stávají důležitými postavami, které podle svého zaměření a místa v ději plní sice různé role, vždy však mají schopnost zrcadlit ostatní. Vystupují často jako komentátoři a kritici situace – plní funkci kritiků společnosti a jejích mravů, relativizují nebo převrací významy, aby upozornili na pravdu, která se skrývá mezi řádky nebo ve slovech, kterými se řečník snaží leccos (a často sám sebe) obejít. Proto to bývají (nejen u Shakespeara) rádci králů.⁸ Jsou to inteligentní, nezávislí jedinci, kteří nikam a k nikomu nepatří.

Propojení s herectvím je zde naprosto přirozená

Tato nezávislost se vyznačuje jakousi amorfností, která dovoluje šaškovi vžít se na velmi krátký okamžik do situace nebo postavy toho druhého a jednoduchým gestem, slovem nebo pohybem, rozkrýt podstatu toho, o co se jedná. *„Šašek, tedy někdo, kdo blázen či hlupák současně je i není – a není i je jím opravdu vždy a všude. Je i není nějakou postavou ovšem i každý herec.“*⁹

Pro pochopení duše šaška je třeba podobně nezávislého myšlení také u herce. Ten by měl být schopen vědomě vytvořit odstup jednak jako herec od své postavy, ale také jako postava od situace, ve které se nachází (a nevypadnout přitom z role). U Shakespeara se navíc setkáváme pouze s obrazem šaška či blázna

⁸ „Vládci si původně brali ke dvoru skutečné zrůdy a bláznů pro pobavení. Později vzniká instituce profesionálních šašků. I takový šašek se u Francouzů nazývá sot (blázen, hlupák), u Angličanů fool a u Němců Narr.“

Jaroslav Vostrý. J. *O hercích a herectví*, Praha: Akademie múzických umění v Praze. 2014, 237.

⁹ Tamtéž, s. 237.

(neboť se jedná o postavu s pevným textem předepsaným dramatikem – herec sám nemusí postavu tvořit improvizacemi), o to víc je zde zapotřebí, aby herec v této roli přinášel na jeviště mimo jiné svůj svérázný pohled na svět.

V naší úpravě byl do role Šaška (Bruse) obsazen Viktor Kuzník, který se díky svým schopnostem a svéráznému projevu výrazně podílel na podobně situací nebo vzniku zcela nových výstupů. Příkladem může být výstup s Audrey: V našem pojetí Šašek v jednu chvíli ztratí smysl existence (v Ardenském lese se všichni chovají přirozeně, a tak jeho kritika už není potřeba, protože jako by není co kritizovat) začne trpět méněcenností. Rozhodne se proto žít normální život – najde si prostou dívku jménem Audrey a chystá se s ní vstoupit do manželství. Ve chvíli, kdy stojí před oltářem a má začít žít spořádaný (normální) život, začne váhat (U Shakespeara tento dialog, v němž má šašek možnost vyjádřit své pochybnosti, vede s postavou Jacquese, kterou jsme vyškrtli).

Přítomnost tohoto vnitřního pnutí, jímž vrcholí dialog s Audrey ve třetím dějství, vedlo mě i Viktora k jeho radikální podobě ve formě fyzického i psychologického rozdvojení postavy Šaška na šašky dva (tomuto zrcadlovému šaškovi jsme dali jméno „Hrášek“), oba ve Viktorově podání:

KAZIPRELÁT Kde máte svědky?

ŠAŠEK Já prosím radši bez svědků.

KAZIPRELÁT Svědci musí být, jinak je svatba neplatná.

HRÁŠEK Jen to klidně spusťte, já vám to odsvědčím

ŠAŠEK Dobrý den, pane jakževámříkaj, jak se vede, rád vás zase vidím, pane.

HRÁŠEK Blázen se dneska žení?

ŠAŠEK To víte, milý pane, jako má vůl chomout, kůň uzdu, a pejsek obojek, má chlap své touhy. A jako se zobáčkují holoubci, tak se chtějí ožižlávat manželé.

HRÁŠEK Prosím vás, člověk vašeho původu a vzdělání a dáte se oddat v křoví jako nějaký vandrák? Seberte se a najděte si pořádný kostel s pořádným farářem, který vám bude umět vyložit, co to takové manželství vlastně vůbec je. Tenhle chlap vás spojí jen tak halabala, jak výplň s rámem.

ŠAŠEK To by mi snad ani tak dvakrát nevadilo – budu na tom vlastně líp. Tenhle ten mě skoro určitě neoddá pořádně – a když nebudu pořádně oženěný, bude to dobrá výmluva, až budu mít manželství dost!

HRÁŠEK Jen pojdte se mnou, já vám poradím.

ŠAŠEK Jdem, Audrey, kdepak, vy jste špatný rádce. Když nás neoddá, budu žít na hromádce. Tak sbohem, pane páter.

Odejdou Brus a Audrey.

K tomuto rozdvojení nás přirozeně vede nesnesitelnost situace, v níž šašek (blázen!) téměř zešílí – vždyť hrozí, že pokud se ožení, ztratí sám sebe! „Šašek skutečně stojí mimo normy, tj. mimo (každý) přijatý pořádek, související vždycky s nějakým normálním a znormovaným obrazem světa. Každé normální a znormované vědomí je šaškovi cizí: v tomto smyslu opravdu zůstává bláznem.“¹⁰ Podoba tohoto dialogu se sebou samým pak vypadala tak, že Viktor Kuzník doslova přeskakoval mezi jednou a druhou podobou šaška. K propojení jedné přítomnosti pro obě postavy, které logicky reagovaly jedna na druhou se zpožděním, využil jednotící gesto, jímž první šašek svou repliku ukončoval a druhý v tomto gestu (ale z druhé strany!) repliku začínal. Kromě komediálního výstupu (při němž mu bravurně nahrával Jakub Svojanovský, který jako opilý Kaziprelát zcela podlehl iluzi dvou lidí) se Viktorovi mimo jiné podařilo tematizovat podstatu této postavy založenou na svobodném, ničím neomezovaném projevu bez odpovědnosti k jakékoli racionální obhajobě svého jednání (což může být důvod myslet si, že si šaškové mohou dělat cokoli chtějí a často k tomu podněcujeme i jejich herecké představitele, ačkoli paradoxně jsou oba, šašek i herec, přímo závislí na svém bezprostředním okolí, podle něhož jednají tak, jak jednají). Tento svobodomyšlný projev má svůj základ v tolik pro herce a herečky příznačném šaškování, jehož podstatným rysem je asociativnost – naprosto neopomenutelná dovednost pro jakoukoli formu improvizace.

¹⁰ Tamtéž, s. 238.

Neustálá oscilace mezi postavou a jejím představitelem, je podstatou šašků a bláznů obecně: „Právě to, co můžeme nazvat ‚mimičností‘, spojuje šaškovství s herectvím, rozumíme-li jím víc než pouhé veřejné předvádění vlastní persony, a tendence osvobodit se i z mezí vlastní persony sbližuje herce s šaškem, bláznem a klaunem.“¹¹

Schopnost vytvářet odstup od situace a vlastní role, je pak nakonec vždy především možností vytvořit si dostatečný nadhled a dát možnost nejen osobní angažovanosti, ale také kritickému myšlení – což je právě původní schopnost šašků. V této inscenaci je postava Šaška jakýmsi souborem divadelních principů proměny obsažených ve hře.

2.3. Závěrem

William Shakespeare v *Jak se vám líbí* tematizuje proměnu jako postoj k životu – hledání sebe sama tím, že se změním v někoho jiného, a tím se vydám na cestu k nalezení životní pravdy o sobě, ale i o světě. Z herectví se tak stává přístup k životu. *Jak se vám líbí* oslavuje divadlo a divadelnost v každodenním životě.

Vytvořením dramatického prostoru, který nic konkrétního nepředstavuje, se poskytl hercům a herečkám prostor pro imaginaci – vytvořili jsme prostor, ve kterém bylo možné popustit uzdu fantazii a zahrát v nastaveném stylu takřka cokoliv jakkoliv. Veškerou výplň zajistilo světlo, hudba a člověk. Tento prostor však mohl fungovat pouze za předpokladu, že herecký projev tento prostor definuje a určí, což byl samozřejmý požadavek především na režii. Tvorba v prázdném (pouze náznakovém) prostoru nám umožnila porozumět specifické divadelnosti Shakespearovské poetiky ve smyslu volné tvorby asociací podnícených neustále

¹¹ Tamtéž, s. 238.

proudící fantazií. Během zkoušení *Jak se vám líbí* a později i během jejího reprízování, jsme skutečně pocítili radost z čisté divadelní tvorby.

3. Višňový sad

Anton Pavlovič Čechov viděl krásu v samozřejmých věcech a tento specifický pohled na svět nám zprostředkoval i ve svém vrcholném dramatu *Višňový sad* (1. prem. v Moskvě 1904), který jsem v březnu 2019 režírovala jako svou absolventskou inscenaci v Divadle Disk.

Události světových dějin mají dopad na osud jedné ruské rodiny, kterou sledujeme – hroutící se panství, tato v kontextu Ruska malá ekonomická jednotka, zrcadlí dějinný zvrat týkající se celé společnosti. Čechov zde předznamenává pád jedné společenské třídy (aristokracie) a vzestup nových (moderní buržoazie a dělnická hnutí). V Rusku je na vzestupu socialismus a komunismus, hnutí, jejichž snažení vyústí v dlouhou éru stalinismu, s jejímiž důsledky se Rusko a Evropa potýká dodnes. V této hře se ocitáme na počátku tohoto přerodu. Aristokratická třída je na odchodu se vším významným i strašným, co znamenala, a v dramatu ji symbolizuje chátrající panství Raněvské, na jehož provoz nestačí jejím majitelům prostředky – je tedy potřeba jej srovnat se zemí a vystavět na jeho místě něco nového, prospěšného. V bezprostřední blízkosti této rodiny se formuje nová generace – dříve poddaných, nyní začínajících podnikatelů, kapitalistů, komunistů. Čechov se však nezabývá politikou, nemá tendenci generalizovat či definovat – píše především o lidech. Jeho postavy jsou obrazy skutečných lidí – konkrétních jedinců toužících žít a milovat, jen kdyby jim v tom nebránily dějiny, jejich společenské postavení a jejich minulost. Má inscenace je především o naději a (zároveň) bezvýchodnosti lidského počínání.

Na otázku: „*Proč je potřeba hrát tuto konkrétní hru právě dnes,*“ je potřeba odpovědět pokaždé znovu na základě vlastního

postoje ke hře a k současnému světu. Tento postoj je vždy individuálním rozhodnutím režiséra či režisérky na cestě k interpretaci hry. Vůdčím motivem mé inscenace byla *nevyhnutelná změna* bezprostředně odkazující na současný stav naší společnosti, země i celého světa.¹² Se strachem z této změny a zároveň s touhou po ní se konfrontujeme na osobní rovině v každodenním životě.¹³ Tato zkušenost tvoří přímou paralelu s obrazem světa, který vytvořil Čechov ve Višňovém sadu.

Jak tento svět se všemi jeho postavami převést na jeviště? K inscenování Višňového sadu je potřeba rozkrýt jednotlivé motivy obsažené ve slovech hry a jejich scénických poznámek a rozvinout je naplno v prostoru, světle, výstavbě postav i hudbě tak, aby se projevíly v plné své působivosti. Tato motivická struktura totiž tvoří myšlenkový a emoční svět hry.

3.1. Motivická struktura

To, co zde nazývám motivickou strukturou, je vlastně systém vztahů propojující jednotlivé významové roviny hry, přičemž nezáleží ani tak na dané rovině, jako spíše na vztahu postav mezi sebou či postavy s určitým předmětem nebo prostředím, a jeho charakteru, který u každé této postavy nabývá konkrétních rysů. *„Víme přece, že v Čechovovském dialogu existují dvě roviny: rovina promluv postav související s jejich předmětným jednáním a rovina, kterou představovala ve ‚starém dramatu‘ například veršovaná organizace. (...) Veršovanou organizaci jen nahradila*

¹² Toto téma jsem pak dále rozvíjela v autorské inscenaci *Poslední zrnko písku* (prem. 27. červenec 2020, festival Divadelní léto pod plzeňským nebem)

¹³ Mám zde na mysli konkrétní společenské krize současné generace pocíťované v dopadech na osobní, společenský a pracovní život: Denně se například v běžných situacích konfrontuji s řadou problémů majícími základ v celospolečenských krizích jako je ekologická krize, mediální krize, zostřující se konflikt Ruska a ‚Západu‘ (západní Evropy a USA), stále sílící ekonomická dominance Číny, dále pak krize původní rodiny, krize v umění a kultuře, politická krize, a v neposlední řadě sílící negativní vliv sociálních sítí a médií na jednání jednotlivce. Nakonec (možná) ekonomicky a pragmaticky nejpalčivěji prožíváme systémovou krizi způsobenou pandemií Covid 19 (trvající od 2020 dosud).

*struktura motivů, které se rozvíjejí jednak v souvislosti s dějem a jednak v rovině slovní (ale i mimoslovní) scénické exprese.*¹⁴ Toto tvrzení rozvedu v následujících příkladech.

Hra je protkaná silnými vztahy postav k různým místům a předmětům (např. Gajevův téměř romantický vztah ke staré skříni). Tato místa či předměty symbolizují v životech postav různá životní období, v nichž se postavy cítily jinak (než dnes) – byly někým jiným. Výstup se starou skříni je příležitost pro komický výstup, ale neslouží pouze k pobavení – Gajev v něm projeví svou trapnost, což je klíčová vlastnost této postavy. Pro postavu Raněvské je její vztah k višňovému sadu zcela určující „*Bez višňového sadu si nedovedu představit svůj vlastní život...*“ – její život je na existenci tohoto konkrétního místa přímo závislý. Tento vztah nám má sdělit něco o postavě a charakterizovat ji (stejně jako například to, jak se tato postava obléká). Oba jmenované vztahy k předmětům jsou zároveň příležitostmi tematizovat nejpodstatnější rys obou postav (i celé hry) – nezdůvodnitelné, ale ohromně silné lpění na něčem materiálním, co už začíná náležet minulosti a nikdy se nevrátí.

Lopachin se hned v prvním výstupu dotýká umyvadla a s dotykem se mu vybaví i vzpomínka na první setkání s Raněvskou, zjihne a vrací se do dětství, vybaví si něžný dotyk její ruky na tváři, když mu kapesníkem utírala rozbitý nos.

LOPACHIN: Jako dnes to vidím, paní mě dovedla k umyvadlu, byla taková mladá, outlá, bylo to akorát tady v tomhle pokoji, v dětském. A povídá mi: Neplač, chudáčku, než se oženíš, tak se to zahojí.

Čechov, ačkoliv o něm nemluví ve scénické poznámce, vytváří Lopachinovi dramatický prostor kolem umyvadla, nočního stolku a

¹⁴ Jaroslav Vostrý. *Scénologie dramatu*, Praha: Akademie múzických umění v Praze. 2010, s. 189.

zrcadla – kolem kterých se realizuje jednak vzpomínka na rozbitý nos, jednak následná konfrontace (idealizované) vzpomínky s dnešní podobou sebe sama. V naší inscenaci toto umyvadlo se zrcadlem chybělo, Kryštof Dvořáček v roli Lopachina se neměl o co opřít či v čem se umýt, a tudíž se mu ani neměla proč vybavit konkrétní vzpomínka na Raněvskou, která mu v umyvadle omyla ránu. Vzpomínka na intimní moment, který se mezi nimi před lety odehrál, je spolu s Lopachinovým komplexem zaostalého boháče (kterým svou vzpomínku ukončuje), je obrazem podoby jeho vztahu k paní dodneška.

Chápat předměty, slova a prostředí jako motivy je klíčové právě pro pochopení podtextu, o který jde v tomto dramatu především. V opačném případě (budeme-li popis prostředí vnímat pouze jako návod k naturalistickému vyobrazení místa) nebudeme schopni vnímat toto drama v úplnosti a pravděpodobně se ochudíme o jeho podstatný rozměr. Problematické zařazení Čechova jako autora do určitého uměleckého stylu popisuje scénograf Arnold Aronson ve svém eseji k problematice čechovovské scénografie: *„Čechov byl symbolistický dramatik lapený v naturalistickém divadle. Ve svých textech líčil scénu s přísným, ale poetickým minimalismem, takže jeho poznámky lze vidět jako součást symbolistického projektu sloučit vnitřní a vnější stav mysli.“*¹⁵ Postavy *Višňového sadu* vztahem k různým předmětům totiž realizují to, kým samy jsou:

Proč je tak těžké představit si postavu Jepichodova (Michael Goldschmid) bez rozvrzaných bot nebo židle, do které při každé příležitosti naráží? Protože právě na těchto „prkotinách“ má herec příležitost tematizovat jeho nemožnou snahu o důstojné

¹⁵ Arnold Aronson. *Pohled do propasti*. Praha: Divadelní ústav. 2007, s. 133.

vystupování, jeho předurčenost k věčné smůle. Střety s věcmi nejsou jen nehody, jsou tragédií jeho života. V tomto případě je podoba židle vlastně podružná a nezáleží na tom, zda se jedná o historickou židli z 19. století nebo o židli ze supermarketu. K rozvíjení této postavy je (mimo jiného) nutná manipulace s fyzickými překážkami. V naší inscenaci jsme Jepichodova namísto do židle nechali narazit do stěny vedle dveří – nestaví se mu do cesty pouze nábytek, ale celý dům! – a později zbourat hromadu na sobě naskládaných zavazadel – čímž jakoby mimochodem vyjádřil svůj postoj k odjezdu paní. Obojí Michael Goldschmid provedl tak, aby to působilo jako naprostá katastrofa.

Čechovovi se nejedná o konkrétní podobu daného předmětu ve smyslu naturalismu – nejde tu o konkrétní židli (zda se jedná o historickou židli z 19. století nebo o kupovanou v supermarketu je podružné). O co jde především je pochopení role daného předmětu a jeho významu pro konkrétní postavu – má-li se židle stát překážkou nebo zdrojem vzpomínky (jako v případě Lopachina) musí tam nějaká židle (nebo zástupný předmět, pro který se rozhodneme) stát.

Raněvská cítí k místu, kde celý život žije, tak silnou sounáležitost, že by bez něj nemohla žít, nebyla by už tím, kým je. A platí to i naopak – panství je ponuré, neútné a chátrá po dobu, kdy je Raněvská v zahraničí. Višňový sad rozkvetne až ve chvíli, kdy jej zpřítomní samy postavy, stejně tak se prostor stane dětským pokojem až ve chvíli, kdy ho postavy naplní svou existencí – svými vzpomínkami, tužbami a sny.

Úvodní scénická poznámka ve hře: „*pokoj, kterému se dodnes říká dětský*“ vyjadřuje především vztah k tomuto místu. Jedná se o citovou vazbu, o vztah, který je životně důležitý (stejně jako vztahy mezi postavami) a nevyžaduje proto scénickou realizaci

realistického dětského pokoje, ale takovou jeho podobu, která umožní postavám vytvořit si k tomuto prostoru zcela konkrétní vztah – jde o to vyjádřit podstatu takového místa.

3.2. Řešení prostoru

Čtyři dějství Višňového sadu se odehrávají ve třech prostředích (*dětský pokoj* v prvním a čtvrtém dějství, *polní cesta* ve druhém a *salón* u tanečního sálu ve třetím).

Povrch scény pokrýval světle modrý měkký koberec. Rozprostíral se po celém prostoru jeviště Divadla DISK, jen vlevo vepředu chyběla část, tam byla vidět šedavě oprýskaná dřevěná prkna, na něž jakoby byl koberec před lety položen. Měkkost koberce a jeho velmi příjemná barva byly právě takto vytvořené, aby byl prostor maximálně vstřícný, aby se v něm všechny postavy mohly cítit dobře, jako doma, jako ve svém dětském pokoji – a zároveň aby pohled na ně byl takový (barva koberce neevokovala luxusní interiér, ale právě barvu dětských pokojíčků). Celá plocha, na které se hrálo, byla vyzdvižena nad úroveň původní podlahy divadla o šedesát centimetrů sadou spojených praktikáblů. Toto řešení vytvořilo v prostoru black boxu samostatné jeviště, čímž se dramatický prostor odlepil od prostoru divadla (s nímž bývá při mnohých inscenacích úzce propojen) a otevřela se možnost vnímat dění na jevišti jako obraz – zároveň optickým zvýrazněním díky specificky barevnému pozadí byli herci divákům mnohem blíže. Jedinými dalšími prvky na scéně byly dvě bílé truhly, stará bílá skříň, servírovací vozík a později lehátka, židle a zavazadla.

Nad prostor vymezený modrým kobercem jsme zavěsili množství (přibližně třiceti) žárovek uzavřených v objemných zavařovacích lahvích, díky nimž každá žárovka budila dojem samostatného lustru a všechny společně pak vytvářely celistvou

svítící plochu. Důležitější než efekt jedné žárovky, byl dojem z celé této plochy, kterou jsme využívali k vytváření odlišné atmosféry každého dějství. Světla zavěšena v šesti řadách mohla na tazích sjíždět a zase vyjíždět podle potřeby. V prvním dějství například žárovky nesvítí a visí tak vysoko, že si jich zprvu nemusíme ani všimnout. Scéna také díky tomu působí osiřele. Prostor mezi podlahou a „stropem“ je prázdný a nekonečný – ve chvíli, kdy na scénu přichází postava, je v prostoru osamělá, ztracená. V posledním dějství žárovky visí těsně nad hlavami postav a světlo v nich pomalu skomírá. V tomto prostoru se už nedá žít, a také se v něm hůř hrálo.

Příchod na scénu byl možný ze tří různých stran – protože scénografie neobsahovala žádné kulisy ani horizont, byly tyto příchody architekturou divadla (byly reálnými východy z jeviště do zákulisí nebo na chodby školy). Vzadu byl ze dveří do divadla vybudovaný dva metry široký průchod, ke kterému vedly krátké schůdky a za nímž bylo potřeba (opět po schodech) sestoupat do zákulisí. Další dva příchody vedly z pravé a levé strany v přední části jeviště.

Díky vyvýšení působila scéna velkoryse, ačkoli se prakticky jednalo o prázdný prostor s určeným místem k sezení (truhly, lehátka, židle a zavazadla). Toto řešení umožňovalo proměnlivost scény pouze na základě fyzické přítomnosti herců a jejich jednání.

Na začátku prvního dějství si postavy Duňaša (Zuzana Novotná), Lopachin (Kryštof Dvořáček) a Jepichodov (Michael Goldschmid) vlastně nemají, co říct. Tato skutečnost způsobuje počáteční neútlunost prostoru. Jakmile přijíždí Raněvská, (prázdný) prostor se zaplňuje všeobecným shonem a vzrušením z příjezdu – *je jí všude plno!* Na konci prvního dějství zůstává prázdný pokoj fyzicky nezměněný – vše je na svém místě jako

když jsme pokoj spatřili poprvé. Zatímco se prostor nezměnil po fyzické stránce, proměnil se po té obsahové a symbolické. Postavy v prostoru zanechaly svůj otisk (stopu), jenž má schopnost se znovu připomenout konkrétním jednáním ve vztahu k místu nebo předmětu a v určitém kontextu dané situace. *„Střetávání paralelních a kontrastních kontextů umožňuje rafinované rozvíjení motivů, jejichž variování připomíná na každém místě všechna ostatní místa, na kterých se a v souvislosti s čím se tyto motivy vyskytují: vzhledem k tomu můžeme vnímat děj rozvíjející se v čase jakoby v každém okamžiku najednou (najednou celý).“*¹⁶

Příkladem takového otisku je například situace Jaši a Duňáši ze čtvrtého dějství. Duňáša se naposledy marně pokouší o rozhovor:

DUŇÁŠA Aspoň jednou kdybyste se na mě podíval, Jašo. Odjíždíte...
Opouštíte mě... (*Pláče a vrhne se mu kolem krku*)
JAŠA K čemu ten pláč? (*Pije šampaňské*) Za šest dní jsem zpátky v Paříži. Zítra nasedneme do expresu a jen se za námi zapráší. [...] K čemu ten pláč? Chovejte se slušně a nebudete plakat.

V inscenaci se Duňáša na Jašu přímo vrhá, jak zoufale se dožaduje jeho pozornosti, jenomže Jaša se jí vyhne a objetí unikne. Jedná se o rychlý pohybový manévr, skoro až krátkou choreografii herečky a herce, kteří si během něho vymění své pozice. Totožnou „výměnu“ provedou v prvním dějství v situaci, kdy se poprvé setkají a krátce spolu pohovoří. Obě situace mají stejnou mizanscénu i temporytmus. Nicméně kontext i obsah situace jsou odlišné. Tento pohybový manévr nám ve čtvrtém dějství připomene, co se stalo na začátku díky prostorové a pohybové paměti. Střet dvou realit (jedné právě probíhající a jedné už odehrané) v obraze nám dává možnost uvidět celkový obraz příběhu, který se tu odehrává.

¹⁶ J. Vostrý. *Scénologie dramatu*, s. 190

VARJA: *(vytrhne z uzlu deštník, vypadá to jako že se rozmáchla; Lopachin předstírá, že se polekal) Co vás... Prosím vás... Ani mě nenapadlo.“*

Dokud jsme nepřišli na to, že Varjina replika odkazuje k momentu, kdy málem uhodila Lopachina holí, kterou stejně jako nyní deštník zdvihla vysoko nad hlavu, dlouho tato replika nedávala žádný smysl. Čechov zde zachycuje souběh situačních detailů každodenního života subjektivně registrovanými jednotlivcem, podle nichž si daný člověk buduje svou vlastní realitu. S vědomím tohoto kontextu se musí inscenovat situace třetího dějství, v němž Varja Lopachina málem uhodí, aby si divák mohl tyto dvě situace propojit a vytvořit si následný kontext.

Opakování nebo vrstvení momentů v ději podněcuje naši představu o délce (možná spíš o hloubce) časového úseku, v němž se tyto (a jiné) příběhy odehrávají – vytváří se tím paralelní kontext, jak ho popisuje také prof. Vostrý: *„Střetávání paralelních a kontrastních kontextů umožňuje rafinované rozvíjení motivů, jejichž variování připomíná na každém místě všechna ostatní místa, na kterých se a v souvislosti s čím se tyto motivy vyskytují: vzhledem k tomu můžeme vnímat děj rozvíjející se v čase jakoby v každém okamžiku najednou (najednou celý).“¹⁷*

Tímto způsobem inscenování dostávají běžné situace každodenního života patřičný prostor, v němž vystoupí jejich poezie, a my pak skrze tento zážitek máme možnost dosáhnout uvědomění, přesahu, možná i katarze. Všechny tyto vzpomínky a zážitky visí někde v tomto prostoru stejně jako nádoby naplněné světlem – jakousi nehmatatelnou krásou.

3.3. Atmosféra

Dalším tématem hry je krása a její pomíjivost a zmiňuji ho zde proto, že krásu u Čechova vytváří především atmosféra. Ljubov

¹⁷ Tamtéž, s. 190.

Raněvská je nositelkou tohoto tématu a višňový sad v jejím životě tuto krásu symbolizuje.

LOPACHIN ...řekněme například se musí zbourat všechny starý stavení, tenhle dům, stejně už není k ničemu, vykácet višňový sad...

RANĚVSKÁ Vykácet? Můj milý, odpusťte, ale vy nic nechápete. Jestli je v celém kraji něco pozoruhodného, něco jedinečného, tak je to jenom náš višňový sad.

LOPACHIN Jedinečný je na něm akorát to, že je tak velkej. Stromy dávají višně jednou za dva roky a stejně se pak neví, co s nima. Kdo to kupuje?

GAJEV O tomhle sadu je zmínka i v Naučném slovníku.

Višňový sad je asi nejvýraznějším vizuálním objektem zmiňovaným ve hře, přesto nemusí být nikdy vidět. Jeho podobu jsme ponechali pouze v imaginativní rovině.

K tomuto rozhodnutí nás přivedla potřeba vyjádřit krásu višňového sadu jinak než pouze materiálním způsobem, protože právě tento způsob přemýšlení (materialismus) se stal Raněvské s celou její rodinou osudným (ať už v podobě kapitalisty Lopachina, který nechá sad bezohledně vykácet, nebo její vlastní chorobné lpění na minulosti – přístupu, který brání novému růstu a změně tolik potřebné pro život). Představa rozkvetlého sadu, který si nosí každý v sobě se stala vůdčí myšlenkou také v chápání kostýmů. Inspirovali jsme se barevností van Goghova obrazu *Kvetoucí mandloň*, kde na modrém pozadí (nebi) leží rozprostřené třešňové květy vyrůstající z klikatící se větve. S touto představou jsme vnímali také postavy, rozmístěné na scéně – každá individuální a svá, dohromady tvořící jeden celek.

Ve druhém dějství jakoby se postav dotkla smrt, když se z nebe snese zvuk prasklé struny. Ve chvíli, kdy k tomu dojde, jsou postavy nastoupeny po celém prostoru scény – všechny společně, a každá sama hledající své místo na světě, zaslechnou zvuk přetržení, který se rozlehne nad višňovým sadem. V tu chvíli jsou postavy tím sadem, sad je v nich.

Ve výstupech, kde se k němu postavy přímo vztahují, hledí před sebe kamsi do dále za zdi a prostor divadla a projektují si každá svou představu sadu. Opakováním tohoto pohybu se utváří myšlenkový prostor, kam je možné (jako svůj zrak) upřít své ideje, přání a touhy. Skrze tuto konkrétní projekci a subjektivní citovou vazbu nám herci nezprostředkovávají podobu toho místa, ale hloubku citu, který k němu chovají, nebo obecněji význam, jaký pro ně sad má. Višňový sad tak pokaždé dostává novou podobu. Tím spíše je při takovém řešení důležitá atmosféra, která se musí patřičně vybudovat, aby mohl vzniknout výsledný obraz.

První situací, v níž postavy do sadu „vstoupí“, se odehrává v dětském pokoji mezi Raněvskou (Eliška Zbranková), Gajevem (Jakub Svojanovský) a Varjou (Zuzana Černá):

RANĚVSKÁ (se dívá oknem do sadu) Dětství! Nevinné dětství! V tomhle pokoji jsem spávala, tady tudy jsem viděla do sadu, a štěstí se probouzelo zároveň se mnou, každé ráno, a sad byl tenkrát právě takový, vůbec se nezměnil. (Směje se radostí) Jako zasněžený! Drahý, starý sad! Po sychravém podzimu a mrazivé zimě zase celý omládl, štěstím jen kvete, nebe mu přeje... Kdybych se tak mohla zbavit toho balvanu, který mě tíží, kdyby se mi jenom podařilo zapomenout!

GAJEV A tenhle sad se prodá kvůli dluhům, jakkoli je to zvláštní...

Rodina se poprvé od příjezdu Raněvské semkne a osamí. Aby vznikl intimní moment, herci stojí v těsném sevření uprostřed scény, která se svícením zmenší a drží naši pozornost na této trojici. Poprvé se rozsvítí žárovky nad hlavami postav a dosud chladné světlo pokoje postupně zlátne a zalévá postavy teplem. Venku svítá, přichází nový den, nová naděje po chladné a temné noci. Raněvská najednou zahlédne v sadu svou zesnulou matku („Podívejte, nebožka maminka... támhle jde... v bílých šatech!“) a při této vzpomínce se usmívá, v dojetí si zakrývá dlaněmi obličej. Vzpomínka na vlastní maminku, během níž se tematizuje vlastní, nenávratně ztracené dětství, je narušena vpádem vzpomínky na

dětství zcela jiného druhu: příchodem Trofimova, bývalého učitele Raněvské syna, se vše mění jedním rázem – a pozornost Raněvské i všech ostatních se obrací k rovněž nenávratně ztracenému dětství malého Gríшы. Dojetí se mění v zármutek. Téma dětství je pak korunováno objetím Trofimova, v němž jakoby Raněvská hledala oporu, možnost sdílení, ale nalezne jen nedospělého, přestárlého chlapce. A zármutek se proměňuje v rozladění („*Copak že jste tak sešel, Péťo? A zestárnul?*“) až hněv (zdánlivě nelogická výtká infantilnímu Gajevovi: „*A ty jsi taky zestárnul, Leonide!*“).

Z tohoto příkladu vidíme, že vzpomínky v sobě nekumulují pouze objekty a místa, ale jejími nositeli mohou být i samy postavy. Čechov vystaví neracionální, ale přesnou konstrukci motivů, které dohromady vyvolají konkrétní emoci. Pak je zapotřebí, aby režisér či režisérka a herec či herečka tyto motivy dokázali ztvárnit také scénicky. Bez jejich naplnění se Čechovova dramata omezují na banální vyprávění více či méně sentimentálních příběhů ze života. Zříct se atmosféry znamená rezignovat na krásu, která je esencí Čechovovy divadelnosti.

Scénografické řešení pro mě jako režisérku postrádalo znázornění oken či jejich zástupného řešení. Ne náhodou Josef Svoboda, scénograf legendární Krejčovy inscenace *Racka* (1960) a dalších významných čechovovských inscenací v Čechách i zahraničí, poznamenal, že „*okna tvoří jádro Čechova*“.¹⁸ V prvních návrzích scénografie se s variantou oken počítalo, z technických a finančních důvodů jsme návrh předělali a oken se vzdali. Jejich funkci nakonec, nikoli podle původního plánu, nahradila závěsná světla, která stejně jako průsvit oken, dokážou vytvořit světelnou atmosféru scény, nicméně tomuto řešení chyběla přesnost a konkrétnost. Emoce a duševní stavy chápeme na abstraktní úrovni

¹⁸ A. Aronson. *Pohled do propasti: Eseje o scénografii*, s. 142

a Čechov se je snaží vyjádřit vždy co nejkonkrétněji. Zavěšené světla tvoří sice ojedinělou atmosféru, nicméně postrádají přirozenou mnohovrstevnatou symboličnost oken, které jako součást architektury přirozeně oddělují (bezpečný) svět uvnitř od toho (nebezpečného) venku, ale zároveň vedou do místnosti přirozené světlo a čerstvý vzduch (které mají vlastní podstatnou symboličnost související s motivy Čechovovy hry) – navíc okna přirozeně upozorňují na existenci něčeho, co je mimo budovu a na co je možné se dívat: tedy na višňový sad.

3.4. Motivy postav

Postavy hry také zosobňují určité motivy, např. motiv (ztracené) krásy hlavní postava Raněvská vyvolává vlastní přítomností v chátrajícím domě i přilehlém (už neplodícím!) sadu. Toto výjimečné postavení však má ve hře každá postava – i tím je Čechovovo drama neobyčejně komplexním a sevřeným dílem.

3.4.1. Charlotta

Významnou (ačkoli na první pohled nenápadnou) roli zastává v této hře téma domova. Ovšem ne ve své všeobecné rovině, ale spíše v rovině domova, jenž se před našima očima ztrácí (a ztrácí se v čase – jakoby se rozplýval). Děj tohoto dramatu je pevně ukotven do prostředí „pokoje, kterému se dodnes říká dětský“, jak ve své scénické poznámce sám uvádí autor. Tento pokoj tedy býval dětským pokojem, žádné dítě jej už neobývá, ale postavy (a především Raněvská) na tomto označení dále trvají. Později se dozvídáme, že to není jen tento pokoj, ale celé toto místo – tento dům, na němž místy až nezdravě lpějí. Ztráta domova je velké téma a týká se každého z nás, protože domov je svázán se základy naší existence a chápání světa. Raněvská se svou rodinou o svůj

domov přichází, což je hlavní zápletka hry i jejím tématem. Protože se však u Čechova jedná, jak už bylo řečeno v předcházejícím textu, o strukturu, je opět možné zaznamenat jakousi pomyslnou škálu vztahů či funkcí, které každá z postav k tomuto hlavnímu tématu (a hlavní zápletce) zaujímá. Na jedné straně pak stojí Ljubov Raněvská, která je matkou, krásou i láskou tohoto místa. Na druhé straně této škály pak stojí postava Charlotty.

S herečkou Jessicou Bechyňovou jsme v průběhu zkoušení přicházely na to, že Charlotta v příběhu (ani na jevišti) nemá a nemůže najít své místo. Ve hře se postava projevuje jen málo, její příchody i odchody jsou náhlé, mluví zpříma a krátce, je uzavřená a sarkastická. Dozvídáme se o ní, že nezná své rodiče, ztratila se už jako dítě a od té doby chodí po světě a hledá, v čem se uplatnit. Sama ani netuší, kolik jí je roků – neví o sobě vůbec nic, ani ty nejzákladnější informace, které tvoří naši identitu.

Příběhem, v němž je obhajoba práva na existenci něčeho, co jiní považují za zbytečné nebo nadbytečné, prochází postava, která se podle toho cítí – cítí se tu navíc, cítí se nepatřičně.

Na začátku druhého dějství se přímo v situaci ukáže, že Charlotta neumí dost dobře navázat vztah, ačkoli o kontakt stojí (*„Člověk by si tak rád popovídal a – nemá s kým... Nemám nikoho.“*)

Duňáša, Jaša ani Jepichodov nevěnují Charlottě ani tomu, co říká, žádnou pozornost. Aby ji získala, musí dokonce vystřelit z pušky (až na výstřel se všichni otočí). Jakoby si z toho nic nedělala a jde si zase po svém. Neznamená to však, že by postrádala city – naopak! Charlotta cítí vše stejně rozjitřeně jako každá jiná z Čechovových postav, o to větší tragédií je její osud.

Když se v závěrečném dějství všechny postavy loučí se svým domovem, i Charlotta vyjadřuje svůj stesk vlastně groteskně – když hraje scénku plačící matky uklidňující své nemluvně se svázaným ranečkem (jeden z jejích klaunských, tj. mimických výstupů). Oboří se pak na Raněvskou se slovy: „*tak už mi konečně najděte místo,*“ načež jí nikdo z rodiny neodpoví. Zato jí odpovídá Lopachin: „*najdeme, slečno Charlotto, najdeme!*“

Na to do dveří vrazí zadýchaný Piščik – nebo snad ještě že tak. Náznak o navázání nějakého vztahu se pak nabízí právě s Piščikem. Jejich nepodařené rozmluvy, které jsou však Piščikem vždy pozitivně přijaty, však končí v zapomnění – Piščik se s ní zapomene rozloučit, když v horečnaté radosti zase vyrazí ze dveří vratet dlužné peníze.

Jakoby k nám spojením těchto okolností v jednom osudu postava promlouvala s jakousi skrytou hrozbou pro celou společnost - jakoby chtěl Čechov skrze ni otevřít děsivou možnost existence bez jakýchkoliv kořenů a pevných ukotvení: Bez minulosti neexistuje ani budoucnost.

Charlotta nepoznala své kořeny, a tak se potácí v přítomnosti, do které nepatří s lidmi, kteří jí nerozumí (ne nadarmo není ruština jejím mateřským jazykem, kterým je němčina!) Višňový sad jako domov je tak možné díky Charlottě vnímat jako nevyčísitelné rodinné bohatství, které je hlubokou součástí každého příslušníka této rodiny, tak jak to koneckonců cítí hlavně sama Raněvská.

3.4.2. Trofimov a Aňa

Několikrát jsem zde zmínila, že Raněvská je láska a podle toho jsou do ní všichni muži patřičně zamilovaní. Podobně jako Lopachin

je do Raněvské pro její dokonalou krásu a něhu platonicky zamilovaný i Trofimov. Jeho vztah s Aňou je pak jen odrazem citu, který chová k Raněvské, a proto je neupřímný a jaksi pokřivený. V naší interpretaci se tak Aňa stane obětí hry několika dospělých a jako postava, jež nese motiv dětství, potažmo dospívání, na ni veškeré tyto dospělácké komplexy před našima očima doléhají.

Potom, co se Trofimov pohádá s Raněvskou na plese a Raněvská se mu vysměje, v jedné z dynamických výměn se Trofimov zmocní Ani a zatáhne ji kamsi do útrob domu. Na závěr obrazu, kdy Aňa utěšuje matku zničenou Lopachinovým výstupem po tom, co koupil sad, vidíme Aňu neustrojenou, rozcuchanou a plačící, v zádech jí stojí Trofimov. Své pokoření Raněvskou si Trofimov zřejmě vybil sexem s Aňou (pro kterou to bylo její poprvé). V závěru hry se pak Aňa zcela v souvislosti s takto nemocným romantickým vztahem proměňuje z rozevláté švitořivé dívky v růžových šatech na upjatou ženu se staženými vlasy. Její kostým se proměňuje jednoduchým černým rozpínacím svetříkem, který však z jejích doposud dívčích šatů vytvoří neforemnou uniformu. Patříčně se promění také projev Lýdie Šafářové, která změní chůzi – už nepobíhá, pouze kráčí, a ve tváři se odrážejí první nesmazatelné stopy starostí. Tak vypadá vliv ideologa na čistou dívčí naivitu a krásu, kterou záměrně přetváří k obrazu svému – (rozumnému a) neveselému vidění světa. Aňa také od začátku nese motiv mládí, rozkvětu, který je ve čtvrtém dějství nenávratně ztracen.

3.4.3. Lopachin a Varja

To, co je ve hře nevyřčeno, ale co je zapsáno mezi řádky, a o to silněji je potřeba vyjádřit to scénicky, se nejpatrněji vyjevuje na

vztahu Lopachina s Varjou. Tento vztah je založený na obraze, který pro ně stvořila společnost, v níž se pohybují. Aňa, Gajev i sama Raněvská se Varji neustále vyptávají na Lopachina a vytvářejí tak ve Varji dojem Lopachinova zájmu. Ten však o Varju zájem nejeví a nevyvrací tento dojem pouze pro to, aby se odmítnutím nevzdálil Raněvské, kterou platonicky miluje a skutečně zbožňuje. Toto poměrně neškodné dobírání se však vyvine ve skutečné očekávání, které Varja prožívá a které vyvrcholí v závěrečném dějství dialogem mezi Lopachinem a Varjou, ve kterém si neřeknou nic konkrétního, ale stane se toho mnohem víc. Tato situace je právě tou, kde je scénické řešení naprosto klíčové.

V mé inscenaci Raněvská odchází dozadu a zanechává Lopachina (Kryštof Dvořáček) vepředu vlevo. Lopachin pohledem vyprovází Raněvskou, které právě slíbil požádat Varju o ruku, otáčí se, aby se navoněl, a na to stejnými dveřmi jako Raněvská vchází Varja (Zuzana Černá). Když se Lopachin znovu ohlédne, spatří ji a my vidíme ten kontrast obou žen. Ten je způsobený především kostýmem – štíhlá a vysoká silueta Raněvské v černých koktejlových šatech a malá Varja v hnědém plyšovém kabátku od krku do tvaru písmene „A“, bez podpatků, s dlouhými splihlými vlasy vypadá tak nějak smutně a neelegantně. Lopachinovi dojdou slova. Varja očividně čeká, že jí něco poví a když po dlouhém trapném tichu nic nepřichází, vypadne z ní: „To jsem blázen, kam to přišlo...“ Jejich vzájemný nepoměr dominuje scéně, na které mimo hromadu zavazadel a hromadu židlí nic jiného není. On je vysoký a téměř výhradně se dívá dopředu. Přehlíží titěrnou Varju, která k němu může pouze vzhlížet. Postavy k sobě navíc stojí téměř výhradně zády. Vždy se jedna otočí k druhé, ale nervy jim hned povolí a zase se radši odvrátí. Nakonec se přeci jen snaží

přiblížit, Kryštof Dvořáček si dokonce vymyslel vtip založený na snaze pokleknout na jedno koleno, jak se to dělává při žádosti o ruku, ale nezvládne ani tohle, jakoby byl pro něj celý tento pohyb (a tato situace) naprosto nepřirozené a nepřípustné. Nakonec stanou tváří v tvář, opět mlčí, Varja se snaží, plácá cosi o rozbitém teploměru (i teplota této situace je na bodě mrazu), když v tom se ozve Jepichodov („*Pane šéf!*“) a Lopachin vybíhá z místnosti, málem se přerazí, jak spěchá – chytá se příležitosti, aby mohl zmizet.

Situace založená na vzájemné blízkosti a vzdalování se, neustálé oscilaci mezi tváří v tvář a zády k sobě. To, co si neřeknou se projeví v tom, jak se k sobě postaví a co mezi nimi vznikne. Prostorová hra – mizanscéna – je v tomto případě více než kde jinde vyjádřením míjejících se motivací.

3.4.4. Specifická zkušenost s Dalimilem Klapkou (Firs)

Postava staříckého sluhy v sobě v této motivické struktuře zosobňuje samotné stáří a vše s ním spojené. Višňový sad je (mimo jiné) hra o přelomu epoch, o nadcházejícím a probíhajícím přerodu společnosti (a s tím spojené téma odchodů a příchodů i v přenesené rovině velkých dějinných zvrátů).

Jednotlivé postavy zde reprezentují určité typy, které se ve společnosti přirozeně objevují jako jsou vizionáři (Trofimov), dravci (Lopachin), těžce pracující (Varja) nebo konzervativci (Gajev). Postava Firse reprezentuje staré, dávno minulé časy a staré pořádky (nevolnictví, hojnou úrodu třešní, jízdu kočárem přes celou Evropu) a reprezentuje je proto, že v nich přežívá – nezměnil se a nenavykl novým pořádkům, nerozumí nové době a nechce jí rozumět – nestíhá ji. S rozhořčením vzpomíná na

převrat, který ukončil nevolnictví – on si svobodu nepřál. Svět v podobě, jakou si pamatuje Firs, si nepamatuje žádná z přítomných postav: „*Váš otec ještě nebyl na světě, a mě už chtěli oženit*“, říká pobaveně (a zároveň hořce) Raněvská.

I to je důvod, proč jsem do role Firse obsadila Dalimila Klapku (nar. 1933) v jeho osmdesáti šesti letech. Věkový rozdíl mezi ním a ostatními herci je skutečný a přirozeně úctyhodný. Tato skutečnost se projevuje především v použití divadelních prostředků kontrastujícímu s prostředky jeho o tolik mladších hereckých kolegů studentů – energie, způsob herectví a vystupování, stejně jako myšlení a cítění světa, které se přirozeně propisuje do jeho tvorby. Pan Klapka je o tři generace starší než herci a herečky v ročníku a skutečně si pamatuje (a tedy i žije) úplně jiný svět než my. Díky tomuto vzájemnému postavení se přirozeně tematizuje střet generací (epoch) v několika rovinách – (nezastavitelného) času, dětství (v porovnání s ním všichni působí nedospěle)¹⁹, (ne)důležitost tradice, a především tématu odcházení, které v sobě obsahuje i smrt.

Téma přelomu, tzn. nezadržitelné změny, je tak díky přítomnosti o několik generací staršího herce v roli Firse, který tuhle funkci ve hře plní, mnohem patrnější: Přímo před našima očima se střetává názor z minulého století s tím současným (směřujícím do budoucnosti). Ne náhodou se Firs dostává do otevřeného střetu právě s postavami, které tento pohled na svět reprezentují a Firsem a jeho stářím pohrdají (Lopachinem a Jašou)²⁰.

¹⁹ U ostatních herců jsme věkové rozlišení řešit nemuseli – protože se jedná o školu, kde přirozeně vzniká prostředí generačního divadla, je otázka hereckých skupin rozdělených podle věku zbytečná.

²⁰ Trofimov i přes veškeré své komplexy, zřejmě nakonec není na cestě za „lepšími zítřky“ tak bezohledný jako dva jeho protivníci.

Firse na závěr všichni opouští stejně jako starý dům. Zapomenou ho tam a už se pro něj nevrátí. Nezbývá mu, než se usadit a čekat na konec. Firse čeká smrt, nadešel čas. Před našima očima skutečně mizí jedna velká generace – jedna dlouhá epocha vtělená do letitosti starého herce.

3.5. Závěrem

V úvodu kapitoly jsem uvedla, že Anton Pavlovič Čechov měl dar vidět krásu v každodennosti. Jeho dar brilantního pozorovatele životního dění mu umožnil vystihnout krásu života ukrývající se v těch nejobyčejnějších věcech, a tím také vzbudit dojem jakoby se každá situace (Višňového sadu) mohlo stát v životě kohokoli z nás. Podstatné však je, že tyto každodenní momenty A. P. Čechov píše a komponuje způsobem, který se vymyká běžnému, všednímu, normálnímu, samozřejmému, zautomatizovanému dění. V tom spatřuji divadelnost Čechovova dramatu. Každou postavu, situaci, prostředí je potřeba inscenovat jako svého druhu událost, a to buď svébytnou, nebo (častěji) v kontextu celé struktury dramatu. Pouze tehdy může dojít k tematizaci, tj. vyjevení tématu v korelaci mezi obsahem situace a vnějšími prostředky, jakými je situace na scéně provedena. Ne náhodou jsou právě Čechovova dramata důležitým impulzem pro zrod jedné linie moderní divadelní režie.²¹ Potřeba scénicky vyjádřit složitě prokomponovanou motivickou strukturu dramatu (neboť motivů je příliš a je zapotřebí je hierarchizovat – rozhodnout se pro (ne)důležitost každého z nich), je v tomto případě naprosto klíčová a bez suverénního

²¹ Zde mám na mysli první uvedení Čechovových dramát právě v MCHAT (*Racek*, 1899; *Tři sestry*, 1901; *Višňový sad*, 1903).

režijního (a režijně-dramaturgického) uchopení se interpretace Čechovových dramát, zde konkrétně Višňového sadu, neobejde.

4. Poslední zrnko písku

Inscenace *Poslední zrnko písku*²² vznikla během čtyřtýdenního rezidenčního pobytu pro festival Divadelní léto pod plzeňským nebem, kterého se v červnu 2020 zúčastnila polovina našeho ročníku (tři herečky, tři herci, dramaturg, scénograf a já jako režisérka). Tato autorská inscenace na téma nevyhnutelné změny byla mou první profesionální inscenací.

4.1. Hledání titulu

Hledání titulu pevně souviselo s místem, tj. s letní festivalovou scénou, vybudovanou v plzeňském parku U Ježíška. Jedná se o prostor, který z jedné strany ohraničuje několik metrů vysoký travnatý kopec a z druhé strany listnatý les. Jeho pozadím je výhled na krajinu městského lesa. Tento prostor, nás na jednu stranu svazoval svou rozlehlostí, na stranu druhou pro nás otvíral nové možnosti. Stála před námi výzva prostor ovládnout a zaplnit – čím jsme zatím netušili.

Rezidenční pobyt v délce čtyř týdnů znamenal intenzivní tvorbu v úzkém kolektivu na statku v Partolticích, který jsme mohli využívat bez přerušení po celou vymezenou dobu zkoušení.²³ Rozhodli jsme se toto místo vůbec neopouštět a na stanovenou dobu se věnovat pouze práci na nové inscenaci. Díky těmto podmínkám jsme se rozhodli vytvořit autorskou inscenaci na téma nevyhnutelné (společenské, přírodní, duševní) změny. Nikdo z nás dosud neměl s tímto druhem inscenační práce zkušenost. Autorská tvorba paradoxně znamenala pro všechny zúčastněné upevnění principů načerpaných během studia, během kterého jsme se k autorské tvorbě nedostali (minimálně nikoliv ke kolektivní

²² *Poslední zrnko písku* (prem. 25. července 2020), režie Aminata Keita

²³ Zkoušení probíhalo od 29. června do 25. července 2020.

autorské tvorbě, kdy by pevný text vznikl teprve během zkoušení). Znovu a konkrétně jsme prakticky analyzovali, co je dramatická situace a jak se proměňuje v kontextu tematického hledání, jaký je vztah celku k detailu, jak se má téma k umělecké tvorbě a zda a kdy upřednostnit tématu, nebo herecký projev.

4.2. Hledání „scenária“

Rozhodnutí pro autorskou inscenaci nás doslova vrhlo do neznámých vod, kdy jsme se nemohli opřít ani o mantinely a možnosti daného textu, ani o vlastní dovednosti. A začali jsme tedy úplně obecně otázkou: O čem je potřeba dnes hrát? Tedy: začali jsme od sebe.

S dramaturgem jsme rozvinuli debatu o současných tématech a o jedinci, mladém člověku v české společnosti: „Takhle to dál nejde“, je výrok, ať už zformulovaný nebo zaslechnutý, který byl pro nás vyjádřením postoje mnoha lidí, jejich pocitu z dnešního světa, a zároveň zárodkem dramatické situace. Co konkrétně jednající postavy chtějí za změnu a na jaké straně barikády stojí, bylo pro nás podružné. To, co pro nás bylo základem a je pro mnoho lidí společné, je touha po změně.

Začali jsme z vlastních zkušeností a dalších inspiračních zdrojů shromažďovat náměty, které souvisely s potřebou vnitřní změny či proměny. Postupným třibením materiálu se začalo vyjevovat zásadní pravidlo: Ačkoli tvoříme ze sebe, tj. z vlastních zkušeností a zážitků, nesnažíme se o jejich věrné převedení na jeviště formou „pseudodokumentárního“ zachycení, nejde o falešnou autenticitu, kdy herec zdánlivě splývá s postavou. V každém okamžiku jde o zdivadelnění materiálu – tedy o to učinit jej dramatickým, scénickým, zkrátka tvarovat ho umělecky. S tím souviselo i rozhodnutí vyhnout se vůbec jakékoliv politice, ale

zpracovat tato (ač ve společnosti velmi aktuální) témata herecky a režijně tak, aby byla vnímána především v rovině umělecké, nikoli jako politický manifest, což je jedno z rizik zpracovávání aktualit.

Během šesti měsíců jsme s dramaturgem připravili „scenário“, které na prvních zkouškách sloužilo jako inspirační materiál. Obsahovalo básně (J. Orlová, F. Topol aj.), úryvky z her (B. Brecht, E. F. Burian aj.), vlastní texty, obrázky, jednověté náměty situací i úryvky z knih různých myslitelů (H. Arendtová, R. Preissner aj.)

Jako propojující okolnost pro témata a situace jsme zvolili ‚uprchlictví‘ v obecném slova smyslu – tedy ztrátu minulosti, budoucnosti i přítomné identity²⁴ kvůli prožívané nejistotě. Zároveň se jedná o člověka, který je kvůli vnitřnímu nebo vnějšímu tlaku donucen opustit svůj současný život a vydat se na cestu (téma opět přirozeně obsahující dramatickou situaci nebo její zárodek).²⁵ Motiv neustálého pohybu se pak projevil především ve scénografickém řešení, kde pocit jistého „road-movie“ evokovala skutečná pojízdná multikára.

Zvolený způsob práce vyžadoval i nový způsob zkoušení – představa byla taková:

Šestici hereček a herců a scénografů se předloží nasbíraný materiál, po jehož pročtení bude následovat řízená diskuse nad možnostmi tvůrčího uchopení, které jsme během čtení zahlédli. Vše

²⁴ „Na cestě do táborů ztrácejí jejich budoucí obyvatelé postupně všechny vrstvy své identity až na jedinou: jsou uprchlíky bez státní příslušnosti, bez domova, bez užitku a ‚bez papírů‘. Za plotem tábora jsou poté semleti v beztvorou masu a jsou jim odepřeny elementární podmínky, z nichž identita obvykle vyrůstá, stejně jako jsou přetřhána vlákna, ze kterých se identita snová.“

Zygmunt Bauman. *Tekuté časy: Život ve věku nejistoty*. Praha: Academia. 2017, s. 40

²⁵ „Stát se ‚uprchlíkem‘ znamená ztratit prostředky, které zakládají sociální existenci, tedy sadu běžných věcí, jež nesou významy – zemi, dům, vesnici, město, rodiče, majetek, práci a další mezníky v krajině každodennosti. Tyto neustále hnané bytosti nemají nic než svůj ‚holý život‘, jehož další trvání závisí na humanitární pomoci. [...] Z jejich současného ‚odpadového‘ postavení není cesty ani zpět, ani vpřed (nemáme-li na mysli cestu na ještě odlehlejší místo jako v případě afgánských uprchlíků eskortovaných australskou válečnou flotilou na ostrov mimo veškerou civilizaci).“ Tamtéž, s. 40-41.

se zaznamená, a to nejpłodnější se dále rozvíjí. Scenáριο je doplňováno o nové materiály, které může kdokoli z nás dále sbírat, vzájemně rozvíjíme své nebo cizí asociace a postřehy, s dramaturgem pak podněcujeme herce k situačnímu rozvíjení v prostoru improvizacemi. Na závěr tohoto procesu vznikne pevný scénář, který se teprve nazkouší do výsledného inscenačního tvaru.

4.3. Vznik scénáře

K velkému překvapení se herci pustili do psaní vlastních textů inspirovaných diskuzí o scénáriu. Už během druhého dne jsme měli možnost přečíst si nové rozvinuté texty, které herci přes noc napsali a s prvotním ostychem přečetli (zatím jen četli příznačným hereckým způsobem, ale nehráli).

Vzniklo množství textů různých žánrů – herci psali poezii a krátké dramatické črty. Vzniklo několik písňových textů i s melodií.

Předpokládala jsem, že se první fáze tvorby bude odehrávat formou řízené improvizace v prostoru na zadaná témata a situace. Překvapivě jsme se v druhém týdnu zkoušení od tohoto plánu odchýlili. Z původního scénária se ve finální podobě inscenace zachovaly jen zlomky navržených textů. Materiál, který jsme nasbírali, jsme dále rozpracovávali a přetvářeli a práce s textem se stala prostředkem k vytvoření díla. Tak jako je jedna možnost ztvárňovat myšlenky přímo svým tělem v prostoru, bylo možné tyto myšlenky rozpoznávat a ztvárňovat nejprve v textu a teprve potom svým jednáním vytvářet dramatický prostor. Tímto jsme našli prostředek k hledání formy i obsahu našich námětů. Nalezli jsme způsob, jak scénicky prověřit tematický potenciál jednotlivých námětů, a tak odhalit jejich skutečnou divadelní

a společenskou hodnotu. Jednalo se vlastně o psanou hereckou improvizaci.

4.4. Autorské psaní

Poprvé jsme se museli potýkat s problémem, který je v zásadě neoddelitelnou součástí zvoleného přístupu k tvorbě; tím je samo autorství. Zkoušet scénickou črtu (první návrh v prostoru) rozvinutou hercem, je zcela něco jiného než dramaturgicky pracovat s literárním pokusem herce, který napsal situaci sobě a svým kolegům na tělo. Vztah autora psaného slova k jeho dílu je totiž mnohem pevnější a přísnější než vztah šaška ke svému výstupu. Všichni jsme zvyklí na dramaturgické zásahy do textu. Najednou však bylo velmi obtížné několika vhodnými dramaturgickými zásahy situaci pozměnit a tím ji třeba dokončit, aniž bychom nezasáhli autorské ego.

Autorská tvorba a osobní angažovanost je pro herce vždy důležitá, a to i v případě, že se nejedná o práci na autorské inscenaci. Napadá mě jedno příznačné srovnání: V době, kdy jsme začínali zkoušet naši první absolventskou inscenaci *Višňový sad*,²⁶ zkusili jsme jeden týden pracovat se cvičením německého režiséra a pedagoga Thomase Ostermeiera nazvaným „Storytelling“²⁷. Eliška se tehdy podělila o zážitek ze setkání se svým otcem, kterého několik let neviděla. Všichni zúčastnění přistoupili k přehrávání této situace s naprostou vážností a citlivostí. Zažili jsme velice silný moment, kdy se v neurčitěm prostoru černé místnosti událo

²⁶ A. P. Čechov: *Višňový sad* (režie: Aminata Keita, prem. 18. 3. 2019, divadlo DISK)

²⁷ Herci mají na základě impulsu (myšlenky nastavující dramatickou situaci) rozvíjet své vlastní, osobní zážitky a ty si pak vyprávět. Režisér vybere zážitek, který se mu zdá nejpodnětnější vzhledem k tomu, s jakou situací se tento impuls spojuje v ději hry (o tom ví nejlépe jen on sám), a požádá herce o scénické převyprávění tohoto zážitku. Herec vypravěč sám v ukázce nevystupuje, ale obsadí své spoluhráče do rolí. Herci mají jen pár minut na přípravu, aby se domluvili na vývoji situace, a pak se všichni snaží co nejvěrněji situaci zahrát tak, aby se co možná nejvíc podobala představě, kterou hercovo vyprávění vzbudilo.

setkání dcery se svým otcem se všemi emocemi, jaké takováto setkání mohou vzbuzovat. Cvičení však v tomto bodě nekončí: tuto věrnou rekonstrukci režisér dále rozvíjí a variuje, nejčastěji tím, že mění obsazení aktérů. Situace se nikdy nemění zcela, vždy se promění jeden z dílů skládačky. Všichni herci zůstávají ponořeni do svých zážitků a spíš, než že by se jejich role proměňovaly, se neustále dále vyvíjejí. Navazuje se na předchozí emoce a zvraty a pracuje se dál, jakoby situace pokračovala v jakési časové smyčce.

Ačkoli se tehdy jednalo o velice intimní zážitek z Eliščina dětství, nestálo nic v cestě tomu, abych do „její“ situace režijně zasahovala a variovala ji. Byla nastavena jasná pravidla – Eliška se o svou situaci s námi podělila s vědomím, že jde o cvičení, a tato (ústně předaná) vzpomínka je „pouhý“ materiál k rozvíjení, ze kterého má teprve vzejít výsledný tvar (dílo).

Naproti tomu při práci na *Posledním zrnku písku* se Eliška bránila jakýmkoli textovým zásahům a úpravám monologu „Vize“, které by pozměnily význam jejích slov nebo by třeba i navodily podobnou, ale už ne totožnou, představu, o kterou se snažila. Přesto jsme tyto dramaturgické zásahy prosadili a Eliška je nakonec akceptovala. Pochybuji však o tom, že je skutečně přijala za své. Herečka je v monologu vlastně stále nejistá a její nejistota pramení především z nedůvěry k textu (respektive některým jeho pasážím či slovům, která byly dramaturgicky pozměněny a přepsány).

Příliš silná citová vazba k vlastní počáteční představě je zde na překážku tvůrčímu tvarování a herecké kontrole situace. Namísto srozumění a splynutí autorské vize s hereckou interpretací, které by v případě, kdy autor a interpret jsou jeden a týž člověk, měly být kompletní, cítíme spíše neúplnost a z celého provedení se dostavuje spíše rozpačitý pocit. Nedůvěra není pouze

vnitřní a netýká se pouze herečky a jejího textu, ale je i vzájemná, mezi herečkou a režisérkou. Rozpaky necítíme pouze z hereckého výrazu, ale také ze samotné situace, kterou jaksi postrádáme. Až při příštím uvedení (následující léto 2021) se nám teprve podařilo zasadit monolog do patřičných dramatických okolností díky změně syžetu (jiného řazení scén) a dodáním improvizovaného závěru celé situace, která ji doslovila a pro diváky její význam zjasnila.

Herecké psaní je těžké dramaturgicky kočírovat, má ovšem jednu obrovskou výhodu: je to vždycky psaní scénické. To znamenalo, že přes veškeré nedostatky, se následné herecko-režijní rozvíjení mohlo opírat o implicitní herecké a prostorové zákonitosti. Monolog „Vize“ o záplavě odpadků měl od autorky-herečky ve vínku představu, že během monologu postava zapaluje lampion a vypouští ho do nebe. Tento efekt se neuskutečnil, ale vertikální směřování, s nímž byl monolog psán, jasně určil jeho scénickou podobu: postava začíná monolog říkat, když leží na zemi, postupně vstává do kleku a do stoje, na závěr vystoupí na korbu multikáry (jediný přítomný scénický objekt), během monologu se objeví i ostatní postavy a na závěr společně hledí do nebe. Pohyb vzhůru je signifikantní pro celý monolog. Je to prostorový princip této scény a klíč ke scénickému řešení.

Jakmile se přešlo od analyzování textu ke zkoušení, cesta k výsledné podobě byla poměrně přímá – což je dáno kromě jasné scéničnosti hereckých textů i naší společnou zkušeností.

4.5. Scénář

Po dvou týdnech spolupráce vznikl scénář složený v zásadě ze tří kategorií, které si žádaly odlišné režijní rozpracování, byly to

situace na námět, naivistické pseudofolklórní písně nebo situace a dramatické monology.

4.5.1. Tematické situace

Nyní můžu zhodnotit, že nejpřímější cesta naší práce vedla od námětu k situaci. Příkladem takové práce je situace s názvem „Fronta na vodu“. Na jejím počátku byl jednoduchý námět: „ve světě, kde je nedostatek vody, čekají lidé frontu, aby si ji mohli koupit. Mezi místní přijde cizinec, který se chce také „ucházet“ o vodu, ale je ostatními zapuzen/zabit kvůli tomu, že je cizí.“ Protože námět rezonoval a vzbuzoval silné reakce, rozhodla jsem se ho sama rozepsat do dialogu.

Čekající ve frontě hráli Jessica Bechyňová, Kryštof Dvořáček a Jakub Svojanovský, prodavače vody hrál Michael Goldschmid a cizince hrála Zuzana Černá. Později přibyla ještě postava žebračky pro Elišku Zbrankovou (a v situaci hráli všichni přítomní herci). Herci dostali plastové, pěti litrové barely na vodu jako rekvizity.²⁸

V režijně-hereckém rozvíjení námětu jsme dospěli ke groteskní podobě žíznivých, kteří byli doslova zmrzačeni suchem – ať už se to týkalo mluvy nebo jejich tělesného gestusu. Závažnost tématu (které není jen apokalyptickou vizí naší budoucnosti, ale zároveň je skutečností lidí z méně šťastných částí světa) si sama řekla o přehnanou expresivitu ve výrazu a posouvala situaci čím dál blíže drsné komedii.

Postavy byli mrzáci a součástí jejich těl byly prázdné plastové lahve. Ze zatěžkané vážnosti se vyloupila komická groteska: Herci stojí zkroucení, pitvoří se a šklebí, demonstrují svou chudobu a

²⁸ V místě, kde jsme bydleli a zkoušeli nebyla totiž pitná voda! Museli jsme ji dovážet ze sousedství, a tak jsme během pobytu skutečně s vodou museli šetřit a hospodárně ji využívat, abychom vystačili a aby starost o vodu nenarušila rytmus zkoušení. Námět byl tedy i v tomto případě nepřímo vlastním zážitkem.

nemohoucnost a nad nimi stojí prodavač, který je naopak svěží, fit a čišší energií. Vertikální rozdělení určilo, kdo je nahoře a kdo dole – automaticky je tady nad skupinou ponížených jeden (prodavač vody), který na celé situaci vydělává. Je daný směr vzhůru kam se upírají oči i prosby chudáků. Klíčová byla práce s rekvizitami, které se staly součástmi těl postav – Jessica používá svou láhev jako prodloužený pahýl zkroucené ruky, váha té ruky pak celou postavu táhne k zemi, až ji nutí zalomit se v pase. Kryštof svůj barel vsunul pod košili a vytvořil své postavě hrb jako má velbloud – jak žalostný pohled je na velblouda s prázdným hrbem! Jakub svůj barel svírá v pokřivených prackách a jako jediný používá svou rekvizitu realisticky, tzn. zachovává její původní význam a účel, ale objímá ji jako by se jednalo o nemluvně, tedy vytváří naprosto groteskní vztah ke kusu plastu.

Vážný až morbidní rozměr námětu byl díky komediálnímu rozehrání překonán a my jsme měli možnost hlubší tematizace celé situace. Ve chvíli, kdy do prostoru vstoupí Cizinec, postavy ve frontě na vodu se náhle zarazí, strnou a vyrovnají se – zapomenou na své postižení. Zpochybní se opravdovost jejich tělesné deformace (možná to jen hráli!) a ukazuje se, že i na smrt žízňiví mohou být silní a ve formě, když se mohou opřít do někoho ještě slabšího, než jsou oni sami. Najednou není hlavním tématem nedostatek vody, ale přetvářka a sadismus. Smějeme se malosti těch tří chudáků, kteří ze sebe před našima očima dělají kašpary – komický je i závěr, kdy se všechny postavy spojí, aby vyhnali Cizince, a do honu na vetřelce se zapojí i prodavač vody i opodál ležící mrtvola. Z tezoovitého námětu se rozvíjením v prostoru a hledáním hereckého stylu stala komická anekdota satiricky komentující současné i po archetypální rysy člověka jako jsou přetvářka a malost člověka.

4.5.2. „Folklór“

Další série výstupů, ke kterým jsme zkoušením dospěli, se dá žánrově označit jako písně a situace s folklórními prvky. Folklórními prvky mám na mysli jistou naivitu v námětech i v provedení (a v písních navíc se to projevilo folklórními harmonickými a melodickými postupy).

Jako cenný zdroj nám v tomto ohledu posloužila díla E. F. Buriana *Vojna* (1935) a *Láska, vzdor a smrt* (1959). Druhou z nich jsme poslouchali jako audionahrávku, pro lepší představu hereckého výrazu, o který Burianovi šlo. Ze záznamu této hry jsem mezi inspirační materiály zařadila přepsaný dialog vojáka se smrtí z druhé třetiny hry. Tento dialog se stal námětem a inspirací pro tři scény naší inscenace: „Píseň vojáka ISIS“, „Čardáš“ a „Smrtku“.

Původní dialog *Láska, vzdor a smrt*:

Ona: Mládenečku, mladý, kam ty povadruješ?

On: Z tej země do jiný, do krajiny cizí.

Ona: Kdo tě tam opatří, když tě smrt zachvátí?

On: Mám já tam svou milou, panenku rozmilou. Ona mě opatří, když mě smrt zachvátí.

[...]

Ona: Dobrý den, mládenče, já jdu k tobě. Dost jsem se starala, najdu-li tě. Já jsem k tobě přišla na námluvu. Ráda bych já byla nevěstou tvou.

On: Ó ty Smrti milá, cože myslíš, jak že ty mě mladého mě namluvíš. Ty špatná, stará, nemáš zubů. Já tě nemiluju, ani nechci.

Ona: Však já se přistrojím, krásná budu. Od hlavy do paty bílou plachtou. Na hlavu si vezmu též korunu. Však ty to víš, že mě tak malují.

On: Co je po tvý kráse, ty jsi stará. Tvář tvoje černá, uvadlá.

Ona: Co já chci, můj milý, to musí být a ty musíš dneska k oddavkám jít.

Dialog nejprve inspiroval dramaturga k parafrázi ve formě písně. Téma války (naprosto zásadní pro Burianovu tvorbu) dramaturg převzal a složil píseň vojáka před odvodem. Zachoval lidovost jazyka (ve smyslu jeho přirozené hudebnosti a jednoduchosti v příměrech) a použil verš. Abstraktní postava Smrti, která vojáka (Kryštof Dvořáček) provází, láká ho i děsí, se objevila i zde. Obsadila jsem do této role všechny tři herečky. Hlas postavy (a o ten šlo především) byl díky sborovému pojetí

přirozeně ozvláštněn – odosobněn, amplifikován, zrytmizován. Scénické rozvinutí pak vedlo k tomu, že dívky, které Voják během své cesty zahlédne opodál, se k němu na jeho pozvání připojí, se promění v jeho smrt.

Píseň vojáka ISIS

Voják: A mě svět už nebaví
A já půjdu za vojáka
Za vojáka s puškou
za vojáka s pistolí
jenom ať mně připraví dobrý uvítání

Něž mi život uplyne
Radši půjdu za hrdinu
Do tej svatej země
Do božího království
Jenom ať mně připraví dobrý uvítání

Smrt: A kampak ty, panáčku?

Voják: Za vojáka!

Smrt: Tak daleko odsud?

Voják: Tu nejsou vojáci!
Tu je jenom nuda
A všude samá špína
Tam daleko odsud
Muži jsou si bratry,
ženy sestrami
Za nimi se vydám
Jenom ať mně připraví dobrý uvítání

Smrt: Dobré bude uvítání
Sama ti je zchystám
Bude nám veselo, bude nám hej
s radostí za mnou pospíchej

Voják: Seš holka pěkná,
Pěkná jako květ
Půjdeš-li ty se mnou
do tej boží země
budou mi tě všichni závidět

Smrt: Bude nám veselo, bude nám hej
s radostí za mnou pospíchej!

Voják: Doma se to dozvědí a budou mi závidět
Jakou já mám pistoli
jakou já mám nevěstu
Jen ať mně tam připraví dobrý uvítání

Smrt: Dobré bude uvítání
sama ti je zchystám
Bude nám veselo, bude nám hej
s radostí za mnou pospíchej

Voják: Musejí mně připravit
to dobrý uvítání
Jak mě budou nemilovat

jak mě budou bít
pistoli vezmu a půjdu se zastřelit
Smrt: Dobré bude uvítání
Sama ti je zchystám
Bude nám veselo, bude nám hej
Domů se, panáčku, nevracej!

Původní dialog z montáže lidové poezie *Láska vzdor a smrt* dále inspiroval vznik básně s názvem *Očima malého dítěte*. Ta je inspirovaná především melodičností a obrazotvorností Burianovy poezie. V básni vystupuje dítě, které objevuje svět a stále dokola se táže své matky na to, co vidí kolem sebe. Používá k tomu onu známou otázku „a proč“, které si děti v určitém věku tolik oblíbí a dovádějí pak své rodiče do patových situací nikdy nekončícími otázkami. První z nich složil Jaroslav Jurečka, poté jsem ji sama rozvinula a nakonec ji do podoby čardášového textu přetvořil Jakub Svojanovský, který píseň v inscenaci také zpíval:

Očima malého dítěte (J. Jurečka)
Maminko, co to tam stojí za stromy?
To jsou břízy, miláčku.
A co břízy šeptají?
Že jsou bílé jako beránci.

Maminko, co to tam roste za keře?
To jsou bezy, miláčku.
A co si bezy šuškaží?
Že jsou odkvetlá vzpomínka.

Při dalším fázi rozvíjení byly otázky „a proč“ zachovány jako refrén básně, nicméně její obsah se proměnil. Matka a syn se stali cizinci v neznámém světě, díky čemuž se proměnila také krajina, kterou společně (v dialogu) popisují. Svět kolem, kterého si dítě všímá, je postižený válkou. Patrný je i rozdíl pohledů každé z postav – pohled dospělého a dítěte se diametrálně liší. Díky základnímu konfliktu v postojích vzniká situace. Sledujeme matku snažící se zmírnit dopad děsivé reality okolního světa na dítě a poskytuje mu

alespoň slova útěchy (běžné je utěšovat dítě poezií například formou ukolébavky či říkanky):

Očima malého dítěte (A. Keita)

Maminko, co to letí na nebi?
To jsou střely miláčku.
A kdo ty střely vystřelil?
Naši otcové.

Maminko, co to buší na dveře?
To je válka, miláčku.
A proč se k nám dobývá?
Ta si nevybírá.

Do třetí fáze stejnou báseň převedl Jakub Svojanovský, když pro ni složil čardášovou melodii a pro tyto účely upravil i text.

Očima malého dítěte (J. Svojanovský)

Řekněte mně, maměnko, kdo se to tu směje?
Hej, kdo se to tu směje?
To jsou dívky miláčku bílé jak šalvěje
Hej bílé jak šalvěje

A čemu se, maměnko, čemu se to smějí?
Hej, čemu se to smějí?
To ti jednou, miláčku, samy odpovědí
Hej samy odpovědí

Co ti lidé, maměnko, co si to povídají?
Hej, co si to povídají.
Nelámej si, hlavěnku, to si odpovídají.
Hej, to si odpovídají.

Proč jim není rozumět, maměnko má zlatá?
Hej, maměnko má zlatá?
Protože jsme odjinud, hlavěnko zvědavá
Hej, hlavěnko zvědavá

Co to letí, maměnko, co to letí v nebi?
Hej co to letí v nebi?
To jsou střely, miláčku, šedé jako chrpy.
Hej šedé jako chrpy.

Co to buší, maměnko, co buší na vrata?
Hej co buší na vrata?
To je válka, miláčku, válka je pro kata
Hej válka je pro kata

A proč se k nám, maměnko, proč se k nám dobývá?
Hej proč se k nám dobývá?
Ta si, ty můj miláčku, ta si nevybírá.
Hej ta si nevybírá.

Zatímco jsme se vzdálili od původního námětu E. F. Buriana, našli jsme vlastní slova i styl, kterým jsme se chtěli vyjádřit –

od poetického dramatu přes autorskou báseň až k písni svou formou vycházející z valašského čardáše a svým obsahem se vyjadřující k současným společenským strachům a lidským bolestem s nadějí na jejich překonání (v duchu lidové poezie).

V kontextu celkového syžetu inscenace působila tato píseň jako jakýsi akumulátor válečné atmosféry, protože svou melodií a scénickým provedením dráždila naše smysly a vyvolávala silné protichůdné emoce (dojetí, strachu a odpuštění).

Původní Burianův dialog se smrtí inspiroval také Elišku Zbrankovou k napsání dialogu o muži, který potká svou smrt. Ta se mu představí v podobě rozverně holčičky a nic netušící muž se musí postupně dopátrat důvodu, proč za ním přišla. Eliška nepřejímá ani Burianův jazyk, ani výraz. Pracuje pouze se situačním námětem muže (původně možná také vojáka) na konci své cesty, kterého si namlouvá dívka a před našima očima se proměňuje v jeho vlastní smrt.

Eliška si píše postavu rozverně dívky, zatím pouze potenciální femme fatale²⁹, na tělo. Vzniká civilní dialog, který svou zápletku staví na jinotaji. Na konci se muž marně pokouší o útěk podobně jako u Buriana. Eliška rozuzlení cíleně pozměňuje a Vojáka se Smrtí smiřuje.

Smrtka (E. Zbranková)

Ona: (už u něj) Říkám ahoj, ty mě nepozdravíš?

On: (otráveně) My se známe?

Ona: Proč jsou všichni tak otrávení, když mě vidí, proč není někdo i rád?

On: Asi proto, že na tebe není nikdo zvědavěj.

Ona: A to by ses divil! Někteří jsou rádi, abys věděl, ale je jich málo, moc málo...

On: (jízlivě) Teď nemám čas. Promiň.

Ona: (nadšeně) Ale ano! Právě že máš!

On: Panebože.

Ona: Vždyť jsem za tebou přišla.

On: Hele, co to na mě hraješ?

Ona: Nic! Já nic nehraju, leda by sis chtěl něco zahrát. Ale to mě moc nebaví, vždycky vyhraju. [...]

²⁹ Neodolatelné, přitažlivé a pro muže fatálně nebezpečné ženy.

Na těchto třech příkladech (Píseň vojáka Isis, Čardáš a Smrtka) jsem demonstrovala některé z postupů, které jsme využívali při tvorbě s využitím tématu (jak té vnější, tak vnitřní) nevratné změny.

Paralelně s těmito situacemi probíhala individuální práce na postavách, které byly založené na silném příběhu. Postavy vznikaly na základě monologů – tedy přímým projevem (promluvou) postavy k divákům.

4.5.3. Monology

Dramatické monology, kolem nichž jsme poskládali mozaiku situací a písní, se staly klíčovými pilíři ve stavbě inscenace. Nejprve byly napsány tři monology: „Vize“ o strachu z ekologické katastrofy, „Kryoman“ o klukovi, který se chce nechat zamrazit kvůli dosud nevyléčitelné nemoci, a „Pavoučice“, monolog dívky, která chce žít pouze ve virtuální realitě.

Každý z těchto tří monologů měl jiný způsob vzniku: monolog „Vize“ napsala Eliška na začátku zkoušení a o své vizi mluvila už na první čtené, jedná se vlastně o záznam bdělého snu. „Kryomana“ napsal Michael na základě internetového článku a strávil mnoho času hledáním reálií a zkoumáním lidí, kteří se chtějí nechat zamrazit nebo se údajně zamrazit nechali.³⁰ „Pavoučici“ napsal dramaturg na tělo Zuzaně Černé na základě dvou etud, které herečka v rámci zkoušení předvedla, a které projevovaly její osobní touhu žít život s jasně a neměnně determinovaným vývojem (ačkoli si tohoto smyslu pravděpodobně vědomá nebyla). O strachu

³⁰ Tematická spojitost s hercem je prostá: v době, kdy Michael psal o člověku, který chce utéci před rakovinou zmrazením celého těla, bral kvůli daleko méně závažné nemoci velmi silné léky, které hodně ovlivňovaly jeho celkové rozpoložení a vnímání světa.

z virtuálních realit různého druhu jsme pochopitelně mluvili od samého začátku ještě v souvislosti s hledáním tématu. Proto byl vznik monologu snoubením Zuzaniných osobních i inscenačních témat.

Tyto tři monology předurčily vznik dalším monologům, které měly logicky vzniknout pro zbývající dva herce a herečku. Vytyčila se témata herců a hereček, na jejichž základě byli následně obsazováni v situacích. Záměrná absence děje a lineární kauzality nám umožňovala řadit situace, písně a monology pouze na základě tematické a asociační souvislosti.

Protože od počátku společného fungování (ročníku a později souboru) zakládáme své inscenace na hereckém projevu, je přirozené, že pilíři této inscenace tvoří právě monology – jednotlivé herecké výstupy.

4.6. Prostor

Parku U Ježíška pravděpodobně dostal svůj název díky lokaci, která jej jaksi straní před dynamickým životem v centru velkého města, jakým je Plzeň. Tichý kout zeleně, na kterém se klenula obloha a jako horizont sloužil listnatý les. Do stran se rozbíhal park dále navazující na městskou krajinu (prostor neměl výrazné hranice – jako by pokračoval pořád dál). Proto bylo podstatné vymezit ho něčím divadelním učinit z tohoto prostoru prostor scénický.

Zvolili jsme výraznou scénografii, která razantně vymezovala pocitově nekonečný hrací prostor. Desetimetrový kruh písku olemovaný pruhem látky působil uprostřed zeleně nepatřičně a zároveň harmonicky. Červená barva lemu zářila i v přítmí večera a ladila se prověšenou plachtou jakoby spadlého šapitó vyvěšené ze stožáru uprostřed kruhu. Z jedné čtvrtiny kruh – vlevo vzadu –

olemovalo zvlněné podium, na němž byli usazeni hudebníci. Toto pódium bylo zleva zakončeno vysokou věží postavenou z lešení. Několik hracích ploch, kruh a hudební nástroje.

Po počáteční předešře do prostoru vtrhla modrá, tagy posprejovaná multikára, absurdní vozítko, na kterém postavy projížděly dějem. Tento původně efektní prvek se stal hlavním pojítkem mezi obrazy. Multikára se využívala scénograficky ve všech svých možných podobách, a to nejen díky tomu, že neustále měnila svou pozici na scéně, ale proměňovala se i významově. Kromě herců to byl na scéně další dynamický prvek, který vnášel do inscenace rychlost a pohyb, a to i přesto, že jednotlivé přesuny trvaly vlastně déle s vozem než bez něj. Jak jsme se mohli přesvědčit během představení na zájezdu ve Všekarech, kde jsme inscenaci hráli v kostele sv. Barbory, a tedy bez multikáry, tento brutální pohyb doprovázený řvoucím motorem, je pro inscenaci podstatným principem, který není možné vypustit bez adekvátní náhrady. I proto jsme nakonec odmítli pozvání hrát inscenaci v kamenném divadle, kde by jízda jakýmkoli autem po jevišti nebyla možná.

4.7. Úvaha: Režie plenérového představení

V přemýšlení o inscenaci *Poslední zrnko písku* hrálo neodmyslitelnou roli plenérové prostředí. To nás nejen obklopovalo po celou dobu zkoušení v Partolticích³¹, ale od začátku jsme vytvářeli inscenaci do přírodního prostranství.³² Z hlediska režie pro mě od začátku hrál roli aspekt festivalového publika, pro které je tato inscenace (primárně) určena. To má svá specifika, co se

³¹ Tvorba v přírodě byl skutečně pocitově i fyzicky zcela odlišný zážitek od zkoušení na zkušebně. Důležitý rozdíl byl ve vnímání času.

³² Kdybychom se rozhodli, mohli bychom hrát v trávě a mezi stromy. Bylo na nás, jak prostor upravíme, jak ho a čím zdivadelníme.

týká různé úrovně náročnosti. Toto konkrétní (městské) publikum se každoročně přichází na tento festival především pobavit. Tudiž neočekává příliš náročný program (ať už časově nebo intelektuálně). Tento předpoklad je často doprovázen výběrem bulvárního titulu, který očekává příznačný způsob režie i herectví. Rozhodla jsem se nepopírat předpoklad, že diváci musí být nutně pobaveni, ale zároveň se nebránit podstatě letní slavnosti, jakou tento festival pro obyvatele Plzně rozhodně je. Hledala jsem proto cestu, jak umožnit obojí – zábavu i umělecký zážitek.

Výraznou kvalitou Poslední zrnka písku je nakonec právě univerzálnost sdělení vyjadřující se skrze současné dění k lidským podstatám, které jsou neměnné. Díky tomu má inscenace možnost zapůsobit na široké spektrum diváků a zařadit se například i na stálý repertoár, protože ač vychází ze současné společenské problematiky, překonává ji, uvádí do kontextu a rozvíjí spíše v úvahy nad člověkem a jeho údělem, než nad řešením politických aktualit. Vznikl autorský text, který není závislý na vlastních tvůrcích, kteří jediní rozumí tomu, jak jej inscenovat. Mnohem spíš se může pokládat za inspiraci pro vznik dalších inscenací na pomezí scénického koncertu.

I díky scénografickému řešení, které svou přirozenou exotičností přitahovalo pozornost a v němž se velice dobře vyjímalý písňě s folklórními motivy a komediální situace, jsme nakonec naplnili i diváckou touhu po zážitku a letní odlehčené zábavě.

4.8. Závěrem

Tento projekt umožnil studentům napříč různými obory reálný střet s vlastními dovednostmi v prostředí nakloněném divadlu, a

zároveň pro divadlo nijak neuzpůsobeném. Od naší práce se vyžadovala schopnost rychlé reakce, profesionalita, sebevědomý úsudek a radost z tvorby. Ocenili jsme především nezávislost tohoto projektu a díky tomu se odpoutali od potřeby pedagogického vedení i od pevného textu – dvou pilířů našeho studia. Díky tomu jsme se upevnili v umění svého oboru a načerpali sebevědomí nezávislých tvůrců schopných obstát v profesionálních podmínkách. Dostali jsme svobodu tvořit po svém a za sebe, se vší odpovědností k činohernímu divadlu, které uznáváme a vyznáváme.

5. Nikdo

Hru *Nikdo* (1924), nedávno nalezenou prvotinou rakousko-uherského dramatika Ödona von Horvátha (1901–1938), jsem pro Národní divadlo Brno v divadle Reduta nazkoušela v období října a listopadu 2020 s odloženou premiérou v září 2021.³³ Umělecký šéf činohry Milan Šotek byl dramaturgem inscenace, scénografii vytvořil Michal Spratek a kostýmy navrhla Linda Holubová.

Hra je příkladným expresionistickým dílem – lidé na okraji společnosti zmítající se ve víru zrychlujícího se chudobného světa Vídně po první světové válce. Život ve velkoměstě je pro hru velmi podstatný, stejně jako pro celé expresionistické hnutí, jak to píše Ingeborg Fialová-Fürstová: „[...] V expresionistickém umění má tudíž velkoměsto dvojí tvář: na jedné straně je vitální šifrou pro dosud nebývalé životní možnosti člověka moderní doby, na druhé straně je nepřátelskou, démonickou džunglí, sídlem metafyzického strachu z bezejmenného existenciálního ohrožení a bezvýhodným labyrintem.“³⁴ Hlavním tématem hry je právě tento existenciální strach (oproti jiným expresionistickým hrám ovšem s konkrétními rysy nikoliv bezejmenný).

Vystupují zde postavy, jejichž hlavní motivací k jednání je strach nebo obava z různých životních skutečností, která je dohání k extrémním rozhodnutím. S každým takovým rozhodnutím se postavy vydávají na nekončící cestu plnou úskoků, zamlčovaných pravd a násilí.

Představa cesty nebo ještě lépe dráhy, po níž se každá postava vydává vstříc svému osudu, je pro mě stěžejní v chápání vnitřního pohybu (a s tím i souvisejícího temporytmu) inscenace.

³³ Ö. Von Horváth: *Nikdo*. Divadlo Reduta (rež. Aminata Keita, prem.) Zkoušení inscenace *Nikdo* probíhalo v říjnu a listopadu 2020 a z důvodů stále probíhající pandemie v ČR se premiéra uskuteční až 3. září 2021.

³⁴ Ivana Fürstová – Zuzana Augustová – Aleš Merenus. (eds.) *Expresionistické drama z českých zemí*, Praha: Academia. 2020, s. 18

Specifikem Horvátha je téma proměny (životní) role objevující se v mnoha jeho hrách, a které Horváth vyjadřuje předepsanou proměnou role herecké.³⁵ I zde dochází k tomuto principu, nicméně návod, jak tyto záměny přesně určit (kdo se proměňuje v koho), musíme sami objevit v textu detailním čtením a ohledáváním principů dramatického světa (Horváth nám zatím nic nepředepisuje). Tyto proměny se pak odehrávají za běhu a tváří v tvář vlastní bezmoci se z tohoto vnitřního řádu vymanit. Ať už zůstáváme představou ve světě hry a tuto cestu sledujeme na krátkém životním úseku postav nebo se pokusíme o interpretaci a přirovnání k vlastním životům, pokaždé je výsledek znepokojivý, neboť význam zůstává stejný – jsme sami na světě.

Princip divadelní proměny objevující se ve hře v mnoha rovinách (herecké, charakterové, prostorové) ustanovuje mou představu o dramatickém světě hry a jeho pravidlech, která je východiskem pro řešení této inscenace. Mým záměrem bylo vytvořit panoptikum. Toho jsem měla docílit dynamickým pohybem postav na scéně, systémem převleků a záměn a takovým řešením prostoru, který by tento pohyb a proměnu umožňoval.

5.1. O Prostoru

Prostorem hry je starý dům – v tomto domě se odehrává celý příběh. Požadavkem bylo vytvořit svébytný prostor evokující reálnou podobu takového domu se všemi jeho vlastnostmi jako je stáří, členitost, vlhkost nebo sešlost. Na rozdíl od mých předchozích zkušeností s inscenacemi *Jak se vám líbí* nebo *Bratři*

³⁵ Ve své pozdní hře *Don Juan se vrací z války* – *Don Juan kommt aus dem Krieg* (1936) tento princip plně rozvíjí, když přímo předepisuje pětatřicet ženských postav, které musí být (podle autorových scénických poznámek) obsazeny podstatně menším počtem hereček.

Ödon von Horváth. *Hry*. Přeložila: J. Hrubešová. Praha: Divadelní ústav. 2002, s. 501-556.

*Karamazovi*³⁶, kde bylo zapotřebí prostorově umožnit, aby se mohlo stát vlastně cokoli (teprve herecká akce měla pojmenovat, kde se právě nacházíme), v *Nikom* je tomu naopak – prostor definuje vznik a vývoj situací, ty se stávají konkrétními právě ve vztahu k tomuto místu. Jakoby se lidé v tomto domě v jeho důsledku změnili – pokřivili.

Děj hry se odehrává v patrovém domě s mnoha dveřmi. Za těmito dveřmi bydlí nejrůznější lidé, všichni ztroskotanci pohybující se na hraně společnosti (prostitutka, opilec, žebrající muzikant, stará osamělá panna, ad.). Všem jim „vládne“ zmrzačený lichvář všemi popisovaný jako lidská zrůda. Z tohoto domu vedou jedny domovní dveře, kterými čas od času někoho vynesou nebo odvečou a už se s ním nesetkáme. Horváth od počátku buduje tajemnou až hororovou atmosféru, která je úzce svázaná s tímto konkrétním místem. Tuto atmosféru obohacuje o absurdní charaktery nebo okolnosti, díky čemuž se dostáváme na rozhraní žánrů a spíše než jako tragédii, je možné tuto hru označit jako tragikomedii.

Do tohoto světa pochybných postav, plného násilí Horváth přivádí mladou dívku Uršulu, již také hrozí pád na samé dno společnosti. V domě potká Božetěcha Lehmana, muže o berlích, nad kterým se jí sevře srdce a projeví mu lítost. Lehman se do nevinné dívky zamiluje a učiní ji svou ženou. Uršula se tak ocitne uvězněná v malém bytě, ze kterého Lehman nikdy nevychází, protože nemůže ze schodů. Uršula začne litovat svého závazku, načež se rozvíjí vnitřní boj o čest a svobodu, který se v situacích rozvíjí jako umění či schopnost projevit či neprojevit soucit, což je jakési měřítko charakteru i u všech ostatních postav, které zde

³⁶ F. M. Dostojevskij, E. Schorm: *Bratři Karamozovi*, překlad: Prokop Voskovec, úprava a režie: Aminata Keita, premiéra (v rámci klauzur Scénické tvorby) 5. 6. 2018 na učebně K222.

uvízly. Ač každá z postav řeší odlišnou životní okolnost, všechny jsou chyceny mezi týmiž čtyřmi stěnami, ze kterých není úniku. Tento dům se pro ně stává útočištěm i vězením.

5.1.1. Scénografie

Michal Spratek v prostoru Reduty vybudoval vysokou dvoupatrovou stavbu s dominujícím strmým kovovým schodištěm. Schodiště vede do prvního patra na balkón (pavlač) táhnoucí se podél horního patra jako ochoz starého domu a zároveň jeho chodba. Z tohoto balkónu se dá pokračovat do dalších pomyslných poschodí domu (za scénou) a vzniká tím dojem nekončícího stoupání po schodech babylonského činžáku. Pod tímto schodištěm a zahnutým balkónem je prázdný prostor připomínající vstupní halu nebo dvůr. Oscilace mezi interiérem a exteriérem je zde zcela záměrná.

Předepsány jsou velké vchodové dveře vedoucí z domu na ulici. Tyto dveře jsme nahradili hlubokým temným tunelem, na jehož konec ani nedohlédneme. Než postava do domu vejde (nebo z něj odejde) musí projít temným podchodem, přesně takovým, jaký známe ze zapadlých koutů města. Stěny podchodu jsou vydlážděnkovány, světlo vychází z umouněných problikávajících zářivek, podlaha se leskne vlhkostí a špínou. Přes všechny tyto naturalistické detaily se nakonec jedná o jedinou a původní bránu do zászvěti jako z dob antických scénografií. Před námi stojí zeď domu – už ne paláce, ale městského činžáku, který však splňuje stejnou funkci jako římský palác, jehož zeď sloužila jako divadelní horizont. Podstoupit tuto cestu a projít bránou (do zászvěti), je úpěnlivým přáním i neutuchající obavou nakonec každé postavy tohoto prokletého domu. Ne náhodou hned po Uršule tímto

podchodem přichází čtyři funebráci, odnášející z domu v rakvi mrtvolu jednoho z nájemníků – Horváth tedy doslovuje obraz brány, kterou se odchází na onen svět.

Jednotlivé epizody pravidelně obohacuje příjezd velkého černého vozu, který vždy značí nějaký zvrát v životech postav – na počátku jím odvázejí rakev právě zesnulého nájemníka, podruhé značí příjezd svatebčanů, potřetí je to policejní vůz, do něhož zatáhnou bránící se oběť násilím. Světla tajemného vozu se vždy objeví v průchodu tunelu, z jejichž pozadí vystoupí černí muži jdoucí vykonat svůj úkol (mají vždy jiný cíl).

V neposlední dveře svou důležitou roli hrají dveře, za kterými se postavy ukrývají před nástrahy okolního světa (jakoby tento svět byl plný predátorů chystajících se kohokoli okamžitě zneužít či využít ve svůj prospěch). Použitím dveří se vytváří dynamika pohybu v prostoru.

Schodiště spojující diagonálně levou přední stranu s pravou stranou v horním rohu scény vytváří možnost vertikálního, a navíc i diagonálního pohybu. Vertikální komunikaci umožňuje také ochozový balkón ve tvaru písmena „L“, ze kterého je možné v jakékoli části shlížet dolů a mít celou spodní scénu „pod kontrolou“. Zároveň je tento balkón i schodiště obehnané zábradlím a výrazně zužuje herecký prostor, což klade přirozenou překážku v jakémkoli dialogu – jakýkoli vykonaný pohyb se v dialogu stává pohybem vůči této postavě, necouvnout, otočit se a odejít nebo se protáhnout kolem někoho na úzkém balkóně, se stává závažnější než v prostoru, který by byl otevřený. Jakékoli napětí mezi postavami se tak v tomto prostoru vždy záměrně zintenzivní. Díky dveřím a výdejnímu okénku (jimž postavy také vstupují do hry) se dramatický prostor rozehrává také za fyzickou scénografií a my nabýváme vlastně iluzivního dojmu, že svět hry

existuje i za těmito dveřmi, jež jsou navíc definovány jednotlivými charaktery - dveře prostitutky Gildy vypadají příznačně podle funkce, kterou mají plnit (a jsou tedy vyplněné poloprůsvitnou síťovinou, přes kterou můžeme zahlédnout siluety lidí za nimi), korozi oprýskané kovové dveře jsou zase vstupem k Velkému kavárníkovi, kam postavy míří utopit v alkoholu svůj zármutek nebo oslavit nenadálé štěstí.

Mimo tyto architektonické prvky scénografie (zdi, schody, dveře) je scéna prázdná. Dominují jí výrazné kostýmy kostýmní výtvarnice Lindy Holubové a výrazné svícení s použitím lokálních zdrojů evokujících neonová světla městských ulic a barů.

5.1.2. Proměna v kostýmech

Kostýmy jsou vytvořeny kombinací prvků od nejrůznějších historických módních stylů až do současnosti. Postavy spojují jisté archetypální prvky v odívání jako je daný střih pro všechny ženské šaty nebo černé pláště pro postavy černých mužů prolínající se dějem. Tyto spojitosti mají schopnost dramatický děj jaksi semknout a vytvořit dojem uzavřeného světa. Zároveň zůstávají stále dostatečně nahodilé, aby mohly být teprve herecky a scénicky naplňovány a nevytvářely zbytečné emblémy pozbývající skutečnou symbolickou hodnotu a divadelnost.

Kostým je v této inscenaci podstatnou složkou i proto, že s jeho pomocí je se vytváří princip proměny rolí a charakterů. Jak už jsem předeslala v předchozím textu, v této hře dochází k proměnám na několika úrovních: Prvním principem je změna kostýmu z důvodu životní okolnosti v příběhu postavy. Příkladem je Uršula, která přichází na scénu v uniformě servírky, po setkání

s Lehmanem přichází ve svatebních šatech jako jeho nevěsta, a nakonec se obléká do třetích šatů poté, co přijímá roli manželky. Druhým principem je záměna. Tato záměna je v textu hry přímo zaznamenaná, týká se postav Číšnic (kterých se v ději objevuje několik) a tvůrci musí přijít na podobu této proměny. V naší inscenaci měla Uršula, Číšnice a postava Nástupkyně totožné kostýmy, které si herečky vždy v pravou chvíli převlékly a zkombinovaly ještě buď s totožnou nebo naopak odlišnou parukou. Tak docházelo ke střetu dvojnic, které jednu za druhou nahrazovaly v její pracovní funkci (či životní roli).

Třetím principem záměny totožnosti byly situace, v nichž si postavy spletou někoho na základě jeho jména. V příběhu se taková situace opakuje v různých variantách a výsledek je buď velké pobavení nebo lítost nad životní chybou. S tímto principem pak Horváth pracuje také v rovině záměny předmětů (zlatý prsten za prsten z plechu), která může pro mnohé postavy znamenat fatální prohru – naprostou životní katastrofu.

KLEIN: – – – A třeba ten ztracený prsten už někdo mezitím „náhodou“ našel: určitě zase hraje nějakou roli / třeba ho teď má někdo za plechový / možná kvůli němu dokonce někoho zabili – – – Vidíte / možná: kdybyste se jmenovala „Gilda“, měla byste taky svou loupežnou vraždu – – – Jak si může někdo dovolit soudit, když přece nikdo nemůže za to, jak se jmenuje!

Tento princip podobnosti a záměny je pak možné dále rozehrávat například v případě Staříčkého šviháka, který je popsán jednoduše jako starý muž, ale v naší interpretaci přichází o berlích stejně jako Lehman. Jejich vzájemná podobnost je čistě náhodná, nicméně se neubráníme srovnání, což nutně Staříčkého šviháka shazuje. Jakmile totiž Gilda zjistí, že se jmenují stejně, rozesměje ji to a svým krutým smíchem šviháka poníží – ponížení se pak stává tématem této situace.

Nově objevené téma či motiv rozehráváním rozvíjíme, čímž se daří znovu a zase odpovídat na otázku *O čem hrajeme*. Odpověď na tuto otázku se pak přirozeně proměňuje v situacích a prolíná inscenací ve všech jejích složkách. To inscenaci jednak v dalších rovinách obohacuje, ale především vzniká čím dál hutnější tematická a motivická struktura.

5.2. Herectví

Požadavek na proměnlivost byl kladen především na herečky a herce (bez jejich herectví je jakýkoli režijní či scénografický princip pouhým efektem).

Má původní představa hereckého stylu pro tuto inscenaci se dala popsat jako snaha o expresionismus s použitím takové stylizace, která by umožňovala hercům nehrát psychologicky, ale naopak vědomě (tedy s odstupem od své postavy) tuto postavu vytvářet výrazným postojem, gesty, mimikou a schopností herecké zkratky.

Role Božetěcha Lehmana (Ivan Dejmál) byla technicky nejnáročnější, neboť bylo zapotřebí vytvořit fyzické postižení této postavy, což jsem se rozhodla řešit pohybovou stylizací. O postavě se dozvídáme, že jeho nohy zakrněly v dětském věku. Jeho postižení proto značí dnes už zastaralé ústrojí rovnacích kovových dlah (jak je známe z filmu *Forest Gump*, v němž tyto „rovnadla“ znepříjemňovala dětství malému Forestovi). Nohy uvíznuté v dětství jsou pak zpodobněny berlemi v dětské velikosti, ke kterým se vysoký Ivan Dejmál musí sklánět. Jeho chůze o berlích je pak absurdně zdeformovaná díky nepoměru výšky berlí a jeho těla, což vytváří groteskní podobu této postavy. Grotesknost je pak hlavní a palčivý rys této postavy, která v nás vyvolává smích i soucit zároveň.

Pro postavu Uršuly jsem hledala herečku nesoucí v sobě kontrast smrtelné krásy, jak ji známe například z popisu hereckých typů na příkladech slavných hereček od Jaroslava Vostrého: *„Jako dobrý příklad asociace některých duševních vlastností s určitým vzezřením, které nabylo v daném prostředí potenciální symbolické funkce, mohou posloužit ustálená spojení ‚něžná blondýnka‘ a ‚vášnivá bruneta‘.*“ Typ blondýny pak dále rozvíjí srovnáním francouzské herečky Catherine Deneuve s Marilyn Monroe: *„[...] Naproti tomu Cathrine Deneuveová mohla docela dobře představovat ‚chladné‘ blondýny, mužům jakoby zásadně nebezpečné. Takové ‚čtení‘ jejího zevnějšku nebylo (aspoň ne jenom) předurčeno studenějším odstínem světlých vlasů, ale celkovým zjevem a projevem.“*³⁷ K typu rozporuplných, něčím neuchopitelně nebezpečným, by se mohla přiřadit také Veronika Lapková, kterou jsem obsadila do hlavní role Uršuly (také tato postava se nakonec přes svou původní čistotu projeví jako „velvyslankyně pekel“, kterou se navzdory očekávání projeví právě zlatovlasá dívka (což má podobnost s hororovým motivem). Kromě dlouhých zlatých vlasů má Veronika dobře posazený hluboký hlas kontrastující s její podobou křehké dívky. I proto je její krása oslňující a mrazivá zároveň.

Další výraznou postavou je Gilda (Hana Briešťanská), protřelá, ukřičená ženská s pokřivenou pověstí a přízviskem slečna Amour. Hana Briešťanská s talentem a temperamentem velké heroiny vdechla této staré prostitutce neodolatelné kouzlo Máří Magdalén, pro které je láska přirozeným šarmem a díky čemuž jsou nakonec tak snadno zneužitelné. Hanka významně skloubila zranitelnost s hrubostí. Zoufale zamilovaná do opilce a bývalého

³⁷ J. Vostrý. *O hercích a herectví*, s. 200.

boxera Vladimíra (Roman Blumeier) i ona vzbuzuje smích a lítost zároveň.

Panoptický svět se začíná skládat až v druhém plánu, v němž se lidské osudy zrcadlí. Do posledního okamžiku energická Gilda je nakonec odvezena v černém igelitovém pytli. V následujícím obraze se Hana Briešťanská objeví jako Staříčká panna, nebo ještě lépe pouze její stín, v nejvyšším patře domu truchlivě lká nad ztrátou svého snoubence, Staříčkého šviháka, kterého si Gilda před pár dní vedla do svého pokojíku, a jehož zlatý prsten ji nakonec stál život. Stejná herečka vetkne život, jak manželce, tak milence – oběma osamělým ženám svázané osudem stejného muže. Osud tedy uzavírá kruh a potrestá ne ženicha, ale toho, kdo mu usiloval o život, Gildu, a která jako tehdy dávno Správcová, ukradla Staříčké panně snubní prstýnek. Neštěstí poskládané z mnoha různých náhod, jedinou logikou je náhoda – princip nejvlastnější životu. Co však přetrvává je lidská bolest – nebo láska.

Když už je Gilda definitivně pryč, a dveře do jejího pokojíku zůstávají dokořán, na scénu se vrací Číšnice (Hana Drozdová), která přišla na začátku v druhém obraze o práci. Číšnice jakoby mimochodem nachází odhozený kožich po Gildě a drkotající se zimou si ho s vděkem oblékne. Vrhne se na ni Správcová, které připomene Gildu (první rovina podobnosti) a Číšnice rozhořčeně potvrdí, že se tak ovšem jmenuje (druhá rovina podobnosti – shoda jmen). Nakonec se tato nová Gilda zlostně rozhlíží, kde by sehnala něco k pití a padne jí zrak na volný byt, který tam po původní Gildě zůstal s dveřmi dokořán. Hystericky se rozesměje smíchem, který nám připomene původní postavu Hany Briešťanské, a byt si přivlastní – čímž definitivně přejímá identitu nové Gildy (má její kostým, její klíče, bydlí ve stejném bytě, a dokonce se tak i jmenuje). Před našima očima se z jedné postavy stává postava

jiná – z Číšnice se stává Gilda. Kruh se tímto uzavírá. Vidíme najednou zpětně všechny náznaky koloběhu osudů ve hře, což vyvrcholí na samém konci inscenace v promluvě Kašpara zaujímaví místo svého staršího bratra Lehmana.

Scénicky tuto zápletku ztvárnit na jevišti vyžaduje schopnost proměny v krátkých (epizodních) hereckých výstupech – a tedy schopnost vyjádřit postavu jednoduchou zkratkou (jak jsem o ni mluvila na začátku). Tato zkratka může vycházet z výrazného postoje (nahrbení u Staříčského šviháka, volné klouby a třas u staré panny) nebo třeba jen z práce s rekvizitou (motiv hledání klíčů u Gildy, který pak přebírá Hanka Drozdová jako Číšnice propadající se níž do role prostitutky). Nakonec je pak stejně působivá pouze fyzická herecova přítomnost v jedné a pak zase v druhé roli – beze snahy o podobnost nebo odlišení těchto rolí, jak to vidíme například v rolích funebráků, detektivů a řemeslníků, které hrají titíž dva herci a jejichž totožnost se prolíná příběhem (světem hry) a tím ho „zaldňují“.

5.3. Závěrem

Rozhodla jsem se inscenovat hru Nikdo na základě intenzivní emoce strachu a úzkosti, kterou jsem cítila po přečtení prvních dvou obrazů. Během čtení se tento silný vjem oslabil, přeci jen se jedná o prvotinu a na řemeslné výstavbě dramatu to je dle mého znát, přesto jsem měla z prvního přečtení silný zážitek.

Hra Nikdo přináší cosi jako neodbytnou myšlenku zasetou někde v nevědomí, která se neustále snaží prodrat na povrch a útočí na všechny naše smysly. Ödon von Horváth vytváří uzavřený svět, do kterého nás zve prostřednictvím imaginace a představitosti. Právě pro takový svět je zapotřebí vytvořit stejně

uzavřený prostor, v jehož rámci si můžeme představovat nepředstavitelné a ztvárňovat to ryze divadelními prostředky.

Záměrem bylo vytvořit skoro až iluzivní scénografii, která by umožnila stylové rozkročení mezi snem a skutečností. Vyžadovala jsem proto také expresivní herecké prostředky vedoucí k vytvoření spíše obrazu postav než jejich psychologického charakteru. Hrát a zároveň svou postavu (a tedy i sebe) nahlížet jako herec postavený mimo svou roli, byl tedy jedním z cílů, ke kterým jsme u některých herců dospěli.

Inscenátoři by měli následovat požadavky na silnou emocionalitu, brutalitu a snovost příběhu, bez níž by byl příběh až příliš krutý, až příliš obyčejný nebo až příliš sentimentální. Horváth neustále balancuje na hranici žánrů, ať už se jedná o horor, grotesku, melodrama nebo psychologické moderní drama – nemá daleko ani k symbolismu. Tyto prvky kombinuje s velkou hravostí, a tak i Nikdo je vlastně tragikomedií o osudu jednoho mrzáka.

6. Závěr

V této práci jsem se soustředila na čtyři inscenace, které se pro mě staly z tvůrčího hlediska formující. Jejich význam spočíval především v uměleckých příležitostech. Každý z autorů her (W. Shakespeare, A. P. Čechov a Ö. Horváth) má odlišnou poetiku, kterou vyjadřuje svět a vztahy v něm a vyžaduje odlišné způsoby inscenování. Ve všech těchto případech v centru mé pozornosti stojí herec či herečka a prostor, který tito herci spoluutváří. Hledání esence divadelnosti tak v případě těchto čtyř inscenací znamená především zkoumání vztahu herce a prostoru.

V *Jak se vám líbí* docházíme k abstraktnímu prostoru, v němž se pohybuje herec či herečka s velice široce vymezenými hranicemi. Čím větší svobodu herec či herečka má, tím abstraktnější může prostor být, a tedy se stát kdykoli čímkoli, v co jej herec či herečka dovede proměnit. Zároveň docházím k možnosti „vyplnit“ prázdný prostor hudbou.

V případě *Višňového sadu* se pak jedná spíše o prostor metaforický, kdy skrze rozkrývání významů (někdy symboliky hry) herci a herečky realizují jejich smysl jednáním přímo v situaci. Prostor pak v různé míře přejímá takové motivy a významy, které se v něm reálně stanou a uchovává je v sobě díky prostorové paměti.

Herci a herečky inscenace *Nikdo* mají naopak pečlivě vymezený prostor i role – hranice, do kterých se musí v herectví vlézt. Vytvořila jsem uzavřený prostor, zdánlivě pouze realistický, ve kterém ale právě díky jeho až vlezlé konkrétnosti může vzniknout pocit utkvělé snové představy, s níž autor pracuje.

Specifickou příležitostí byla možnost tvořit vlastní inscenaci *Poslední zrnko písku* v uzavřeném a soustředěném kolektivu, navíc

soustředován do krátkého časového úseku. Příležitost tvořit autorsky napomohla především vědomí si vlastní divadelní autenticity a stylového řešení. Prostor vznikal společně se všemi ostatními složkami paralelně, vycházel z momentálních potřeb tvůrců a s tématem nakonec souvisel jen volně. Zde jsem si uvědomila především, jak podstatné je vytvořit prostor pro hru (nikoli prostor pro příběh).

Každá z těchto inscenací mě obohatila a přinesla nespočet impulzů k přemýšlení a hledání dalších nových souvislostí a témat. Hledání divadelnosti je pro mě naprosto ústředním bodem divadelní práce – chápu možnost dělat divadlo jako příležitost zkoumat, hledat a rozkrývat možnosti jevištní pravdy, čehož součástí je i neustálý vývoj a reflexe vlastního myšlení. Divadelnost musí být v každé inscenaci něčím jiným, ze své podstaty vždy jedinečným, v duchu divadla neopakovatelným. Hledáním výjimečného řešení pro specifickou konstelaci každé inscenace je možné přiblížit se takové potřebné divadelnosti a směřovat k jevištní pravdě.

7. Literatura

ARONSON, Aronson. *Pohled do propasti*, Praha: Divadelní ústav. 2007.

BAUMAN, Zygmunt. *Tekuté časy: Život ve věku nejistoty*. Přeložila H. ŠOLCOVÁ. Praha: Academia. 2017.

CÍSAŘ, Jan. „Poznámky o divadle“. *Amatérská scéna*. 1978, roč. 15, č. 1 (leden).

ČECHOV, Anaton, Pavlovič. *Dramata*. Přeložil L. SUCHAŘÍPA – A. MORÁVKOVÁ – I. WERNISCH. Praha: Odeon. 1988.

FREJKA, Jiří. *Divadlo je vesmír*. Praha: Divadelní ústav. 2004.

FÜRSTOVÁ Ivana – AUGUSTOVÁ Zuzana – MERENUS Aleš. (eds.) *Expresionistické drama z českých zemí*, Praha: Academia. 2020.

HORVÁTH, von Ödon. *Hry*. Přeložil: BALVÍN J. – HRUBEŠOVÁ J. – SOCHOROVÁ V. – STACH J. Praha: Divadelní ústav. 2002.

HORVÁTH, von Ödon. *Nikdo*. Přeložil: Charváth. 2019.

KOVALČUK, J. *Autorské divadlo 70. let: Vztah scénáře a inscenace*. 1. vydání. Praha. Ústav pro kulturně výchovnou činnost. 1982.

SHAKESPEARE, William. *Jak se vám líbí*. Přeložil F. FRÖHLICH. Praha: Dilia. 1976.

VOSTRÝ, Jaroslav. *O hercích a herectví*, Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2014.

VOSTRÝ, Jaroslav. *Režie je umění*, Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2009.

VOSTRÝ, Jaroslav. *Scénologie dramatu*, Praha: Akademie múzických umění v Praze. 2010.

VOSTRÝ, Jaroslav. *Scénování a umění*. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2020.

SOUPIS TVŮRČÍCH TÝMŮ A OBSAZENÍ

W. Shakespeare: Jak se vám líbí (prem. leden 2018, DAMU)

PŘEKLAD: František Fröhlich, REŽIE: Aminata Keita,

DRAMATURGIE: Jaroslav Jurečka, SCÉNOGRAFIE: Michal Spratek,

HUDBA: Jaroslav Jurečka

OBSAZENÍ: Eliška Zbranková (Rosalinda), Zuzana Černá (Célie, Audrey), Zuzana Novotná (Fébé, Ovce), Kryštof Dvořáček (Silvius, Corin), Viktor Kuzník (Šašek), Jakub Svojanovský (Orlando, Kaziprelát)

A. P. Čechov: Višňový sad (prem. 18. března 2019, Divadlo DISK)

PŘEKLAD: Leoš Suchařípa, REŽIE: Aminata Keita, DRAMATURGIE:

Jaroslav Jurečka, SCÉNOGRAFIE: Michal Spratek, KOSTÝMY: Linda

Holubová, HUDBA: Pavel Husa, Anuša Petr a Štěpán Krtička,

PRODUKCE: Anna-Marie Lichtenbergová, Adina Hanáková, Josef Tajovský

OBSAZENÍ: Eliška Zbranková (Raněvská), Lýdie Šafářová/Anna Randárová (Aňa), Zuzana Černá (Varja), Jakub Svojanovský (Gajev), Kryštof Dvořáček (Lopachin), Viktor Kuzník (Trofimov), Michael Goldschmid (Jepichodov), David Krchňavý (Piščik), Jessica Bechyňová (Charlotta), Zuzana Novotná (Duňaša), Dalimil Klapka (Firs), Čeněk Vaculík (Jaša), Petr Kult (Kolemjdoucí)

Aminata Keita a kol.: Poslední zrnko písku (27. července 2020, Divadelní festival pod plzeňským nebem)

REŽIE: Aminata Keita, DRAMATURGIE: Jaroslav Jurečka, SCÉNOGRAFIE: Michal Spratek, HUDBA: Jaroslav Jurečka a Dušan Jurečka

OBSAZENÍ: Eliška Zbranková, Zuzana Černá, Jakub Svojanovský, Kryštof Dvořáček, Michael Goldschmid, Jessica Bechyňová

ÖDON VON HORVÁTH: NIKDO (prem. 2. září 2021, Reduta NdB)

PŘEKLAD: Radovan Charváth REŽIE: Aminata Keita, SCÉNOGRAFIE: Michal Spratek, KOSTÝMY: Linda Holubová, DRAMATURGIE: Milan Šotek, HUDBA: Pavel Husa

OBSAZENÍ: Veronika Lapková (Uršula, Nástupkyně), Ivan Dejmal (Lehman), Vojtěch Blahuta (Kašpar), Hana Thomas Briešťanská (Gilda, Staříčká panna), Roman Blumeier (Vladimír, Staříčský švihák, Opilec), Martin Veselý (Klein), Hana Drozdová (Číšnice, Nástupkyně), Monika Maláčová (Správcová), Petr Bláha (1. funebrák, 1. detektiv), Michal Bumbálek (2. funebrák, 2. detektiv), Roman Nevěčný/Tomáš David (Cukrář, Truhlář), Vratislav Běčák (Velký kavárník), David Kaloč (4. funebrák)

OBRAZOVÁ DOKUMENTACE

Jak se vám líbí (2018)

Foto: Martina Tichá a Alžběta Huclová





Višňový sad (2019)

Foto: Michal Hančovský





Poslední zrnko písku (2020)

Foto: Alžběta Huclová





Nikdo (2021)

Foto: Ivo Dvořák



