

AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE

DIVADELNÍ FAKULTA

Dramatická umění

Režie

DIPLOMOVÁ PRÁCE

REŽISÉR. AUTOR. TEXT.

Josef Doležal

Vedoucí práce: Mgr. Martin Františák

Oponent práce: MgA. Milan Šotek, Ph.D.

Datum obhajoby:

Přidělovaný akademický titul: MgA.

Praha 2023

ACADEMY OF PERFORMING ARTS IN PRAGUE

THEATRE FACULTY

Dramatic Arts

Directing

DIPLOMA THESIS

DIRECTOR. AUTHOR. TEXT.

Josef Doležal

Dissertation Supervisor: Mgr. Martin Františák

Dissertation Reader: MgA. Milan Šotek, Ph.D.

Date of Defence:

Academic Title Awarded: MgA.

Prague 2023

Prohlášení:

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci na téma

Režisér. Autor. Text.

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

Praha dne:

Podpis diplomanta

Upozornění

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

Evidenční list

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

Jméno	Instituce	Datum	Podpis

Abstrakt:

Diplomová práce BcA. Josefa Doležala má za cíl reflektovat jeho dosavadní režijní zkušenost. Pokouší se analyzovat rozdílné postupy tvorby inscenace ve vztahu k textu, k režii a k autorství. V první části diplomové práce se zabývá jeho zkušeností z inscenování hry Jaroslava Rudiše *Anšlus* v Činoherním studiu Ústí nad Labem. Druhá popisuje vznik jeho autorské a zároveň magisterské inscenace *Harlekýn je mrtvý* v Divadle DISK. Diplomant popisuje svou první profesionální režijní zkušenost a porovnává jí se zkušeností režijní práce v důvěrně známém kolektivu svého ročníku. Klade si za cíl pojmenovat jednotlivá úskalí rozdílných procesů tvorby tak, aby byla teoreticky znát jeho specifika a doufá, že díky tomuto pojmenování sobě i čtenáři pomůže rozřešit jejich komplikovanost a připravit je k další praktické činnosti.

Abstract:

Diploma thesis BcA. Josef Doležal aims to reflect on his directorial experience to date. It tries to analyze the different production processes in relation to the text and the authorship. In the first part of the diploma thesis, he deals with his experiences in staging the play of Jaroslav Rudiš *Anšlus* in the Činoherní studio in Ústí nad Labem. The second describes the creation of his author's and at the same time master's production *Harlequin is dead* at the Divadlo DISK. The graduate student describes his first professional directing experience and compares it to the experience of directing work in a well-known collective of his class. It aims to name the pitfalls of different creative processes in such a way that it theoretically knows its specifics and hopes that thanks to this naming it will help itself and the reader to resolve their complexity and help prepare them for further practical activities.

Obsah

1.	Úvod.....	7
2.	Inscenování neověřeného	8
2.1.	První profesní setkání	9
2.2.	Přípravná fáze	10
2.2.1.	Dramatický text	11
2.2.2.	Režijně dramaturgická koncepce	13
2.2.3.	Režijně scénografické řešení	16
2.2.4.	Rozhovory s autorem	18
2.3.	Proces zkoušení	19
2.3.1.	Herecký soubor a čtené zkoušky	20
2.3.2.	První dny v prostoru	22
2.3.3.	Tvorba mizanscén	24
2.3.4.	Scénické prostředky a definice žánru	25
2.3.5.	První průjezd celku	26
2.3.6.	Změny ve scénografickém řešení	27
2.3.7.	Hledání závěru inscenace	28
2.4.	Shrnutí poznání	30
2.5.	Profesionalita a její podoby	31
3.	Od myšlenky k inscenaci	33
3.1.	Geneze myšlenky a pozadí hry	33
3.2.	Samotné psaní	39
3.3.	Přípravná fáze	42
3.3.1.	Východiska pro <i>hru</i>	43
3.3.2.	Režijně dramaturgická koncepce	45
3.3.3.	Režijně scénografické řešení	46
3.4.	Zkoušecí proces	47
3.4.1.	Herecký soubor a čtené zkoušky	48
3.4.2.	První dny v prostoru	49
3.4.3.	Scénické prostředky a proměny žánru	50
3.4.4.	Průběžné přepisování textu	51
3.4.5.	První průjezd celku	53
3.4.6.	Tomáš Čapek, <i>Harlekýn</i>	55
3.5.	Shrnutí poznání	56
4.	Závěr	59
5.	Přílohy	60
5.1.	Obrazová dokumentace <i>Anšlus</i>	60
5.2.	Obrazová dokumentace <i>Harlekýn je mrtvý</i>	64
	Použitá literatura a zdroje	70

1. Úvod

Tato diplomová práce myšlenkově navazuje na mou bakalářskou práci **Mezi herectvím a režii**. Reflektoval jsem etapu, během které jsem se snažil definovat si rozdílnost obou profesí za účelem určení profesním místa v životě... *Mezi herectvím a režii* však vždy stála ještě jedna tvůrčí činnost, a to *psaní*. Věnoval jsem se psaní prózy a poezie už před studiem herectví, což mělo nezpochybnitelný vliv na mou profesní cestu. Následně se během středoškolského studia dostavily i mé první dramatické počiny. Cítil jsem potřebu mít plnou odpovědnost za svět, který je divákům předkládán, určovat jeho podoby a tím mít přímý vliv na jeho téma. Díky této tvůrčí svobodě mi psaní přinášelo největší tvůrčí uspokojení, neboť jsem věděl, že jediným a největším omezením jsem pouze já sám. Od psaní jsem pak přirozeně přešel k inscenování napsaného, což mě dovedlo ke studiu režie. Na univerzitě jsem psát nepřestal, a i proto volím téma práce, které je rozkročeno mezi autorstvím psaného textu a režii jako takovou.

V práci budu reflektovat dva rozdílné procesy tvorby divadelní inscenace. První z nich je scénická realizace neověřeného textu soudobého autora: *Inscenování neověřeného*. Druhá, inscenování autorského textu: *Od myšlenky k inscenaci*. V prvním případě to byla cesta *od scénáře k tématu*, v tom druhém, *od tématu ke scénáři*.¹ Oba procesy probíhaly v těsné časové návaznosti a v obou jsem postupoval, jako režisér, stejně; analýza dramatického textu, vznik režijně dramaturgické koncepce, hledání režijně scénografického klíče, práce s herci a hledání výsledné podoby inscenace. Co ale zapříčinilo, že jeden proces vznikl v opravdové tvůrčí atmosféře a druhý ne? Je možné tomu při další práci předejít? Dávám si za cíl komplexně popsat oba procesy za účelem svého řemeslného a profesního ukotvení a zdokonalení.

Svou bakalářskou práci jsem příznačně končil slovy: „já, režisér!“. Uběhly tři roky a já otevírám svou další práci slovy: „já, režisér?“. Otazník zde však už není pro to, že bych si *tím* nebyl jistý, nýbrž protože jsem částečně nahlédl do úskalí své profese a spíše se ptám; „mám šanci se *jím* stát?“. Režii mám na mysli uměleckou činnost v nejčistším slova smyslu. Umělecky zodpovědnou, originální, nenahodilou, tvořivou.

¹ Josef Kovalčuk – *Od tématu ke scénáři: Příprava inscenace v autorském divadle, Měst. kult. středisko S.K. Neumanna, 1985, str. 2*

2. Inscenování neověřeného

V této kapitole se budu věnovat své první režijní zkušenosti v profesionálních podmínkách, tj. zápisu procesu zkoušení divadelní hry Jaroslava Rudiše *Anšlus* v Činoherním studiu Ústí nad Labem. *Inscenování neověřeného* je přístup, který do velké části definuje mou dosavadní režijní praxi. Autorská inscenace *Harlekýn je mrtvý*, nebo dramatinizace románu *U snědého krámu* Ignáta Herrmanna, kterou jsem inscenoval v Komorní scéně Aréna, byly krokem do neznáma. V září roku 2022 jsem také premiéroval na Lodi Tajemství bratří Formanů inscenaci *Pražský mechanický kabaret*, která měla za cíl prozkoumat inscenování textu napsaného umělou inteligencí. Tento přístup *inscenování neověřeného* mi vyhovuje a vyhledávám jej.

V dnešní době, kdy je hlavním mainstreamovým médiem film a televize, spatřuji sílu divadla zejména v jeho komunitnosti. V tom, že se v jeden večer sejdou umělci společně s diváky za účelem sdílení světa, který je všem, pro jejich geopolitickou sounáležitost důvěrně známý. I proto shledávám velmi důležité na českých scénách uvádět právě soudobé české autory, inscenace stvořené v tvůrčím kolektivu, nebo autorské režie, aby z divadelních scén nezmizela touha po experimentu, která vždy toliko oživuje divadelní prostředí... „*K hledání jiných cest vede autorské divadlo nepochybně nedůvěra ke konvenční divadelní výpovědi o skutečnosti, její neschopnosti pojmut do sebe širší okruhy skutečnosti – faktů, postojů, pocitů – a také jít pod povrch problémů.*“² Českému divadlu dnes z mého pohledu dominují razantní interpretace klasických textů. Tvůrcům se ale tu a tam stane, že oním „vykostěním“ původního textu zmizí jeho podstata. Záměrem tvůrců je v dobré víře *znovu zpřítomnit* text v dnešním světě, ale často se při sledování tohoto záměru *původ textu* ztratí. V takovém případě si pokládám otázku; *proč si tvůrci nenapsali hru sami?* Otázka aktualizace v soudobém divadle je velmi komplexní problém, a nerad bych, aby má slova vyzněla, že bych snad byl proti nim. Považuji ale za důležité nad touto otázkou přemýšlet a problému se věnovat. Bohužel v soudobém českém divadle vidíme jen malou ambici realizovat hry soudobých českých autorů. Dnešní režiséři často epigonsky napodobují jazyk německého divadla, bohužel v jakési malověrnosti v odkaz našich předků. Právě nad tímto odkazem je ale potřeba uvažovat, společnými silami tuto tradici redefinovat a dopomoci tak českému divadlu k osvojení svého nového, unikátního jazyka. Moderní divadlo bude to divadlo, které moderně vznikne. Mým cílem i cestou je pojmenovávat skrze médium divadla své

² Josef Kovalčuk – *Od tématu ke scénáři: Příprava inscenace v autorském divadle*, Měst. kult. středisko S.K. Neumanna, 1985, str. 6

vidění světa a člověka a díky tomu vytvářet uměleckou realitu neotřelou, novou a svébytnou.

Napětí, se kterým člověk vstupuje do zkoušecího procesu s materiálem, který nikdy nebyl na jevišti uveden jej motivuje a provokuje k hledání nových cest. S největší pravděpodobností i postupy, kterých by obyčejně užil, mohou být před novou, nikdy neuvedenou látkou neplatné... „Každý nový úkol, před kterým stojíte, znamená nové hledání. Prostě co u jednoho divadelního kusu je pravda, v jiném je lež. Každý autor, každý kus, ba, každá doba, ve které žijete chce novou pravdu. Poněvadž jste vy účastníkem tohoto společenského i politického dění. Prostě mé pravidlo je, že pro každou inscenaci... každý kus má svou vlastní gravitaci. To (...) chce přeměnu myšlení, vytváření nových metod.“³ Každý z tvůrčí skupiny by si měl uvědomovat, že je součástí nejisté plavby; režisér je zde kapitánem, a jeho lodí nový text. Když na ni „s posádkou“ vstupuje a připravuje ji k plavbě, neví, jak moc je pevná, zdali se nepotopí, ale svou vůdčí pozicí za ni bere plnou zodpovědnost.

2.1. První profesní setkání

Nezdráhám se říci, že Činoherní studio Ústí nad Labem mělo na můj umělecký vývoj veliký vliv. Já sám se k tomu divadlu nadšeně hlásím a s pokorou doufám, že se naše umělecké cesty opět protnou... Tento prostor pro mě nese jistou magii, pudí k jejímu zkoumání, dráždí mou tvořivost. Svět Činoherního studia je na jednu stranu velmi přátelský, ale na stranu druhou poměrně otrlý, ba dokonce krutý. Souvisí to bezpochyby s jeho historií a geopolitickým umístěním. Jsem rád, že mým prvním profesionální „přístavem“, ještě během studia na škole, bylo právě toto divadlo.

Poprvé jsem do Činoherního studia byl pozván za svých studií na Janáčkově konzervatoři v Ostravě. Věnoval jsem se v té době autorským režii v poloprofesionálním spolku Stará aréna Ostrava. Premiéru mé první autorské režie *Klaudie* viděl tehdejší umělecký šéf Činoherního studia Jan Plouhar a vyzval mě, abych pro jejich divadlo napsal novou hru. Nabídl mi, abych do divadla přijel, poznal herecký soubor, jeho historii i inscenace. Ocitl jsem se tehdy ve svých osmnácti letech v prostředí „vyloučeného“ ústeckého divadla, seznámil se s herci i režiséry, což mělo za příčinu, že mi divadlo přirostlo k srdci... Hra, kterou jsem psal, se jmenovala *Operace Fišerová*. Divadlo ji však nakonec odmítlo a nikdy nebyla uvedena. Podruhé jsem byl do divadla pozván již jako student 2. ročníku oboru režie-dramaturgie na DAMU. V rámci cyklu

³ Jiří Hilmera & Vlasta Koubská – František Tröster: *Básník světla a prostoru*, Vydáno: 2007, Obecní dům (Praha), str. 17

Překročit hranice jsem v komorním prostoru Obejvák inscenoval scénické čtení *Prsten* německého dramatika Christiana Lehnerta. Oba momenty setkání s tímto divadlem nějak souvisí s inscenováním nových divadelních textů, což je v Činoherním studiu dlouholetou tradicí... Z tohoto hlediska jsem divadlu velmi vděčný za důvěru, a bylo by mým zbožným přáním, aby tuto odvahu inscenovat nikdy neuvedené texty, neověřenými, mladými tvůrci mělo více českých divadel. Podpora soudobých autorů je, jak už jsem předeslal, v českých podmínkách malá, ale právě tato podpora může vznítit nový plamen, snad oživit českou dramaturgii, snad do podoby, ve které byla ještě v minulém století. Zpětně ale mohu říct, že toto umělecké setkání nedopadlo tak, jak jsem doufal. Důvodem nebyla má nezřízená mladistvá drzost a bohorovnost, se kterou jsem se v divadle často choval, nýbrž velké množství vnějších důvodů a jistá řemeslná neobratnost.

2.2. Přípravná fáze

Viděno zpětně, fáze příprav byla z režijního hlediska poměrně nahodilá. Právě tato nahodilost ve výsledku způsobila nejistotu při výkladu, volbě scénografického řešení, práci s hercem, tvorbě mizanscén, nebo hledání žánru. Až s určitým odstupem jsem si uvědomil, že je sice při přípravách potřeba postupovat *inspirovaně*, ale hlavně *SYSTEMATICKY*. Tak, aby měl tvůrce nad prací přehled... Pojmenování této skutečnosti a osvojení si jisté „metodiky“ přípravné fáze by mělo pomoci zabránit věcem, které ohrožují tvůrčí proces. Při přípravné fázi je třeba postupovat po jistých schodech: „*Dramatický text – režijnědramaturgická koncepce – inscenování daného textu.*“⁴ Co se tedy děje, když jako režisér „prošvihnu“ tuto fázi?

Přípravná fáze probíhala ve velkém spěchu. Důvodem bylo rozvázání pracovního poměru s dramatikem Romanem Sikorou, který pro nás text psal. Vedení divadla z uměleckých důvodů odmítlo jeho text, čímž jsme se dostali šest týdnů před začátkem čtených zkoušek opět na začátek. Tento časový tlak následně ovlivnil i výběr textu. V době, kdy jsme s dramaturgyní Terezou Marečkovou a uměleckým šéfem Davidem Šiktancem ve spěchu hledali nový text, nabídl Jaroslav Rudiš Činohernímu studiu svou čerstvě napsanou hru se slovy, že *si neumí představit jiné české divadlo, do kterého by hra patřila více*. Umělecké vedení divadla nabylo z textu dobrým dojmem, a shledalo jej jako výborným východiskem z nastalé situace.

⁴ Josef Kovalčuk – *Od tématu ke scénáři: Příprava inscenace v autorském divadle*, Měst. kult. středisko S.K. Neumanna, 1985, str. 9

2.2.1. Dramatický text

Hra *Anschluss* byla původně napsána na objednávku pro Drážďanské divadlo Staatsschauspiel. V květnu roku 2021 zde byla uvedena v režii Alexandra Riemenschneidera. Drážďanská inscenace se kvůli pandemii Covid-19 mnohokrát nehrála, a my ji začali zkoušet poměrně v těsném závěsu (v říjnu toho roku). Obdrželi jsme text v německém originálu a svěřili jej herci a překladateli Jaroslavu Achabu Haidlerovi, neboť jej autor sám odmítl přeložit. Dle jeho slov, je text již hotový a jeho překladem by do něj byl nucen opětovně zasahovat.⁵ Hra *Anšlus* je 4. text Jaroslava Rudiše, který byl v Činoherním studiu za jeho historii uvedený. Navazoval tak na jistou tradici, která byla budována už od inscenace komiksu *Alois Nebel* (2005), v režii Natálie Deákové. A pak dvou textů, které napsal se svým dlouholetým spolupracovníkem Petrem Pýchou: *Stange Love* (2007), v režii Thomase Zielinského a *Lidojedi* (2017) opět v režii Natálie Deákové. Toto „navazování na tradici“ bylo důležitou okolností ve výběru tohoto textu. Hra v sobě také nese témata, které mohou v Ústeckém kraji rezonovat. Město samo má velmi složitou historii česko-německých vztahů, což je jedno z ústředních témat hry.

Stanul jsem v poměrně nekomfortní pozici, neboť na mě bylo tlačeno, abych výběr textu odsouhlasil i přesto, že překlad ještě nebyl hotov. To samotné zpětně hodnotím jako velmi nešťastnou okolnost pro mou první profesionální režijní práci, ale i pro práci vůbec... Překladatel udělal během jednoho týdne „provozní“ překlad několika scén, na jehož základě jsem se rozhodoval. Dramaturgyně Tereza Marečková společně s uměleckým šéfem Davidem Šiktancem poměrně kategoricky odmítli texty, které jsem divadlu navrhoval já... Bylo nutno se rozhodnout okamžitě. Fragmenty textu mě však přeci jen oslovovaly. Spatřoval jsem v nich velikou divadelnost, zvláštní neuchopitelný svět hry, který v sobě nese *mnohá tajemství*, do kterých jsem měl chuť se ponořit. Kdybych si ale mohl text přečíst v celku, snad bych pochopil, že je mi velmi vzdálený, a že je pro člověka – studenta s téměř žádnou divadelní praxí velmi náročný. Zejména v interpretaci Rudišova cyklického a nihilistického světa, stavbě „nehybných“ situací a rozvinutí jeho dramatického potenciálu, protože jde o text zejména prozaický.

Nakonec jsem text Jaroslava Rudiše přijal, ale do tvůrčího procesu jsem vstupoval s obavami. Jsem schopný takto náročný text analyzovat?... Interpretovat?... A návrh režijně scénografické koncepce odevzdat za pouhé tři týdny? Zpětně jsem pochopil, že tento moment odstartoval mnohé problémy, které se pak exponenciálně

⁵ V posledních letech jsme tento postup mohli také vidět také u románu *Winterbergs letzte Reise*, který skvěle přeložila Michaela Škultéty (*Winterbergova poslední cesta*).

zvětšovaly a přetvářely do nahodilostí, uměleckých nepřesností a nedodělaností celé práce. Vrhnuj se ve velkém spěchu do příprav s obavami, že mi budou postavy vzdáleny, že nebudu vědět co si při jejich interpretaci počít, že mě komplikovaný svět Rudišovy nádražní hospody zavalí... „*Rozbor je poměrně zdlouhavá záležitost. V životě je všecko věcí okamžiku. A na scéně musí být koneckonců všecko rovněž dílem okamžiku, bez zbytečných průtahů, jenomže až po podrobném rozboru a na jeho základě.*“⁶ Zkušenost mi nyní ukazuje, že se nesmím nechat tlačit divadlem do překotných rozhodnutí, nebo snad do příprav, které nebudou mít dostatečně velký časový horizont... Ideálně takový, který sám uznám za vhodný.

Děj hry se odehrává v nádražní hospodě, která leží na českoněmecké hranici uprostřed Krušných hor. Smyšlená vlaková stanice Teufelsberg už nějakou dobu nefunguje. Na obou stranách nádražní stanice jsou vytrhané koleje, železniční tunel je zasypaný, viadukt zbořený. V této opuštěné nádražní hospodě sedí každý u svého stolu čtyři muži. Bývalý posunovač Havlík, bývalý listonoš Ferenz, bývalý myslivec Charlie a bývalý rocker Sacher. Společně se připravují na konferenci: „*Anšlus, Češi v Sasku, Sasové v Čechách*“. Konference má za cíl zejména narovnat pokřivené českoněmecké vztahy a obnovit provoz železniční stanice. Hodiny ale nefungují, nikdo neví, jestli je léto nebo zima, a každý, kdo do Teufelsbergu zavítal, záhy zahynul při „nehodě na lovu“. Nevíme, zda jsou zde postavy zavřeny pár dní, nebo několik dekád... Každá z nich si nese nějakou vinu, která se nám v průběhu hry odhalí. Na konci celé hry jsou postavy konečně „připraveni“ hosty přivítat. Panuje slavnostní nálada. Po vzoru jedné silvestrovské oslavy se převlékli do kostýmů hub.⁷ Rozletí se dveře a namísto hostů do prostoru svítí ostré bílé světlo. Každá z postav v něm zahlédne svou nejniternější touhu a jedna z postav dokonce hospodu v euforickém stavu zapálí. V následujícím, závěrečném obrazu se ale i přes tuto událost vracíme zpátky tam, kde jsme začali, jako by se „nic nestalo“. Nikdo nepřišel a nikdo neodešel. Každý sedí dál u svého stolu a všichni dlouze mlčí. „*Jsmo pohlceni prostorem, a nikdy tomu nebylo a nebude jinak. Jsmo pohlceni prostorem, který jsmo si sami vytvořili.*“⁸

Vesnice Teufelsberg se jmenuje příznačně podle kopce, který byl navršen z trosk po bombardování Berlína. Teufelsberg znamená v překladu Čertova hora. Inspirací pro vlakovou stanici byla Rudišovi stanice Moldava v Krušných horách... Ta byla po roce 1945 částečně zdemolována; vytrhané koleje, zasypaný tunel, zbořený železniční most atd. Komunistický režim jej během 40 let u moci odmítl zprovoznit a

⁶ Anatolij Vasiljevič Efros – Povolání: Režisér, Vydáno: 1986, Panorama, Edice: Umění, str. 71

⁷ Postavy čekají tak dlouho až se doslova „promění v houby“. Obrazová dokumentace č. 10

⁸ Albert Pražák – Mezi: stručná interpretace meziprostoru, Vydáno: 2010, KANT, Edice: Disk. malá řada, str. 48

dodnes je znovuobnovení železniční trasy takřka v nedohlednu.⁹ Proč se tedy Teufelsberg jmenuje Teufelsberg? Rudiš názvem napovídá, že více, než o obyčejnou nádražní hospodu jde o prostor, který je metafyzický... Postavy jsou v „nádražce“ možná už celé dekády, což působí, jako by zde byli pohřbeni za živa. Smyčka, ve které se celá hra odehrává, napovídá tomu, že se ocitáme spíše v prostoru, který není reálný a postavy nejsou „pravděpodobní“ lidé, ale přízraky, čerti, nebo duchové. Postavy jsou vězni v cyklu, který mylně považují za klid, za bezpečí. Každý nový obraz začíná prakticky ve stejném momentu jako ten předchozí. Celý prostor je zahlcen jejich vzpomínkami, nápady, myšlenkami a postřehy, které se vynořují jako refrény. Teufelsberg je místo univerzální zkázy, kde se prolíná dvojí řád věcí – na jedné straně neustálý zánik, proces vše pohlcující zkázy, na straně druhé snaha postav tento proces zachytit, popsat, zvěčnit. Čas je nejen relativní, ale pomíjitelý a přítomný zároveň. Rudiš dokázal zachytit realitu i fantazii, propojuje racionální vysvětlení i symbolické významy.

Pokud se podívám zpětně na tuto *analytickou část*, nepojmenoval jsem si dostatečně konkrétně základní otázky času, prostoru, nerozklíčoval jsem příběh a zápletku – její vývoj a strukturu, techniku, jakou se drama vyjadřuje, jednotlivá témata a cíle postav, základní konflikty, ideu a jazyk, strukturu dialogů a základně styl hry. Tato analytická část probíhala simultánně s následující fází režijně dramaturgické koncepce a dále s hledáním režijně scénografického řešení. Jak bude později zřetelné, dokonce s fází samotného zkoušení. To způsobilo, že jsme se společně s dramaturgem a scénografem věnovali všemu zároveň, nicméně jsme si pořádně neodpověděli ani na jednu z otázek. Tuto analytickou část by měl režisér provést v domácí přípravě, ještě před tím, než začne vznikat režijně dramaturgická koncepce, neboť od této analýzy je pak možné společně s dramaturgem určit jeho téma, a následně interpretaci. Nestrukturalizovaná analýza byla tedy jednou z hlavních důvodů pozdějších nedodělaností a nepřesností.

2.2.2. Režijně dramaturgická koncepce

Prvním momentem při tvorbě režijně dramaturgické koncepce je pojmenování hlavního tématu. *O čem to je? Proč to dělám?* Základními tématy pro mě byla *hranice a vykořenění*. Jedna z postav, posunovač Havlík o prostoru, ve kterém se ocitají říká: *„Půlka nádraží stojí v Česku, druhá v Sasku. Nádražní hospoda samozřejmě v Česku, protože český pivo bylo odjakživa lepší než to saský. Nádražní hajzly samozřejmě*

⁹ Na otázku, zdali je v plánu železniční stanici opět uvést do provozu mi starostka Moldavy v Krušných horách Lenka Nováková odpověděla, že se objevil kupec, který má v plánu z ní udělat zájezdní hostinec.

v *Sasích*, protože *hajzly byly odjakživa čistší v Sasku. Chlastat a chcát, chcát a chlast – Čechy, Sasko, Sasko, Čechy.*“ Místo, ve kterém se hra odehrává je Jaroslavem Rudišem umístěno na kopec mezi dvě údolí, mezi Česko a Sasko, do „země nikoho“. Teufelsberg se nenachází ani v Čechách, ani v Německu. Leží *na hranici*. Působí to do konce tak, že nepatří ani do říše živých, ani mrtvých. Výjevy, které ve hře vidíme dokonce působí na hranici mezi skutečností a zdáním. I základní situace, ve které se postavy ocitají, je sama o sobě hraniční. Postavy jako by snad stály na hranici mezi životem a smrtí, protože se pro ně stanice stává jakousi „konečnou stanicí“ v jejich životech. Nikdy se navíc s přesností nedozvídáme, co leží za zdmi této nádražní hospody... Prostor obklopuje jakási mlha, „*zlověstná mlha dějin*“. Kolikrát se až zdá, že za zdmi protéká celá historie: za okny slyšíme výstřely z loveckých pušek, ale také z kulometů, možná i z děl ještě z prusko-rakouských válek. Pod podlahou jsou uschovány hromady bot, kufrů, dětských hraček a rádií – podobně jako to vidáme v koncentračních táborech. Pocitově to směřuje k tomu, že je historie všudypřítomná – za zdmi, pod podlahou, nad stropem – odkud tu a tam slyšíme naklepávání řízků, „*co naklepává přednosty stanice stará*“. Pouze se to postávám zdá? Nikdo zde přeci není... Jsou zde pouze oni. Obrazem zastavení v čase, nebo dokonce až *ztracení se v něm*, se umocňuje pocit *ztracení se v sobě samém a ztráty vlastní identity*. Autor tento pocit ve hře zachycuje velmi autenticky. Nejen kvůli tomu, že tuto hru psal v jiném jazyce, než je jeho mateřský, ale také v cizí zemi, a navíc v době, kdy nebylo možné se navrátit do své domoviny. Díky mému původu je mi téma vykořeněnosti a rozkročení mezi dvěma národnostmi blízké. V minulosti jsem téma identifikace se svými vlastními kořeny a hledání identity pojmenovával jako jedno z nepalčivějších. Zkoumání hranic, nejen pouze ve spojitosti s identitou, ale i v touze pojmenovávat si hranice svého životního nastavení je téma, které mnou rezonuje. Touha postav po „Anšlus“ (obnovení česko-německých vztahů) se dá vykládat i jako touha vymazat minulost, srovnat se s ní – s napáchanými omyly, hříchy, rozvrácenými vztahy (nejen milostnými), touha po naplnění nejnítěrnějších tužeb, touha po znovunalezení pozbytého smyslu života... „*Frejka říkával: řekněte obsah kusu větou holou.*“¹⁰ (...) Anšlus je obraz pokusu o smír se sebou samým.

Dalším okamžikem při tvorbě režijně dramaturgické koncepce je jeho interpretace, v mém slovníku – *základní myšlenkové uchopení příběhu*. Prozaická hra Anšlus je náročný materiál k inscenování, protože z ní není plně zřetelné, v jakém čase a prostoru se odehrává, nebo snad vůbec její příběh. Setkal jsem se s textem tohoto druhu poprvé a neměl ponětí o tom, jak při interpretaci postupovat. Základním kamenem inscenování této hry je pojmenovat a rozhodnout se, jaká je *ta* realita, kterou

¹⁰ Jiří Hilmera & Vlasta Koubská – František Tröster: *Básník světla a prostoru*, Vydáno: 2007, *Obecní dům (Praha)*, str. 162

předvádíme. Zdali jde o reálný, „pravděpodobný“ výjev, nebo zdali jsou postavy pouze duchové, přízraky této nádražní hospody. Od tohoto zásadního rozhodnutí se odvíjí veškerá práce na textu. Toto rozhodnutí se musí promítnout do všech složek, do scénografie, do volby žánru, kostýmování, světla atd. Jde o základní interpretační uchopení textu. V průběhu příprav jsme se s inscenačním týmem nemohli shodnout a já osobně jsem toto rozhodnutí vědomě oddaloval. Mým záměrem bylo realizovat „pravděpodobnou“ nádražní hospodu s „pravděpodobně“ jednajícími figurami – tedy realistickou skutečnost, která se bude v průběhu inscenace dekonstruovat tak, aby se nám nakonec vyjevila „ona obludná pravda“ o stanici, o postavách a o jejich minulosti. Jenže pojmenování „oné pravdy“ jsem se zdráhal, a proto se nám prolomení do onoho metafyzického světa v závěrečné fázi aranžovacích zkoušek nedařilo – nebylo k tomu interpretací připraveno.

Zpětně si uvědomuji, že hra svou nejednoznačností přímo vyzývá inscenační tým k jejímu „rozluštění“, k jejímu výkladu – k interpretaci. V nastalém zmatku, vzniklého z časové tísně, jsem začal mít dojem, že „hra bude mluvit sama o sobě.“ Rozhodl jsme se tedy naprosto vědomě na otázku po „oné pravdě“ neodpovědět. Kdykoli na ni v rozhovoru přišlo téma, odpovídal jsem také otázkami, vlastně jsem pojmenovával pouze to, co v textu je, ale ne vlastní interpretační vklad. Jsem si vědom, že není vždy třeba všechny skutečnosti, které jsou v textu naznačeny, pojmenovat a doslovit. Některé věci v textu mohou být pouze pocitové, podprahové a samotným pojmenováním mohou přijít o svou původní hloubku a sílu. To jsem si myslel i o hře Anšlus.

Další věc, kterou jsem přehlédl nedostatečnou analýzou je příběh hry. Text díky své repetitivnosti působí, jako by zde snad žádný příběh ani nebyl. O to silněji je třeba jej při realizaci akcentovat, neboť je to jediná niť, která všechny obrazy provazuje (sešívá). Bez dostatečné akcentace příběhu se (my, jako diváci) začínáme v oné smyčce ztrácet (společně s postavami), což způsobuje, že se předváděné stává zákonitě nesrozumitelným, tedy nudným a nekoukatelným. Pro budoucí práci je to ale velký přínos, neboť jsem si uvědomil, jak důležitá je fáze příprav z hlediska „přečtení“ textu, neboť se od ní odvíjí všechny úspěchy budoucí práce s hercem v prostoru. V okamžiku, kdy režisér podcení analytickou část a nedostatečně „rozlouskne“ text, který mu byl svěřen, nastane ztráta kontaktu se samotným textovým materiálem a následně s hercem... Během prostorových zkoušek je pozdě zjišťovat o čem vlastně text je, nebo vůbec, zdali má nějaký příběh.

Proč to téma a jak to téma? Přichází otázka důvodu volby žánru... Hledání žánru navazuje na tematicky-koncepční uchopení textu. Chtěl jsem herecké prostředky volit kontrastně k temnotě díla, abych dosáhl plastičtější výpovědi. Původním záměrem bylo, aby v onom nehybném a nihilistickém světě byl herec jediná barva, jediný prvek života.

Měla to být právě hercova hravost, která by rozžívala celý nehybný svět. Tento kontrast měl umocnit vyznění hlavního tématu. Rozhodl jsem se proto, že budu co nejvíce dbát na komičnost díla a podporovat ji režii, scénografií, hudbou i kostýmem. Hra v sobě bezpochyby humor má, je to humor cynický, černý – zlý. Chtěl jsem text uchopit jako hyperbolickou magickou grotesku. Se slovem groteska jsem se snažil operovat v původním smyslu a významu slova *grotesque* – pokřivený. A co se týče práce s hercem, užití zkratky, nepsychologických hereckých prostředků a střihu. Samotná stavba obrazů se měla podobat schématu fugy, mělo jít o *divadelní skladbu* – jak jsme si formu s inscenačním týmem nazvali... Rytmus a melodii této fugy určuje repetice jednotlivých situací, slov a úkonů, které jsem chtěl stavět tak, aby na sebe navazovaly a v drobnostech se vrstvily. „*Slova, která byla v prostoru vyřčena a byla tak do něj vložena a současně v něm tak uložena, se potom v jiném čase v témž prostoru znovu ozývají v jiných situacích a souvislostech, a přinášejí tak další a jiné významy a jiný obsah...*“¹¹ To bylo základním myšlenkovým východiskem formálního uchopení díla.

2.2.3. Režijně scénografické řešení

Zpětně jsem si uvědomil, že jsem se otázkou prostoru zabýval mnohem dříve, než bych měl. Jak už jsem ale zmínil, nebylo pro vzniklou časovou tíseň zbytlí... Museli jsme analyzovat text, interpretovat jej i hledat jeho řešení ve stejném momentě. Pro zdravou strukturu práce je dobré začít vést dialog s výtvarníkem teprve v okamžiku, kdy jsem provedl pečlivou analýzu textu, určil společně s dramaturgem základní téma, interpretaci hry a žánr.

Finální verzi překladu jsme se scénografem Martinem Šimkem dostali čtrnáct dní před začátkem zkoušení. Práce v časové tísní má své podmínky, se kterými je třeba do budoucna pracovat; nejsrozumitelnější možné řešení, nemusí být pochopitelně tím nejlepším... I díky tomu, že jsme měli tak krátkou dobu na přípravu jsem nedokázal plně rozklíčovat, co text potřebuje a uchýlili se ke schematismu. Během zkoušení jsme se s inscenačním týmem vraceli k otázce scénografického řešení, protože jsme narazili na jeho nevýhodnost a přešli k úvahám o jeho změně. Původně jsme chtěli nádražní hospodu realizovat několika málo stoly, které by byly sevřeny umělými stěnami o ostrém úhlu¹² tak, aby se umocnil pocit bezvýchodnosti situovanosti postav. Inspirací nám byla exhibice Irvinga Penna „Portraits in a Corner“.¹³ „*Někdy v roce 1948 začal Penn vytvářet*

¹¹ Albert Pražák – *Mezi: stručná interpretace meziprostoru*, Vydáno: 2010, KANT, Edice: Disk. malá řada, str. 17

¹² Fotodokumentace č. 3

¹³ Fotodokumentace č. 1

portréty v malém rohovém prostoru, který se skládal ze dvou studiových bytů přisunutých k sobě. Vznikla velmi bohatá série snímků. Překvapivě se zdálo, že toto uvěznění lidí utěšovalo, uklidňovalo je. Penn již začal používat studio jako neodbytné prostředí, ve kterém je divákovi umožněno vidět elektrické kabely, okraje pozadí a fotografické zbytky náhodně rozházené po podlaze. Tato konkrétní série však využila lest ostřejšího než 90° rohu, do kterého se subjekty umisťují. Někteří jsou zaklíněni, jako by byli zavěšeni za ramena, jiní se o ně opírají pro kompatibilní podporu, stlačeni a pozměněni klaustrofobickým prostorem. Jsou to existenciální obrazy; obrazy, v nichž jsou „osobnosti“ izolované, pózované v abstraktním a umělém koutě světa.“¹⁴ Stěny se pak v závěrečném obrazu měly rozevřít – na znamení „puklého“ prostoru. Den před předávací poradou jsme se ale rozhodli toto řešení změnit. Přišlo nám až moc „megalomanské“ a ambiciózní, nadto komplikované k realizaci.

Rozhodli jsme se tedy, i v reakci na mé naléhání, že budeme následovat autorovu představu. Jaroslav Rudiš o scénografii píše toto: */Havlik sepisuje nějaký text. Ferez čistí loveckou pušku. Sacher ladí svoji kytaru. Charlie jen sedí a kouká do prázdna. Každý u svého stolu. Jsou tu i další stoly, u nich nesedí nikdo. Na každém ale cedulka: rezervé. Na stěnách, jako v nějakém muzeu, visí nejrůznější čepice. Nádražácké, vojenské, čepice s logy firem a fotbalových klubů. Nade dveřmi vycpaná hlava obrovského divočáka. Velké hodiny, které stojí. /* Tak jsme také scénografii realizovali, 8 hospodských stolů v prázdném prostoru, výčep, malé pódium, středový vchod. Namísto velkých hodin, malé, namísto vycpané hlavy divočáka, lustr z jeleního paroží.¹⁵ „*Jestliže je text dramaticky dostatečně silný a schopný navodit odpovídající atmosféru, pak je tu scénografie od toho, aby jej pouze podpořila a v něm se vytratila. Jindy, v opačném případě, může scénografie předem vytvořit půdorys potřebných dramatických vztahů na jevišti a atmosféru určit.*“¹⁶ Text v nás budil pocit, že je dostatečně silný a schopný navodit odpovídající atmosféru sám o sobě. Upozadili jsme tedy významovou i vizuální stránku prostoru a šli pouze po co nejjednodušší realizaci (obecného) prostoru hospody.

Právě tato vizuální strohost se nám se scénografem stala často diskutovaným tématem. Principem *Occamovy břitvy*¹⁷ v závěrečné fázi každé práce „odkrajujeme“ původní velkolepé, megalomanské vize a snažíme se je zúžit na významovou a vizuální jednoduchost. Je to bezpochyby další snaha o vymezení našeho rukopisu a jistá reakce na vizuálně poutavé, ale obsahově vyprázdněné scénografie, kterých je v dnešních divadlech požehnaně. „*Faktem je, že je možné, a je to i oprávněné, a dokonce nezbytné,*

¹⁴ <https://fraenkelgallery.com/exhibitions/irving-penn-portraits-in-a-corner-1948> / Pracovní překlad

¹⁵ Fotodokumentace č. 4

¹⁶ Josef Svoboda – *Tajemství divadelního prostoru*, Vydáno: 1990, Odeon str. 61

¹⁷ *Occamova (Ockhamova) břitva je princip logické úspornosti, od 19. století nazývaný podle anglického logika, františkána Williama z Ockhamu (1287–1347).* - https://cs.wikipedia.org/wiki/Occamova_břitva

zapochybovat o nadřazenosti vizuální podoby prostoru, a zpochybnit tak míru a způsob jeho působnosti na lidské smysly... Není totiž zcela zřejmé, proč by prostor nutně měl mít nějakou vizuální podobu – proč by měl být vizuálně zaznamatelný. A proč by tomu tak vždy mělo vůbec být? Prostor je přece ve své podstatě fyzikální a geometrický objem vzdušné hmoty a je pro něj lhostejná jeho vizáž! Pro objektivní akceptaci scénografického prostoru je možná dokonce důležité a nutné, aby se vymanil ze zajetí a područí svého vizuálního projevu a vzdálil se vnější formě, která by jej učinila jevem výhradně vizuálně akceptovatelným...“¹⁸ Byl jsem za toto „osekané“ (jednoduché) řešení rád. Věřil jsem, že v takovém prostoru dokážu bez problému realizovat jednotlivé situace – stavět zamýšlenou grotesku. Jak jsme se v průběhu zkoušení ale přesvědčili, uchýlili jsme se k realizaci autorových představ, avšak zmizel náš vklad. To celé opět souvisí s již zmíněným nedostatečným čtením textu a prostoru na přípravu. Kdybychom měli čas dojít k čtvrté, páté, šesté verzi scénografického řešení, byli bychom uviděli, co našemu prostoru původně chybělo; tj. dramatickost a jeho dramatická funkce.

2.2.4. **Rozhovory s autorem**

Poprvé jsem se s dílem Jaroslava Rudiše setkal na konzervatoři, kdy jsem přečetl jeho román *Konec punku v Helsinkách*. Jistou dobu jsem také uvažoval o tom, že knihu zdramatizuji a uvedu ji se svými hereckými spolužáky ve Staré aréně. Je tedy zřetelné, že ve mně zanechala silný dojem a autora jsem si oblíbil. I proto jsem byl za setkání s Jaroslavem Rudišem rád, těšil jsem se na diskuse o textu, o tématech, o formě inscenování... Doufal jsem, že mi během těchto setkání odpoví na zásadní otázky, které z textu vyvěrají. Konkrétně tedy definování základní situovanosti postav, ale přistihl jsem jej, že nedokázal s přesností odpovědět. Možná šlo o záměr neovlivnit mou interpretaci, možná si na tuto otázku sám zdráhal odpovědět. Několikrát zdůrazňoval, že je možno s textem nakládat, jak se nám zamane, že můžeme vypouštět scény, případně škrtnat co uznáme za vhodné. Tento postoj jsem obdivoval a cenil, ale prakticky to znamenalo, že nemá v plánu do procesu nikterak zasahovat. Sdělil jsem mu, jak textu rozumím, v čem se téma hry zrcadlí s mou osobou a jak bych jej chtěl realizovat. Načrtl jsem mu scénografické řešení a žánr a on, k mému překvapení, se vším souhlasil. Nejen že souhlasil, dokonce vše schvaloval! Nyní chápu, že takto podrobná diskuse a informovanost autora o mé režijní vizi absolutně nebyla nutná. Jeho přítomnost při přípravách, nebo na prvních čtených zkouškách byla spíše milým ozvláštněním než opravdovým přínosem. Autorova práce skončila napsáním textu, nyní je naší prací jej

¹⁸ *Albert Pražák – Mezi: stručná interpretace meziprostoru (str. 15) Vydáno: 2010, KANT, Edice: Disk. malá řada*

nějak uchopit... Toto uvědomění, že se od žijícího autora máme při inscenování oddělit pro svobodnější uvažování bylo důležité, nicméně se dostavilo až v pokročilém stádiu zkoušecího prostoru. Doufal jsem, že když mi autor bude nápomocen – když mi vysvětlí, jak jej myslel, podaří se mi text konkrétněji interpretovat. Toto poměrně alibistické uvažování jsem pravděpodobně nabyl zejména z mé nezkušenosti. Zpětně si tuto situaci vykládám tak, že jsem jako režisér nevěděl, jak k textu přistoupit, jak jej vyložit a hledal jsem pevnou půdu pod nohama, kterou jsem mylně spatřoval v autorovi.

Uvědomuji si, že jsem měl před Jaroslavem Rudišem a jeho textem velkou pokoru.¹⁹ Toto téma důvěry inscenátorů v text, a nejen při inscenování nových her je velmi křehké. Souvisí například také s již zmíněnými tendencemi režiseristického čtení textu, s jeho „vykostěním“. Hranice mezi tím, kdy se tvůrce dopouští popření záměru původního textu a kdy látku citlivě interpretuje, považuji za velmi křehkou. Zpětně tuto skutečnost vnímám jako jisté vymezení mé umělecké osoby, proti již zmíněným tendencím. „*Radikální tendence vymezení vůči stávajícímu zákonitě nekončí šťastně.*“²⁰

2.3. Proces zkoušení

Velmi živě si dodnes vzpomínám na ten moment, kdy jsem se probudil, otevřel oči, spatřil nad sebou známý strop ústecké ubytovny a zmocnila se mě panická hrůza. První čtená mé první profesionální režijní práce je *dnes. Jak to asi zvládnou?... Já to asi nezvládnou...* Nakonec jsem se ale přeci jen odhodlal vstát a vykročil jsem zděšeně, ale s úsměvem na tváři z pokoje vstříc oné mé *první* skvělé inscenaci, na jejímž základě všichni pochopí, že *já opravdu mohu být režisér.*

„Kolik režisérů shoří hned na začátku, když podobný fígl neznají! Měl by zapnout jen na 95 procent, nikoliv na 100, pět procent by si měl odečíst na lehkomyšlnost a trochu volnosti, aby neměl pocit, že tady se rozhoduje o celém jeho životě. Mladý režisér se nevyhne obrovským komplikacím, ale když se přidruží panika vyvolaná vědomím, že shoří, je vyveden z klidu a ztrácí schopnost posuzovat svou práci s přehledem, příliš si bere k srdci každý nezdár, a to je konec, je ztracen, pronásledují ho herci, ředitelství, dílny a on neví, jak se z té spousty povinností má vyhrabat. Práce režiséra je složitá tím,

¹⁹ *Letmo vzpomenu, jak jsme s dramaturgem a překladatelem byli z textu nadšení. Víím, že několikrát zaznělo: „nejlepší hra této dekády!“ I to ve mně zanechalo pocit, že mám velkou odpovědnost inscenovat ji co nejlépe, jak je. Při čtení svých režijních poznámek z přípravné fáze jsem narazil na tato slova: „Ponechám závěrečné vyznění na divákovi, stejně tak jako jej ponechal autor na inscenátorech – pouze předávám štafetu. A s čistým svědomím. Nemyslím si, že je to zbabělost, ale že to je silnější než doslovení.“*

²⁰ *Aleksandr Jakovlevič Tairov – Osvobozené divadlo, Vydáno: 1927, Orbis, Edice: ARS sbírka rozprav o umění, str. 24*

že ji můžete dobře zvládnout až v okamžiku, když máte dostatek zkušeností. Ale už při první inscenaci vás mohou zničit, a přitom bez zlého úmyslu; prostě využijí své „pravdy“, zákonů zcela jiných povolání.“²¹

Zkušenosti se ale nějak získat musí... Proces zkoušení byl po dlouhou dobu velmi klidný a přátelský, což pravděpodobně zapříčinilo, že jsem si nevšiml, jak plíživě přicházejí zásadní problémy a mé osobní „ztroskotání“. Jak se *naše loď* pozvolna potápí a jak dlouhou dobu stojím za kormidlem a všechny okolo sebe uklidňuji, že je vše v naprostém pořádku. V této kapitole se pokusím popsat krok za krokem proces zkoušení; v čem si myslím, že jsem byl *nepřesný* já, ale také co myslím, že nakonec bylo důležité pro to, abychom přeci jen *dopluli* k premiéře, i když se *zřícenou stěží a potrhánymi plachtami*...

2.3.1. Herecký soubor a čtené zkoušky

Moment vstupu herců do probíhajícího tvůrčího procesu je pro mě vždy radostným, ale také křehkým momentem. „*První seznámení herce s rolí je první etapa tvorby. (...) První dojmy, ať dobré či špatné, se herci vrývají hluboko do paměti, protože jsou nenadálé a panensky čisté. Jsou to zárodky tvořivého citu a určitě se tak či onak v jeho tvorbě objeví.*“²² Už jen seznámení lidí a prvotní „posezení“, během kterého se, pod „dohledem“ inscenačního týmu herci poprvé setkají s předváděnou látkou, do velké míry předurčí atmosféru, jež bude při zkoušení panovat. Rozdají se role a pozice – vytvoří se zasedací pořádek, který *není radno porušovat*. V tento moment je třeba citlivě obeznámit herce s tématem a jejich úkolem směrem k tématu. (*To jsem však provedl pouze částečně, protože jsem s jistotou jejich úkol neměl vyartikulovaný...*) Ověřilo se mi, že je výhodné na první čtené zkoušce jako režisér „explodovat“ postřehy, pocity, nápady; ideálně touto explozí *zapálit atmosféru*. Od tohoto momentu režisérový „exploze“ se bude odvíjet přijetí hercovy postavy za své. Režisér společně s hercem totiž začínají hledat „(...) *vůdčí motiv – tu tvořivou ideu, která je pro hru i pro autora charakteristická a z které jako ze zrna dílo organicky vyrostlo, která je tedy jádrem díla. (...) První etapou hercovy a režisérový práce je tedy najít jádro hry a prozkoumat základní linii jednání, jež probíhá všemi epizodami, (...) Jakmile herec přenese do své duše jádro hry, má v něm začít organický tvůrčí proces, podobný všem tvořivým procesům v přírodě.*“²³ První

²¹ Anatolij Vasiljevič Efros – *Povolání: Režisér*, Vydáno: 1986, Panorama, Edice: Umění, str. 34

²² Radovan Lukavský – *Stanislavského metoda herecké práce: Učebnice pro předmět herecká výchova na konzervatořích, stud. obor herectví*, Vydáno: 1978, SPN – pedagogické nakladatelství, str. 117

²³ Radovan Lukavský – *Stanislavského metoda herecké práce: Učebnice pro předmět herecká výchova na konzervatořích, stud. obor herectví*, Vydáno: 1978, SPN – pedagogické nakladatelství, str. 147

čtená probíhala v příjemné tvůrčí atmosféře a dobré naladění umocňovala i přítomnost dramatika Jaroslava Rudiše, kterého jsem na zkoušku přizval.

Herci, které jsme do rolí obsadili, byli: třicetiletý Lukáš Černocho (Ferenz), třicetiletý Jan Hušek (Sacher), dlouholetý člen souboru, asi padesátiletý, Matuš Bukovčan (Charlie), a už zmíněný šestapadesátiletý herec a překladatel, bývalý ředitel Činoherního studia Jaroslav Achab Haidler (Havlík). Záměrně jsem napsal jejich věk, neboť přímo odpovídá zkušenostem u divadla, což je pro mě při individuální práci s hercem naprosto zásadní. Jiná je práce s herci, kteří jsou mladší než já – mnohem svobodnější a uvolněnější. Pokud ale pracuji s herci, kteří jsou ode mě vzdáleni i 40 lety praxe, je to náročná pozice, neboť pro dosažení úspěchu je třeba je přesvědčit o tom, že se mi mohou otevřít a se vši jistotou až do nejnítěrnějších záchvěvů ducha a citu „podřídí“... Já jsem byl rozhodně z celého kolektivu i inscenačního týmu ten nejmladší, bylo mi čerstvých 24 let. Herci, se kterými jsem měl strávit 8 týdnů zkoušení jsou lidé, kteří svou profesi opravdu milují, přistupují k ní zodpovědně, stále je z nich cítit snaha herecky růst, přijímat nové výzvy, pracovat – tvořit. Jakkoli by se mohla zdát tato skutečnost samozřejmou, profesní zkušenost mi u mnohých jiných ukázala opak. Také jsem si uvědomoval, což byl záměr uměleckého šéfa, že jde o tu „méně problematickou“ část hereckého souboru.

Od začátku práce se jaksi „počítalo“ s mou profesní a lidskou nezkušeností, a proto se mi divadlo a také herci samotní snažili poskytnout co největší komfort. Do tvůrčího procesu tedy vstoupili lidé citliví, se zájmem a s notnou dávkou trpělivosti, která byla pro dokončení práce důležitá. Všichni herci našeho komorního obsazení žili v ten čas přímo v Ústí nad Labem a mohli jsme tedy zkoušet prakticky kdykoliv jsme chtěli. Trávili jsme v divadle hodně času. Společně s dramaturgem jsme (po vzoru historie souborů Činoherního studia) spali na divadelních ubytovnách a večery trávili buď na představení, s herci, studiem, nebo přípravami na další zkoušku. Za zmínku stojí také cesta na vlakové nádraží Moldava v Krušných horách, která mi ukázala, že je třeba akcentovat a zpřítomnit atmosféru nehostinných hor, které nádražní stanici obklopují.

Čtenými zkouškami jsme strávili poměrně hodně času, dvanáct zkoušek. Cítil jsem, jak jsme všichni textem pohlceni, a že sdílíme nadšení z toho, jaký text máme. Libovali jsme si v možná až titěrném pitvání drobností, které pro celek inscenace nebyly důležité. Zpětně si uvědomuji, že jsem teprve ve fázi čtených zkoušek začínal do textu více pronikat. Tuto znalost, a ještě bohatější, jsem ale měl mít ještě před začátkem inscenování. Herci jistý skluz vnímali a respektovali vzniklou situaci, což je iniciovalo k tomu, aby se sami podíleli na výkladu. Jistou oporou mi z tohoto hlediska byl J. A. Haidler, který se nebál, kvůli dílčím interpretacím, vstupovat do konfliktu. Pasoval se během zkoušení do pozice jakéhosi „vnitřního hereckého dramaturga“. To jsem

shledával jako velmi podnětné, ale zpětně si uvědomuji, že jsem už v této fázi zkoušek jako režisér selhával. Rozbor jsem nedělal výhradně já, ale podíleli se na něm všichni, což způsobilo, že jsem se nechal herci *vláčet* a velmi často uhýbal ze své původní představy. Nebyla dostatečně propracovaná, promyšlená do hloubky a opřená o podrobnou analýzu, aby před herci obstála. I přesto však na zkouškách panovala dobrá nálada a cítili jsme pocit sounáležitosti. Šlo nám přeci všem o stejný cíl; tj. inscenovat hru, jak nejlépe umíme. To na druhou stranu přinášelo podnětnou tvůrčí atmosféru.

2.3.2. První dny v prostoru

Vstoupili jsme do prostoru... Osobně jsem tento moment práce nikdy neměl rád ani jako herec, natož jako režisér, a proto se snažím být co nejcitlivější, naslouchat, být sebestatnějšímu, záchvěvu hercovy duševní činnosti. Herec je poprvé v prostoru jako nahý. Snažím se mu poskytnout co největší komfort a klid – abychom tuto část práce společně nějak „přežili“.

Začali jsme hledáním umístění postav v prostoru, nalezení jejich místa. Nechal jsem herce ať sami vstoupí do prostoru hospody a najdou si v něm své místo – měl jsem samozřejmě připravené řešení, ale chtěl jsem vědět, jak si herci v novém prostoru budou počínat. To bylo podnětné, protože více či méně si našli své místo tak, jak jsem měl připraveno, což mi ukázalo, že fáze čtených zkoušek vyvolala u herců takovou představu o své roli, jakou jsem měl i já. Nechal jsem je rozehrát první situaci a pak jsme jejich volbu místa rozebrali. Po nějaké chvíli jsem se do toho vložil a rozmístění postav v prostoru začal upravovat. Postavu Havlíka, která se nejaktivněji připravuje na budoucí konferenci a má v prostoru největší autoritu, jsem usadil dozadu, k hlavním dveřím na znamení očekávání hostů. Byl ale v prostoru poměrně „utopený“, a navíc to herce při kontaktu s ostatními postavami vedlo k tomu, že se neustále otáčel zády ke dveřím, ze kterých měli přijít očekávaní hosté... Nakonec jsem dospěl k tomu, že jej usadím ke stolu v levé přední části jeviště, bokem k nám, tak aby měl co největší přehled nad tím, co se v hospodě děje a také přímo viděl na dveře. Toto místo mu již zůstalo. Charlieho jsem usadil ke stolu do pravého předního rohu, čelem k nám, na znamení, že se ode všech postav v prostoru otáčí zády a nemá nejmenší potřebu se s nimi kontaktovat. Zároveň je ale z pohledu diváka na nejviditelnějším místě, otočen tak, že vidíme jeho obličej, a tedy každý záchvěv jeho duševní činnosti. To bylo pro jeho postavu výhodné, neboť po dobu prvních čtyřiceti minut inscenace nepromluví jediné slovo. Sachera jsem jako nově příchozího neusadil ke stolu ale k baru (do levé zadní části jeviště), na barovou židličku, na znamení, že mu zatím nenáleží žádný stůl. To mě později vedlo k tomu, že mu je „milosrdně“ přiřazen stůl v okamžiku, kdy se otevře a

líčí svůj osud. Ferenz dostal stůl uprostřed místnosti, čímž vyplňoval nově vzniklý trojúhelník, byl jeho středem. Je to totiž právě on, kdo rozehrává každou situaci, kdo se v hospodě nejvíce pohybuje, kdo je nejaktivnější, kdo prostoru panuje.

Jak už jsem zmínil, hra na začátku každého obrazu začíná, alespoň dle Rudišových didaskálií, ve stejném momentu (čtyři postavy, které se vzájemně nekontaktují, každá u svého stolu). Pracovně jsme si jej pojmenovali jako *bod nula*.²⁴ *Sacher donekonečna ladí kytaru, Havlík donekonečna píše projev, Ferenz donekonečna čistí loveckou pušku, Charlie donekonečna jen sedí a hledí před sebe*. Právě to slovo *donekonečna* mělo být hlavním tématem tohoto obrazu. Obraz však svou „nekonečnost“ nevytváří pouze sám o sobě, ale právě díky své repetitivnosti. Je tedy obrazem, který je vázaný sám na sebe v minulosti (z hlediska času divadelního představení), což umožňuje jeho tematické rozvíjení. „*Vyobrazení A a vyobrazení B musí být tak vybrána ze všech možných rysů uvnitř rozvíjeného tématu, musí být tak vyhledána, aby jejich spojení – právě jejich a nikoli jiných prvků – vyvolávalo v představách a smyslech diváka co nejúplnější obraz samotného tématu.*“²⁵ Tento bod, od kterého se odvíjí vždy celý obraz opravdu působí, jako by začínal ve stejném momentu – ve stejném psychosomatickém nastavení každé postavy, zjistil jsem však, že tomu tak není a ani nemůže být. O tom ale později...

První dny v prostoru jsem se věnoval výhradně tomuto obrazu. Potřeboval jsem, aby byl zajímavý a poutavý na pohled, aby se divákovi stal známým a nikdy jej, i přes svou četnost, nezačal nudit. Bylo důležité konkrétně pojmenovat situaci, ze které tento *bod* vychází. Zjistil jsem, že nejvýhodnější je pro vytvoření dramatického napětí předsituaci interpretovat jako tvrdou a zběsilou hádku, jejímž výsledkem je právě toto ticho, které nyní sledujeme. Od toho se odvíjí i to, jak vypadá činnost, kterou každý provádí. Chtěl jsem ale, aby každý svou činnost *prováděl*, ale i *neprováděl* zároveň. Havlík, namísto toho, aby opravdu něco začal psát, si spíše strouhá tužku, pije kávu a přemýšlí nad prvním slovem. Upravuje si pastelky v penále, hledá správné místo pro sešit, jako by trpěl obsedantně kompulzivní poruchou. Obdobně Ferenz i Sacher s puškou a s kytarou. Jediný Charlie měl ve scénické poznámce napsáno, že pouze sedí s zírání před sebe. Matúš Bukovčan už na první zkoušce v prostoru, usedl za stůl, který měl jakoby „ukousnutý“ kousek rohu a seškrábaný lak. Svě zírání před sebe umocnil o jemný opakovaný pohyb ukazováčkem, během něhož jakoby „znuděně vrtal v rohu stolu“. To vytvářelo jediný zvuk v jinak tichém prostoru, odlamoval lak, což ale společně se starým stolem působilo dojmem, že vše seškrábal on, což by tímto tempem opravdu

²⁴ Fotodokumentace č. 5

²⁵ Sergej Michajlovič Ejzenštejn – *O stavbě uměleckého díla*, Vydáno: 1963, Československý spisovatel, str. 12

muselo trvat několik dekád. Touto „náhodou“ herec tematizoval svou činnost, a tedy částečně celý obraz. „Ze všech prohlédnutí a náhod jsou ovšem použitelné jen ty, které mají v daném okamžiku objektivní platnost. (...) Každá všednost je plná zázraků, které vidí jen ten, kdo je schopen jim dát řád a tvar a logické místo ve svém díle.“²⁶ Uvědomil jsem si, že tento obraz, a tedy více méně i celá inscenace, která se z tohoto obrazu má zrodit, by se měla skládat z těchto jemných detailů jakoby zabíraných fokusovanou kamerou.

2.3.3. Tvorba mizanscén

Metoda, kterou jsem si prozatím osvojil, spočívá v tom, že nechávám mizanscénu vzniknout z jednání postav v prostoru, nikoliv že by jednání postav v prostoru vznikalo z mizanscén... Přijde mi přirozenější nechávat vyvěrat mizanscény ze svévolného pohybu herce v prostoru, neboť mi přijde, že právě tak se může zrodit mizanscéna, tj. *tematizované rozmístění postav v prostoru*,²⁷ která ale dosahuje vyjádřením tématu dané situace spontánním způsobem. Nerad pouze „posunuji“ herce v prostoru, ale nechávám je rozehrávat situace a na základě jejich rozehrání pak „ladím“ danou mizanscénu. Shledávám tento přístup jako velmi tvůrčí, neboť spočívá v opravdovém *zkoušení*. Právě formou *pokus, omyl* může kolektiv společně dojít k řešení, které je nevýslovně živé, kreativní, „čerstvé“. Je to jako bychom společně objevovali a pokoušeli se vytvořit atomovou bombu, a s napětím a nedočkavostí do posledních chvil nevěděli, zdali „to“ *vybouchne*.

Problémem při zkoušení bylo, že mi dané scénografické řešení neumožňovalo vytvářet kompozičně bohaté mizanscény. Právě ty by mohly být dalším poutavým prvkem „oživení“ a rozžití poměrně „nehybné“ inscenace. Po naaranžování několika obrazů jsem pochopil, že není zřetelné, jak se postavy k onomu prostoru vztahují... Problémem bylo už zmíněné schematické řešení prostoru, které způsobovalo pouze schematické řešení mizanscén... Prostor také stále působil jako jakási „pravděpodobná“ nádražní hospoda. Narazil jsem tedy v průběhu inscenování na problém, že jsem si při analýze neodpověděl na zásadní otázku; zdali je text symbolický, metaforický, nebo realistický. Od této odpovědi se odvíjí i druh prostorového řešení a režijního vyjadřování se v něm. Na základě této nevědomosti jsem v metaforickém textu volil realistické scénické prostředky, které následně zabraňovaly rozvinutí a realizaci hlubších ploch samotného textu.

²⁶ Josef Svoboda – *Tajemství divadelního prostoru*, Vydáno: 1990, Odeon, str. 221

²⁷ Jaroslav Vostrý – *Režie je umění*, Vydáno: 2001, Akademie múzických umění (AMU), str. 112

Moment, kdy Sacher zaslechne za zdmi hospody výstřely z kulometu jsem realizoval pouze jako jeho sluchové halucinace, později umocněny ambientní hudbou a potemnění světél. Toto potemnění světél ale nevytvářelo pocit, že by nádražní hospoda sama od sebe oživala, neboť k tomu nebylo připraveno... Lustr se několikrát rozblíkal, ale i přesto, že jsem chtěl vyvolat pocit onoho metafyzického prostoru, působilo to nakonec jakože vypadly pojistky. Čím to? Naše řešení hospody bylo pouze pravděpodobné, nemělo v sobě ukryto nic víc, žádný náhodný prvek, který by z hospody dělal prostor jedinečný, specifický, snad možná i metafyzický. To, že prostor žádný takový prvek neměl, bylo ale mé rozhodnutí, protože mi scénograf přinášel návrhy, které tuto možnost v sobě přítomny měly, ale já si myslel, že oné metafyzické roviny dosáhnu, aniž bych k tomu prostor původně připravil. Tedy, že této roviny dosáhnu jinými prostředky. V tom jsem se však zmýlil...

Zpětně si uvědomuji, že tyto problémy nevyvěřaly ani tak ze scénografického řešení, ale vlastně z nerozhodnuté interpretace, ba možná dokonce z nepřesné analýzy dramatického textu. Umělecký šéf, který tu a tam přišel na zkoušku nabízel, že bychom mohli metafyzický rozměr textu akcentovat například tím, že se postavy přestávají chovat „pravděpodobně“. To jsem ale osobně nedokázal v mém „realistickém“ přemýšlení o textu realizovat. Inscenace najednou po celou dobu hovořila stejnou tóninou, což je u textu, jehož jádro tkví v cykličnosti, doslova ubíjející. Uvědomili jsme si, že tímto řešením jsme vlastně rezignovali na možnost obrazivého vyjadřování. To také souvisí s již zmíněnou kompozicí. Zůstával jsem tedy stále u realistického a velmi schematického řešení jednotlivých situací a nemohl jsem z něj ven...

2.3.4. Scénické prostředky a definice žánru

V průběhu mé divadelní praxe jsem zjistil, že prvotní myšlenka určení divadelního žánru je pouze „výhledová“. Stejně tak herecký styl a volba scénických prostředků, které by se měly podřizovat vytyčenému žánru, jsou pouhou vytyčenou trasou na vrcholek hory, aniž bychom si byli jisti, zdali je cesta průchozí. Naplnění zvoleného žánru je komplikovaná a složitá věc, neboť v těchto případech, obdobně jako u jiných, nelze přemýšlet šablonovitě. Každý text má své vlastní požadavky, nabízí jiné možnosti a podoby toho, či onoho žánru... Přesto je ale třeba s touto okolností počítat a pokoušet se jí podřizovat tvůrčí myšlení. Rád bych se v této řemeslné stránce mé profese pohyboval sebejistěji, neboť se mi stává, že i přes onu „vytyčenou cestu“ z ní sejdu a používám nenáležející prostředky. Vykládám situace psychologicky, i když jsem původně zamýšlel, že půjde například o výjevy veskrze groteskní. Tak tomu bylo i během zkoušení Anšlusu.

Po naaranžování větší části hry se začaly objevovat další komplikace. Zjistil jsem, že se mi s rozhodností nedařilo vykládat situace tak, aby v prostoru přímo vyzývaly k hercovu dalšímu rozehrávání. Bylo to zřetelné hlavně z toho, že nazkoušené situace se při dalších průjezdech neposouvaly a nerostly. Herci také nebyli schopni zopakovat, co se zrodilo na předchozí zkoušce. Dramatičnost situací totiž nebyla stavěna dostředivě k příběhu hry... Příčinou byl, jak už jsem zmínil, nedostatečný rozbor hry a následkem byla nekonkrétnost hercova jednání. Ta vedla k pocitům nedůvěry, neboť herci věděli, že se během zkoušení neposouváme ku předu, stojíme stále na místě a stejné situace musíme dělat znovu a znovu. To všem bralo energii a vytvářelo pocit zmaru.

V naší interpretaci nebyl příběh *důležitý*, ba co víc – vůbec objevený a pojmenovaný. Tato mezera při výkladu způsobovala nekompaktnost předváděného i ve volbě scénických prostředků. Herectví, i přes upřímnou snahu „bezmocných“ herců spíše zůstávalo v rovině obecností předestřená groteska se ne, a ne dostavit. Pohybovali jsme se v obecnostech, přibližnostech a psychologismu, což umocňovalo nehybnost celého textu, zkrátka ho odsuzovalo k nekoukatelné nudě. Paradoxně to hlavní, co nás ve výsledku zachránilo byl text samotný, který je dost bohatý, aby stál sám o sobě. I když se mi zdálo, že text k *takové* realizaci vybízeli (osm stolů, každý u na svém místě, všechny činnosti, body nula atd.), toto řešení nepodporuje. Bylo tomu ale jinak...

2.3.5. První průjezd celku

První průjezd celku je zásadním momentem ve zkoušení, protože režisér poprvé dozvídá, zdali jeho vymyšlená koncepce má šanci na život. Režisér má poprvé možnost sledovat inscenaci v celku, pozorovat její rytmus, barevnost nálad, tempo atd. Také se většinou vyjeví, zdali ten či onen režijní záměr má účinek, do jaké míry probíhá k tematizaci předváděného a zdali jde z celku tušit téma a obsah. Jestli jsou herci jistí v situacích, případně v kterých ne... Začíná se i pro herce vyjevovat celkový oblouk postavy, uvědomují si, co vše je třeba obsáhnout, kde jsou vrcholy fyzického jednání atd. Nejedná se o výsledný tvar, ale o moment, který slouží všem účastníkům tvůrčího procesu, aby si ohmatali výsledný tvar inscenace. Po tomto (většinou mizerném) průjezdu se s často vracím zpátky k jednotlivým situacím, k rozpitvávání jednotlivostí, abych na konci týdne opět inscenaci celou projel a sledoval účinek své práce...

Už jsem zmínil, že *bod nula* měl vždy začínat ze stejné předsituace. Myslel jsem si, že tak scénicky realizují Rudišovo cyklení a díky tomu se dostaví metaforické hloubky textu... Po prvním průjezdu jsem si ale uvědomil, že všechny ostatní začátky obrazů mohou být pouhou citací toho prvního, aniž bych cokoli ztratil... Jednak se díky tomuto cyklení žádným zřetelným způsobem nedostavovaly hlubší plochy textu a jednak tempo

inscenace zůstávalo stále stejné, pomalé, téměř nehybné. Také pro situace, které všechny z *bodu nula* vycházely toto řešení není výhodné, protože se nikterak nezvyšuje jejich naléhavost, inscenace nikam nengraduje. Tato skutečnost mi konečně začala rozkrývat, že jsem něco přehlédl; určení, kdo je hlavní postavou našeho příběhu. (Je to Sacher, který přichází do hospody jako poslední, a skrze něhož se nám otevírá ona *celá obludná pravda* o Teufelsbergu.) Jak banální se toto zjištění zpětně může zdát, text působí spíše jako nehybná plocha, než že by probíhal v lineárním čase, který by umožňoval vyprávění nějakého uceleného příběhu... Ke svému zděšení jsem si ale uvědomil, že se příběh dá odehrát i v čase, který je cyklický. I když hra působí, že začíná každým obrazem znovu, je nutné se *vším, co se odehrálo* počítat. Herci musí vědět, co se vyřklo, postavy snad tušit... Je třeba nenápadně rozehrávat rozdané karty dále, i přesto, že se na začátku každého obrazu ocitáme pocitově na stejném místě. Na základě tohoto poznání jsem dospěl k tomu, že se i tyto *body* mohou vyvíjet. Tato změna byla dalším přilítím „oleje do ohně“, protože herci spatřovali na každém mém kroku nějaký omyl... Nedůvěra se stupňovala, avšak u všech byl zachován klid, trpělivost a stále dobré naladění – považovalo se to za klasický průběh hledání, na které ještě bylo dost času.

2.3.6. Změny ve scénografickém řešení

Záchvěv pokusu o změnu prostoru proběhl přibližně dva týdny před premiérou. Samotné rozmístění postav v prostoru (každý u svého stolu) nevyzývalo postavy k jednání. Každý měl svůj kout a cítil se v něm více méně bezpečně. Nebyl zde žádný prostorový prvek, který by nutil postavy k jednání. Také příprava na zmíněnou konferenci byla pouze načrtnutá prázdnými stoly, na kterých stála cedulka *Reservé* a velkou břečťanovou bránou, skrze kterou měli vejít hosté. Tereza Marečková zmínila, že kdyby všechny postavy byly nuceny sedět u jednoho stolu a nikdo by nemohl odejít, respektive si přesehnout, vyzývalo by to postavy k jednání. Rozhodli jsme se tedy scénografii změnit. Sešli jsme se se scénografem a dramaturgem v prostoru a hledali nejvýhodnější rozmístění stolů v prostoru. Po několika úmorných hodinách, jsme došli k řešení, které se nám po všech stránkách zdálo nejvýhodnější. Srazili jsme tři stoly a postavili je na centrum jeviště. Zbylé jsme nechali různě rozestavené v prostoru. Řešení, více směřováno k obrazivé realizaci textu a také k výhodnějšímu rozestavení postav v prostoru z hlediska situačního základu. Sražené stoly najednou lépe vytvářely pocit příprav na konferenci (staly se konferenčním stolem). Také by všechny postavy byly drženy v jistém diskomfortu, protože díky takovému rozmístění jsou nuceny se neustále kontaktovat.

Byl jsem odhodlaný inscenaci přearanžovat do tohoto prostoru, ale v okamžiku, kdy jsem se o to ale pokusil, interpretace jednotlivých situací a (hlavně) postav se mi vzpříčila. Stanuli jsme v novém prostoru úplně ztraceni a uvědomili si, že by bylo třeba opět zasahovat od interpretace postav, částečně je předefinovat. Řešení nás vedlo také k vytyčenému žánru. Z postav to vytvářelo větší figurky, které v sobě ale přesto nesou onu potřebnou tragikomickou hloubku. Takovéto řešení vyžadovalo větší hereckou stylizaci, a proto by bylo nezbytně nutné postavy více karikovat. Byl jsem překvapen, co všechno změna rozmístění stolů v prostoru v nazkoušené inscenaci způsobí. Shodli jsme se, že by takovéto řešení bylo nejvýhodnější, ale já už nebyl schopný takto razantní proměnu uskutečnit. Nevím, jestli to byl nedostatek odvahy, nebo umu, ale rozhodl jsem se nakonec, i pro komfort herců, že se vrátíme k onomu „schématickému“ řešení. To si zpětně vyčítám... Hruzná je samozřejmě ta skutečnost, kdy si režisér během práce uvědomí, jakým způsobem by se text dal „vyřešit“ lépe, ale už pro to není prostor a síla. Vstupuje do dalších dnů bez energie a sebedůvěry, která se od něj ale zrovna v tento okamžik začíná velmi nezbytně vyžadovat.

2.3.7. Hledání závěru inscenace

Pustil jsem se do naaranžování závěrečného obrazu... Během příprav a zkoušení získávám jistou představu o závěru, ale bohužel jen málokdy se mi podaří průběh inscenace vystavět tak, aby do ní původní představa zapadla. I během tohoto zkoušení jsem byl tedy nucen hledat závěr, který je adekvátní tomu, co jsme vytvořili. To se stalo pro zkoušení katastrofálním, neboť v této závěrečné fázi začaly na povrch vyplouvat všechny nepřesnosti, kterých jsem se dopustil, dostali jsme se do skluzu a původní nadšení a radost z hledání byla ta tam.

Havlík vykřikne: „Hosté jsou tady!“ /*Dveře se rozletí, všichni vzhlédnou. SVĚTLO. Do hospody proniká dveřmi jasné světlo, mohutní, zaplavuje úplně všechno. Všichni jsou jím oslepeni.* / Dále se v textu odehrává situace, kdy v oslepujícím světle všichni zahlédnou své nejnítěrnější touhy... Má dojít k naprosté proměně situovanosti postav, ale také prostoru, protože celá hospoda má stanout v plamenech. Už jsem naznačil, že jsme původně tuto scénu chtěli vyřešit rozevřením stěn hospody, ale nakonec jsme se rozhodli, že ji budeme řešit pouze Rudišovým rozražením velkých centrálních dveří, skrze které se do prostoru bude linout oslepující světlo.²⁸ Takové řešení mi přišlo během příprav nejvýhodnější, protože nebylo popisné. Zpětně se mi ale

²⁸ Fotodokumentace č. 9

zdá, že toto řešení je opět spíše schematické, neboť v sobě neneso žádný konkrétní význam.

Už při nahazování této scény jsem si uvědomil, že takové řešení závěru, i přes svou umírněnost působí, jako by bylo vyňato z jiné hry. Postavy najednou měly být postaveny do situace vyloženě metafyzické. Jediným způsobem, jak by scénu šlo úspěšně realizovat, bylo přejít v několikaminutový expresivní obraz. Ten jsem ale shledal nepřiměřeným úkrokem od toho, jak byla celá inscenace vystavěná. Herci se křečovitě snažili plnit autorův i můj požadavek, což ve výsledku působilo neomaleně a komicky, neboť všichni „zvenku“ hráli nějaké šílenství, či snad prozření. Autorova scénická představa průběžného dění celé hry, tak jak byla napsána, nekoresponduje se závěrem. Proč by ale také měla... Text je pouze náčrt inscenace, jak zmínil na přednášce prof. Jaroslav Vostrý; jeho *svinutou* formou a je teprve na inscenátorech, aby text *rozvinuli*. Rozhodl jsem se celý závěrečný obraz ze hry vyhodit (jednalo se asi o posledních 15 stran textu). Jaroslav Rudiš nic nenamítal a s úsměvem na tváři zmínil, že s tímto obrazem v drážďanském divadle také bojovali a také dospěli k tomu, že bude výhodnější jej vypustit.

Několik dní před premiérou, jsem se ocitl v pozici, kdy jsem si ale stále nebyl jistý, jak má inscenace skončit. To samozřejmě dovnitř hereckého souboru působilo, jakože po celou dobu nevím, o čem inscenaci dělám. Byl to opravdu nepříjemný moment, kdy jsem musel – abych se úplně neznemožnil – vymyslet závěr, který bude schopný obhájit to, co se děje v průběhu inscenace (která už je hotová). Ztratil jsem sebedůvěru. Chtěl jsem, aby text mluvil za mě, což ale mělo za výsledek to, že jsem neřekl nic. Něco jsem ale říct musel! Strávili jsme s inscenačním týmem dvě hrozivé noci na benzinové stanici za divadlem, kdy jsme se vraceli na začátek a hledali původní vyznění textu. Nakonec jsem ale přece jen přišel s řešením...

Rozhodl jsem se, že vrchol celé hry bude rezignace na čekání hostů, převlečení postav do kostýmů hub a slavnostní nálada, která je způsobena tímto uvolněním. Napříč inscenací jsem pracoval s motivem guláše, který Havlík vaří pro hosty na uvítanou. Nabídlo se, že tato slavnostní nálada bude jistým oprostěním od minulosti, které stvrdí společná večeře pečlivě připraveného guláše... Tato scéna, během které čtyři muži v kostýmech hub pojídají lžičkami z jednoho hrnce guláš, byla opravdu jistým motivickým závěrem inscenace. Tuto večeři však opět naruší odchod Charlieho, který je nyní již „stoprocentně“ přesvědčen, že je schopen dokonat svou sebevraždu (o kterou se celou hru pokouší) a konečně se oběsit. To všechny rozhodí, což má za výsledek, že se postavy opět vrátí na svá původní místa (do bodu nula). Přeci ale přichází nějaká změna, protože Sacher bere kytaru, aby ji naladil, ale ta je rázem naladěná, a tak jej slyšíme poprvé za celou inscenaci hrát. Inscenace končí v okamžiku, kdy se Charlie zklamaně

vrací zpátky do hospody, protože *to* opět nedokázal... Havlík na něj smutně kouká a podotkne: „*Máš recht, Charlie. Musí to nějak jít. Nevím sice jak, nikdo to neví, ale nějak dál to prostě jít musí.*“ To motivicky uzavíralo celou inscenaci dovnitř, jako bychom hráli o tom, že *nevíme*, jak a pro co žít, a nakonec nám nezbyvá nic jiného než se s touto hořkou skutečností smířit... Závěrečným obrazem pak bylo velmi pomalé stmívání světel a sypaní prachu z lávky na jeviště. Zdali je to sníh, o kterém se v průběhu celé hry mluví, nebo omítka, či prach, který na lidi padá, jako by se stali objekty ve starém zapomenutém vetešnictví, nikdo neví...

S drobnými změnami prostoru, nedodělanosti světel a hudby jsem se potýkal v druhé polovině generálového týdne. Jako režisér jsem mermomocí chtěl dovést inscenaci do nejlepšího zdárného konce, ale přestal si všímat herců jako partnerů... Ztratil jsem citlivost, což vedlo ještě ke zhoršení atmosféry. Tato ztráta sebejistoty se projevovala ztrátou citlivosti a hlubokým psychickým i fyzickým vyčerpáním. Dramaturg Norbert Závodský i umělecký šéf David Šiktanc mi zpětně refletovali, že jsem se prakticky „ztratil před očima“. Oni sami do zkoušení během generálních zkoušek vstupovali, což mělo za výsledek ještě větší zmatenost, neboť se zde v jeden okamžik ocitli tři režiséři. Což v budoucnu už nikdy nesmím nechat dopustit. Původního záměru inscenovat text jako *obraz hledání smíru se sebou samým* jsem nakonec dosáhnul pouze částečně... Závěrečné oproštění se od svých snů, od čekání na konferenci, přeci jen věci posunulo. Zdali k lepšímu, nebo horšímu, bůh ví... prostě někam. A tento závěrečný *drobný* pohyb v hodinu a půl nehybné inscenaci ve výsledku působí jako nebývalý otřes.

2.4. Shrnutí poznání

Myslím, že kořenem problému tohoto zkoušení byla nahodilost přípravné fáze a to, v jaké probíhala časové tísní. Neuvědomoval jsem si, že je třeba dát přípravné fázi nějakou strukturu. Otázky času, prostoru, příběhu a zápletky – analýza jejího vývoje a její struktury, technika, jakou se drama vyjadřuje, jednotlivá témata a cíle postav, základní konflikty, idea a jazyk, struktura dialogů, tempo, rytmus, nálady a styl hry, to vše je třeba analyzovat při čtení dramatického textu, ještě před tím, než se při práci posunu dále... Hledání režijně scénografického řešení trpělo nejvíce ze všech nepřesností stran mé osoby; neurčil jsem s přesností můj inscenační záměr, aby mi jej výtvarník pomohl rozvinout a realizovat. Co se ale týče práce s herci, mám pocit, že jsem si na svou první zkušenost s profesionály vedl dobře. Probíhal mezi námi kvalitní tvůrčí dialog, inspirovali jsme se navzájem. Naše společná práce by však byla mnohem efektivnější, kdybych měl přesněji určený výklad hry, její příběh, k dispozici neměl schematický prostor a měl

snahu dosahovat určeného stylu od prvních chvil i při interpretaci figur a situací. *Bylo ale možné toho všeho za daných okolností dosáhnout?* Myslím, že kdybych do stejného procesu vstoupil s vědomím *předestřené*, dosáhl bych lepšího výsledku – *tedy ano, bylo toho možné dosáhnout*. Čas se však na rozdíl od Rudišovy hry nevrací, proto je třeba hledět kupředu a do další práce vstupovat s tímto poznáním... Komplikace, které vznikaly v průběhu zkoušení pouze reflektovaly dluh, který jsem měl k analýze textu. Řemeslnou stránku režijní práce mi nikdo nevyčítal, protože nikdo nepočítal s tím, že bych ji měl beze všeho osvojenou. Byla to ale právě ona, která mě měla upozornit na úskalí prozaického a metaforického textu, ba vůbec pomoci mi k tomuto poznání při přípravě dospět. Věřím, že kdybych na přípravu měl více času, nenechal bych se toliko zneklidňovat okolností, že se jedná o mou první režijní práci. I přes tyto problémy jsem ale, myslím, *obstál*. Inscenace stojí pevně. Bohužel jsem zmíněnou hyperbolickou magickou grotesku nakonec nedokázal realizovat, i proto se inscenace nese v jednom, poměrně monotónním tónu, ale naštěstí je Rudišův text natolik poutavý, že udrží pozornost diváka... U ústeckého publika se inscenace shledala s úspěchem. Jako tvůrce však na inscenaci zpětně pohlížím jako na neúspěch, protože jsem neobsáhl a scénicky nerozvinul kvality textu, které obsahoval... Právě toto úskalí nese inscenování soudobých, českých her. *Neověřený* text se ale snad nyní stává *ověřeným*, díky mé zkušenosti z inscenování, a také díky této práci.

2.5. Profesionalita a její podoby

Mám jako začínající režisér přijímat od divadel vše? A jaká je vlastně pozice začínajícího režiséra v profesionálních podmínkách? Tyto další otázky se přede mnou otevřely díky zkoušení inscenace v divadle Komorní scéna Aréna, mé druhé profesionální zkušenosti. Po přečtení původní dramaturgie jsem vážně zvažoval, že nabídku odmítnu. Text mi nepřišel kvalitní, a hlavně tematicky vzdálený. Nabitou zkušeností z inscenování hry Anšlus jsem chtěl obdobným problémům předejít. Musel jsem tedy udělat rozhodnutí, které stálo na otázce, jestli je „profesionální“ text přijmout, i když v něm nevidím valné kvality, anebo jestli je „profesionální“ text nepřijmout a tím zabránit možným útrapám, které bych způsobil sobě, ale i lidem v souboru, či snad v hledišti. Uvědomoval jsem si, že se divadlo ocitlo ve výjimečné situaci, a že potřebují někoho, kdo text nazkouší. Tomu jsem přikládal značnou váhu, protože pro mě toto „kolegiální pouto“ bylo vždy důležité. Také mi docházelo, že s textem budu moci zacházet, jak budu chtít. Byla to pro mě příležitost se konečně profesně seznámit s herci a dramaturgem Tomášem Vůjtkem. Na druhé straně jsem cítil vůči textu velikou nechuť. Mohu říct, že původní dramaturgie, kterou jsme od divadla obdrželi byla velmi plytká.

Nechápal jsem proč divadlo k inscenaci takového textu volí právě mě. Ba vůbec, proč divadlo volí k inscenaci takový text.

Co je podstatou profesionality a jak by se člověk v těchto chvílích měl zachovat je určováno nejrůznějšími různými vlivy. Od prostředí, ve kterém se tvůrce pohybuje, přes jeho osobní nastavení až k tomu, jak vlastně chápe svou profesi. Profesionalita se také u tvůrce proměňuje v čase uměleckého, i lidského růstu a na základě jeho profesní etablovanosti. Prodiskutoval jsem toto rozhodnutí s mým okolím a také s uměleckým šéfem Ivanem Krejčím, ten mě však vyzýval (pochopitelně) k tomu, abych to vyzkoušel. Pragmaticky komentovali tuto mou obavu a rozkol, že bych jako mladý tvůrce měl stejně přistoupit na vše. Uvědomuji si, že jsem teprve na „začátku své divadelní cesty“, a proto mi přišlo správné, i přes vzniklou nechuť, nabídku přijmout. Myslím zpětně, že jsem se však rozhodl špatně. Zásadní pro mě ale bylo totiž pochopení, že *žít se divadlem* nebude pramenit z toho, „že bych si divadlo *zasloužil*“. Nýbrž z toho, že si „divadlo musí *zasloužit* mě“. Je třeba, abych si určil své hodnoty, své postupy a ty neporušoval, protože mým cílem není, jak už jsem zmínil, žít se divadlem, ale dělat kvalitní, zodpovědné a poctivé umění, se kterým budu já spokojen.

3. Od myšlenky k inscenaci

V této kapitole se budu věnovat zaznamenání procesu tvorby inscenace *Harlekýn je mrtvý* v Divadle DISK. Na rozdíl od předchozí zkušenosti, mám na přípravu inscenace více času, a navíc se jde o text, který jsem napsal „na tělo“ hereckému ročníku. Cítil jsem se povinen využít onoho generačního spojení, které studium na DAMU nabízí. Plně si uvědomuji jeho vzácnost, a myslím, že se mi příležitost pracovat s takovým kolektivem už nikdy nenaskytne... Rozhodl jsem se, že využiji jejich vzájemné synergie za účelem vytvoření generační výpovědi. Rozhodl jsem se pro autorskou inscenaci, protože mi přišlo příznačné dokončit naši studijní cestu, právě jakousi pomyslnou (autorskou) reflexí... Generační výpověď, přiměřené herecké příležitosti, postavy, které nejsou hercům věkově vzdálené, komediální žánr. To byly požadavky, které jsem textu kladl. Rozhodl jsem se, že využiji artistního a múzického potenciálu svého ročníku, a proto jsem se vydal za žánry, které tuto možnost potenciálně poskytují.

Z hlediska režijní práce považuji za nejnáročnější oprostění se od *autorovy představy* a hledání jednotlivých hereckých prostředků pro žánrové ukotvení dílčích částí inscenace... Chtěl jsem v průběhu inscenace žánr proměňovat, což zpětně shledávám jako nejtěžší režijní úkol, který mě o žánrech a stylech mnoho naučil. Během tvorby režijně-scénografické koncepce, a i následně během zkoušení, jsem se záměrně snažil co nejvíce „oprotit“ od svého autorství, abych režijním výkladem divadelnímu textu co nejvíce pomohl. Snaha oprostít se od autora byla umocněna zkušenostmi z předchozího zkoušení v Činoherním studiu Ústí nad Labem, avšak tento proces byl schizofrenní zejména v tom, že jsem obě pozice zastupoval.

Chtěl bych touto kapitolou také reflektovat rozdíl mezi prací v profesionálních podmínkách a v podmínkách školy. Absolventskou inscenaci považuji s odstupem času za poměrně vydařenou práci, která se však rodila v těsném závěsu za inscenací v Činoherním studiu. Myslím, že jsem postupoval u obou inscenací podobně, jak je tedy možné, že jeden proces byl problematický a druhý ne? Proces zkoušení hry *Harlekýn je mrtvý* se obešel bez větších komplikací a inscenace při reprízování rostla a měla úspěch. Dostala první ceny na FIST festivalu v Bělehradě a hra sama získala 3. místo v soutěži Evalda Schorma.

3.1. Geneze myšlenky a pozadí hry

Vznik textu *Harlekýn je mrtvý* vnímám jako proces, který trval po celou dobu mého studia. Jednak proto, že Harlekýnův příběh je silně autobiografický a shrnuje jednu

mou životní etapu, a jednak proto, že mě myšlenka psychologizace typové postavy provázela už od středoškolského studia komedie typů. Právě to mělo za příčinu, že vznikla hra, která čerpá z mýtových kořenů, typu a archetypu, což umocňuje její hloubku a podporuje autenticitu vyznění. Cítím povinnost se podhoubit své hry v této práci aspoň částečně věnovat, i když jsem si vědom, že hra sama s těmito pojmy nakládá velmi nahodile a neutříděně. Psaní bylo projevem spontánní inspirovanosti a hra mě ve výsledku překvapovala, kterých kořenů se dotýká, aniž bych o to v začátcích usiloval.

*„Mýtus je vždy orientován do prostoru nadčasových vzorových pojmů a hodnot, a tím i do pračasu a praprostoru vzniku první podoby etických a sociálních pravzorů. Protože je mýtus zároveň základním zdrojem všech vzorových, mýtových typových a archetypových postav, které se v mýtových kulturách objevují od dávnověku až po současnost, mají všechny typové postavy svůj kořen prvotním posvátném časoprostoru mýtu. Z toho pro ně vyplývají tyto následující charakteristické rysy: 1.) Jsou ahistorické. 2.) Jsou obecně sociálně vzorové, a nikoliv individuálně jedinečné a jsou proto důležitými prvky tvorby sociální stability. 3.) Svou podstatou vycházejí z posvátného pračasu a skrze přítomnost navracejí mýtové society zpět k posvátnému pračasu. 4.) Dotykem s posvátným pračasem se dotýkají jevů přesahujících naši zkušenost, světa nad-lidských a ne-lidských sil.“*²⁹ Dotýkám se zde dvou základních pojmů. Jsou to pojmy *typ* a *archetyp*. Etymologicky je slovo *typ* převzato z latinského *typus* („obraz, figura, reliéf“), které pochází z řeckého *τύπος* (*týpos*, „rána, úder, ráz, stopa, podoba, forma, obrys, charakter, vzor, znak“).³⁰ To už navádí k významu tohoto slova; *představitel, příklad, vzor znaků celé skupiny atd.* Archetyp na druhé straně (z řec. *arche-typus*, *první vzor, ražba*) znamená *pravzor, tradici posvěcenou a typickou postavu, představu, příběh*. Ve starověké filozofii je to *pravzor (idea), vzorec věcí*. V psychologii znamená *vzorec psychické percepce (vnímání)*, v literatuře označuje *vzorovou postavu*. Pojem archetypu uvádí Carl Gustav Jung především v kontextu kolektivního nevědomí. Představuje symbolickou ideji, která není reflektována vědomím, ale pramení z nevědomí a nemůže být tudíž pojmově uchopena. Přesto se významně podílí na utváření psychické reality osobnosti.³¹

Narazil jsem při studiu historie divadla na konkrétní moment, který uvažování nad psychologizací typové postavy inicioval. Šlo o symbolické upálení Hanswursta: „Kolem roku 1707 splynuli všichni dosavadní klauni v postavě Hanswursta, kterého obdařil základními rysy Joseph Anton Stranitzky (1676-1726). Hanswurst byl syntézou mnoha

²⁹ Alexej Pernica – *Mýtové kořeny dramatických postav*, Vydáno: 2003, Janáčkova akademie múzických umění, str. 66

³⁰ <https://cs.wiktionary.org/wiki/typ#význam>

³¹ <https://cs.wikipedia.org/wiki/Archetyp>

prvků: *Harlekýna, známého německému publiku z kočující komedie dell'arte, středověkého blázna a různých šaškovských postav zanesených sem anglickými herci.*³² Jak bylo naznačeno, jedná se o typ, který se v různé době a v různých místech převtěloval a vyvíjel se.³³ Toto historické podhoubí ve mně při nazírání na jednotlivé typy buduje pocit jakési nedozírné hloubky... Jako by totiž samotný typ vyrůstal z hlubin každého z nás, z hlubin lidství, kolektivního nevědomí. „*Typologie komedie typů nevyčerpává zdaleka škálu lidských povah jako systémy Pavlova, Krestschmera nebo Junga*“³⁴ Až zarážející je, jak hořký měl Hanswurst, tento typ „univerzálního šaška“, osud. Na přání publika se vynořil do světa 18. století, aby byl záhy „popraven“. Reformy Gottscheda a Neuberové vedly k vyhnání Hanswursta z tehdejších jevišť – k jeho „upálení“. Bavilo mě představovat si tento typ jakožto psychologickou postavu, postavu, která si uvědomuje svou existenci, sama myslí a sama jedná, zaujímá vztah ke svému komediantství. Postavu, která na sebe bere různé kabátce dle toho, kým a v jaké době je znovu-ožívována... V tomto potenciálním příběhu na Hanswursta pohlížím jakožto na pokorného sluhu lidstva, jehož jediným životním posláním je sloužit této společnosti k jejímu pobavení. Ta jej však odsoudí k tak brutální popravě, jako je upálení. Představoval jsem si, jak Hanswurst sedí v předvečer své popravy ve vězení. Univerzální komediant, který je pro své komediantství odsouzen k smrti.

Tento obraz „smutného klauna“ byl vyobrazován v různých podobách a uměleckých formách. Za zmínku stojí například obraz polského malíře Jana Matejka z roku 1862, který mě při psaní hry inspiroval.³⁵ Obraz nese název *Stańczyk w czasie balu na dworze królowej Bony wobec straconego Smoleńska*.³⁶ Zachytil „národního klauna“ Stanczyka, který sedí zamyšleně ve svém rudém, šaškovském kostýmu na židli v temné místnosti, zatímco v sousedním sále je v plném proudu ples pořádaný královskou rodinou. Obraz zachycuje palčivý kontrast: šašek – posel radosti, smutně zahalený do ustrnulé mrtvolné nečinnosti. Na stole leží dopis pravděpodobně oznamující, že Litevské velkovévodství ztratilo Smolensk (nyní v Rusku) ve prospěch moskevského velkovévodství, což způsobilo Stańczykův smutek. Pomačkaný koberec u Stańczykových nohou mohl vzniknout jeho těžkým zhroucením do křesla při čtení dopisu, nebo následným nervovým posunem nohou. Zdá se, že dopis byl odhozen

³² O. G. Brockett, *Dějiny divadla*, Vydáno: 2008, NLN – Nakladatelství Lidové noviny, str. 307

³³ Za zmínění stojí třeba jedna z nejslavnějších postav tohoto typu, Lišák Pseudolus Tita Maccia Plauta. Avšak i tento římský dramatik vycházel z ještě starších řeckých autorů, jakými byli Aristofanes, Menandros, nebo Filémón. I ti využívali typy, které lze později najít v Komedii dell'arte jako vychytralý otrok, stařec, kuplíř, chvástavý voják, zamilovaný mladík aj.

³⁴ K. Kratochvíl, *Ze světa Commedie dell'Arte*, Vydáno: 1987, Panorama, str 402

³⁵ Fotodokumentace č. 12

³⁶ *Stańczyk během plesu na dvoře královny Bony po zjištění o ztrátě Smolenska (volně)*

nějakým úředníkem a jeho význam si uvědomuje pouze šašek – zatímco se vládci veselí, oslavují nedávné vítězství v bitvě u Oršy, bez ohledu na špatné zprávy o Smolensku.

Ve filmové pop kultuře posledních let je také možné pozorovat tendence, které vedou k psychologizaci typových postav. Pohlížím na to jakožto na módní tendenci, které je třeba si všímat...³⁷ Příkladem nám může být, jak psychologicky se v poslední době zachází s filmováním komiksových postav archetypu hrdiny. Za zmínku rozhodně stojí vývoj postavy Batmana na filmových plátnech. Tato postava, stvořena Bobem Kanem a Billem Fingerem zažila v posledních třiceti let opravdu znatelný „duševní rozvoj“. Při srovnání filmů Tima Burtona, Christophera Nolana a Matta Reeves lze cítit pomyslný oblouk. Je to cesta od velké stylizovanosti – akcentaci komiksového jádra až k niterné psychologické studii. Tak, jak se mění náš svět, mění se i interpretace samotné postavy. Také město Gotham je pocitově stále temnější a nepřehlednější a ve filmu Matta Reeve je film postaven právě na atmosféře tohoto města. Díváme se na Batmana, jakožto na individuum, které stojí osamělé proti neuchopitelnému (z řádu vyvrácenému) světu. Je to onen introspektivní pohled na člověka v děsivě rychlé a tekuté době. Důležité je zde zmínit, že se díváme právě na *člověka*, a ne na *superhrdinu*. Stejný oblouk můžeme pozorovat i u vedlejších postav: Catwoman v podání Michelle Pfeiffer je žena, do které se až fantaskně vtělí duše kočky, stává se „nad ženou“ – superhrdinkou, která přejímá kočičí návyky. Naproti ní stojí Catwoman Zoë Kravitz, jejíž „kočkovitost“ vychází z podstaty jejího charakteru. Je to mladá žena s pohnutou minulostí, která si prochází krizí osobnosti a její identitární problém je řešen kriminální činností. Tato činnost ji vede k oné mrštnosti a „šelmovitosti“, toliko charakterizující pro postavu Catwoman. To podporuje i její kostým, který je řešen pouze drobným znakem; kostýmní výtvarnici Glyn Dillon a David Crossman svou Catwoman totiž realizovali pouhou černou, pletenou čepicí, která má nahoře dva malé hrbolky (klasický rub čepice), na znamení kočičích uší. Čepici má i částečně přes tvář, to ale chápeme spíše jako loupežnou kuklu než superhrdinskou škrabošku. Výsostným manifestem této tendence pak může být film *Joker*, režiséra Todda Phillipse s vynikajícím Joaquinem Phoenixem v hlavní roli. Myšlenky, které mě vedly k psychologizaci Hanswurst, Harlekýna nebo jakéhokoli dalšího „univerzálního klauna“ však neměly genezi v žádném teoretickém kalkulu. Byly projevem spontánní inspirovanosti. Zmíněné mainstreamové tendence jsem začal

³⁷ *Domnívám se totiž, že tato móda souvisí s generací Z, která z velké části vyrůstala v online prostoru a rychlém tepu doby. Tuto generaci často definuje zjištěná schopnost empatie, větší zájem o mezilidské vztahy, o témata jako je rasismus, sexualita, gender, udržitelnost atd. Také by se dalo říct, že definující pro ni je velká citlivost, až přecitlivělost ke světu a životu. Velký zájem o téma duševního zdraví a potřeba o něm veřejně diskutovat, ať už ve veřejném prostoru nebo na soukromých psychoterapiích. V podstatě je pro ni přirozený citlivý, introspektivní pohled na člověka v děsivě rychlé, tekuté době.*

vnímat až v okamžiku, kdy jsem si konkrétně pojmenoval a domyslel, čeho se vlastně s *Harlekýnem* dopouštím.

Harlekýn a další šaškovské postavy vycházejí částečně z archetypové postavy Šibala, Šprýmaře (Trickstera). „*První šibalskou postavou je prapůvodní postava nejstarších etiologických mýtů, která bývá anglosaskou kulturou nazývána Tricksterem. Postava, která je svou podstatou hodnotově ambivalentní a má stejné zalíbení jak v tvoření, tak i v ničení. Postava, která je sama symbolem neustálého procesu hry se světem, (...) Zlé pohnutky mohou dát vzniknout dobrým a prospěšným věcem, a naopak dobré pohnutky mohou mít pro lidský svět katastrofické následky.* (Shakespeareův Puk) *Postava Šibala nemá, a ani nemůže mít svou vlastní a ustálenou podobu. Vznikala v dobách, kdy society vytvářely své první vlastní podoby hodnotových systémů a odráží v sobě proces vzájemného prolínání jednotlivých projevů celostní magické síly a jejího ustalování do konkrétní etnografické podoby univerzálního řádu. (...) Je to archetypová postava, která v sobě samé spojuje obě odlišné hodnotové orientace, kladnou i zápornou. Její oblastí je jak proces tvoření řádu, tak i proces tvoření životodárného chaosu, a tím vlastně negující své předcházející činění. Sám je tvůrcem jak dobra řádu a pořádku, tak i oblasti zla a nepořádku pro svět lidí. U této podoby Trickstera nemůžeme již skoro nikdy odhadnout, jak se v daném okamžiku právě zachová. (...) K tomu všemu z tohoto neustálého procesu nekončících proměn bude mít vlastní a mnohdy i škodolibou radost. Trickster je nevypočitatelnost sama, je neustálým velkým převracečem a prozkoumavatelem všech řádů a hodnot. Tricker může být jak postavou stvořitele, tak i ničitele a šaška mnohých kultovních a kulturních systémů a může v nich nabývat například některé z následujících charakteristických rysů. Bude šprýmovný, zlomyslný, bisexuální, transsexuální, hypersexuální, podivínský, směšný, mazaný, vztekly, chorobně nedůvěřivý, hladový, pažravý, tragikomický atd. Pro postavu Trickstera je přímo životní prohnatost některých zvířat. Proto jako Trickster budou cítěni také například liška, zajíc, opice. Trickster v kontextu středověké evropské kultury obrací síly a hodnoty v jejich pravý opak, které tím i parodují existující řád a nastolují řád obrácený ve svůj opak. Řád, který v kontextu evropské středověké lidové kultury nazýváme řádem karnevalovým. K. Kerényi a C. G. Jung /1993/ uvádějí, jako evropské varianty postavy Trickstera, archetypové postavy Kejklíře, Žertěře, Blázna a Žolíka. Postavy, které krizové situace řeší hlavně hrou, vtipem a žertem.“³⁸ Vystoupením Harlekýna ze světa Komédie dell'arte do nových, jiných okolností se dostávám k jeho archetypovému základu, ve kterém je tvořitelem i ničitelem zároveň, převracečem a prozkoumavatelem řádů a hodnot, oním žolíkem – „jokerem“.*

³⁸ Alexej Pernica – *Mýtové kořeny dramatických postav*, Vydáno: 2003, Janáčkova akademie múzických umění, str. 210

Během covidové pandemie jsem se v izolaci „příznačně“ věnoval studiu různých epidemií, zejména pak tomu, jaký měly dopad na společnost... Dostal jsem se k morovým epidemiím a byl ohromen zprávou, kterou lidé museli spatřit. Vrátil jsem se k Boccacovi a narazil také na spis, který napsal Agnolo di Tura: „*A ti, kteří přežili, byli jakoby zmatení a bez citů. A mnohé hradby a další věci byly opuštěny (...) Nebudu psát o ukrutnosti, která byla na venkově, o vlčích a divokých zvířatech, která žrala ne zcela spálená těla, a o dalších krutostech, které by byly příliš bolestné pro ty, kteří o nich čtou... Město Siena se zdálo skoro neobydlené, neboť se téměř nikdo ve městě nenalézal. A potom, když se mor zmínil, se všichni přeživší oddali radostem: mniši, kněží, jeptišky, laici, všichni se radovali a nikdo si nedělal starosti s výdaji a hrami. A každý se považoval za bohatého, protože unikl a znovu získal svět a nikdo nevěděl, jak se přimět k nicnedělání... V tom čase v Sieně velký a vznešený plán zvětšení sienské katedrály, který byl započat před několika roky, byl zrušen...*“³⁹ Na tomto citátu mě fascinovaly dvě skutečnosti. Příběh samotného města Siena, které bylo po epidemii moru prakticky prázdné, a pak onen morální úpadek společnosti. Lidé, kteří přežili, zpustili nejdrtivější pitky a oslavy života, které měly za důsledek veliký pokles mravů; morální smrt. Dalším důsledkem bylo to, že přeživší nesmírně zbohatli. *Plebejec stanul na místě krále*. Vystal mi na mysl obraz, ve kterém jakýsi poddaný, žebrák, nebo sluha, sedí na trůně ve městě, které celé padlo morovou ranou.⁴⁰ Nabyl všeho majetku, dosáhl toho, po čem dychtivě toužil. Město je ale najednou prázdné, a i když je nyní králem, není už nikdo, v jehož přítomnosti by žil. Není, komu by panoval, nebo snad opět sloužil... Hlavní postavu jsem si pojmenoval Jan (odkaz na *Zjevení Janovo*). Tento obraz se stal základním stavebním kamenem celý hry, fascinoval mě a vzrušoval.

Uvědomoval jsem si jak zatížené a temné vyznění tohoto obrazu je. Otázkou bylo, jak k tomuto obrazu dostoupat, nebo jestli od něj začít, a hlavně v jaké formě jej předkládat. Uvažoval jsem hlouběji o historii mého sluhu a myšlenky mě přivedly k sluhovským postavám Komédie dell'arte. Tuto komedii jsem vždy vnímal jako něco velmi živočišného, radostného, artistního, temperamentního. Prostředí italských vesnic a měst, ve kterých se komedie často odehrávají v sobě nesou prvky života... Slunce, žár, prach, pot, tekutiny, vášně, sexualita atd. To je svět pohybu. Svět, který je živý, který vyžaduje život, ba sám jej provokuje. Proti němu jsem postavil nehybný a tichý svět smrti. Tento kontrast mě provokoval k jeho rozvinutí. Takto vznikla základní, a proč bych to neřekl, velmi *perverzní* myšlenka hry.

³⁹ https://cs.wikipedia.org/wiki/Černá_smrt (překlad do češtiny, Sienská kronika z let 1300-1351)

⁴⁰ Fotodokumentace č. 15

3.2. Samotné psaní

První náčrt textu vznikl od „nejsvětějšího místa“ mé představy, tedy od už zmíněného obrazu. V tomto náčrtu se objevilo několik postav, které přetrvaly i do posledních verzí. Harlekýn, Služka Smeraldina, paní Isabella, morový doktor Graziano. Také přetrvalo několik motivů jako je například Harlekýnův hlad, pánův bič, osamělost Harlekýna v okamžiku ztráty své paní a další. Tyto motivy byly pro rozvinutí příběhu klíčové. Vše, co v tomto náčrtu odehrávalo však mělo jen formu jakési vzpomínky, do které se Harlekýn vrací... *Harlekýn osaměl* a před diváky retrospektivně vzpomíná na svůj dosavadní život. Po několika napsaných scénách jsem došel k závěru, že takto strukturované vyprávění příběhu nenabízí mnoho možností. Veškeré scény byly psány velmi expresivně, což bylo umocněno neustálou přítomností závěrečného obrazu. Také mi přišlo nevýhodné tento obraz zasadit hned na začátek hry, jako by sama hra neměla k čemu stoupat. Rozhodl jsem se, že má být až závěrem – finále celého příběhu. Nedopsaný kus jsem „zahodil“ a začal psát od začátku. Náčrt mi však posloužil zejména k utřídění myšlenek a k jistému ohmatání formy možného vyznění.

Uvědomil jsem si, že pokud v textu chci používat prvky Komédie dell'arte, je třeba je používat věrohodně. K tomu byla nezbytná její důkladná znalost. Toto studium mě dovedlo k mnohému, mimo jiné i k nalezení názvu hry, jež odkazuje na zprávu oznamující smrt slavného herce Giuseppeho Domenica Biancolelliho. Biancolelli byl slavný italský herec, interpret postavy Harlekýna, po jehož smrti se Paříží v novinách šířila zpráva: „Arlequin est mort“. Fascinoval mě moment, kdy je herec natolik ztotožňován s postavou, že s jeho smrtí „umírá“ i samotná postava. To mě vracelo k uvažování nad příběhem Hanswursta. Také mi tento název přesněji pojmenoval viděný původní obraz. *Harlekýnova duševní (morální) smrt? Smrt tohoto typu? Smrt Komédie dell'arte?*

Na základě zmíněných východisek jsem se rozhodl, že rozehraji klasickou zápletku Komédie dell'arte, tu ale nedohraji náležitě dokonce, protože hra nabere jiný směr, jiný žánr, jiný jazyk. Tento druh montáže neslučitelných žánrů v jediné struktuře jsem v díle viděl vícekrát. Shodou okolností jsem v této době měl možnost zhlédnout film *Od soumraku do úsvitu*, režiséra Roberta Rodrigueze. Připadalo mi, jako by si scénárista Quentin Tarantino společně s režisérem z diváků udělali legraci. Nechali je o filmu něco si myslet, aby jim to záhy násilným způsobem vzali. Cítil jsem, že tvůrci milují oba žánry, ve kterých se film pohybuje a „samotná žánrová otočka“ je spontánním tvůrčím projevem jejich svobodomyšlnosti a lásky k filmovému umění. Rozhodl jsem se, že tuto „žánrovou otočku“ využiji i ve své hře. Bavila mě divadelnost této proměny a také mi umožňovala nakládat s postavou Harlekýna „nepředpokládatelně“ psychologicky.

Začal jsem si uvědomovat, že inscenace má díky rozličnosti formy potenciál, stát se „oslavou divadla a divadelnosti“.

Příchod moru do světa Komédie dell'arte, tedy úmrtí jedné z hlavních postav, Pantalona, jsem určil jako moment, kdy hra začíná nabírat jiný směr. Ve dvou dalších obrazech rázem poumírají na mor i většina ostatních postav a Harlekýn se rázem ocitá v bodu, kdy neví jak tuhle „komedii života“ dál hrát. Formální proměna hry je dokonána a my se ocitáme „v jiné hře“. Následuje *scéna pohřbu*. Harlekýn stane nad hromadným hrobem, ve kterém leží všichni jeho „spoluhráči“. Z hrobu vylézají dva hrobníci, kteří cynicky komentují nastalou situaci. Tento intertextuální odkaz na hrobnickou scénu z Hamleta naznačuje, že se ocitáme v jiné hře. Zmizel starý svět, zrodil se nový. Harlekýn neví, jak dále „svou komedii“ hrát, a proto se pokusí do této hry vstoupit a hrát ji společně s hrobníky. Přejímá jejich návyky, v tomto případě začíná veršovat společně s nimi...

V několika prvních verzích této scény přicházela na jeviště i postava Faráře. Jeho postava byla poskládána zejména z citátů starozákonní poezie – knihy Kazatel. V tomto až filozofickém textu se Jeruzalémský král, kterého *omrzel život*, ptá po smyslu existence. Věřil jsem, že tato postava více umocní Janovo putování apokalypsou. Jedna z prvních farářových replik zní: „*Je konec. Nastal soudný den.*“ Od tohoto místa jsem se odrážel při psaní dalších scén, které byly inspirovány již zmíněnou Sienskou kronikou (*A potom, když se mor zmínil, se všichni přeživší oddali radostem: mniši, kněží, jeptišky, laici, všichni se radovali a nikdo si nedělal starosti s výdaji a hrami.*) Právě proto, že si přeživší interpretovali svůj život jako boží vyvolenost, zpustili oslavy života, které měly za výsledek morální smrt – onu morální smrt, které se v příběhu přibližuje i Harlekýn. Jediným východiskem pro veškeré Harlekýnovo životní zmatení se stává láska, která je zpřítomněna v postavě Kolombíny. I ta jej ale opouští a Harlekýn zůstává sám, avšak hledání závěru a snaha o definici jejich vztahu mě provázela až do posledních chvil zkoušení inscenace.

Motiv víry souvisel s životním obdobím, kterým jsem si v čas psaní procházel a byl pro napsání hry zásadní. Postava Faráře původně putovala apokalypsou s ostatními lidmi „z hospody“, kteří dělají Harlekýnovi až do konce hry společnost. Nedokázal unést tíhu nastalé situace a jako posel víry selhal. Nikdo neví, jak se vlastně má žít, a navíc všichni kněží náhle zmlkli... Motivy víry se objevovaly v biblické postavě Jana, ve znění kostelních zvonů na konci každé scény, v biblických citátech nejen ze Zjevení, knihy Kazatel, ale i z Genesis, Jóba, nebo evangelia sv. Matouše. Postupně jsem ale dospěl k tomu, že není třeba v textu toto téma tolik akcentovat a postavu Faráře jsem škrtl. Cítil jsem, že ještě více rozbourává už tak špatně čitelnou formu. Odstranil biblická jména jiných postav i citáty a přejmenoval Jana na Harlekýna.

Prof. Jan Vedral, který text od prvních verzí dramaturgicky vedl, mě inicioval k hlubšímu uvažování nad jednotlivými motivy a k propisování postavy Harlekýna. Vzájemnou spolupráci velmi oceňuji, protože obhajoval hru od prvních chvil, kdy jednotlivé motivy ještě nebyly uchopeny. Pokoušel se vše načrtnuté pojmenovat a ponoukal k jeho rozvinutí. Mimo jiné přesně pojmenoval jednotlivé fáze Harlekýnova příběhu. Nastínil je na tomto oblouku: *být pro roli* (jsem sluha a znovu vstupuji do hry), *být pro milence* (Komedie dell'arte), *být pro sebe?* (prázdnota po smrti hrobníků), *být pro ostatní* (vyzvání všech, aby s ním sdíleli život), *být pro Kolombínu* (být pro lásku), *být?* (to je jeho závěrečná otázka, v okamžiku posazení na trůn). To mi pomohlo propsat Harlekýnův příběh. V závěrečné fázi práce, konkrétně při realizaci *scény v hospodě* jsme se dostali do „tvůrčí pře“, která ale nakonec dala vzniknout něčemu novému, pravděpodobně hlubšímu. Toto jeho dramaturgicko-pedagogické působení mělo také za výsledek, že jsem ve třetí verzi hry napsal úvodní scénu, která z velké části pomáhá artikulovat to, proč jsem si vytyčil tak netradiční cestu vyprávění, posouvá příběh Harlekýna jako postavy, obhazuje dekonstrukci světa a posunutí tohoto typu k psychologii. Jednalo se o úplný přepis první scény.

Úvodní scéna hry byla původně napsána tak, že skupina herců (v tomto případě ročník DAMU) přichází společně na scénu, aby nám zahráli připravenou hru. Přinášejí na prázdné jeviště velkou starou truhlu, z níž postupně vytahují masky Komedie dell'arte. S každou maskou se proměňují v typ, který masce odpovídá. Po několika maskách jeden herec z truhly vytahuje masku morového doktora. Po jejím nasazení se však stává dottorem z Komedie dell'arte... Pronese přede všemi: „*Ve vašem městečku vypukl mor. Piacenza je nemocná morem.*“ Záhy jeden z herců onemocní. Následovala scéna, během které doktor překotně „léčí“ nemocného, což způsobí, že herec pod jeho rukou násilně zemře. Postava Graziana a jeho „mastičkářství“ bylo inspirováno tiskovými konferencemi ministra zdravotnictví *plk. v. v. prof. MUDr. Romana Prymuly, CSc., Ph.D.* Teprve až po této úvodní scéně se začala rozehrávat klasická zápleтка Komedie dell'arte. Prof. Jan Vedral poznamenal, že si není jist oním příchodem herecké trupy, neboť bude vše nahlíženo optikou „pouhé hry“. Scéna léčby doktora Graziana mě velmi bavila, ale uvědomoval jsem si, že se jedná o humor, který je poplatný a za nějaký čas jeho expirace vyprší... I proto jsem se rozhodl scénu nakonec vyloučit. Harlekýna je třeba brát jako postavu, skrze kterou budeme celý příběh číst. Rozhodl jsem se, že do hry začnu přidávat Harlekýnovy monology, které budou glosovat děj, ve kterých nám Harlekýn bude sdělovat své pocity a záměry. Toto propisování mě přivedlo na myšlenku, že začnu scénou, ve které představím Harlekýna jako takového. Scénu jsem pojmenoval *znovuzrození*, protože jsem chtěl akcentovat, že se tento typ probouzí na novém jevišti, v nové době, v novém čase, ale k tomu, aby nám zahrál už „*tisíc let starou frašku*“. Harlekýn se probouzí ze spánku, který trval možná pár minut, možná několik

tisíciletí. Probouzí se na prázdném jevišti, na židli, nahý⁴¹ – přikrytý nástěnným kobercem.⁴² Zvolil jsem starý nástěnný koberec, protože to ve mně vytvářelo pocit, jako by byl jakási stará zapomenutá věc ve starožitnictví, přikrytá, aby se na ni neprášilo. Skrze tento znak a roztržený Harlekýnův kostým jsem chtěl zpřítomnit, že jeho typ vyvěrá z *kolektivního nevědomí*. Jak si ale tento prostor *kolektivního nevědomí* představit? Prázdný černý prostor, do kterého zasvítí jediné divadelní světlo a osvětlí Harlekýna, který spí rozvalený na obyčejné divadelní židli.

Harlekýn si uvědomuje svou existenci jako postava hry. Je si vědom toho, že krom svého pána Coviella je jeho povinností sloužit i divákům. Že diváci jsou důvodem toho, proč musí stereotypem svého života procházet znovu a znovu. Zároveň ovšem také ví, že jeho služba jeho existenci podmiňuje. Jaká je ovšem povaha této existence? Můj Harlekýn je důsledně znalý světa, v němž žije. Dokáže běh svého fiktivního světa předvídat, zná jeho konvence a pravidla a naučil se, jak na ně reagovat. Jeho bytí se pro něj stává stereotypem, zajišťuje mu ale zároveň (ač si to zatím plně neuvědomuje) určitou jistotu a bezpečnost. Ve stanovených pravidlech hry sice může jako postava zažít protivenství, nepohodlí apod., doposud však není ohrožena jeho existence. Harlekýn tak zatím vycházel ze svých dobrodružství bez úhony, nikoliv však neopotřebován – jak můžeme vidět na jeho potrhaném kostýmu. Pohybuje se uprostřed mlýnského kola stereotypu, cyklického a semilajícího. Harlekýna světlo vzbudí, avšak okřikne osvětlovače na znamení, aby jej nechal. Tento přístup pak simuluje potenciální časovou smyčku, protože nahlíží na svůj úděl *hrát*, jako na něco, co jej již omrzelo. I když si uvědomuje, že je to jeho jediné životní poslání – proto znovuožívá.

3.3. Přípravná fáze

Psaní textu byl proces, který trval až do posledních dnů zkoušení. Realizací se má autorská představa posouvala a bylo nutné ji aktualizovat. Vzájemně jsem se jako režisér a autor ovlivňoval. Když jsem ucítil, že je třeba něco změnit, přepisoval jsem text nejen během přípravné fáze, ale i na zkouškách. Vytváření režijně dramaturgické koncepce do jisté míry už probíhalo během psaní textu, nicméně jsme se do ní s inscenačním týmem mohli naplno pustit až v okamžiku, kdy byl text opravdu hotov. Když uplynulo několik měsíců od napsání poslední verze hry, mohli jsme naplno začít. „*Scénář autorského divadla zpravidla načrtává posloupnost akcí, situací, příběhů,*

⁴¹ Fotodokumentace č. 22

⁴² *Celé jeho probouzení může (a mělo) připomínat probouzení herce v herecké šatně po nějaké náhodné oslavě. Jedna bota tady, druhá tam, někde v noci asi přišel o oblečení. Je přikrytý nějakou látkou, kterou přes něj (asi) přehodila uklízečka, když šla zrovna ráno kolem.*

nápadů, nálad atd., včetně určitého textového základu inscenace. Může přinášet i jistou textovou kompozici (případně jí být), tento text však zdaleka nemusí být dialogizován ani rozdělen mezi jednotlivé postavy. Je to především proto, aby sesumíroval dosavadní přípravnou práci a dal jí určitý konkrétní směr a řád. Jde tedy o mezistupeň, jehož smyslem není, aby měl za každou cenu literární hodnotu, ale aby především otevíral a vytvářel prostor pro další práci na inscenaci. Je tedy záznamem představy o zamýšlené inscenaci (tu více, tu méně určitou), svým způsobem tedy i režijní knihou, která však nevzniká nad dramatickým textem, ale nad shromážděným materiálem, do něhož vnáší řád i osobité autorské vidění a cítění. Další důležitou funkcí scénáře je to, že by měl nejen vymezovat prostor pro inscenační tvorbu, ale přinášet a stanovovat pro ni i určitá pravidla.“⁴³

Přizval jsem ke spolupráci výtvarníka Martina Šimka, kterému jsem svěřil i kostým i hudbu. Chtěl jsem tím dosáhnout větší semknutosti pro co největší naléhavost a kompaktnost vyznění. Naše dlouhodobé pracovní-přátelské semknutí toto umožňovalo a stejně jako já, měl na dílo velký tvůrčí vliv; dotvářel svět mé hry jak vizuálně, tak hudbou. Byli jsme to tedy hlavně my dva, o koho se mohl herecký ročník opřít. To jsem chápal jako pozitivum pro jejich vlastní tvůrčí iniciaci, bez které by inscenace nikdy nebyla vznikla v takovéto podobě. Na dramaturgickou spolupráci jsem přizval studenta nižšího ročníku Kryštofa Krejčího, který nám svou „intelektuální opozicí“ dělal zrcadlo a naše nespoutané představy usměrňoval.

3.3.1. **Východiska pro hru**

Východiska, ze kterých text vzešel, jako je morová epidemie, covid, mýtové kořeny, archetypy, nebo komedie dell'arte jsem nastínil v předchozích kapitolách. Na rozdíl od *Anšlusu* jsem podrobnou analýzu textu absolvoval jeho napsáním... Otázky času, prostoru, příběhu a zápletky, analýzy jejího vývoje a její struktury, techniky, jakou se drama vyjadřuje, jednotlivých témat a cíle postav, základních konfliktů, idejí a jazyku hry, strukturu dialogů, tempa, rytmu, nálad a stylu hry jsem si určil už při jeho tvorbě. Nemohl zde tedy být pochyb o správné analýze dramatického textu... Zpětně mě to dovádí k tomu, že možná jednou z mých základních řemeslných nedostatků je právě ono chirurgické čtení textu, ze kterého pak může mé umělecké vidění opravdově vyrůst.

Při přípravě autorské inscenace bylo nezbytné pojmenovat si co může soubor oslovovat. Doufal jsem, že jazyk, který jsem volil během psaní a prostředky, kterými se

⁴³ Josef Kovalčuk – *Od tématu ke scénáři: Příprava inscenace v autorském divadle, Měst. kult. středisko S.K. Neumanna, 1985, str. 12*

hra vyjadřuje budou hercům blízké. Je to jazyk oproštěný od historizujících ornamentů, je to jazyk *náš*, i když se vyjadřuje formou, která je zakotvená v minulosti. Studenti se mohli také ztotožňovat s dílčími tématy textu; tj. hledání svého místa, ztráta identity, nebo motiv dospívání. Rozpad, ve kterém se svět (ať náš, nebo ten divadelní) nachází, v jedinici vyvolává pocit, že *je vše dovoleno*, případně, že na ničem už nezáleží. Takto by i má generace mohla dekódovat svět: *na ničem dnes už nezáleží, neboť nemám šanci nic nezměnit, vzdávám se veškeré odpovědnosti...* Právě v tom jsou postavy z druhé části hry blízké naší generaci. Vyzýval jsem je také k tomu, aby každý mluvil o své vizi apokalypsy, za účelem jejího obtisknutí v našem díle. Dalším ústředním pojítkem byla samotná pandemie covidu-19... Harlekýn, který ztratil pevnou půdu pod nohama, neboť *přestal míti komu sloužit*, měl být obrazem toho, v čem jsme se během lockdownu ocitli. Velká většina lidí ztratila, na co byla zvyklá. Hospodský musel zavřít hospodu, student nemohl chodit do školy, herec nemohl hrát atd. To byla naše živá, zrovna prožitá zkušenost.

V procesu tvorby autorské inscenace jsem vnímal zapálení herců pro hru jako naprosto klíčové. I proto jsem se ještě během přípravné fáze, několik měsíců před začátkem zkoušení s ročníkem sešel a text přečetl. Chtěl jsem, aby měli pocit spoluúčasti na vzniku textu. Také jsem chtěl ověřit, do jaké míry může být problémová přítomnost vulgarit, nahoty, sexismu, násilí a dalších expresivních prostředků k pojmenování světa apokalypsy. Dalším důvodem bylo ověření obsazení, a hlavně diskuse o samotné Komedii dell'arte. Herecký ročník už měl s tímto druhem komedie zkušenost a toto setkání nedopadlo šťastně. Herecký ročník si procházel napříč studiem různými krizemi, často způsobené nedorozuměním mezi ním a vedoucím pedagogem Mgr. Daniele Hrbkem, Ph.D. Tyto problémy se vtiskly i do semestru, který měl za cíl osvojit si principy Komédie dell'arte. Ani v jedné z klauzur se ale nedospělo do formy, která by byla uspokojivá. Obecně to směřovalo spíše ke křečovitému vnějšímu napodobování tohoto žánru; ukřičené Kolombíny, Trufaldinové bez kreativity, vnějškoví Pantalónové atd. V tomto semestru jsem v ročníku nepůsobil jako režisér, ale jako dramaturg a herec v jedné z klauzur. Tato herecká zkušenost s hraním sluhovské postavy pro mě byla zásadní, protože jsem na vlastní kůži pochopil, jak moc je k postavě třeba přistupovat fyzicky – tělově, *neintelektuálně*. Jako dramaturg jsem pak načítal Goldoniho divadelní texty a žánr si velmi oblíbil. Pravděpodobně i kvůli tomu, že se při zkoušení nedospělo k uspokojivému výsledku jsem měl potřebu se k žánru vrátit. Herci to, k mé radosti, cítili podobně a tento kříž si do dalšího setkání s Komédií dell'arte nenesli.

3.3.2. Režijně dramaturgická koncepce

Hlavním nositelem celého příběhu je Harlekýn. Jeho příběhový oblouk nese téma celé hry. Harlekýn jsem já (my). Skrze něj (nás) by měl divák kódovat celou hru.⁴⁴ Harlekýn je postava, kterou by divák měl chápat, prožívat jeho příběh společně s ním. Měl by se snažit pochopit všechny činy, kterých se Harlekýn v druhé polovině hry dopouští. Harlekýn není příběhem pouze jednoho konkrétního člověka nebo několika rozličných individualit. Je příběhem kolektivu, společnosti jako takové. Je odrazem toho, jak okolnosti či později silný (nebo právě naopak slabý) jedinec dokáže formovat kolektivní vědomí modelující podobu našeho světa – jako kdyby nebyl ničím jiným než kusem plastelíny. Nejde nám tedy pouze o zobrazení Harlekýnovy individuality, ač je vpravdě výjimečná (je skutečně oním *žolíkem* v konečném důsledku měnícím průběh hry), ale jde nám o vylíčení „harlekýnovitosti“ v každém z nás. O vylíčení lidství. „*Frejka říkával: řekněte obsah kusu větou holou.*“ (...) Harlekýn je o hledání svého místa v bořícím se světě.

Vzhledem k ústřední Harlekýnově smyčce, ze které celá hra vyrůstá jsme se s dramaturgem rozhodli pojmenovávat čas hry jako bezčasí. To mě vedlo k tomu jednotlivé typy Komédie dell'arte vykládat oproštěné od historických konotací, pokoušet se nacházet k nim nový, moderní klíč... Příběh Harlekýna je příběh o naší generaci. Proto jsme se i v interpretaci jednotlivých figur rozhodli vycházet z dnešních „moderních“ typů. Coviello, majitel supermarketu, Isabella, jeho pubertální rozmazlená dcera, Pantalone, ministr průmyslu a obchodu, doktor Graziano, ministr zdravotnictví atd. Tyto postavy jsme však chtěli přeci jen posunout zpět ke své základní typovosti. To jsme realizovali barevností v kostýmech, případně v jejich stylizaci. Výtvarníku Martinu Šimkovi v tomto směru byl hlavní inspirací Jean-Michel Basquiat.⁴⁵

Volba hereckých prostředků v různých částech inscenace měla být rozdílná, protože základní myšlenkou bylo dekonstruovat svět hry na půdorysu dekonstrukce žánru. Od výsostné stylizace Komédie dell'arte až k civilnímu, téměř filmovému, herectví. Původní ideu proměňovat herecké styly plynule jsem nakonec opustil, protože jsem to shledal za daných podmínek pouze těžko realizovatelné. To mě vedlo k rozdělení hry do pěti částí... Plocha kolektivního nevědomí, Komédie dell'arte, Divadlo slova, Černá groteska, Melodram. Nemělo však jít o inscenaci s revuálními prvky, neboť všechny žánry na sebe myšlenkově navazovaly a tematizovaly formu. Tato cesta formální proměny žánru mě pak vedla k tematizaci naší žité skutečnosti... Rychlá, tekutá

⁴⁴ Během zkoušení inscenace *Anšlus* jsem si ústřední postavu hry neurčil. Už v tomto se přípravné fáze liší, jako bych na rozdíl od *Anšlusu* věděl, co je pro můj text důležité, a tomu se taky věnoval.

⁴⁵ Fotodokumentace č. 14 (*Harlekýnův kostým*)

doba nás nutí k neustálé redefinici našeho chápání světa; v okamžiku, kdy se „naučíme“ v tomto světě existovat, je novou skutečností opět proměněn, což nás vede k neustálé, nikdy nekončící snaze po adaptaci. Zbývá jediné: bránit se absurditě světa žerty... Bojovat se se svou vlastní konečností humorem. Vysmívat se smrti, smát se jí, smát se s ní.

3.3.3. Režijně scénografické řešení

Při hledání režijně scénografického řešení jsme se scénografem museli v první řadě vypořádat s obsáhlostí postav (26 postav na 10 herců) a rozličností prostředí (4 exteriéry a 3 interiéry). Právě tato skutečnost nás vedla k tomu, abychom při inscenování volili co nejvíce divadelní (iluzivní) prostředky. K takové realizaci jsme byli nuceni i rozpočtem, který jsme na inscenaci měli. Uvažovali jsme, jakými nejjednoduššími prostředky (a zároveň co nejkreativnějšími) na prázdné scéně stvořit náměstí, jakými Coviellův dům, jakými hospodu, jakými hřbitov. Rozhodli jsme se, že veškeré prostředí bude určováno pouze hereckou akcí a drobnými rekvizitami... Uvedu příklad: když se ocitáme na malebném náměstíčku italské riviéry, natáhne se přes prázdné jeviště pás lampiček. Zjišťovali jsme, že možná bude stačit i méně; např. že přes jeviště jenom projede dítě na koloběžce, nebo kolem Pantalona projede cyklistka na „rekole“ v upnutých šortkách, obkrouží jej a on vyprskne vodu, kterou zrovna pil, na znamení kašny. Akce pojmenování toho či onoho prostoru měla být součástí děje a ideálně gagem.

Hlavní myšlenkou tohoto principu bylo vytvořit v divákovi pocit, že se před ním odehrává „cirkus svět“. Takto jsem si princip pojmenoval. Forma, ve které se všechno stává z ničeho, od milé komediálnosti až k agresivním a vulgárním obrazům. To nás dovádělo k dalšímu uvažování o tom, zdali má Piacenza vypadat jako pravděpodobné „náměstíčko“ ze Komédie dell'arte, tak jak ji známe z české inscenační tradice. Jestli se náhodou takové náměstí neocitá v našem světě – někde kolem nás. Základní otázkou bylo, co je toto *náměstíčko* v dnešní době. Dospěli jsme k tomu, že náměstí dnešní doby může být parkoviště supermarketu, Coviellův dům supermarket a Harlekýn technický pracovník tohoto domu. Rozhodli jsme se, že nepůjde o žádnou italskou riviéru, ani zapadlé městečko. Náměstí, na kterém se naše Komédie dell'arte odehrává je parkoviště před nákupním střediskem. Upustili jsme tedy do jisté míry z principu, kdy se veškeré prostory budou určovat pouze hereckou akcí, neboť nám nápad s parkovištěm přišel ještě o něco lepší.

Prvotní myšlenkou bylo, že toto náměstí Komédie dell'arte realizujeme billboardem, několika popelnicemi a bílou gafou na zemi, na znamení parkovacích pruhů. Volba tohoto prostředí měla navozovat, že prostor parkoviště je hlavní pole existence naší společnosti, což nás vedlo ke „konkretizaci prázdnoty světa hmoty“. Jakoby supermarkety, nákupní střediska, billboardy byly hlavní duchovní rovinou dnešní doby. Z toho vyvěraly další motivy; není „kára na mrtvolu“ náhodou nákupní vozík? Pouliční lampa – morový sloup atd. Uvažovali jsme o proměnách prostoru na principu *rub a líc*. Zprvu nás napadlo, že se billboard postupem hry dekonstruuje; jeho plachta se strhne a zůstane v prostoru stát už jen samotná kovová kostra. Snažili jsme se prostorovým řešením podtrhnout Harlekýnovu linku, stejně jako se rozpadá a převrací svět, tak se postupně proměňuje i samotný Harlekýn. Mělo jít o cestu z celistvosti až k oné ztrátě identity, podstaty, své tváře... To nás nakonec dovedlo k řešení, že na scéně bude stát lodní kontejner, kterým je možno otáčet, brát jeho stěny a vytvářet z něj co bude zrovna třeba; záchody, hospodu, Coviellův dům. Do prostoru jsme také umístili pouliční lampu.⁴⁶

Hledání odpovědi na otázku: „*Kde se naše hra odehrává?*“, bylo složité hlavně proto, že má hra více rovin. Prostor, s nímž se setkáváme v úvodu hry, mělo být prázdné divadelní jeviště. Nejedná se však o obraz nějakého konkrétního jeviště. Je to prostor pro předvádění dějů ve své všeobecnosti. V souvislosti s tím je zásadní si připomenout, že veškerý pohyb na jevišti začíná až s námi (diváky). Harlekýn se probouzí, protože my jsme přítomni, my jsme v sále. Bez nás nemůže na jevišti nejen cokoliv probíhat, ale vůbec existovat. S naším nezájmem ztrácejí postavy svou existenci. My, diváctvo, jsme nyní hlavním autorem hry. My sami vytváříme prostor svým soustředěním. Situace na jevišti je dále specifická svou ohraničeností. Není možné z něj uniknout... I přesto, že jedna z postav, Smeraldina, hodlá opustit vymezené pole Piacenzy, nalezne jen nehostinnou poušť. Harlekýn sám v jistém momentu inscenace chce prostor jeviště opustit, ale všechny východy jsou zataraseny. Tyto okolnosti nám z hracího prostoru dělají jakési myšlenkové vězení, filozofické bezčasí tvořící se v mysli člověka pro ozkoušení jednotlivých modelů společenského dění. To vše je důležité také proto, aby se divák cítil za dění na jevišti spoluodpovědný. Zvážil i svůj osobní podíl na vytváření jak společenské koncepce, tak i formy vlastního života.

3.4. Zkoušecí proces

S odstupem času se na zkoušení dívám s mírným sentimentem, protože pro celý náš ročník bylo něčím výjimečné. Neslo se v duchu závěrečné diskové inscenace, tedy

⁴⁶ Fotodokumentace č. 13, 14, 17

posledního společného pracovního setkání... Zkoušky měly z velké části uvolněnou atmosféru. Cítil jsem, že jsou všichni na tvorbě zúčastnění, že jim na inscenaci záleží, a že jsou ochotni vyznění inscenace odpovědně, soustředěně hledat společně se mnou. Trávili jsme celé zkoušení v opravdovém přátelském i pracovním semknutí, byli spolu mimo zkoušecí čas, debatovali o věcech mimo rámec zkoušek. Toto jsem shledával jako výborný výchozí bod pro vznik generační výpovědi, po které jsem tolik toužil. Inscenace herce v průběhu zkoušení zajímala, což bylo zřetelné i z toho, že trávili čas na zkouškách třeba i pouhým sledováním, občasným letným připomínkovaním atd. Snažil jsem se mermomocí vytvářet pro herce co největší prostor svobody vyjádření. Viděno zpětně, možná jsem je nechával do inscenačního tvaru zasahovat až moc, právě tím, že jsem přijímal (někdy možná slepě) jejich nápady. Vedlo to ale právě k oné tvůrčí atmosféře, které myslím, vděčím za pozitivní výsledek inscenace. Vytvořil jsem takovou atmosféru, kdy herce bavilo být na zkouškách, což se mi v momentech krize (zejména při zkoušení scén z druhé části) vyplatilo.

3.4.1. Herecký soubor a čtené zkoušky

Když konečně začal proces čtených zkoušek, ponořil jsem se společně s herci do hrůzností morových epidemií, přečetl s nimi úryvek Dekameronu, nebo fragmenty Sienské kroniky. To jsem považoval za důležité z několika důvodů. Pocitění hrůz, které otřásaly společností od 13. do 18. století mělo jednodušeji navodit hrůznost apokalypsy v druhé části. Chtěl jsem, aby herci nesly v inscenaci obě stránky; tj. velkou hravost a uvolněnost, životnost a radost z této životnosti, a až paralytickou hrůzu ze světa apokalypsy. V ideálním případě, aby mezi těmito póly jednoduše přepínali. Započal jsem diskusi o tom, co pro ně znamená morální smrt a jakým způsobem k nim text promlouvá. Tyto diskuse ještě vycizelovali mé původní domněnky o tom, co v textu samotném je. Byl to jeden z herců, který mi tehdy tematizoval proměnu žánru, směrem k už zmíněné nikdy nekončící snaze po adaptaci na dnešní svět. To jsem ve výsledku považoval za jedno z hlavních myšlenkových východisek celé inscenace. Mě osobně trvalo několik dní, než jsem se na zkoušení vnitřně naladil... Dva dny před začátkem zkoušení jsem totiž měl premiéru v Činoherním studiu. Nicméně tato zkušenost, kdy se člověk musí okamžitě přenastavit na jinou látku, byla důležitá. Víím, že mě tato kolize dvou zkoušení nepotkává naposledy... Fáze čtených zkoušek jsem ale záměrně dlouho neprotahoval. Uvědomoval jsem si, že jednotlivé situace ve hře není třeba nějak zvlášť analyzovat a důležité bude nalezení formy hercovým tělem. Zvlášť v případě, kdy se styl herectví má průběžně s inscenací vyvíjet a měnit.

3.4.2. První dny v prostoru

Velmi brzy jsme se přemístili do prostoru. Rozhodl jsem se, že budu postupovat chronologicky, abychom věděli, jak se budou herecké prostředky v průběhu měnit. K tomu, abych dekonstruoval žánr Komédie dell'arte bylo samozřejmě nezbytně nutné nejdříve tento žánr postavit. Bylo to radostné hledání, během kterého mi herci svou iniciací velmi pomáhali. Nechával jsem je samostatně si připravovat jednotlivá herecká lazzi, protože jsem si uvědomoval, že jsou to věci, které vždy nelze režijně podchytit. Většina věcí vznikla z herců, z jejich momentální fyzické inspirovanosti. Herecké gagy, jednotlivé herecké rozehrání načrtnutých komediální lazzi, nebo komediantství ve smyslu artistnosti a muzikality nelze vytvořit „pouhým“ intelektem, ale zkoušením v prostoru. Jak je mi z mé herecké zkušenosti známo, při tomto žánru člověk udělá nejlépe, když se nechá vést situací, naslouchá momentálním tvůrčím podnětům, rytmu scény a kolegů, případně náhodným jevištním pravdám. Většina gagu je o vychytání timingu, který se *prostě* musí zkoušet. Když se tento stav dostavil na zkoušce, objevovaly se ve scénách věci, které byly v pravdě nevídané.

Nechtěl jsem se omezit na opakování toho, co bylo nalezeno, proto jsem na zkouškách inicioval nové a nové cesty, hlavně měněním daných okolností. Chtěl jsem se také vyhnout situacím, kdy budeme zaseklí na jedné scéně, jednom gagu, jedné lazzi, a proto jsem se snažil, v okamžiku, kdy se zkouška neposouvala, změnit její směr a začít zkoušet jinou scénu. Viděl jsem v tom důležitost pro zachování tvůrčí aktivity a radosti ze zkoušení. *„Podle mého názoru největší schopnost v naší tvůrčí činnosti je schopnost improvizace. Všechno jste promýšleli, třeba celé měsíce, nebo i rok. A pak při zkoušce vyjdete na scénu a začíná konkrétní práce. Spočívá v určitém partnerovi, v živém styku, v jakési nové orientaci, zcela odlišné od té, která existovala ve vašem vědomí. Je zapotřebí se rozhlédnout a vstřebať konkrétní realitu. To, co jste předtím v duchu připravovali, je nutné vyslovit „nahlas“, prostřednictvím reálného.“*⁴⁷ Sázel jsem právě na to, aby ze závěrečné formy tvůrčí inspirovanosti, nespoutaná radost z tvorby a z objevování vlastního mimu přímo prýštila. V průběhu zkoušení jsem si ale začal uvědomovat, že tato forma opravdu musí mít naprosto pevné kontury a její zákony musí být velmi přísné. V opačném případě se děje rozmělnění, herec začíná mechanizovat, případně ždímat humor. Tak se tomu občas stávalo při reprízování. To jsem shledával jako jedno z hlavních limitů naší inscenace. Pravděpodobně pro nedostatečnou hereckou zkušenost byla forma neukotvená a inscenace byla představení od představení jiná. Na druhou stranu to herce neustále udržovalo v tvůrčí aktivitě...

⁴⁷ Anatolij Vasiljevič Efros – Povolání: Režisér, Vydáno: 1986, Panorama, Edice: Umění, str. 13

3.4.3. Scénické prostředky a proměny žánru

Hledání jednotlivých typů naší Komédie dell'arte bylo poměrně složité. Velmi tomu pomohl doc. Mgr. Martin Páček, kterého jsem oslovil na pohybovou spolupráci. Přesně jsem nevěděl, jak moc herectví stylizovat a do jaké míry se držet původních typů. Mělo se jednat o poctění žánru Komédie dell'arte, nicméně se hrálo bez masek a také samotné typy byly posunuty, jak už jsem zmínil, do současnosti. Cítil jsem, že ne všichni své typy znají dostatečně, a proto jsem lpěl na jejich podrobnějším nastudování. Velmi mi v tom pomohla italská herečka, režisérka, spisovatelka a pedagožka herectví Chiara D'Anna. Její rozsáhlá tvorba zahrnuje textové divadlo, multimediální performance, site-specific, imerzní tvorbu, happeningy, taneční divadlo, pouliční divadlo a představení Komédie dell'arte. V letech 2014 až 2018 vedla praktický výzkumný projekt o odkazu *Komédie dell'arte v post dramatickém divadle* na Škole umění, architektury a designu v Římě. Z tohoto projektu vznikla videa, ve kterých velmi podrobně přibližuje fyzický projev jednotlivých typů. Jednalo se o velmi tradiční pojetí hereckého zpracování. Dokázala velmi stručně a zároveň přesně popsat, co se s hercovým tělem a myslí má stát při interpretaci toho, či onoho typu. Velmi jsem cenil to, že se nejednalo pouze o vnější (fyzický) popis tohoto typu, ale k dosažení opravdivosti bylo třeba převzít i náznaky jeho myšlení, v tomto případě zvířecích návyků, od kterých jsou fyzické projevy jednotlivých typů odvozeny. Kolombína například svou lehkostí, vychytralostí, mrštností, ale i fluiditou pohybu vychází z kočky. Harlekýn svou energetičností, hbitostí, hravostí vychází z opice (jak už bylo naznačeno). U Dottora je to medvěd, u Pantalone želva, postavy milenců jsou inspirováni ptáky jako jsou labutě (projev vrchní části těla) a plameňáci (projev spodní části těla), atd. Nechal jsem herce své typy podrobně nastudovat a pak předvést. Od toho jsme odpíchli při definici jednotlivých typů. Chtěl jsem, aby nesly některé prvky originálních typů, ale nepřejímali je však docela – zbytek měli nahradit svým vlastním vkladem postavy, kterou hrají v rámci dnešního světa. U postav Florinda a Isabelly se pak začalo dít, že herci fyzický projev svého typu hráli zcizením, což mi přišlo jako velmi chytré herectví, skvělé nakládání s typovostí Komédie dell'arte v moderním divadle.

Po naaranžování a rozehrání částí Komédie dell'arte jsme vykročili ke zkoušení hrobnické scény. Potřeboval jsem ale prve, režijními prostředky vyřešit onen přerod z jedné hry do druhé. Jak už jsem zmínil výše, smrtí Pantalona začíná formální proměna hry, která je však dokonána až příchodem hrobníků na scénu. Mezi tyto scény jsem vložil divadelní obraz, ve kterém postavy Komédie dell'arte jedna po druhé na jevišti umírají. Vidíme i postavy, které jsme ještě neviděli, najednou jde o dav, jehož jedinci svévolně

v rytmu naléhavé hudby padají k zemi. Harlekýn během tohoto obrazu se zděšením jednoho po druhém přikrývá bílým prostěradlem. Ocitá se v okamžiku, na který není zvyklý, hra se vymkla. Tuto skutečnost komentuje slovy: „*Publikum ještě netleská, hra neskoučila. Co mám teď vlastně hrát!*“⁴⁸ Stanul jsem před otázkou, jak žánr Komédie dell'arte formálně uzavřít a opustit jej. Rozhodl jsem se to vyjavit skrze znak. Konkrétně přes jeho klasický, definující fyzický typový projev (přešlapování z paty na špičku a zpátky přerývavě u obou noh). V okamžiku, kdy mizí Komédie dell'arte, ztrácí Harlekýn i své harlekýnství – ztrácí svůj typ (svou fyzickou danost). Ztrácí svou mrštnost a suverenitu, energičnost a hravost, ztrácí své „opičáctví“. Nechal jsem herce pohybovat se jako do *této chvíle*, ale přidal jsem mu okolnost, že mu jeho nohy (ze záhadných důvodů) přestávají sloužit; zděšeně po několika pokusech padá na zem. Pokouší se stáhnout si Harlekýnský kostým, na znamení ukončení *hry*, ale ani to nelze. Je ve hře uvězněn a okolnosti jej nutí hru hrát dál.

Do tohoto momentu z propadla, které právě sjelo vylézají dva Hrobníci.⁴⁹ Kostým je odlišuje, odlišuje je také jazyk – veršují. To samotné mi pomohlo odlišit i herecký styl, neboť se zde najednou začalo jednat o divadlo slova. Nemyslím si ale, že se mi tento přerod z jednoho žánru do druhého podařilo plně realizovat. Opět se jednalo o jistou formu grotesky, tj. nep psychologického, stříhového herectví. Nedokázal jsem ale při zkoušení této scény herecké prostředky nasměřovat jinam. Formální přerod „z jedné hry do druhé“ ale díky verši, scénickým prostředkům a kostýmování zřetelný byl.

3.4.4. Průběžné prepisování textu

V okamžiku, kdy jsme během zkoušení chronologicky dospěli k obrazu 6. (scény v hospodě), nastal problém. Scéna nebyla možná v našich podmínkách realizovat tak, jak byla napsána. Nenapovídalo tomu ani zvolené scénografické řešení. Ve scénické poznámce původního textu jsem napsal toto: */Hospoda plná lidí. Je mumraj a velké veselí. Ženy jsou na mužích, všichni se dobře baví. Muži se předvádějí, ženy jsou povolné. Hraje hudba. Mejdan po několika dnech pokročil do jiného stádia; všichni jsou upocení, špinaví, zadýchaní. Překřikují se. U jednoho ze stolů sedí o samotě Harlekýn. Skromně popijí své pivo a z povzdálí sleduje tuto zvrhlou „poslední oslavu života“. /* Uvědomil jsem, si že tato *autorova představa* vyžaduje velké množství lidí a také velkou popisnost. Chtěl jsem dosáhnout oživlého obrazu Hieronyma Bosche. K tomu by bylo ale za potřebí mnohem větší lidí, anebo kamerový záběr a stříh. Také prostor nebyl

⁴⁸ Fotodokumentace č. 18

⁴⁹ Fotodokumentace č. 20

interiérem, ale exteriérem; postavy se potkávají u okýnka výčepu kdesi ve městě.⁵⁰ Za těchto okolností bylo třeba scénu přepsat. Přepsal jsem ji tak, že se už ocitáme v momentu závěru večírku. Herci, kteří v předchozí scéně hřbitova hráli mrtvolky (tj. postavy, jež ležely okolo hrobu), se v následující scéně promění v opilce, kteří polehávají okolo baru a spí. Obraz mě bavil zejména pro jeho psychedelické a apokalyptické vyznění. *Už ani není jasné, jestli jsou lidé, kteří leží na ulici, mrtvolky, nebo opilci.* Ani toto řešení jsem však pro svou rytmiku neshledal dobrým. Uvědomoval jsem si, že je tímto obrazem třeba energicky nastartovat inscenaci a nasměřovat ji jiným směrem.

Rozhodl jsem se tedy napsat scénu znovu, tak aby náležela prostoru, ve kterém se má odehrávat. V kolektivu ale s touto scénou nastal problém, protože (jakkoli se to může zdát absurdní), někteří lidé měli problém s vraždou doktora Graziana.⁵¹ V diskusi se ozývaly názory, že to může působit nevděčným dojmem k celému českému lékařství, a že má potenciálně „antivaxerské“ vyznění. Celý tento konflikt mi přišel absurdní, protože jsem si nikdy nemyslel, že by se na dění v mé hře mohlo pohlížet jinak, než jako na obraz. V žádném případě ne jako na jakousi manifestaci politických názorů... Svolal jsem k této diskusi i pedagogy, aby umírnili vzniklý konflikt, ale mělo to opačný dopad. Zejména prof. Jan Vedral s nově napsanou scénou hlasitě nesouhlasil. Přišlo mu, že nejde pouze o rovinu „antivaxerství“, ale o problém hlubší. Původně chápal rozpad Komédie dell'arte jako umělého a artistního tvaru, který není schopen vyjádřit stav společnosti morového chaosu. To bylo tematizováno jako výraz smutku ze ztráty vlastní artistnosti a životní radosti – lehkosti z toho, že sluhovský rozum dokáže vyřešit i zdánlivě neřešitelné situace. Řekl, že v hospodské scéně se artistnost a návraty k hravosti (jako vzdoru proti chaosu) vytratily, ztratily lehkost a v naturalistickém a expresivním kontextu se jeví jako realistické, tedy odpudivé. Přišlo mu, že *hravost nahradila vulgarita. Místo procesu, že máme stav, který ale nevystihuje stav společnosti v situaci a divadla v jeho bezmoci a ohrožení, v jeho touze a selhávání, ale „totální sjetý a opilý a u souložený“ – a v důsledku té přexponovanosti nafoukle ambiciózní a hloupý – obraz mravní kocoviny, který předstírá, že je propracovanou analýzou agonie. Protože už nejde o hodnoty a zápas o ně, ale o negaci a relativizaci všeho.* Ze začátku jsem nechápal jeho zklamání. Bylo pro mě náročné začít scénu psát znovu, již asi po šesté a při našem setkání tento tvůrčí konflikt přerostl v ostrou výměnu názorů na osobní úrovni. Nakonec jsem přizval herce, aby se k tomuto problému vyjádřili a nechal novou scénu vzniknout ze společných diskusí a improvizací. To se nakonec zdálo býti dobré řešení, protože jsme se vrátili k původnímu vyznění této scény, ale v novém prostoru.

⁵⁰ Fotodokumentace č. 19

⁵¹ Fotodokumentace č. 21

Při zkoušení *scény v hospodě* jsem pak narazil opět na podobný problém jako při zkoušení *hrobnické scény*. Bylo třeba ji znovu žánrově odlišit. V tomto mi velmi pomohl Mgr. Martin Františák, neboť mi pomohl styl tohoto obrazu nalézt. Chtěl jsem, aby scéna hospody měla prvky černé grotesky, mělo to ale z hlediska volby hereckých prostředků být opět jiné než vše, co jsme na jevišti doposud viděli. Martin Františák do procesu zasáhl a pomohl mi scénu vystavět. Šlo zejména o energické nastavení hereckého stylu a také o zkonkretizování jednotlivých postav, které měly být ve skrze realistické, vycházející z dnešní doby. Tento velmi krátký, ale extrémně účinný pedagogický zásah mi pomohl uvědomit si další podmínky pro vytváření takového stylu. Šlo zejména o naprosto přesné určení entrée jednotlivých postav, od kterého se odvíjel herecký styl – v okamžiku pocítění rytmu scény, se dostavilo i její řešení. Scéna je pak napsána více méně jako voice band, což jsem umocňoval hlavně nehybností postav v prostoru a hudebním podkladem.

3.4.5. První průjezd celku

Po tomto nepříjemném incidentu, ve kterém jsem se do jisté míry ztratil ve svých vlastních myšlenkách a východiscích, se mi podařilo celou inscenaci naaranžovat. Poslední dvě scény měly obdobně komplikovaný zrod, jako předchozí scéna *hospody*. Lze říct, že nahazování druhé části inscenace bylo mnohem náročnější, než část *Komedie dell'arte* a scéna *hrobníků*. Jakto? Zdálo se mi najednou, jako bych měl poměrně malý „manévrovací“ prostor v jejím řešení. Scény, které jsem chtěl realizovat tak, jak byly napsány, mi najednou přišly buď přehnané, nebo prázdné... Zpětně v tom spatřuji možnou nesrovnalost celistvé formy dramatické předlohy. Dramaturg Tomáš Vůjtek o textu řekl, že má ambici být rozkročený od *Komedie dell'arte* až po apokalyptický coolness, což ale ve výsledku působí nekompaktně. V závěru inscenování se mi opravdu začalo zdát, že je hra v tomto směru poněkud *nedořešená*. (Inscenování neověřeného...)

Scéna, ve které se všechny postavy přesunou k Harlekýnovi do Coviellova domu mi také dělala nemalý problém. Chtěl jsem ji realizovat tak, že půjde o uzavření motivického oblouku zvrhlosti společnosti, proto jsem chtěl, aby došlo k orgii, během které se většina herců vysvlékne do spodního prádla. Nenacházel jsem ale v takto realizované scéně její téma. Stále šlo o jakési vnější napodobení zvrhlého chování a jednání člověka a když jsem chtěl, aby se téma dostavilo na základě ještě drsnější realizace, vzpříčilo se mi. Pochopil jsem, že zde nejde, o co nejkřutější realizaci zvrhlosti světa, ale o realizaci, která v sobě nebude mít popisnost. Při diskusích s Martinem Františákem často zaznívalo: „*musí to být nějaké!*“ Dal jsem mu za pravdu, a proto jsem

se nakonec rozhodl pro omezení expresivity, ustoupil jsem z obrazu orgií, scénu velmi proškrtal a nechal jsem vzniknout obrazu, ve kterém jsou všichni lidé, i když po boku ostatních, stále „nekonečně“ osamělí. To dávalo z hlediska celku smysl a bylo uspokojivým východiskem z nastalých problémů.

Scénu, před Harlekýnovým závěrečným monologem, tj. scénu, která uzavře celé Harlekýново putování jsem také na poslední chvíli realizoval jinak, než bylo původně zamýšleno. Ve všech verzích byla napsána tak, že příběh vzniklé lásky Harlekýna a Kolombíny končí jejím onemocněním a smrtí. Na místo toho, aby ji ale opustil a „zachránil se“ před onemocněním, se rozhodne prožít své poslední momenty s ní. Uviděl, že „už opravdu nemá kam jít“, že to jediné a poslední co dává smysl je láska. Takto řešený konec mě bavil zejména protože nejlépe uzavíral Harlekýnovu cestu. Při realizaci ale tato scéna působila vždy pateticky. Také jsem se několikrát přistihнул, že si nejsem jistý autenticitou této scény – pokládal jsem si otázky, jestli opravdu je tohle můj názor na život, jestli opravdu milenecká láska je to hlavní, co mému životu dává smysl a hloubku. Dospěl jsem k závěru, že inscenace takový konec nevyžaduje a rozhodl se pro „klidnější“ variantu. Kolombína Harlekýna opouští, protože mu přestala rozumět, nechápe jeho pohnutky a činy, zhnusil se jí. Tím jsem bohužel do jisté míry ztratil sílu samotného Harlekýnova oblouku, protože scény, tak jak na sebe navazují napovídají pouze tomu, že s Kolombínou strávil jediný večer, a teda celé vyznění této lásky nemá dostatečnou sílu. Nabídlo se však scénu postavit na motivu, který inscenací prostupoval. Už jsem zmínil, že se napříč inscenací pracovalo s principem, kdy Harlekýn ztrácí svou „harlekýnovost“ – svůj určující pohybový znak. Tento motiv jsem vrátil i do závěrečné scény, kdy Harlekýn Kolombínu vyzývá, aby s ním zůstala, aby s ním hru hrála dále. Jedině s ní dokáže být opět „celistvý“, opět Harlekýnem. Snaží se jí vyburcovat ke hře. Opětovně před ní „poskočí“ jako Harlekýn, kterého jsme viděli na začátku – jedná v situaci, ale za pomoci velmi stylizovaných scénických prostředků... Hledání tohoto závěru mi pomohlo pojmenovat, čeho se ve hře scénicky dopouštím; spojení neslučitelných žánrů dalo vzniknout svébytnému divadelnímu jazyku, za jehož pomocí se mohu v situacích vyjadřovat. *„Za autorské divadlo v tomto smyslu považujeme divadlo, které si pro své divadelní sdělení vytváří vlastní pojetí divadelnosti – divadelnosti jako jednoty tématu a výrazových prostředků sloužících k jeho scénickému vyjádření.“*⁵²

Po nahození této scény jsem měl poprvé šanci vidět inscenaci v celku, udělat první průjezd. To mi odpovědělo na některé otázky, které při zkoušení jednotlivých scén vyvěraly na povrch... *„(...) režisér je schopen posoudit svou celkovou koncepci až ve chvíli, kdy ji vidí na jevišti, až tam teprve začíná jeho závěrečná, nejvlastnější tvůrčí*

⁵² Josef Kovalčuk – *Od tématu ke scénáři: Příprava inscenace v autorském divadle, Měst. kult. středisko S.K. Neumanna, 1985, str. 9*

*práce. A právě pro musí mít čas a předpoklady ještě měnit, ještě zkoušet, ze dne na den. Není přece možné do posledního puntíku vypočítat, jak bude celkové aranžmá vypadat na jevišti, v hotové scénografii, zná-li ji režisér pouze z modelu. Kdo dopředu odhadne, jak se budou herci pohybovat v kostýmech a jak budou zacházet s rekvizitami? A co když režiséra napadne převratný, možná geniální nápad teprve ve chvíli, kdy to uvidí všechno pohromadě? (...) Divadlo je divadlem tehdy, dokáže-li být otevřené do posledního okamžiku jakékoli změně k lepšímu. Na rozdíl od filmu si to dovolit nejen může, ale musí.“*⁵³ Zásadní bylo uvědomění, že je třeba stále ještě více akcentovat příběh Harlekýna, zejména v části Komédie dell'arte. To jsem nakonec řešil zejména světly; bodovým světlem z osvětlovací kabiny, které se na Harlekýna rozsvítilo v okamžicích, kdy se pro jeho příběh dělo něco zásadního. To dalo také vzniknout scéně, ve které se před tímto světlem schovává. Po hrobnické scéně vidíme Harlekýna, který odmítá hrát hru dále. Pokouší se odejít z jeviště, ale všechny odchody jsou uzavřeny. Bodové světlo jej ale stále zabírá a tím jej nutí hrát dále, stává se mu také partnerem, na kterého musí reagovat, pronásleduje ho a vyzývá jej k další hře.

Svícení přineslo do inscenace vícero obdobných scénických momentů... Tyto okamžiky mě vedly k uvědomění, že je možné konkrétní divadelní světlo v rámci hry tematizovat. Jak už jsem zmínil, na jevišti měla stát pouliční lampa, nakonec jsme se ale s Martinem Šimkem rozhodli, že bude nejvýhodnější zavěsit pouze její vrchní část doprostřed jeviště. Pouliční lampa tedy nad vším děním „prostě“ levitovala ve vzduchu. V úplném závěru inscenace, kdy Harlekýn osamí, se toto světlo (náhodnou chybou v osvětlovací kabině) také podařilo tematizovat... Harlekýn se po odchodu Kolombíny zdrceně zvedá a chce vypnout světlo, které svítí v jeho pokoji, na znamení, že už hru dohrál. Když jej ale zhasne, uvědomí si, že nad ním svítí ona pouliční lampa. Že nad ním ještě stále něco bdí. Tento dlouhý pohled vzhůru mi do hry nenásilně vrátil téma víry. Uvědomil jsem si, že v textu bylo toto téma latentně obsaženo, i když jsem jej z textu násilně odstranil. Najednou hra přeci jen končila tichou a pokornou otázkou směřovanou „nad sebe“.

3.4.6. **Tomáš Čapek, Harlekýn**

Myslím, že Harlekýn ve ztvárnění Tomáše Čapka nebyvale ožil. Od prvních okamžiků při spolupráci jsem cítil, že dochází k opravdovému tvůrčímu napojení, a to zejména skrze téma, které je v postavě Harlekýna autobiograficky obsaženo. Nebylo ale potřeba snažit se téma herci pojmenovat, protože jsem cítil, že je chápáno a snaha o

⁵³ Josef Svoboda – *Tajemství divadelního prostoru*, (str. 60) Vydáno: 1990, Odeon

jeho pojmenování by mu možná přinesla plytkost... „*Když je jasná vnitřní náplň postavy, pak je každý psychický zvrát pochopitelný a zafixovaný ve vědomí, a může se zrychlit tempo, protože i v přírodě všechny reakce a jejich odstíny, všechno konání probíhá rychleji než na scéně. Pravdivě prozít každý sebemenší odstín, a přitom nalézt potřebné tempo!*“⁵⁴ Tomáš Čapek jednak obsáhnul artistnost a múzičnost tohoto typu beze vsí pochybnosti, ale hlavně hloubku, která byla nutná pro obhájení druhé části inscenace. Spolupráce díky veliké myšlenkové i osobnostní shodě překračovala hranice psaných zkoušek. Pracovali jsme na postavě Harlekýna nepřetržitě a cítili jsme, že se oba dotýkáme něčeho vnitřního, něčeho, co chceme na jevišti oba zpřítomnit. Z tohoto hlediska byla spolupráce výjimečná, do této chvíle jsem obdobnou práci nezažil. Nebylo třeba jeho práci na roli moc připomínkovat, a když jsem už něco podotkl, i když jsem to možná v ten okamžik nepojmenoval dostatečně konkrétně, bylo mi zvláštním způsobem rozuměno... „*Všechno, co režisér řekne, ještě skoro nic neznamena. To je jenom myšlenka, i když dokonce může být správná. A i když ji herec pochopí, tak jako tak ji ještě nezahraje. Protože myšlenka se nedá zahrát, vyšlo by z toho něco příliš obecného. Je třeba najít velice konkrétní výraz myšlenky i citu. Přitom herec musí mít na zřeteli obecnou myšlenku i cit. Všecko promyslet a pak všechno zdánlivě zapomenout a na scéně vytvořit něco konkrétního.*“⁵⁵ Naše velká vzájemná důvěra, myslím, působila i na zbytek hereckého ročníku, iniciovala je k soustředěnější práci, neboť bylo vidět, že se (režisér i hlavní herec) za pomoci společných sil snažíme upřímně a soustředěně pojmenovat a tematizovat sami sebe, potažmo lidství.

3.5. Shrnutí poznání

Zatímco v Činoherním studiu jsem měl více technického komfortu, větší rozpočet, větší možnosti jeviště, zkušené produkční, mnohem méně herců, a ještě k tomu profesionály, stejně to nestačilo k tomu, abych se při práci opravdově uvolnil, abych o ní měl přehled – udělal inscenaci, na kterou bych se rád díval, na kterou bych byl pyšný. Důvody, proč se *to nepodařilo* byly asi také v mé nepřipravenosti na profesionální podmínky – jak mám najednou režírovat herce, kteří jsou starší o čtyřicet let, když jsem do teď pracoval hlavně výhradně s lidmi, kteří jsou stejně staří jako já? Nevěděl jsem přesně, co očekávat, jak s herci a s ostatními přirozeně jednat. Navíc jsem se například před osobou uměleckého šéfa choval jako by byl mým pedagogem na univerzitě... Byl jsem nervózní, když se měl přijít podívat na zkoušku, nevěděl jsem, jak se mám v jeho přítomnosti před herci chovat, nechtěl jsem režírovat, když byl na zkoušce. Sebejistotu

⁵⁴ Anatolij Vasiljevič Efros – *Povolání: Režisér*, Vydáno: 1986, Panorama, Edice: Umění, str. 73

⁵⁵ Jan Grossman – *Analýzy*, Vydáno: 1991, Československý spisovatel, str. 106

v řemeslné stránce mé profese nabudu jistě věkem, ale měl bych ji určitě větší díky lepší připravenosti, kdybych si byl jistý, že zvolené scénograficko-režijní řešení je plně opřené o podrobný rozbor hry, na přípravu jsem měl dostatek času a téma je *mé*. Má sebedůvěra byla také překážkou, měl jsem utkvělou představu, že musím něco někomu, a pravděpodobně i sobě, dokázat. Herci vycítí i tu nejmenší nejistotu a ta je může velmi zneklidnit – a je to přirozené. Jestli však ze mě herci něco rozhodně necítili, tak to byla upřímná sebejistota. I tak jsem si ale se vším nějak intuitivně poradil, zachoval se všemi dobrými vztahy, rozešel jsem se s divadlem v dobrém a inscenace se hraje do dnes.

Na druhé straně stála zkušenost ze zkoušení v Divadle DISK. Sice horší technické prostředí, ale komfort ze strany umělecké rozhodně větší. Byl to text, který jsem sám vytvořil, rozuměl jsem mu beze zbytku, měl dostatek času na jeho přípravu. Pracoval jsem jednak s kolektivem, který jsem důvěrně znal, ale také s ním byl generačně spřízněný... To bylo asi tím hlavním důvodem, proč naše práce dopadla úspěchem. Narážel jsem při realizaci na komplikace, které pramenily zejména z nedostatečného porozumění toho, či ono žánru. Byl jsem ale uvolněný, nebál jsem se dělat „chyby“. Nikdo mi je sice nevyčítal ani v profesionálních podmínkách, ale nabyl jsem přesvědčení, že zde musím *být dokonalý*. Věděl jsem, že pokud vytvořím inscenaci, která bude skvělá, pravděpodobněji se plynuleji podaří „zaplout“ do divadelního provozu.

Harlekýn je mrtvý byla pro mě opravdu náročná, ale nevýslovně krásná divadelní práce. Do jisté míry splněný sen, protože jsem si ověřil, že jenom na základě prvotní myšlenky mohu stvořit celý svébytný divadelní svět. Musel jsem společně s inscenací čelit mnoha výtkám, ale nebylo je proti komu obracet, stál jsem tam hlavně já. To mi dodávalo jistou rezistenci a donutilo mě zvyknout si, že jsem (a budu) to opravdu já, proti komu budou výtky tvrdě mířeny. Nelámal jsem si s tím ale hlavu. Mým účelem není zalíbit se každému divákovi, a navíc to není ani možné. Já osobně jsem ale spokojený, protože věřím, že jsem autenticky zachytil svět, ve kterém žiji divadelním obrazem. Naučil jsem se mnohé o divadelních žánrech, jejich podobách a proměnách. Ale také o samotném psaní, o propisování motivů, budování charakteru a křehkosti volby divadelního jazyka. Velká zkušenost byla při práci na modernizaci typů, nebo při vytvoření svébytného divadelního jazyka, kterým jsme se najednou mohl svobodně vyjadřovat. Práce s herci se opravdu stává mou dominantou při tvorbě divadelní inscenace, to jsem si ověřil i zde, neboť jsem byl stejně radši, když jsem se jako režisér mohl „vpít“ do těch nejniternějších záchvěvů duše postavy Harlekýna, než exhibovat režijními obrazy společenské zkázy a morálního úpadku...

„Scénografem, či dramaturgem se člověk stává, když ovládne základní metodu, buď výtvarnou, literární či hudební, a poté ji rozšiřuje a podle potřeby aplikuje. Stát se za čtyři roky studia scénografem či dramaturgem, podle mého soudu nelze. Je to sice široce

*založená, ale tím nutně povrchní příprava, které chybí základní vědní obor, z jehož metody by vycházela.“*⁵⁶ Dle mého úsudku je pro divadelního režiséra právě herectví onen „základní vědní obor“, o kterém prof. Josef Svoboda mluví, kterého je třeba si osvojit před tím, než dokážeme ovládat naši profesi. Pro scénografa Svobodu to byla výhradně architektura. Nedá se to ale bohužel (či snad bohudík) zobecnit, neboť režisérů je pestrá škála a každý svou metodiku staví na něčem jiném. Já právě na znalosti herecké profese, od toho se odvíjí i má poetika a přemýšlení o divadle. Nicméně je třeba poznamenat, že *„herci zvládnou mnoho, ale ne všechno.“*⁵⁷ Proto již chápu, že na ně nelze bezprizorně spoléhat při hledání uměleckého vyjádření toho či onoho tématu, ale vnímat je jako jistým možným mediátorem mých a autorových myšlenek, a koneckonců i jejich vlastních, skrze své pocity a přínos autentického života na jeviště, neboť je to *on* a pouze *on*, kdo na jeviště život přináší...

⁵⁶ Josef Svoboda – *Tajemství divadelního prostoru*, Vydáno: 1990, Odeon, str. 25

⁵⁷ Otomar Krejča – *Divadlo jsou herci*, Vydáno: 2011, Akademie múzických umění (AMU), str. 81

4. Závěr

„Malý chlapec dokáže geniálně hrát na housle a úspěšně vystupovat. Mladík dokáže namalovat vynikající obraz, složit báseň. Ale režírovat může jen zralý člověk, protože povolání režiséra je v mnoha směrech založeno na umění podřídit ostatní vlastnímu „já“ a podle mého není nic složitějšího. Můžeme lidi donutit, aby se podřídili příkazu, ale tlumočit jim všechny i ty nejjemnější citové odstíny, každý detail svého vidění a přimět je, aby tomu všemu uvěřili, vnitřně se tomu podřídili – to je práce, která se nedá srovnat s žádnou jinou a může ji vykonávat jen člověk vyzbrojený zkušenostmi. (...) Jak získat všechny ty zkušenosti, jak z toho všeho vyváznout se ctí, když hned při první inscenaci vás mnohem zkušenější herci rozdupou na prach? Nerespektují příliš ani šéfrežiséra, natož řadového režiséra a tu se objevíte vy, žák, diplomant, „neuměl“, žádný úspěch jim nekyne, je to práce navíc, obsazení není nejlepší – a už vás to začne semílat. (...) K tomu, aby se konečně zrodil režisér, je zapotřebí všeobecné trpělivosti. Ale kde ji vzít? Vždyť žádný žák nemá napsáno na čele, že má talent a že se v budoucnu jeho talent projeví. Hercům se často zdá, že mají před sebou nahodilého člověka, a proto bývají nemilosrdní. Ne proto, že by snad byli od přírody krutí, ale snaží se ubránit neúspěchu. Všichni začnou jednat na vlastní pěst, nastává něco jako anarchie a chudák režisér je ztracen.“ (...) Je to obtížná profese: vyžaduje vytrvalost bůvola, klid šachisty a navíc nadání, které je zapotřebí střídat po zrnkách a do té doby, kdy docílíte, že si vás všimnou...“⁵⁸

⁵⁸ Anatolij Vasiljevič Efros – Povolání: Režisér, Vydáno: 1986, Panorama, Edice: Umění, str. 31

5. Přílohy

5.1. Obrazová dokumentace Anšlus



Fotodokumentace č. 1



Fotodokumentace č. 2



Fotodokumentace č. 3



Fotodokumentace č. 4



Fotodokumentace č. 5



Fotodokumentace č. 6



Fotodokumentace č. 7



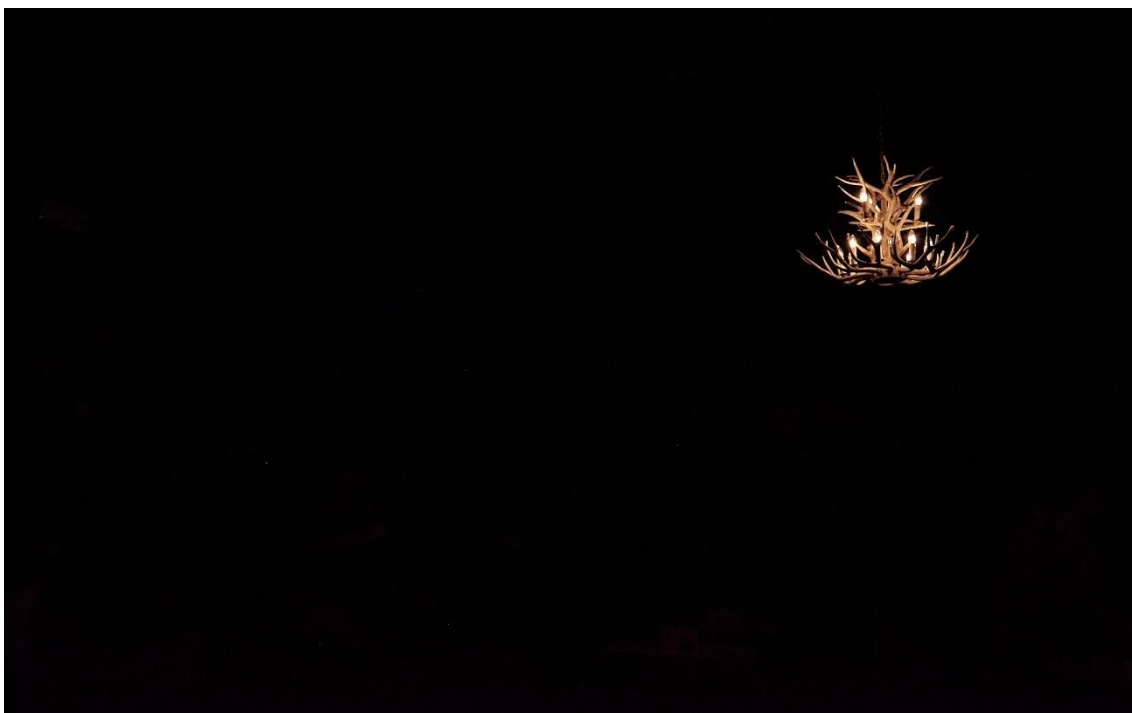
Fotodokumentace č. 8



Fotodokumentace č. 9



Fotodokumentace č. 10



Fotodokumentace č. 11

5.2. Obrazová dokumentace Harlekýn je mrtvý



Fotodokumentace č. 12



Fotodokumentace č. 13



Fotodokumentace č. 14



Fotodokumentace č. 15



Fotodokumentace č. 16



Fotodokumentace č. 17



Fotodokumentace č. 18



Fotodokumentace č. 19



Fotodokumentace č. 20



Fotodokumentace č. 21



Fotodokumentace č. 22

Použitá literatura a zdroje

Anatolij Vasiljevič Efros – Povolání: Režisér, Vydáno: 1986, Panorama, Edice: Umění

Josef Kovalčuk – Od tématu ke scénáři: Příprava inscenace v autorském divadle, Měst. kult. středisko S.K. Neumanna, 1985

Jiří Hilmera & Vlasta Koubská – František Tröster: Básník světla a prostoru, Vydáno: 2007, Obecní dům (Praha)

Albert Pražák – Mezi: stručná interpretace meziprostoru, Vydáno: 2010, KANT, Edice: Disk. malá řada

Aleksandr Jakovlevič Tairov – Osvobozené divadlo, Vydáno: 1927, Orbis, Edice: ARS sbírka rozprav o umění

Radovan Lukavský – Stanislavského metoda herecké práce: Učebnice pro předmět herecká výchova na konzervatořích, stud. obor herectví, Vydáno: 1978, SPN – pedagogické nakladatelství

Sergej Michajlovič Ejzenštejn – O stavbě uměleckého díla, Vydáno: 1963, Československý spisovatel

Jaroslav Vostrý – Režie je umění, Vydáno: 2001, Akademie múzických umění (AMU)

Alexej Pernica – Mýtové kořeny dramatických postav, Vydáno: 2003, Janáčkova akademie múzických umění

Josef Svoboda – Tajemství divadelního prostoru, Vydáno: 1990, Odeon

O. G. Brockett, Dějiny divadla, Vydáno: 2008, NLN – Nakladatelství Lidové noviny

K. Kratochvíl, Ze světa Commedia dell'Arte, Vydáno: 1987, Panorama

Jan Grossman – Analýzy, Vydáno: 1991, Československý spisovatel

<https://fraenkelgallery.com/exhibitions/irving-penn-portraits-in-a-corner-1948>

https://cs.wikipedia.org/wiki/Occamova_břítva

<https://cs.wiktionary.org/wiki/typ#význam>

<https://cs.wikipedia.org/wiki/Archetyp>

https://cs.wikipedia.org/wiki/Černá_smrt