

Spolupráce s Ivanem Rajmontem 1998-2015

MgA. Martin Černý

Spolupráce s Ivanem Rajmontem 1998-2015

Účelem tohoto textu je kritická reflexe mé dlouhodobé a kontinuální spolupráce s režisérem Ivanem Rajmontem. Pro účely této práce jsem vybral 20 inscenací, které Ivan Rajmont režíroval a já byl autorem scénografie, v části z nich i výtvarníkem kostýmů. Celkový počet inscenací, které jsme společně vytvořili, je více než dvojnásobný a jejich plný výčet uvádím v závěru tohoto textu.

Pro vytyčení základního smyslu tohoto pojednání jsou podstatné dvě otázky: Proč právě toto a proč právě takto?

Tato konkrétní kapitola mého profesního a tvůrčího života měla zásadní vliv na formování mých uměleckých a pracovních schopností a postojů. Pokud by k tomuto setkání nedošlo, můj tvůrčí život by se s největší pravděpodobností vyvíjel zcela jiným směrem. Pokud odhlédnu od této zcela osobní roviny, je tato oblast minimálně velmi obsáhlou kapitolou v tvorbě významné režisérské osobnosti, která dosud nebyla celá podrobněji zmapována.

Forma tohoto textu odpovídá charakteru naší spolupráce. Ta byla kontinuální, tudíž jsme v podstatě nepřetržitě pracovali na nějakém projektu. Témata se prolínala, stejně jako způsoby jejich uchopení.

Snažím se pojmenovat, co nás ne daném titulu zajímalo, jakým způsobem jsme jej chtěli zpracovat a jak to, z mé dnešní perspektivy, dopadlo. Z každé z vybraných spoluprací jsem se pokusil vyvodit a formulovat poučení, které jsem si pojmenoval jako “Dvacet lekcí s Ivanem Rajmontem”. Jádrem mých znalostí, které jsem jako pedagog schopen aplikovat pro svou výuku, jsou právě tyto, často i bolestné a těžce nabyté, zkušenosti. Neboť tvorba je naším experimentem a dává jasné výsledky, které bychom měli umět kriticky zhodnotit.

1)

Přál bych si být přesný. Bohužel, teď už není možné se zeptat Ivana, jak a proč si pro spolupráci na konci devadesátých let vybral právě mě. Nemůžu se zeptat ani na spoustu dalších věcí, které jsou asi důležitější. Proč by právě setkání mělo být tak podstatné? Je to první krok, který může nasměrovat celou cestu. A my jsme začali kompromisem. Ivan se svým ročníkem na KALD zpracovával Sofoklova Krále Oidipa. Náš scénografický ročník byl přizván ke spolupráci. Nevím už přesně, co jsem na našich společných konzultacích říkal a jaké vize předkládal. Myslím, že to bylo scénografické básnění, kterého je schopen sebevědomý student na prahu reálného divadelního světa, se zkušeností několika realizovaných inscenací. Bylo v tom ale něco, co Ivana zaujalo. To ale bylo také všechno. Oidipus vznikl kupodivu bez scénografie. Výsledek zřejmě nebyl přesně to, co pro své studenty očekával. Pustil se tedy do zkoušení dalšího titulu. Tentokrát vsadil na jistotu a nasadil osvědčenou “Goldoniádu” Martina Porubjaka. Já jsem byl osloven jako scénograf a kostýmní výtvarník. Začal jsem dělat to, co jsem považoval za potřebné: analyzovat, asociovat, interpretovat, vymýšlet koncepci. Tehdy pro mě byl tento dramatický text, složený z různých motivů Goldoniho her, výzvou a úkolem, který jsem chtěl scénograficky vyřešit. V tu chvíli jsem ještě nevěděl, že pro Ivana Rajmonta je to třetí “**Goldoniáda**”. Pozorně si prohlédl mé skici a vyslechl mé rozbory a nápady, vysvětlil mi u jednoho po druhém, že toto pro svou inscenaci nepotřebuje. Mým úkolem bylo udělat scénografii pro inscenaci, která už existovala v jeho hlavě. V podstatě jsem replikoval základní princip předchozích dvou verzí “Goldoniády”. Pódium z praktikáblů se obstaví dřevěnou konstrukcí, ta se potáhne papírem, který se na začátku představení protrhne. Dále jen stoly, židle, rekvizity. To byla scéna, kde se Ivan cítil dobře. V dalších 15ti letech naší spolupráce jsem si na tento moment mnohokrát vzpomněl. Vždycky, když jsme se při vymýšlení režijně scénografické koncepce dostali do mrtvého bodu, visel nade mnou stín “Goldoniády”. Věděl jsem, že musím existenci “něčeho navíc” umět dobře uhájit, protože pro Ivana

dokázalo být praktikáblové pódium se stolem a židlemi celým světem. A dokázal v takové scéně celý svět vytvořit. To řešení bylo vždy jakoby v záloze. Tato zkušenost by se mohli jevit jako traumatizující. Student scénografie, zvláště pak na Katedře alternativního a loutkového divadla, jak tomu bylo v mém případě, byl obvykle veden k tomu, aby ve své scénografické koncepci v podstatě vyřešil celou inscenaci. A pokud se mu při studiu daří, snadno může nabýt dojmu, že to opravdu dokáže. Já byl na začátku své profesní dráhy konfrontován s tvrdou realitou. Na mou koncepci nikdo nečekal. Měl jsem jen naplnit představu režiséra. Ano, právě před tím nás naši pedagogové varovali. To by se nemělo stávat. Pro mě byla ale ta zkušenost velmi cenná. Obstojí rozhodně ve srovnání s jinými pedagogickými úkony, které jsem na DAMU absolvoval. Nevím, jestli jsem to tak vnímal i tenkrát, ale dnes mám tendenci se ptát, jestli scénografie, kterou nabízím, je lepším řešením pro konkrétní inscenaci, než pár praktikáblů, stůl a židle.

Takto jsem obdržel první z lekcí Ivana Rajmonta:

Pokud existuje scénografické řešení, které je lepší než to, které nabízíte vy, režisér a inscenace k němu bude směřovat, otevřeně nebo skrytě. V tomto případě to bylo zcela otevřeně.

2)

Po těchto poněkud rozpačitých začátcích došlo konečně k první skutečné spolupráci v pravém smyslu toho slova. Pro mě to byla zároveň první příležitost v profesionálním divadle.

Fjodor Michajlovič Dostojevskij, Daniil Gink: “**Můra**” v divadle Kolowrat 1999.

Text byl dramatisací části Zločinu a trestu. Je zaměřen mimo hlavní linii Raskolnikova na příběh Kateřiny Ivanovny Marmeladovové. Krásná herecká příležitost pro Taťanu Medveckou. Tenkrát jsme tomu tak neříkali, ale řešení, ke kterému jsme společně (konečně společně) směřovali, naplňovalo význam pojmu “site specific”. Cesta diváků přepychem Kolowratského paláce byla

před vstupem do prostoru divadla zastavena monologem Tat'ány Medvecké v roli Kateřiny Ivanovny. Ten monolog byl nekonečný, místy agresivní a atakující. Ve chvíli, když už bylo stání na chodbě pro většinu diváků nepříjemné, byli konečně uvedeni do sálu. Nečekalo je však bezpečí hlediště jasně odděleného od jeviště. Byli usazeni k praktikáblům upraveným jako stoly, které obklopovaly centrální prostor, kde se usídlila Kateřina Ivanovna a dále je atakovala svým monologem. Stoly tak vytvořily pocit vypuštěné nádrže, jejíž dno pokrýval nános zanedbaných a zapomenutých věcí. Nejvýraznější byly perské koberce, zničené a místy překryté vrstvou asfaltu. To byla naše představa o Dostojevského Petrohradě, o jeho Rusku. V té zemi, jsem do té doby nebyl, ale to se mělo, právě díky spolupráci s Ivanem Rajmontem, brzy změnit.

V této druhé lekci jsem zjistil, že ve scénografii je uspořádání prostoru včetně usazení diváků minimálně tak důležité jako výtvarná podoba dekorace. Adresátem naší tvorby je divák a to, jak se cítí, je součástí díla.

3)

William Shakespeare: “**Král Lear**” Ruské akademické činoherní divadlo v Jaroslavlí (Rusko) 2000.

Něčím jako prologem pro tuto naši další spolupráci byla událost zcela jiného divadelního druhu. V roce 1999 jsem byl autorem částečně i realizátorem scénografie jednoho z řady “Kratochvílení” divadla Continuo. Venkovní představení v prostorách renesanční zámecké zahrady bylo plné efektů a velkých vizuálních obrazů. Velkou část této podívané tvořila plavidla na zámeckém kanále. Vytvořili jsme je z větví, pečlivě osekáných do pokroucených trámků a pospojovaných do bizarních konstrukcí. Ten obraz se divákovi Rajmontovi promítl do jedné ze scén Krále Leara, na jehož koncepci právě začínal pracovat pro divadlo v ruské Jaroslavlí. K této vizuální inspiraci se na váhu přidala moje přístupnost k tomu strávit v Jaroslavlí celou dobu zkoušení, navrhnout kromě scény i kostýmy a dohlížet na jejich realizaci

fyzicky na místě. Byl jsem tedy angažován na tuto zvláštní dobrodružnou výpravu.

Pro Ivana se nejednalo o neznámé území. V divadle v Jaroslavli už měl za sebou úspěšnou inscenaci "Platonova" Antona Pavloviče Čechova. Já jsem se měl vydat dělat scénografii a kostýmy do nejstaršího ruského divadla, na jevišti větším než má Historická budova našeho Národního divadla, pro Krále Leara. Ale uznávám, že ten, kdo opravdu riskoval, byl Rajmont. Moje tehdejší zkušenosti opravdu neodpovídaly tomuto úkolu, ani jsme dosud nebyli nijak zvlášť sehraným týmem, měli jsme za sebou jeden společný školní projekt a jednu komorní inscenaci.

Rajmont byl systematický člověk a já velmi rychle přistoupil na metodu jeho práce. Tedy, já to nevnímám jako zvláštní metodu, myslel jsem, že to takto dělají všichni. Až později, při práci s jinými režiséry, jsem zjistil, že tomu tak zdaleka není. Na začátku jsem musel znát text, mnohokrát ho sám přečíst, orientovat se v něm a uvědomovat si souvislosti. Na společných konzultacích jsme pak četli text společně. Probírali jsme situaci po situaci. Probírali motivy, kontext - společenský, historický, politický, hledali souvislosti se světem, do kterého inscenace směřovala. V tomto případě to bylo rusko přelomu tisíciletí. Mohl jsem se, jako scénograf, klidně vyjadřovat k úpravám textu, škrtnům nebo i režijnímu řešení. Postupně se začaly představy konkretizovat a ve chvíli, kdy jsem připravoval scénografické návrhy, měl jsem už určitou představu, co se bude ve scéně odehrávat. Rozhodně to však neznamena, že bychom inscenaci dopředu do detailů vymysleli a pak se nazkoušela přesně podle plánu. To nebylo Rajmontově práci vlastní. Svoboda tvorby na zkouškách a momentální inspirace byly pro něj velmi důležité. Specifický byl ten dlouhý čas, který jsme trávili společnými konzultacemi. Později jsem něco podobného zažil jen při práci s Hanou Burešovou. V případě Ivanových inscenací však nejen při přípravě, ale i v průběhu zkoušení. Byl jsem přítomen na čtených a aranžovaných zkouškách a aktivně do nich zasahoval. Když bylo potom v průběhu zkoušení třeba udělat ve scéně či kostýmech nějaké změny, věděl jsem proč a věděl jsem jak, byl jsem zkrátka u toho, kdy tato potřeba vznikla.

Naše inscenace opět reflektovala reálný prostor divadla. Úvodní scény se odehrávaly před zavřenou oponou. Honosné interiéry tohoto typu divadel přímo vybízejí ke státnickým rituálům, kterými hra začíná. Kolize zde přichází velmi brzy. Rituál je porušen, ale katastrofa ještě nenastala. Děj se přenesl na jeviště. Vysoké stěny z neohoblovaných prken, které se různě otvírají a zavírají a modelují prostor. To je Learovo království, které rozdělil a kterým jako nevídaný host projíždí s tlupou svých padesáti rytířů - "opričníků". Ještě v tomto světě přijde Lear v bouři o rozum a Gloster o zrak. Další svět jsou už jen bílé holé stěny obklopující jeviště, do kterých Šašek dlouhým lanem přitáhne podivný objekt lodi ze zámku Kratochvíle s živým obrazem - hrůznou představou Leara. Jeho blízcí požírají zbytky masa na jeho kostře. V této chvíli je ještě jeho bláznění patetické, vizualizované operními obrazy. Pak už zbyde jen prázdný prostor a nemocniční postel. V kontextu ostatního repertoáru tohoto poměrně konzervativního divadla působila naše inscenace svými výrazovými prostředky téměř revolučně. Kombinace středověkých a současných kostýmů, skutečný oheň, voda stříkající na jeviště i velké kusy ledu padající z provazistě působily vzrušení v hledišti a zaujaly kritiku. Jádrem naší koncepce ale bylo to postupné vyprazdňování Learova světa a odkládání atributů moci. Až skončí sám, téměř nahý v prázdném prostoru.

Já jsem ještě před premiérou obhajoval projekt Krále Leara jako svou diplomovou práci na KALD DAMU, úspěšně. Takže pro mě se jednalo o dvojitou výhru. Úspěšně jsem ukončil studium a nezklamal jako scénograf a kostýmní výtvarník v divadle takového typu, na který jsem vlastně nestudoval. Ivan Rajmont nasměroval můj profesní život k činohře a ke kamenným scénám, ve kterých se pohybuji dodnes.

Třetí Ivanovou lekcí bylo, že jsem se přestal bát toho cizího a navenek nepřístupného světa velkých kamenných divadel, ke kterým jsem jako absolvent KALD cítil jistý ostych. I v těchto divadlech panují stejné fyzikální a dramatické zákony, jako v těch malých.

4)

Johann Wolfgang Goethe: **“Faust”** Klicperovo divadlo Hradec Králové 2001. Scénografové a kostýmní výtvarníci mají mezi kreativními umělci zvláštní postavení. Oni si totiž témata pro svou tvorbu nevybírají. Jejich jedinou svobodou ve volbě je odmítnutí nabízeného titulu. Takže režisér Rajmont vybíral tituly. A protože to byl tvůrce zralý, odpovídala jeho volba jeho zkušenostem a jeho tvůrčím touhám. Po Králi Learovi jsem se tedy měl šanci potýkat s dalším obrovským titulem: s Goethovým “Faustem”. Ti dva mají jistě něco společného. Learův pád a utrpení ho přivede k moudrosti, to celé se odehraje před námi na jevišti. Hra má začátek a konec. Konec tragický a smířlivý zároveň, tak, jak to dokáže tragédie. Faustův případ je komplikovanější. Má několik začátků a několik konců. Ten skutečný konec přichází až v druhém díle, který se na jevišti ale objeví jen málokdy. Naší ambicí bylo původně to napravit a uvést dílo celé, buď v jeden večer, nebo rozdělit “Fausta” do dvou představení. Ten, kdo se, podobně jako my, nenechal po pár desítkách stránek odradit, a dočetl i druhý díl Fausta, si asi, podobně jako my, klade otázky: Myslel to opravdu Goethe tak, že toto vše se má objevit na jevišti? Jak takové jeviště vypadá? Kdo je ten divák, který to pojme? Je to ještě drama, nebo je to poezie, která by se neměla fyzicky vizualizovat? Naše řešení tohoto problému nebylo nijak neobvyklé. K prvnímu dílu jsme připojili jako epilog část druhého dílu, aby se příběh uzavřel. Pateticky a s dětským sborem. K druhému dílu jsme se zavázali vrátit v další inscenaci. Goethův text pro nás při čtení osciloval mezi styly různé výšky, najdeme tu hluboké filozofické úvahy i duchařské příběhy. Tak i v naší inscenaci se mísily prostředky divadla v jeho vysoké, intelektuální formě se scénami, které jakoby pocházely z lidové frašky. Andělé se snaželi z provaziště, Duch země se zjevil skrze rudou oponu, Faust filozoval s Wagnerem u bufetového stolku s půllitry, Mefisto si připínal umělý pyj, tedy Mefisto, u nás to byli vlastně Mefistové, role byla zdvojená, hráli ji současně Filip Rajmont a Simona Babčáková. Tato postava se tím stala ještě neuchopitelnější. Mefisto byl u nás

skeptik, cynik a někdy jen unavený znuděný čert, který se chce bavit, když už nic v stvořeném světě nemá smysl. Každopádně postava bezpohlavní. Ta mefistovská otázka po smyslu existence světa a člověka zůstává pro mě z této inscenace stále iritující, stejně jako touha se jednou k tématu vrátit. Zvláště, když se pomalu blíží k věku Ivana Rajmonta v době, když jsme inscenaci připravovali. Tehdy mezi námi byl generační rozdíl. Ivan už nestárne, bohužel. Téma stárnutí je silným motivem jak v Králi Learovi, tak ve Faustovi. Lear má pocit, že jeho stáří je důstojné a svět, který vybudoval, drží pevně ve svých rukou a je neotřesitelný. Je tvrdě vyveden z tohoto omylu, aby nakonec utrpením dospěl k prozření a důstojné smrti. Faust se v jisté chvíli svého života zděsí. Jakoby všechno poznání, kterého dosud dosáhl, bylo najednou bezcenné. Je nakažen tušením absolutna a vědomím nemožnosti ho dosáhnout. Ale absolutní poznání není to, co je schopen Mefisto nabídnout. To, čím disponuje, je jen možnost nekonečného pohybu bez ustrnutí. Zmenší pro Fausta svět, ale pochopitelným ho neučiní. Asi stejně jako tenkrát Ivan i já dnes přemýšlím, co by se stalo, kdybych měl stejné možnosti jako Faust. Moci být zase úplně mladý, ale s celou zkušeností, kterou mám dnes. Byl bych lepším? Asi ne, ani Fausta to lepším neudělalo, zkušenosti neznamenají moudrost. Naprosto chápu, že právě tyto dva tituly jsou pro tvůrce v určitém věku tak přitažlivé.

Čtvrtá lekce s Ivanem Rajmontem: Některé otázky jsou tak veliké, že si nevyžadují odpovědi. A zejména ne na jevišti. Tam můžeme předvést příběh, který za to stojí a který v lidech vzbudí puzeň přemýšlet. A použít k tomu můžeme všechny možné prostředky.

5)

Práce s textem “Fausta” byla opět velmi podrobná a intenzivní. V dalším titulu jsme ale měli zajít ještě dál. Byli jsme přímo u vzniku nového překladu jednoho z nejklassičtějších děl světové dramatiky.

Aischylos: “**Oresteia**” Stavovské divadlo 2002.

Pro tuto inscenaci se nad překladem sešli klasický filolog Matyáš Havrda a básník Petr Borkovec. Při pravidelných schůzkách s Rajmontem společně konzultovali verš po verši. A já byl opět přítomen a zkoušel porozumět. Tato trilogie je opravdu velké a rozsáhlé dílo. Po všech možných škrtech jsme se dostali k délce představení 4 hodiny 10 minut. To je pro činohru neobvyklý formát. Je jisté, že text samotný byl hypnotizující, ale pozornost diváka by asi sám o sobě udržet nedokázal, i když by to určitě za pokus stálo. Rajmont byl textem fascinován. Je plný podobenství a básnických obrazů. Vypadalo to, že by je všechny nejrady na jevišti zhmotnil. To jsem mu splnit nedokázal. A nakonec jsme se shodli, že někdy je síla vyřčeného větší, než zobrazeného. Některé své pokusy o kouzla (například projekce na kouř) jsem pod tíhou fyzikálních zákonů vzdal. Na jiných požadavcích (jako pravá hlína na hrobě nebo voda v nádrži na jevišti) jsme zarputile trvali přes protesty jevištního provozu. Užíval jsem si to velké a technologicky vybavené jeviště, stejně jako ten pro mě dosud nepoznaný servis, který dokáže poskytnout Národní divadlo. Poprvé jsem použil točnu, dokonce jednu z nejlepších, které v této zemi jsou. Základní princip naší koncepce se v podstatě inspiroval v antickém divadle. V prostoru orchestřiště byl vytvořený terén, který připomínal archeologický výzkum. Tam posedával, jako v orchestře, náš sbor. Vypadal jako skupina současných a zároveň věčných (kouzlo černých obleků) starců, kteří dnes, stejně jako v Aischylových časech, vedou nekonečné debaty o politice a smyslu světa. Za orchestrou byla skéné - stěna paláce s dveřmi. Naše skéné byla však posazená na točně. Byly to dvě stěny, posazené rovnoběžně za sebou. Kolmo k nim je spojovala třetí, pojízdná stěna. Její pohyb, v kombinaci s rotací točny, umožňoval množství variací prostorového uspořádání. Na této naší skéné, na našem jevišti, se objevovaly postavy dramatu v kostýmech nesoučasných, divadelních. Současný měl být pouze sbor, jako věčný pozorovatel. Velkým tématem tentokrát nebyl osud jednotlivce. Byl to problém viny a spravedlnosti. Z naprosto jiného úhlu jsme se k tomuto tématu vrátili po letech v Kafkově Procesu. U Aischyla zlo plodí další zlo. Zločin se oplácí zločinem. Východisko nachází v demokratickém hlasování o vině. V našem pojetí to ale nebyla

jednoznačná agitace. Na konci, po všech těch vraždách, zůstává přeci jen ten hořký pocit, kterého se těžko zbavuje. Je to jen touha zastavit vraždění, ke skutečnému očištění viny nedojde. Podobně, jako jsme v závěru Fausta nechtěli navodit pocit, že byl definitivně očištěn Markétčinou láskou a bylo mu odpuštěno. Šťastné konce s hořkou příchutí byly pro Ivana lákavé a oblíbené. Jakoby na štěstí pro něj bylo něco těžko uvěřitelného, bylo to spíš přání, než skutečný stav věcí.

Pátou lekcí pro mě bylo, že scénografie má základ v dlouhých debatách nad textem s režisérem, ale impulsem k formování její konkrétní podoby může být technologická inspirace. Tedy, stejnou pozornost jako textu je třeba věnovat i půdorysu jeviště.

6)

Molière: **“Don Juan”** Klicperovo divadlo Hradec Králové 2003

“Faust” měl v Hradci úspěch. Kupodivu i divácký, což u textu tohoto druhu nebývá zvykem. Filozofické úvahy ve verších obvykle nejsou tím, co by diváka lákalo do divadla. Naštěstí byl Johann Wolfgang Goethe nejen filozofem, ale i skvělým spisovatelem a v tomto případě i dramatikem. A pokud to platí o Goethovi, o Moliérovi jednoznačně také. Když tedy nedošlo na inscenaci druhého dílu “Fausta”, navázal Rajmont v Hradci “Donem Juanem”. Byla to inscenace úplně jiná než “Faust” nebo “Oresteia”. V tomto případě jsme rezignovali na všechny opulentní obrazy. Podobně, jako je filozofování Moliérovo jaksi nenápadnější a subtilnější než Goethovo, i naše inscenace měla být ve svých prostředcích jaksi střídmější. Základní ambicí scénografie bylo v podstatě vytvoření dokonalé temnoty. Mělo se toho dosáhnout řadou černých sametových portálů, jejichž průchody se zavíraly černými sametovými prospekty. To celé ještě podporovala černě potažená podlaha, abychom omezili odražené parazitní světlo. Postavy a situace se měly vynořovat jakoby “odnikud”, z černé tmy. Ten, kdo se takto neobjevoval, byl Juan. Jeho místo bylo u portálu. U líčícího stolku seděl, kouřil a pozoroval v zrcadle svůj obraz a

diváky. Dalším téměř stále přítomným byl Sganarel. Jejich dialogy byly tou reálnou rovinou inscenace. Všechno ostatní mělo působit jako útržky reality splývající se sny a představami. Juan měl působit ve svém světě ještě opuštěněji než Faust. Oba dva byli pro pobyt ve svých hrách vybaveni služebníkem či sluhou. Zatímco Goethe poskytl Faustovi d'ábla Mefistofela, který je sice čertem poněkud skeptickým, unaveným a nihilistickým, ale je přeci jen pro filozofické debaty adekvátním partnerem, Don Juan má Sganarela - filozofa selského rozumu. Právě v tomto partnerství bylo jádro inscenace, v této nesourodé dvojici, která je z nějakého důvodu odsouzena k společnému životu. Nedopustili jsme se žádné jasné aktualizace, mělo být vlastně jedno, v jakém čase se příběh odehrává. Ano, postavy na sebe mířili současnými pistolemi, ale Komtur byl v drátěné košili. To nebylo podstatné. Myslím, že Don Juan není hra politická, kde bychom nutně museli ukazovat paralelu s morálním úpadkem naší společenské smetánky, je to hra filozofická, o hledání smyslu, svobody a boha, i jejich opačných pólů. A protože jsme u Moliéra děje se to neuvěřitelně vtipným a poutavým způsobem. Divácky úspěšná komedie s filozofickým přesahem k existencialismu a snad až k nihilismu je specifický žánr, ke kterému jsme chtěli směřovat.

A to pro mě bylo šestou lekcí: Humor nepřekáží filozofii, ale podporuje snazší absorbování hlubokých myšlenek. Dělení divadla na hluboké a vážné tragické proti plytkému a nezávažnému komickému, je nesmysl, který se buď dávno přežil, nebo nikdy neplatil.

7)

William Shakespeare: “**Coriolanus**” Národní divadlo 2004.

V případě této divadelní hry nemůže být o jejím politickém rozměru sporu. Je přítomen po celou dobu, více než u krále Leara, kde je jeho politické rozhodnutí spíše spouštěcím impulsem pro následující tragédii jednotlivců. Coriolanus spojuje svůj život s Římem a má tendenci sebe a Řím zaměňovat. Podlehne té iluzi vlastní důležitosti a výjimečnosti, která postihuje i současné politiky. To je souvislost, která přímo provokuje zasadit děj do současných reálií a obléct do soudobých kostýmů. Přesto jsme to neudělali.

Asi bych jen těžko spočítal, kolikrát jsem v životě slyšel v různých drobných obměnách zhruba tuto argumentaci: Abychom ten vzdálený příběh hry přiblížili současnému divákovi, je třeba ho zasadit do současného světa. Tuto tezi osobně nepovažuji ani za objevnou (minimálně proto, z kolika úst už jsem ji slyšel), ani za potvrzenou a platnou pravdu, na které se jistě všichni shodneme. Nemluvím tady o svobodě vybrat si do své inscenace kostým či reálii z jakékoliv doby. Ta je pro mě nepopiratelná a vlastně nikdy jsem nedělal nějakou skutečně a důsledně “historicky věrnou” inscenaci. To, co zpochybňuji, je představa, že současný kostým a scénografie učiní starou nebo historickou (což nemusí být totéž) divadelní hru srozumitelnější dnešnímu publiku. Jednak mi to připadá jako kruté podcenění diváků. Myslím, že diváci v každé době byli schopni vnímat, že historický příběh může mít nějaký vztah k jejich dnešku, k jejich vlastním životům. Ano, může, ale nutně nemusí. Ve velké míře to závisí na autorovi. Jistě by stálo za zvláštní výzkum to, proč některé příběhy nezaujmou a zapadnou a jiné žijí tisíce let a stávají se inspirací, ale i šablonou pro další autory. Řekněme, že už tedy máme silný příběh, zpracovaný literárně a dramaticky na vysoké úrovni, pak je řada na inscenátorech. Jsem přesvědčen, že zaujetí současného diváka pro dávný příběh nezpůsobí současné reálie, ale situace a jednání postav, kterým buď rozumí, nebo ho dokáží zaujmout natolik, že jim ani přesně rozumět nepotřebuje, je jimi prostě zasažen. Udržet si pozornost diváka pro sledování příběhu a vzbudit

jeho touhu dozvědět se, jak se bude příběh dále vyvíjet a jak dopadne. To pro mě bylo důležitější, než ho “ohromit” od začátku tím, že jsem si všiml, že by se Coriolánův případ mohl odehrát i dnes.

Ale, jak už bylo řečeno, náš Coriolanus by se rozhodně nedal označit za “historicky věrného”. Jednak je otázkou, co to v tomto případě znamená. Pokud Shakespeare napsal hru, která se odehrává v antickém Římě, co by mělo být správným řešením? Zvláště, když předpokládáme, že kostýmy alžbětinského divadla v podstatě vycházely ze současné módy. Má být kostým alžbětinský, antický, nebo alžbětinská představa antického kostýmu? Naše řešení bylo tedy opět dobově nespoutané. Každá situace dostala takové kostýmy a reálie, které jí měly pomoci být srozumitelnou a divadelně účinnou. Kostýmy byly citacemi různých epoch od antického Říma až po dnešek. Scénografie má tu výhodu, že se dokáže, pokud je to třeba, vyhnout časovému zařazení. Kostýmy jsou naopak vždycky konkrétní, pokud tedy vychází z oblečení. Nahota je, přirozeně, rovněž nadčasová.

Základem scénografie byla dřevěná podlaha. Velká plocha smrkových prken upravených tak, aby působily letitým dojmem. To bylo pro Rajmonta vymezené hřiště, analogické k praktikálovému pódiu. Místo, kde je jasné, že hraju, že jsem takzvaně “v roli”. V případě Coriolana to byl i ten veřejný prostor, to Forum Romanum, kde mohu já ostatní oslovit a kde jsou mé činy sledovány a hodnoceny. Plochu podlahy obklopovaly kovové konstrukce a překlenoval ho ocelový most. To všechno se pohybovalo na kolejkách. Most se pohyboval od portálu k zadnímu horizontu, takže jsme dokázali poměrně výrazně měnit hloubkovou dispozici jeviště. Konstrukce i most byly pochozí. Neustále se po nich pohybovali lidé. Smyslem bylo navodit pocit veřejného prostoru, kde je člověk neustále sledován a jsou hodnoceny jeho činy. V případě “Coriolana” nejen živými občany Říma, ale i mrtvými. Jakoby se člověk ve veřejném prostoru nezodpovídal jen lidem, ale i všem sochám slavných mrtvých předků. Ten dav přihlížejších, který v činohře, narozdíl od opery, nebývá obvykle příliš početný, jsme rozšířili o expresivní sochy

senátorů, kteří celému ději netečně přihlíželi. I sám Coriolanus ve slavné chvíli usedl na sochu koně a stal se tak vlastně svým živým pomníkem.

Sedmou lekcí pro mě bylo, že politika je principiálně stejná v antickém Římě, alžbětinské Anglii i v současnosti. Pokud je situace přesná, je jedno, do které epochy je oblečená, divák ji pochopí. Lidé se nemění, jen kostýmy a kulisy.

To, že se nám v naší inscenaci zřejmě podařilo představit tento dávný příběh srozumitelně divákům 21. století, se potvrdilo poněkud anekdotickým způsobem. Nějaký čas po premiéře měl Ivan zvláštní telefonát. Spokojený divák "Coriolana" měl potřebu mu vyjádřit svůj obdiv a spokojenost s hrou i inscenací. Tím divákem byl tehdy neúspěšný kandidát na prezidenta, jeho stráničtí kolegové ho v parlamentní volbě nepodpořili. V příběhu Coriolana, který je hrdinou Říma a je přesvědčován, aby kandidoval na post konzula, načež je svými podporovateli zrazen, viděl pravděpodobně náš divák paralelu se svým příběhem. Coriolanus se poté rozhodne, že se Římu pomstí. To, co se dále dělo s naším kandidátem, jsme mohli sledovat ve veřejném prostoru. Takto mi to vyprávěl Ivan, přímo po skončení telefonátu. Věřím dodnes, že je to pravda.

8)

Motiv neuvěřitelných historek, pravdy, polopravd a vyslovených pomluv jsme si plně užívali v dalším našem společném titulu.

Richard Brinsley Sheridan "**Škola pomluv**" Stavovské divadlo 2004.

Pokud by člověk strávil celý život v nějaké ideální společnosti, mohl by považovat tuto divadelní hru za lehkou komedii s poněkud bulvární úrovní zápletek. Nepochybně by se dala inscenovat jako společenská kritika právě světa bulvární žurnalistiky. Myslím, že jsme ale vnímali, že pod tou rokokovou frivolností je ukryto něco zásadnějšího. Je zajímavé sledovat, jak přitažlivá dokáže být lež a jakou sílu může mít pomluva.

Během mého života se u mě zvláště vyvíjel vztah k přijímání informací. V socialismu jsem strávil dětství a dospívání. Všichni, kterým jsem věřil, byli

zajedno v tom, že oficiální zdroje informací lžou. A myslím, že opravdu lhaly, naprosto cíleně a bezostyšně. Hřešily na nedostupnost jiných zdrojů. Pokud se tedy nějaké alternativní informace objevily, měl jsem tendenci jim uvěřit právě pro jejich neoficiálnost. Sametová revoluce naprosto změnila můj pohled, moji perspektivu. Stal jsem se hrdým občanem a podporovatelem režimu. Věc pro mě, ještě před pár měsíci, nepředstavitelná. S tím se změnil i můj postoj k informacím pocházejícím z médií. V tomto “čase nevinnosti” devadesátých let jsem pozbyl obezřetnosti vůči informacím. Pokud je náš systém dobrý, namůže mi přeci záměrně lhát. Tehdy jsme se postupně učili to, co už bylo ve vyspělých demokratických zemích léta zjevné. Že i informace jsou zboží, co má svou cenu. A dnes již legendární “neviditelná ruka trhu” devadesátých let určuje i cenu informací podle poptávky. A nejcennější není informace pravdivá, jako to bylo za socialismu, ale ta nejpřekvapivější, nejskandálnější. Žízeň po naprosto zbytečných, nepravdivých a skandálních informacích plnila náš mediální prostor a stala se průmyslem. Necítím se být svobodou podveden, jen jsme nebyli dostatečně varováni, že jsme svobodní a musíme být při volbě našich informačních zdrojů velmi obezřetní. Ne, že by toto téma bylo produktem porevoluční doby, jen tehdy výrazně zarezonovalo. Nepochybně dalším velkým šokem bylo, po zrušení státního monopolu na média, masivní rozšíření internetu, kterého jsme byli tehdy svědky. Sheridanova hra (v originále “The School for Scandal”) tedy konečně nemusela být jen společenskou kritikou upadající londýnské aristokracie konce 18. století, ale její humor byl funkční i v našem světě. V historickém ukotvení jsme byli tentokrát zcela ukázněni. Nepochybně k tomu přispělo i to, že Rajmont tentokrát ke spolupráci přizval kostýmní výtvarnici Kateřinu Štefkovou. Povolal ji s jasným zadáním - rokokové kostýmy, věrné historickým předlohám. Já jsem tedy poprvé za dobu naší spolupráce řešil pouze scénografii. A nepopírám, že jsem se chtěl předvést. Hra se odehrává v několika různých aristokratických salonech a tento fakt je pro děj hry poměrně podstatný. Tempo komedie není dobré zdržovat dlouhými přestavbami, takže jsem volil mezi jednoduchou scénou, která by se dala snadno měnit, nebo si

opět pomoci technologií Stavovského divadla a použít točnu. Vždycky jsem se vnitřně bránil tomu, aby točna sloužila jen jako prostředek pro rychlé přestavby scény. Postavit na ni dekorace různých interiérů a postupně je vyměnit během představení. I tomto případě jsem chtěl tento prostý technický prostředek povýšit na princip něčeho, co by se dalo nazývat scénografií. Točnu jsem rozdělil na čtyři stejné lichoběžníkové prostory. Stěny byly oboustranné a místnosti, každá z nich představovala jeden ze salónů, byly propojeny velkými dveřmi umístěnými tak, aby postava mohla při chůzi po otáčející se točně projít všemi prostory bez vychýlení ze své dráhy. Mimo točnu pokračovaly boční stěny ve stejném úhlu k portálu a propojovaly scénografii s interiérem divadla, které pochází ze stejné doby jako Sheridanova hra. Při otáčení měl některý z interiérů jakoby zaklapnout do čelní pozice a uzavřít průchody do portálů. Jako otáčející se bubínek revolveru. Čtvercový prostor ve středu točny, který vznikl mezi spojenými lichoběžníky stěn jsem chtěl využít pro schodiště do suterénu, které by rotovalo společně s točnou a ústilo do jednoho ze salónů. Musím říct, že jsem byl na toto své řešení hrdý, připadalo mi technicky dokonalé byl jsem přesvědčen, že pro tuto hru má velký inscenační potenciál. A i Ivan reagoval nadšeně, zvláště když jsem své řešení podpořil krásnou funkční maketou. Za nějaký čas mě pozval na návštěvu na chalupu. Procházeli jsme po lese a já se snažil pochopit, co mi vysvětloval. Příliš mnoho kulis, příliš určující dekorace. Bylo pro mě těžké pár dní před předáváním návrhů scénografie přistoupit na tuhle debatu. Znamenalo by to vrátit se o velký kus cesty zpátky, pustit z rukou ten koncept, o jehož potenciálu jsem byl přesvědčen, a začít znova. Tady právě padlo, že Ivanovi by jako scénografie plně vyhovovalo na jevišti postavené praktikáblové pódium. Hájil jsem svoji scénografii jako hrad. Uhájil jsem ji, jak mi tenkrát připadalo, za cenu přijatelných ztrát. Zrušili jsme stěny, které propojovaly stavbu na točně s portály. Takže se scénografie více podobala otáčejícímu se objektu. Centrální schodiště do “podpalubí” také vzalo za své. Myslím, že to byla chyba, kterou jsem ale ještě několikrát ve své práci zopakoval. Přistoupil jsem na “drobné úpravy” scény, které ale poškodily hlavní princip mé scénografické koncepce. Dělo se to obvykle pod tlakem

blížících se termínů a hlavně ještě z jiného důvodu. Když po dlouhém procesu přípravy scénografické koncepce inscenace mě režisér zaskočil tím, že základní princip nechápe, je pro něj nepodstatný, nebo je dokonce překážkou. Tím více v situaci, kdy je režisér o generaci zkušenější než já. Přistoupil jsem tedy na kompromis. A Ivan také, pro něj asi ještě výraznější. Nevím, jak by vypadala inscenace, kdybych trval na svém, nebo naopak verze zcela od dekorace oproštěná. Ta, která vznikla, se hrála mnohokrát a s úspěchem. A naše debata jakoby zůstala v tom lese. Ale ne tak úplně. Tenkrát jsem cítil, že musím hájit každý kousek stěny, který jsem navrhl. Dnes si občas sám hraju tu Rajmontovu úlohu a zpochybňuji, jestli všechna ta hmota, kterou se právě chystám na jeviště poslat, má nějaký smysl a není vlastně zbytečná. Uvědomuji si, jak velmi podstatné je, že divadlo je kolektivní práce. Dávno před tím, než inscenace začne vznikat na zkouškách, musí existovat jistá představa, jak bude vypadat. Do jaké je to míry, je velmi individuální. Při spolupráci s Ivanem Rajmontem jsme rozhodně neměli nějaký přesný scénář, který by se zkoušením jen naplnil. Měli jsme ale potřebu mít hru probranou situaci po situaci, abychom si každou z nich dokázali představit. Samozřejmě bylo třeba mít formulované téma a být ve shodě v tom, kam s inscenací směřujeme. To je to, co vám v této situaci, kdy se výsledek ještě skrývá někde za horizontem, poskytuje jisté potvrzení, že snad jdete ve svém řešení správným směrem. Mohu být osobně přesvědčen o potenciálu svého návrhu a považovat své řešení za správné. Bez souznění s režisérem to ale nemá valnou hodnotu. Schopnost vysvětlit dalším členům inscenačního týmu svoji koncepci považuji za velmi cennou dovednost. Ano, dílo může mluvit samo za sebe. Jde ale o to, že scénografický návrh není sám o sobě dílem a bez doplnění kontextu může být kolegy nepochopen, nebo špatně pochopen. Myslím, že v případě “Školy pomluv” k jistému nedorozumění došlo. Scénografie byla poněkud, asi ne fatálně, okleštěna a Rajmont ji použil trochu jiným způsobem, než jsem očekával. K tomu nekonečnému pohybu mezi místnostmi nedošlo a točna opravdu sloužila spíše jako prostředek pro rychlou výměnu prostředí. Inscenace

ale měla spád, situace byly dobře vystavěné a vypointované, což ocenilo publikum svou přízní.

Osmá lekce mě naučila, že to, co vypadá jako rozumný kompromis a jen drobná změna v podobě scénografie, na kterou přistoupíte pod tlakem času a okolností, může poškodit celý její smysl. A z promyšlené scénografické koncepce se stanou jen krásné kulisy.

9)

Molière: **“Škola žen”** Mahenovo divadlo Brno 2005

Jakkoliv je název této hry podobný s předchozím titulem, byla inscenace v Národním divadle v Brně velmi odlišná. Jistě je to v první řadě způsobeno už samotným textem. Sheridanova “Škola pomluv” je dosti komplikovaný a rozvětvený příběh s mnoha paralelními liniemi a postavami. Autor má také evidentně jistou společensko kritickou ambici, tím pádem se místy neubrání lehce moralizujícímu postoji. Zpětně tam vidím jistou paralelu s “Figarovou svatbou” Pierra Augustina Caron de Beaumarchais, kterou jsme s Ivanem inscenovali v roce 2002 v Divadle pod Palmovkou. Koneckonců, hry pochází ze stejného období. Moliérova “Škola žen” je o více než sto let předchází. A přesto mám pocit, že se jedná o text v mnohém modernější, nebo, lépe řečeno, nadčasový. Základem dramatického konfliktu zde není společenská determinace postav nebo pokrytecká morálka společnosti. Je to v podstatě komorní příběh o jednom velkém sebeklamu. Zatímco aristokracie dnes dávno ztratila své výsadní postavení a bulvár je přitahován celebritami naprosto neurozenými, téma člověka, který věří, že rozumí lidem a dokáže s nimi manipulovat, je zřejmě věčné. V Moliérově “Škole žen” od začátku tušíme, že plán hlavního hrdiny, který si předsevzal vychovat dokonalou manželku z mladé naivní dívky, nemůže dopadnout jinak než katastrofou. Přesto nás baví sledovat, jak se trápí a jak si lže, že se vlastně všechno daří. Molière byl jistě výborný autor a nepochybně skvělý divadelník, věděl, co na jevišti funguje. A Rajmont dokázal tenhle potenciál naplno využít. Hra je napsána ve verších,

přesto byly dialogy naprosto civilní a přirozené. Situační humor dokázal dohnat až k absurditě, ale stále zůstávaly srozumitelné a proto bavily.

Tak, jako k výstavbě situací nepotřeboval Molière mnoho postav, nevyžadovala si hra ani střídání mnoha prostředí. Tedy, tentokrát žádné opulentní salony jako ve “Škole pomluv”. Tentokrát jsme opravdu scénografii “ořezali” jen na to naprosto nezbytné - stěna, dveře a několik židlí. Přesto tam byla poměrně výrazná výtvarná stopa. Inspirace tenkrát přišla od Martina Dohnala, který byl naším dramaturgem. Upozornil nás na obraz francouzského barokního malíře Georgese de la Toura, na kterém si v jeho typickém nočním světle jediné svíčky dívka chytá blechy na svém těle. Je to v podstatě vizualizovaná situace, o které se ve hře mluví. Ta zvláštní melancholie a podivné světlo de la Tourových obrazů nás fascinovaly. Této atmosféry jsme se snažili docílit. Kostýmy byly historické, barokní, materiálově a stříhově věrné. Byly ale naprosto prosté a jednoduché, bez zdobení. Žádná barokní opera, byl to takový “barokní civil”. Používali jsme spodní rampu na svícení, což asociovalo světlo svíček. Nejvýraznějším prvkem ale byla barva podlahy a zadní stěny. Pokusil jsem se napodobit ten druh šerosvitu, který má na pozadí svých obrazů Georges de la Tour. Maloval jsem je sám v dílnách Národního divadla v Brně a použil jsem pro to, pro divadelní praxi dost neobvykle, olejové barvy. Právě jejich specifická sytost a možnost jemných barevných přechodů způsobily, že celkový obraz na jevišti skutečně působil jako barokní malba, ovšem neměla to být jen mrtvá estetická podívaná. Především to bylo díky skvělé Kateřině Holánové (Anežka) a Zdeňku Dvořákovi (Arnulf). A hlavně díky Rajmontově režii. V jeho komediích nešlo o to se někomu vysmát. Bavit se tím, že je někdo omezený nebo jinak nedostatečný, to pro něj bylo málo. Dokázal vzbudit u diváků soucit, lépe řečeno, soucítění s touto směšnou postavou. Věděl, že každý z nás je někdy směšný, omezený, nedostatečný. A když tedy svým způsobem vidíme sami sebe na jevišti v nepříjemné situaci, je to pro nás osvobozující, zvláště když se tomu můžeme zasmát. V tomto druhu komedií, kdy sledujeme hrdinu, který se snaží zvládnout něco, na co evidentně nestačí, nebo co je objektivně nemožné, tam byl Rajmont ve svém živlu. A

diváci tomu rozuměli. Ve všech jeho inscenacích, na kterých jsem se účastnil, bylo možné najít pohromadě komické a tragické, v různých poměrech a různě působivé. Vždycky ale šlo o život.

Devátá lekce s Ivanem Rajmontem tedy byla o tom, že i jediný obraz může inspirovat scénografii svým tajemstvím. Dívejme se na obrazy!

10)

Havlíček, Rajmont, Velíšek: “**Petrolejové lampy**” Klicperovo divadlo Hradec Králové.

Dramatizace beletristických titulů na divadle je vždy trochu riskantní podnik. Tím spíše, pokud se jedná o knihu všeobecně známou, která má navíc takřka ikonické filmové zpracování (stejnojmenný film Juraje Herze z roku 1971). Divadlo nemůže obsáhnout celou šíři románu. Kniha Jaroslava Havlíčka je poměrně košatou sondou do maloměstského prostředí. Každou dramatizací jistě něco podstatného ztrácí. Neexistuje nic jako objektivní dramatizace, i ta naše vznikala právě pro účely naší inscenace. Byl jsem u toho, když režisér Ivan Rajmont s dramaturgem Martinem Velíškem vybírali situace, ze kterých bude náš příběh “Petrolejových lamp” složený a mohli jsme si přímo v té chvíli zkusit představit, jaké bude scénické řešení těch, dosud literárních, obrazů. Tedy, bylo jisté, že naše inscenace bude jiná než je kniha. A musela být zákonitě jiná než film. Samozřejmě, naši herci byli jiní, ale hlavně filmový jazyk je jiný než divadelní. Zažil jsem několikrát, především v muzikálovém žánru, že jsme připravovali inscenaci, která vznikala na základě úspěšného filmu. Není to vděčná práce. Pokud se někdo snaží o adaptaci filmového scénáře do divadelní hry, málokdy bere tento základní rozdíl mezi filmovou a divadelní řečí v potaz. Scénograf s režisérem pak řeší neřešitelné. Jak docílit filmových stříhů v reálném čase a prostoru? Jak udělat detailní záběr? Výsledek pak často jakoby pokulhává za svou předlohou. Tady ovšem byla jiná

situace, naším zdrojem byl román a to, co vznikalo, bylo psáno pro konkrétní jeviště, herce a inscenátory.

Příběh “Petrolejových lamp” jsme neměli potřebu nijak aktualizovat. Prostředí maloměsta se asi až tolik nezměnilo, i když tam teď asi už panuje trochu jiný druh předsudků než tenkrát. Devatenácté století ale věřilo v manželství a nedokázalo vyléčit syfilis. A to byly podstatné dramatické motivy, kterých bychom se těžko vzdávali.

Scénograficky naše “Petrolejové lampy” nebyly nijak opulentní. V podstatě prázdný prostor jeviště Klicperova divadla s kusy nábytku a balíky slámy. Malý směšný horkovzdušný balón a žárovkový letopočet vítající rok 1900, to byly naše maloměstské efekty. Nejvýraznějším výtvarným prvkem byla vyhořelá králíkárna postavená u portálu. Byla obrazem rozpadajícího se statku a její virtuální obyvatele Pavel “lovil” svou puškou. Pokud je v této hře nějaký humor, není právě laskavý. Hlavní role vznikala pro Pavlu Tomicovou, která v ní byla skvělá. Komická herečka v tragické roli. Právě tento paradox dává vyniknout paradoxu celého příběhu. Dobrý optimistický člověk, který má v sobě spoustu lásky, chce prožít aspoň trochu šťastný život a při tom zůstat sám sebou. A to se mu přes veškerou snahu nepovede.

Desátou lekcí je můj obdiv k divadlu, které nepředstírá, že je filmem, ale ví, že má vlastní a velmi silné prostředky.

Představení mělo přes sto repríz a dramaturgie si dále žije svým životem i v jiných divadlech, takže ten příběh asi má stále jistou přitažlivost, i když vlastně nikdo v něm není šťastný a nedopadne dobře. Ale existují i mnohem bezvýchodnější světy, než jaký nám představil Jaroslav Havlíček.

William Shakespeare: “**Titus Andronicus**” Divadlo v Dlouhé 2007.

Je to příběh fiktivní historie z antického Říma. Ve skutečnosti se, doufejme, nestal. Je to hra tak brutální, že mnozí pochybovali, že by se něčeho takového mohl Shakespeare vůbec dopustit. Je to nepřetržitý řetězec vražd, poprav, mrzačení a znásilnění, který vrcholí kanibalskou hostinou. Inscenovat ten text bylo Rajmontovým přáním dlouhá léta a Divadlo v Dlouhé mu umožnilo si ho splnit. V něčem se Titus podobá Coriolanovi a snad i Orestovi, ale jakoby se jak v textu, tak v naší inscenaci zcela vytratila veškerá vznešenost. Tady už je svět, kde je těžké mít k postavám nějaké sympatie. Maximálně lítost k obětem. Začíná se pohřbem. Scéně dominovalo schodiště zakončené římskou orlicí, celý objekt byl osázen žárovkami. Imperiální smuteční dekorace a zároveň kabaret, jinak jen nábytek a rekvizity. Ta funerální a totalitní estetika v kombinaci s pokleslým žánrem kabaretu měla zbavit diváka potřeby vnímat příběh realisticky. Podobně fungovaly i výborné kostýmy Jany Prekové. Není to obraz světa našeho nebo starořímského, je to sonda do těch nejodpornějších hlubin lidského vědomí, těžko pochopitelná a těžko inscenovatelná. Myslím, že tenkrát jsme mnoho diváků zmátli a některé možná i trochu znechutili, ale to bylo tak nějak součástí celého toho plánu.

Jedenáctou lekci bych formuloval takto: Pokud od začátku do konce usilujeme o to, aby bylo divákovi nepříjemně, obvykle se to opravdu povede a bylo by pošetilé se tomu divit.

Titus Andronicus se dá dávat zřídka, důvody jsou zřejmé, podobně je na tom i další Shakespearova hra, na které jsme pracovali.

William Shakespeare, John Fletcher: **“Dva vznešení příbuzní”** Stavovské divadlo 2008.

Ty dva texty dělí skoro dvacet let. “Titus Andronicus” je z ranného období, “Dva vznešení příbuzní” naopak jedna ze tří posledních her, na kterých už Shakespeare spolupracoval s Johnem Fletcherem.

Je to pohádkový příběh o lásce a rytířské cti zasazený do mýtického prostředí. Pro pohádku je to dost a já si zcela upřímně nejsem schopen vybavit, že bychom v tomto textu tenkrát byli schopni objevit něco víc. Tak jsme si tedy trochu pohádkově hráli na jevišti Stavovského divadla. Při čtení toho, pro mě do té doby neznámého, textu, jsem si představoval až pastorální krajinu a nekonečné putování postav po zvlněných kopcích porostlých anglickým trávnikem. Ovšem postavit na jeviště jen kopeček pokrytý umělou trávou by bylo málo. Chtěli jsme ten nekonečný pohyb, to nepřetržité plynutí. Téměř vždy, když jsem pracoval na činoherní inscenaci do Stavovského divadla, jsem použil točnu. Nabízí se svou výbornou rozměrovou dispozicí a spolehlivou funkčností. I v tomto případě na ní došlo. Jako vždy jsem se ale nechtěl jen spokojit s tím, že nám točna přiveze nové prostředí. Začal jsem kombinovat šikmu a točnu s další točnou a zkoumat, jaké možnosti pohybu z toho lze generovat. Nakonec vzniklo poměrně pozoruhodné zařízení. Pokusím se ho popsat. Základem je jevištní točna, zabudovaná v podlaze jeviště. Na ní jsme položili kolej o menším průměru soustředně tak, aby po obvodu jevištní točny zůstal volný prstenec podlahy. Na tuto kolej jsme postavili kulatou šikmu s motorem, aby se otáčela nezávisle na jevištní točně. Na tuto šikmu se položila další cyklická kolej a na ní se položila třetí točna s podlahou pokrytou umělým trávnikem. Opět se díky motoru mohla otáčet nezávisle na dalších dvou točnách. Různými kombinacemi otáčení částí oběma směry vznikaly zajímavé a nečekané pohyby. Například, pokud stál herec na předním okraji šikmy, tedy u podlahy, uvedením točen do pohybu byl vyzdvižen téměř dva metry nad zem, aniž by ho točna odvezla pryč z jeviště, a zároveň před něj na prstenci kolem

šikmy jevištní točna dovezla růžový terénní automobil, ve kterém u nás cestovali Theseus a Hippolyta. Nebo bylo možné, aby postavy putovaly po šikmé ploše točny a ta měnila směr svého sklonu. Pokud by tento pohyb snímali kamerou a záběr by odřízl okolí, vypadalo by to, že kráčí různě zvlněnou krajinou. Smyslem ale bylo, že jsme technologii a okolní kontext viděli a bylo nám jasné, že se jedná o pouhou simulaci. Tento pocit jisté virtuálnosti ještě podtrhovaly projekce na půlkruhové folii za točnou. To ještě nebylo všechno, co jsme chtěli předvést. V prostoru před portálem, který byl také pokrytý umělým trávnikem, trčel ze země komín, z kterého se kouřilo. Zdrojem kouře byla kamna umístěná v bytě žaláříka, který byl skrytý v suterénu a pohybem pohyblivých stolů orchestru byl vytlačen na povrch a následoval ho druhý podobný a navazující prostor - žalář, kde byli uvězněni hlavní hrdinové příběhu - Palamon a Arcita.

Děj hry “Dva vznešení příbuzní” je, podobně jako její název, poněkud komplikovaný a plný zvrátů. My jsme inscenaci naplnili spoustou efektů a překvapivých řešení. Přesto se nám nepodařilo udělat úspěšnou inscenaci, která by měla na jevišti dlouhý život. Je typické, že jsem více schopen si vybavit efektní technologická řešení než to, o čem vlastně ta inscenace měla být. Pro mě osobně má příběh se třemi točnami zajímavý epilog. Před nedávnou dobou jsme inscenovali ve Státní opeře Wagnerova “Bludného Holanďana” v režii i scénografii Ole Anderse Tandberga, který došel při řešení k velmi podobnému principu scény. Protože jsem se ujal technologické spolupráce a naše dílny Národního divadla dekoraci vyráběly, mohl jsem si po letech tento zážitek zopakovat v poněkud větším měřítku na jevišti Státní opery. Vzpomněl jsem si při tom na svou dávnou úvahu, kterou jsem měl při vzniku “Dvou vznešených příbuzných”, že by se tento princip výborně hodil pro “Bludného Holanďana”. To se naplnilo, i když ne přesně tak, jak jsem si představoval.

Mou dvanáctou lekcí při práci s Ivanem Rajmontem bylo zjištění, že ani výborný a neotřelý nápad nemusí vést ke skvělé inscenaci. Ani v dramaturgii, ani ve scénografii.

Jestliže jsem si poněkud troufale nebyl jistý dramatickými kvalitami textu hry “Dva vznešení příbuzní”, i když je možné, že na své skutečné objevení prostřednictvím skvělé inscenace teprve čeká, u následujícího titulu, který jsme na stejném jevišti měli připravovat jsem nikdy nezapochoyboval.

Henrik Ibsen “**Nepřítel lidu**” Stavovské divadlo 2009.

Je skutečně pozoruhodné, kolik témat a znepokojujících otázek se podařilo Henriku Ibsenovi vměstnat do tohoto poměrně jednoduchého příběhu, vměstnat. Děj hry vychází z údajně skutečné příhody z lázní v Teplicích a točí se kolem otázky, jestli je místní voda léčivá, nebo otrávená. Především je ale příběhem lékaře Tomáše Stockmanna (u nás skvělý David Prachař), jeho rodiny a obyvatel maloměsta. V příběhu dominuje téma vztahu a konfliktu jedince a společnosti. V tomto smyslu je to hra politická, ovšem nikoliv agitační. Vnímali jsme ji jako příležitost zabývat se otázkou povahy tohoto vztahu, ne jako prostor pro propagaci jedné z možných odpovědí. Jádrem problému a hlavním tématem hry je, jestli se má jedinec podvolit vůli většiny, pokud je přesvědčen o správnosti svého postoje a nepodaří se mu o své pravdě přesvědčit ostatní. Pro Tomáše Stockmanna je odpověď jednoznačně “ne”. Jeho vyhrocený individualismus ale svými argumenty často hraničí až s popíráním demokratického principu řízení společnosti. Jeho představa osvíceného vůdce, který musí tupému davu ukázat cestu může vést až k totalitní společnosti, jak nám, nikoliv už Ibsenovi, ukázalo dvacáté století. Přesto je tento hrdina postavou, která má ve hře naše největší sympatie a podvědomě tušíme, že má pravdu, když se nehodlá podvolit tlaku většiny. Tento text nás zasahuje v citlivém místě. Tušíme, že demokracie není uspořádání ideální. Právě pro svůj základní princip, že totiž rozhodují všichni, bez ohledu na schopnosti a inteligenci. Zároveň ale víme, že pokusy o to tento princip obejít a vydělit ze společnosti jedince nebo skupinu, která bude mít právo rozhodovat, končí obvykle v autoritářských a totalitních režimech. Jistým snesitelným kompromisem je zastupitelská demokracie, kdy volíme naše zástupce a delegujeme na ně moc rozhodovat. Nijak ale neomezujeme

(kromě požadavku plnoletosti), kdo bude volit a kdo může být volen. To ovšem neřeší problém tomáše Stockmanna. Ten se vymezuje proti již zvoleným zástupcům, kteří se zaštiťují podporou většiny. Je totiž přesvědčen, že pravda má větší hodnotu než zákonná moc. Toto rozhodnutí je však pro něj a život jeho rodiny fatální a zničující. Je zde opět jistá paralela s jednou z našich předchozích inscenací - s Shakespearovým "Coriolanem". Je jisté, že si Rajmont nevybíral tituly náhodně, ale sledoval jistý okruh témat.

Na době scény jsme se s Ivanem shodli, tedy až na jednu podstatnou výjimku. Základem scénografie byla šikma s umělým trávnikem. Podobně jako ve "Dvou vznešených příbuzných", ale tentokrát bez použití točny. Problém a spor spočíval ve scénách prvního jednání, které se odehrávají v redakci místních novin. V mé představě se jednání, která tam probíhají, odehrávala na golfovém hřišti. Ivanovi se toto řešení nezamlouvalo a trval na tom, abychom pro toto prostředí vytvořili interiérovou stěnu redakce. a tak se i stalo. Když viděl stěnu v reálu, změnil názor, ta stěna byla ve scénografii úplně cizím elementem. Musel jsem ji odstranit. Je to vždy pro scénografa nepříjemná situace, když vyhazuje hotové dekorace, které navrhl a nechal vyrobit. Tím spíš, když jsou to věci, ke kterým se nechal režisérem přemluvit. Nic mu nepomůže to, že měl vlastně pravdu, která se teď ukázala. Stěna tedy zmizela a Rajmontovým řešením nebyla mnou nabízená varianta golfového hřiště, ale jistý kompromis nábytku volně stojícího v prostoru, kde jen světlo určovalo hrací prostor. Nebylo to pro mě šťastné řešení, tyto situace působily v kontextu scénografie ostatních situací poněkud nedořešeným dojmem. Logika ostatních prostorů byla jasná. Například pro schůzi, která se v textu odehrává v bytě kapitána Horstera, jsme zvolili přímo hlediště Stavovského divadla. Tak se diváci stali přímo účastníky této schůze a Tomáš Stockmann v podání Davida Prachaře směřoval své urážky přímo jim. Toto řešení odkazovalo částečně k poslednímu dílu trilogie "Oresteia", kdy naši statisté, kteří hráli hlasující Athéňany, seděli v poslední řadě hlediště. Pro Rajmonta byla hranice portálu v klasickém divadle vždy velmi prostupná, žádná čtvrtá stěna obvykle neexistovala.

Nejpodstatnější pro scénografii byl ale příběh domu Tomáše Stockmanna a jeho rodiny. Měl začít jako obraz rodinné idyly. Jeho předobrazem byly americké reklamy 50tých let. Šťastná rodina na zahradě svého nového domu griluje u bazénu. To je ten pocit, který jsme chtěli navodit. Všechno zlé je za námi, nastává čas blahobytu, pro rodinu i pro celé město. Je to ale pouhá iluze, protože všechno je na dluh, na hypotéku, budoucí blahobyt je dosud jen předpokládaný. Ještě k němu nedošlo. Proto ani ve scéně není všechno tak, jak by mělo být. Zjišťujeme, že dům je vlastně jen billboard s obrazem domu, trávník je umělý a bazén je zasazený v šikmě, takže je jasné, že jeho blýskavá a šikmá hladina je jen promítanou iluzí a ne skutečnou vodou. Cítili jsme jisté napětí právě v tom, že jsme Tomáše Stockmanna posadili do teakového křesla v této banální představě maloměšťáckého štěstí. Neboť právě to bylo jeho slabostí. Na jednu stranu byl nekompromisním idealistou a na druhou stranu zcela lidsky a pochopitelně podléhal touze po šťastném, klidném a spokojeném životě pro sebe a svou rodinu. A tento sen se měl rozplynout.

Ve chvíli, kdy se celé město obrátí proti němu, i jeho dům se změní. Odstranili jsme přední část šikmy a projekční plochu pro hladinu. Rodina se tak ocitá v průřezu vypuštěného bazénu, nad kterým trčí zbytky potrhaného billboardu s obrázkem snového domu. V této absurdní situaci, obklopen svou rodinou, která se děsí představy, že se bude stěhovat opět kamsi za polární kruh, Tomáš pronáší své poselství o tom, že nejsilnější je člověk právě jen ve chvíli, kdy všichni stojí proti němu, když je sám. Je to jistá paralela k Learově prozření uprostřed bouře, ale ten opravdu stojí sám opuštěný rodinou a z života mu zbývají hodiny. To ale není situace Tomáše Stockmanna. Právě v tomto zasazení vskutku tragického hrdiny do zcela civilního a maloměšťáckého prostředí cítím sílu Ibsenova textu. Jakoby shakespearovský hrdina dorazil se svými ideály do našeho civilního světa a střetl se s ním se všemi následky pro sebe a svou rodinu.

Já jsem v této třinácté lekci pochopil, že scénografie má prostředky vyjádřit i vnitřní smysl hry. Nebýt pouhým pozadím nebo ilustrací tématu.

Inscenace měla 27 repríz, nepatřila tedy v kontextu jiných Rajmontových inscenací mezi ty nejúspěšnější. Neměl to ale být divácký hit, smyslem bylo vytvořit jistý společensko politický apel. Tato Rajmontova touha po aktuálním a angažovaném divadle se projevila výrazně v dalším titulu, který jsme po “Nepříteli lidu” v Činohře Národního divadla připravovali.

14)

Bertolt Brecht, Kurt Weill “**Žebrácká opera**” Národní divadlo 2009

Po poměrně dlouhé době, od premiéry Coriolana uběhlo už téměř 6 let, jsme společně pracovali na jevišti Historické budovy Národního divadla. A měla to být politická hra politického autora. Pro inscenaci dokonce vznikl nový překlad textu Darii Ullrichové a písňových textů Jana Tošovského. Velká diskuze nastala už u samotného názvu. Počeštěná varianta původního německého názvu “Třígrošová opera” byla sice významově přesnější, ale přesto se nakonec zůstalo u tradičního “Žebrácká opera”. Příběh názvu je pro mě v jistém smyslu obrazem vzniku celé inscenace.

V centru příběhu stojí jeho hlavní hrdina. Pokud byl Tomáš Stockmann idealistou s projevy mesiášského syndromu, který chtěl svět spasit pravdou, Brechtův Macheath rozhodně tyto ambice nemá. Naopak, tento stav světa mu naprosto vyhovuje. Je tedy zcela zvláštním druhem hrdiny, o kterém víme všechno špatné a přesto k němu chováme jisté sympatie, neboť i my máme se světem jisté zkušenosti, které nás idealismem nenaplňují. Právě takového hrdinu ale Bertolt Brecht potřeboval, aby mohl tento náš kapitalistický svět popsat. A tak si ho vypůjčil od Johna Gaye z jeho “Žebrácké opery”. Stejně tak si ho vypůjčil později i Václav Havel pro svůj obraz světa. I Rajmontovou ambicí bylo podat zprávu o situaci, v jaké se společnost nachází. V jeho představě byl ideálním představitelem Macheathe (a tak to také původně bylo v plánu) Miroslav Donutil. Ta volba mě zaskočila, ale záhy nadchla. Bořilo to tu banální zažitou představu šviháckého ničemy. Bohužel pan Donutil roli Ivanovi odmítl a ten to pochopil. Naším novým Macheathem se tedy stal okouzující

Vojtěch Dyk. Tím se ovšem posunula naše stavba inscenace už v základu. A nebyl to posun poslední.

Hledání toho pravého překladu názvu hry odráželo naši potřebu zohlednit její žánr. Je důležité, že je to opera, dokonce levná, třígrošová opera. Není to opera o žebrácích. Má to být velký, pro mě dokonce patetický, příběh o hrdinovi, který je pokřiveným padouchem, a je to oslava hodnot, které si zaslouží spíše opovržení. Jsem tedy přesvědčen, že hra může nejlépe fungovat, pokud je inscenována zcela vážně, jako by pojednávala o skutečném hrdinovi a byla oslavou opravdu pozitivních morálních hodnot. Zdrojem zděšení diváka by měl být právě ten nesoulad formy a obsahu v morálním kontextu. Tímto směrem také naše uvažování zpočátku směřovalo. V jisté fázi ale došlo ke zlomu v Rajmontově představě. Myslím, že jistou úlohu sehrála aktuální inscenace téhož titulu od Kirilla Serebrennikova, jejíž estetika odkazovala spíše ke světu ulice a bizarní estetiky. Ivan byl jejím trailerem nadšen a nabyl přesvědčení, že bychom se měli vydat podobným směrem, k jisté drzosti v kombinaci drsné estetiky a zlatého portálu Historické budovy Národního divadla. Já jsem nebyl přesvědčen o potenciálu tohoto směřování. Myslím, že Rajmont (a v tom rozhodně nebyl a není jediný) ten efekt neadekvátnosti toho, co se děje na jevišti, vůči zlatému portálu a hledišti, poněkud přeceňoval. Myslím, že ten šok proběhl už historicky tolikrát, že sám sebe vyčerpal a šokovat diváka tím, že se ve zlatém portálu neobjeví to, co očekává, nebo to, co tam v obecné představě takzvaně “patří”, je už prakticky nemožné. Jde o to, že se už v podstatě není vůči čemu vymezovat. Ta tradiční podoba inscenací, kterou si obvykle s tímto druhem divadla spojujeme, už prakticky zmizela. minimálně tedy ve své špičkové profesionální podobě.

Přesto jsem na tuto hru přistoupil a snažil se být v rámci této drsné poetiky nekompromisní. Hned v úvodní scéně se mi to ovšem nepodařilo. Představení mělo začínat tak, že na Hynaisovu oponu nasprejujeme velmi vulgární nápis. Samozřejmě, nikoliv na originál, ale na její tištěnou kopii. Sprejování se nám nepodařilo technicky vyřešit, zejména jeho opakovatelnost. Znění nápisu se zase stalo obětí cenzury ze strany nejvyššího vedení divadla. Byl tam tedy

zcela jiný nápis. Na samotném jevišti jsme chtěli vytvořit pocit, jakoby se celý prostor vybydlel, zřítíl a přestal sloužit svému účelu. Myslím, že se mi to úplně nepodařilo a posprejované stěny, kterými jsem obklopil jeviště působily stále jako dekorace. Vyzvali jsme všechny zúčastněné, aby na stěny napsali vzkaz světu. Další nápisy měly postupně přibývat během repríz. Tak měl vzniknout alespoň jistý dojem autentičnosti těchto poselství. Některé nápady se nám podařilo naplnit celkem přesvědčivě. Macheathova banda se na jeviště prořezávala podlahou ze suterénu a sklad kostýmů paní Peachumové vypadal jako obří balík, ve kterém se dodává oblečení do second handů. Za zcela nejpřesvědčivější jsem ale považoval závěrečný obraz, kdy je Macheath osvobozen ze šibenice milostí těsně před svou popravou. Byl to jakýsi pozůstatek té původní koncepce, která měla využívat velké operní obrazy ironickým a paradoxním způsobem. Vypadalo to tak, že se z provaziště nad Macheathem stojícím již na šibenici snesl policista Brown, který stál na kamenném voze taženém trojspřežím, a přinesl mu milost. Byla to replika Schnirchovy trigy, kde místo bohyně Viktorie stál na vozíku Alexej Pyško. Tato podoba “deus ex machina” byla právě na tomto jevišti patřičná a diváci, kteří s inscenací strávili již více než tři a půl hodiny, byli tímto obrazem odměněni za svou trpělivost. Skutečně se jednalo o divácky dost náročné představení. Pokud má být hlavní zbraní inscenace šokování publika, je dost náročné udržovat ji nabitou a funkční tak dlouhou dobu. Myslím, že energie bylo v inscenaci poměrně dost, ale jako by se rozmělnila do té dlouhé stopáže představení.

Nevím, jestli se nám ve skutečnosti podařilo nějaké diváky šokovat. Samotná vulgarita na jevišti a předstírání neuctivého až vandalského chování k posvátnému prostoru jeviště a hlediště Historické budovy Národního divadla (jistě všichni chápou, že skutečné vandalství je zde nepřípustné) nemá ten kýžený šokující efekt. A nemám pocit, že by se v samotných situacích a hereckých výkonech nějaká skutečná a autentická drsnost nějak zvlášť projevila. Každopádně jsem se utvrdil ve svém přesvědčení, že syrovosti a drsnosti se v divadle nedá dosáhnout pouze estetikou scénografie a kostýmů.

Stejně tak ale nemohu vědět, kam by vedla ta naše původní cesta. Přes ten poněkud rozpačitý dojem, který ve mě z této inscenace zůstal, se rozhodně nejednalo o fiasko, 32 repríz je pro takto divácky náročný titul slušný výkon. Otázkou pro mě ale zůstává, jestli má být právě “Žebrácká opera” divácky náročným titulem. Jestli původním smyslem nemělo být, že se naopak svou sladkobolnou estetikou snadno dostane mezi široké masy a zcela nečekaně na ně zaútočí svým cynismem a zdrcujícím obrazem maloměšťáckého pokrytectví. Čtrnáctou lekcí je ostražitost vůči inspiraci prací kolegů. Okouzlení nějakým uměleckým zpracováním tématu by nemělo přebít původní vlastní myšlenky. Začít úvahu o podobě inscenace estetikou není příliš šťastné, zvláště pokud je přejatá.

15)

Nikolaj Vasiljevič Gogol: “**Revizor**” Mahenovo divadlo Brno 2010.

V jistém smyslu příbuzným typem hrdiny, jako byl Brechtův Macheath, by mohl být i Gogolův Chlestakov.

Na začátku byl vlastně podobný typ úvahy, jako měl Ivan Rajmont u obsazování hlavní role v “Žebrácké opeře”. Chtěl jít svým pojetím Chlestakova proti nějaké obecné představě o této postavě. Pokud jako režisér něco na jevišti nesnášel, byla to právě obecnost. Především v jednání postav. Věděl, že obecné nebo obecně pravděpodobné jednání není realistickým vyjádřením skutečnosti, ale spíše výrazem pokleslého až zoufalého herectví. Fascinovali ho skvělí herci, kteří pod jeho režijním vedením dokázali být autentičtí a někdy dokonce jakoby nevyzpytatelní. Jedním z nich byl i náš Chlestakov - hudební skladatel, dramaturg a herec Martin Dohnal. Poměrně nečekaná volba obsazení v tomto případě vyšla výborně. Skutečně, když se dramaturg Dohnal snesl na jeviště Mahenova divadla mezi své kolegy herce Činohry ND v Brně, vypadalo to jako střet dvou různých vesmírů. A myslím, že si ten pobyt užil podobně jako Chlestakov v Gogolově hře. Právě ten rozdíl hereckého stylu Martina Dohnala a jeho kolegů dodával inscenaci zvláštní energii.

Podobně, jako se Rajmont postavil k obsazení hlavní postavy, jsme přistoupili i k řešení scénografie “Revizora”. Chtěli jsme se vyhnout veškerému ruskému ornamentu, který obvykle tuto hru doprovází. Jakkoliv je tato hra ve svém jádru silně ruská, její humor přesahuje ruské hranice. Pokud celý příběh uzavřeme do ruských reálií, může to mít ten efekt, že se budeme jaksi zvenku posmívat omezeným lidem v jakési zapadlé gubernii. Budeme se posmívat jejich trapným životům a podivné estetice jejich “matrjoškového” světa. My jsme chtěli ale vytvořit svět sice bizarní, ale univerzální. Z tradiční ruské architektury jsme převzali pouze materiál - dřevo. Na jevišti stály dvě vysoké stěny z překližkových panelů, které vytvářely uzavřený roh místnosti. Estetika těchto stěn trochu připomínala brutalistní interiéry socialistické éry, ale to nebylo jejich hlavním účelem. Měly být univerzálním prostorem a jakýmsi zvukovým, optickým a energetickým ampliónem pro Chlestakova. Daly rovněž vizuálně dobře vyniknout vyhroceným kostýmům Jany Prekové.

Patnáctá lekce Ivana Rajmonta: Scénografie, stejně jako jednání postav, nesmí podléhat stereotypům obecné pravděpodobnosti. Jednání ani estetika scény se nesmí stát pouhou ozdobou a ornamentem.

16)

V našem brněnském “Revizorovi” jsme se snažili jít proti zažitě obecné představě o podobě gogolovského světa. V Ostravě jsme se pokoušeli o totéž se světem kafkovským.

Franz Kafka, Pavel Eisner, Evald Schorm: “**Proces**” Komorní scéna Aréna Ostrava 2011.

V tomto případě se nepohybujeme ve vzdálené gubernii, jsme v naší Praze. Přestože je to svět nám dobře známý, jakoby ta Kafkova Praha byla nějak zvláště cizí. S Franzem Kafkou si často máme tendenci spojovat svět tajemný, odosobněný, kde je jedinec drcen silou nějaké neznámé moci. Já jsem přesvědčen, že Kafkovo dílo má i svůj komediální rozměr. Minimálně si

myslím, že měl ambici sám sebe a svého čtenáře bavit. I my jsme tuto snahu v naší inscenaci dramatisace jeho "Procesu" měli. Josef K. v Rajmontově inscenaci tedy nebyl ubohou obětí tajemné totalitní moci, která pronásleduje a zahubí nevinného člověka. Byl to člověk, který přistoupil na existenci Procesu a všemi dalšími svými skutky svou pozici jen zhoršuje. Zaplétá se do vlastních rozumových konstrukcí a milostných dobrodružství. Zdá se, že je vinen právě tím, jak sebejistě je přesvědčen, že má na svůj osud nějaký vliv. Jeho rozsudek ale není v rukou bohů, nebo lidového hlasování, jako v případě Oresta. U Kafky neexistuje žádný vyšší pochopitelný řád. Člověk je vinen i bez překročení zákonů.

Dispozice prostoru jeviště a hlediště Komorní scény Arény nám dobře posloužily jako scénografie pro naši inscenaci. Systém dveří se skrytými schodišti a lávek nad jevištěm umožňuje objevovat se a mizet hercům způsobem, ve kterém divákovi trvá nějaký čas se vůbec zorientovat. Když si zkouší představit, jak jsou jednotlivé vchody propojené, vzbuzuje to jeho fantazii, co se za těmi zdmi skrývá za svět. Pavlačové uspořádání navíc navozuje dojem pražského dvorku a umožňuje budovat mizanscény. Tato prostorová členitost pro nás byla důležitá, protože jsme nepotřebovali další jevištní dekoraci, která by svou konkrétností určovala, kde se vlastně právě nacházíme. Vyhovovalo nám vzbuzovat pocit, že to nejdůležitější vlastně nevidíme. Reálná byla postel, na které se ráno Jozef K. probudí a zjistí, že je obviněn. To je také asi jediná validní informace, kterou o svém Procesu získá. To ostatní jen prosakuje skrze zdi a reálnou podobu vnějšího světa tedy znají všichni kromě Jozefa K. a diváků. Všechny situace jsme stavěli jen s pomocí prostoru jeviště a hlediště Arény, nábytku a rekvizit. Výjimku tvořila jednoduchá stěna s honosnou tapetou v průhledu centrálních dveří, která měla vyjadřovat tu lásku a pýchu, kterou Josef K. pociťuje vůči své kanceláři, kterou měla stěna představovat. Postel a Josef K. zůstávali pevným bodem celé inscenace, dokud nebyl Josefův život na konci hry utracen.

Mou šestnáctou lekcí tedy bylo zjištění, že scénografie je i to, co reálně na jevišti nevidíme. Je to i ten obraz v divákově hlavě, když si snaží představit, co je za dveřmi.

Téma viny a trestu jsme ze zcela jiného pohledu zpracovávali i další inscenaci. Byla to naše poslední společná inscenace v rámci Národního divadla. To jsme ale v té chvíli ještě netušili.

17)

Dagmar Šimková, Karel Steigerwald: **“Má vzdálená vlast”** Nová scéna Národního divadla 2012.

Hra vznikla na motivy knihy Dagmar Šimkové “Byly jsme tam také”, která reflektuje nejen její nespravedlivé odsouzení v politickém vykonstruovaném procesu a patnáctiletý pobyt v ohavném komunistickém kriminále, ale i neschopnost naší současné společnosti se s touto minulostí nějak poctivě vyrovnat. Tato nedostatečnost nezmizela dodnes. Zločiny jsou relativizovány a pohled zpět do druhé poloviny dvacátého století má pro mnoho pamětníků i těch, kteří tu dobu vlastně ani nezažili, nádech nostalgie. Z projevů některých politiků může nevědomý posluchač nabýt dojmu, že to nejodpornější období druhé poloviny dvacátého století byla devadesátá léta. Tam, že se dělo to skutečné bezpráví, zatímco předcházející desetiletí byla dobou řádu a boje za spravedlivější svět. Tento dluh se Ivan Rajmont s Karlem Steigerwaldem snažili v této inscenaci alespoň částečně splatit.

Měli za sebou mnoho společných inscenací a, dá se říct, velmi výjimečný vztah autora a režiséra.. Pro mě to byla v této konstalaci teprve druhá spolupráce. V roce 2008 jsme v Klicperově divadle v Hradci Králové s Ivanem připravovali Steigerwaldovy “Dobové tance”, nejednalo se sice o remake dřívější inscenace stejného titulu, ale přesto už k tomuto titulu Rajmont přistupoval jako k textu prověřenému úspěšnou inscenací. Tady šlo o premiérový titul, dosud neuvedený, a bylo třeba najít vhodný klíč k jeho inscenování. Není to text, podobně jako ostatní Steigerwaldovy hry, snadno

dešifrovatelný. Příběh má několik rovin časových a, pokud se to tak dá říct, rovin reality. Některé situace se v minulosti staly, jiné jsou čistě fiktivní, přesto je třeba, aby byl celý příběh kompaktní a divák ho byl schopen vnímat a pochopit.

Uvažovali jsme o jednotném prostoru, kde bychom mohli celý příběh odvyprávět. V mé představě to byl prostor sokolovny, která si prošla celým dvacátým stoletím a do které teď přichází hlavní hrdinka, která se vrací do “své vzdálené vlasti”. Tato představa Rajmontovi připadala asi příliš konkrétní, vydali jsme se tedy směrem k prostoru, který by nebyl tak jednoznačně definovaný. Prostor Nové scény je poměrně netypický z hlediska uspořádání jeviště a hlediště. Formálně je sice klasickým portálovým jevištěm, ale tvar hlediště spíše odkazuje k inspiraci antickým amfiteátre. Moje scénografie se právě k tomuto typu divadla chtěla přiblížit. Je to tedy velká stěna čelní, nedaleko za úrovní porálu a po stranách navazují dvě stejně vysoké, ale poměrně úzké stěny, které prostor uzavírají. V nich byly vchody na scénu a v zadní stěně se během hry otevřel menší portál s vyvýšeným pódium. Tento otvor bylo možné zakrýt plastovými lamelami, které se používají ve skladištích, když je třeba zachovat snadný průjezd a průhled, na ty se promítalo. Poměrně netradiční byl materiál stěn. Byly to sololitové desky v celých formátech, které vytvářely jakýsi kazetový rastr obložení stěn. Byla tam opět jistá inspirace socialistickou brutalistní architekturou jako v “Revizorovi”. Tentokrát však provedená v tom skutečně nejsurovějším a nejlevnějším materiálu. Smyslem bylo, aby stěny působily dojmem opulentního záměru, ovšem provedeného velmi pokleslým způsobem. Tento poněkud ponurý vzhled stěn ještě podporovala výzdoba v podobě řady podobizen našich prezidentů v jednotném rámu a formátu. Je zajímavé, že dějiny naší země se dají v podstatě vizuálně “odvyprávět” jen tvářemi našich prezidentů, od T.G. Masaryka po (tehdy ještě) Václava Klause.

Inscenace měla 17 repríz a na repertoáru Nové scény byla zhruba rok. Mrzí mě, že se nám nepodařilo přilákat více diváků. Ne tak pro pocit vlastního uspokojení z úspěšné práce, ale pro téma samotné. Ale doufám, že Těm, které

zajímala a viděli ji, se nám podařilo něco podstatného sdělit. Nejde jen o ten fakt, že některým lidem se v minulém režimu dělo ohavné bezpráví jen proto, že chtěli zůstat slušnými a poctivými lidmi, ani to, že v naší době toto zlo z lidí nezmizelo, ale je stále potenciálně přítomné a situace z minulého století se i u nás mohou kdykoliv vrátit. To jsou věci, které obvykle diváci, kteří míří na tento typ představení vědí. Důležité je si říct, že jsme si těchto faktů vědomi a že nejsme na to zlo sami. Masy jsme opravdu nezasáhli, ale to se podaří jen málokterému divadlu.

Sedmnáctá lekce mě naučila, že nemůžeme automaticky předpokládat, že to, co je podstatné pro nás, bude stejně zajímat i diváky. Přesto se nesmíme té ambice řešit věci pro nás podstatné nikdy vzdát.

18)

Další hra, kterou jsme s Ivanem Rajmontem společně inscenovali, měla ohlas podstatně výraznější, u diváků i u kritiky.

Ludmila Ulická **“Ruská zavařenina”** Komorní scéna Aréna Ostrava 2013. Tento text jsme uvedli jako českou premiéru. Neznámá hra v našem divadelním prostředí dobře zarezonovala. Je zajímavé, jaký druh ruské klasiky má v českém divadle největší úspěch, čemu diváci v naší zemi nejlépe rozumí. Podle mě je to Gogol a Čechov, tedy autoři, kteří jsou schopni jisté sebeironie a kritického pohledu na to, čemu se někdy říká “ruská duše”. Onen komický efekt, který tento pohled umožňuje pak není způsoben tím, že bychom se Rusům posmívali. Je to, myslím, tak, že v tom přesném pohledu vidíme i něco z nás. Těžko říct, jestli je to něco výsostně slovanského. Je to ten pocit zbytečnosti existence, ta neschopnost něco udělat, nebo to udělat pořádně. Je to neustálá potřeba zabývat se sám sebou a vlastními pocity. Neschopnost poslouchat druhého a říct to, co opravdu chci druhému říct. Všechny tyto, v podstatě velmi smutné motivy našeho jednání dokáže právě Čechov nahlédnout s velkou ironií a zároveň velmi přesně. Hra “Ruská zavařenina” je poctou Čechovovi a tomuto jeho mistrovství a právě proto byla u nás, podobně

jako hry samotného klasika, tak dobře přijata. Nevím, jak by si tento text užil divák bez znalosti Čechovových divadelních her. Jistě by ho pobavil jistý svéráz ruského domácího života intelektuálů v konfrontaci s reálným světem. Nejsilnějším zdrojem humoru a potažmo i hlubšího divadelního zážitku jsou ale právě paralely a někdy i vyslovené citace situací Čechovových her, především pak “Višňového sadu”. To, co pro mě dodává zvláštní smutek klasickým textům, je naše zkušenost, kterou sám Čechov nemohl mít. Že svět, který popisuje, bude zanedlouho smeten společenskou a politickou revolucí a ve své podstatě zanikne. Tedy, zanikne ve svých vnějších projevech. “Ruská zavařenina” Ludmily Ulické podává zprávu o tom, že ta diagnostika, kterou učinil Anton Pavlovič Čechov při pozorování svých současníků na konci 19. století je aplikovatelná i na obyvatele světa našich dní. Rozdíl je v tom, že Čechovův svět se blíží k apokalypse, ale ještě o tom neví. Svět Ludmily Ulické je jakoby postapokalyptický. Tomu, podle mého, odpovídá, že umístila děj své hry do prázdninového, ale celoročně obývaného domu na venkově poblíž Moskvy, který poměrně výrazně, podobně jako většina jeho obyvatel, chátrá.

Byli jsme asi od začátku naší práce na tomto titulu přesvědčeni, že, narozdíl od poslední inscenace, kterou jsme v Komorní scéně Aréna dělali - Kafkova “Procesu”, bude tentokrát třeba o scénografii uvažovat mnohem naturalističtěji. Pokud má být zachována paralela textu s Čechovem, chtěli jsme, aby i scénografické řešení odkazovalo k tomu typu divadla, který Čechovovým hráčům vtiskli Konstantin Sergejevič Stanislavskij a Viktor Andrejevič Simov.

Dnes je těžké posuzovat, jak realistická až naturalistická scénografie působila v době svého vzniku. Ta iluze, že se nám skutečně otevřel za oponou výhled do skutečné domácnosti, musela tehdejší diváky šokovat. Podobně, jako se to stalo s realistickou malbou 19. století, i realistická scénografie nebyla řešením definitivním a nepřekonatelným. Své vykonaly fotografie a film. Během 20. století došlo k turbulentnímu vývoji ve výtvarném umění i scénografii. Svou touhu po pohledu do naprosto reálných, a přesto ve skutečnosti neexistujících světů diváci uspokojují při sledování filmů ve dvou, nebo dokonce více dimenzích. Iluze reality se díky technologiím stává v této oblasti dokonalejší a

přesvědčivější. To, co v tomto smyslu je schopné nabídnout divadelní jeviště začalo působit poněkud nedostatečně a falešně. Iluze reality na scéně je ve srovnání s opulentností kouzel virtuálního světa téměř ubohá. Většina diváků už je naprosto jasně schopná ve scénografii rozlišit, co je skutečné a co je falešné, kaširované. A právě v tom si myslím, že právě, poněkud paradoxně, spočívá nová síla, kterou tento druh scénografie po té sérii uměleckých revolucí 20.století získal. Ta sdílená a nepopíraná nereálnost realistické scénografie je prostředkem pro umělecké vyjádření. Tato ambivalence, kdy tytéž objekty vnímáme v rámci inscenace jako reálné a zároveň jsme si plně vědomi jejich umělé povahy, může být zdrojem zajímavých paradoxních vjemů.

V našem případě jsme vytvořili dekoraci interiéru ruské “dači”, tedy venkovského letního domu, která se ale už léta rozpadá a, podobně jako v postapokalyptických filmech, si ji příroda pomalu bere zpět od lidí. Její vizuální dominantou byla obrovská knihovna. Ta je však falešná a kaširovaná, slouží pouze jako skryš na lahve vodky. Jestli je to obraz reality, nebo jen nedůslednost divadelní realizace, je otázkou, která zůstává nezodpovězena. Podobně je tomu i s postupným rozpadáním domu. Jak postupně ubývají jeho části, odhaluje se jeho “kulisovitá” povaha a objevují se stěny divadla, které nás vrací zpět do reality z této kaširované iluze, které jsme možná na nějaký čas, ale jistě ne stoprocentně, uvěřili. Samozřejmě, tento rozpadající se dům neměl být v prvním plánu nějakým hlubokomyslným obrazem rozpadajícího se světa ruské inteligence a společnosti. Především byl prostorem, ve kterém se tato hra mohla odehrát. Věci v tomto domě pozbyly svůj význam, přes špinavá a zabedněná okna není vidět, světla nesvítí. Když se něco dalšího pokazí, neopraví se to, ale na místo se postaví židle, aby se nezapomnělo, že je cosi rozbité. Zcela nepraktičtí a pro reálný život nepoužitelní obyvatelé tohoto domu jsou zcela v moci “obyčejného člověka” Semjona, který je svou svéráznou pomocí ještě okrádá o poslední zbytky prostředků. Pro každý problém má naprosto neadekvátní a především velmi drahé řešení. Není divu, že celý tento svět je ve finále hry smeten bourací koulí a likvidační četou, které

paradoxně poslal jeden z členů této rodiny, k němuž se po celou dobu upínaly její naděje.

Výsledek naší práce byl tentokrát opravdu radostný, diváky výborně přijímaný a “Ruská zavařenina” se stala inscenací roku 2013 v anketě Divadelních novin.

Má osmnáctá lekce mi potvrdila, že realistická scénografie není mrtvá relikvie bez umělecké hodnoty, pokud se s ní zachází kreativně a není pouhým popisem.

19)

Ivan Rajmont nastoupil jako šéf činohry Divadla F.X. Šaldy v Liberci. Při této své misi se vydal cestou návratů k titulům, které už znal a které už měl prověřené. Jasným příkladem je “Ruská zavařenina” uvedená už další rok po naší ostravské premiéře. Výjimku tvořila následující inscenace, která s hrou Ludmily Ulické úzce souvisela.

Anton Pavlovič Čechov: “**Višňový sad**” Divadlo F. X. Šaldy Liberec 2014

Bylo to naše první společné setkání s Čechovem. Oba dva už jsme hry tohoto autora inscenovali a, samozřejmě, minimálně Rajmontova inscenace “Tři sestery” byla legendární. Výrazně jsme se mu společně přiblížili v “Ruské zavařenině”, ale teď to byl náš první společný “opravdový” Čechov.

Ivan tentokrát přišel s koncepcí přímo s výběrem tohoto titulu. Velmi významným motivem hry je, samozřejmě, sad a dům, o jejichž osudu se jedná. Reprezentují nebo symbolizují jistý svět, který postupně zaniká a nikdo tomu nedokáže zabránit, nebo se nedokáže alespoň snažit tomu zabránit. Pro Rajmonta byla tímto domem samotná budova divadla F. X. Šaldy, tento svědek pohnuté historie města Liberce. Pro Ivana to bylo do jisté míry osobní téma, neboť se v Liberci sice nenarodil, ale vyrůstal tady. Liberecké divadlo je krásnou historizující budovou z architektonické dílny Fellner - Helmer z roku 1883. Stála tedy již 20 let před tím, než Anton Pavlovič Čechov napsal svůj “Višňový sad”, a všechna ta léta se na ní podepsala. Když se tedy postavy hry odkazují k zchátralému domu Ljubov Andrejevny Raněvské, myslí tím budovu

divadla. Aby byl tento princip maximálně naplněn, byla upravena obvyklá dispozice hlediště a jeviště. Diváci byli usazeni na elevaci v zadní části jeviště. Část inscenace se odehrávala na jevišti, které uzavírala železná opona, která tak z této své, diváky do té doby nikdy neviděné, strany tvořila pozadí těchto výstupů. potom se nám otevřel výhled do hlediště divadla. V parteru jsme postavili nad sedačky ještě molo s promítacím plátnem v pozadí, které sloužilo pro scénu výletu do polí.

Toto režijně scénografické řešení bylo poměrně razantní. V jistém smyslu mohlo absencí dekorace odkazovat k našemu pojetí Kafkova “Procesu”, ale v tomto případě se už scénografie spíše blížila k “site specific”, ve smyslu použití prostoru, který je sice divadelní, ale obvykle se používá jiným způsobem. Významným faktorem byl v tomto případě právě historicko-společenský kontext budovy, která byla postavena v naprosto jiném uspořádání světa i konkrétního města, přetrvala do našich časů a stále slouží svému původnímu účelu. Tyto souvislosti naši diváci, kteří byli z naprosté většiny obyvateli Liberce, snad vnímali. Otázkou ale pro mě zůstává, jestli právě paralela s domem Raněvské z “Višňového sadu” je pro případ této budovy tou nejpřesnější a zda toto spojení s touto hrou dobře rezonuje.

Devatenáctá lekce mě naučila, že k režisérovi je třeba mít naprostou důvěru. Když máte ale pochybnosti o jeho koncepci, je potřeba je říct hned a formulovat své argumenty. Pokud to neuděláte, budete muset jen naplňovat jeho představy.

V roce 2015 jsme pro Divadlo F. X. Šaldy připravili Molierovu “Školu žen” v podstatě ve stejné podobě, jako jsme ji dělali v Brně.

20)

Další společná inscenace měla být dalším návratem, tentokrát vlastně dvojnásobným.

Carlo Goldoni: “**Poprask na laguně**”

Ruské akademické činoherní divadlo v Jaroslavlí (Rusko) 2003

Divadlo Na Fidlovačce 2004

Divadlo F. X. Šaldy 2016

Rajmont měl za sebou v Jaroslavlí dva úspěchy: Čechovova “Platonova” a Shakespearova “Krále Leara”, na kterém už jsem také spolupracoval. Z dramaturgického hlediska je třetí titul, který následoval, ne úplně lehkou pochopitelnou volbou. Goldoni v této společnosti působí jaksí lehkovážně a rozpustile. Nepochybuji, že svou roli sehrála i ryze praktická touha po divácky úspěšné komedii. Ale Rajmont nebral nic lehkovážně, tím méně komedii. Proto divadlo v Jaroslavlí dostalo trochu jiného Goldoniho, než očekávalo.

Už bylo řečeno, že Rajmont nesnášel na jevišti obecnost. V komediích pak nesnášel něco, co by se dalo nazvat obecnou roztomilostí. Nic takového se v naší inscenaci objevit nesmělo. Bylo třeba začít textem. Naše znalost ruštiny nebyla rozhodně na překladatelské úrovni, takže bylo poměrné náročné, abychom se společně s překladatelkou, dramaturgyní a i samotnými herci dobrali k replikám, které zněly reálně a přirozeně. Svět, který jsme chtěli vytvořit, neměl být rokokově rozverný, spíše se inspiroval světem italských neorealistických filmů. Měl to být příběh lidí, kteří žijí skutečný život a skutečně musí tvrdě pracovat, nežijí pouze z flirtování a vzájemného škádlení.

Scénografie byla v podstatě realistická. První scéna představovala prostranství mezi dvěma obyčejnými, poněkud zchátralými domy poblíž vyschlého kanálu. Tam se také odehrává většina hry. Druhé prostředí bylo původně pojmenováno jako “dům vyšetřovatele”, u nás to byla prostě policejní stanice. Velmi neútluná a smutná místnost, ve které vyšetřovatel - mladý cizinec, který se nedávno přistěhoval, tráví večery a noci s lahví alkoholu, plechovkou olejovek a svým nesnesitelně omezeným podřízeným. Tato dvě základní prostředí jsem umístil proti sobě na točnu. Zadní stěna policejní stanice se při otočení do scény u kanálu tyčila vzadu mezi domy. Udělal jsem z ní omšelou cihlovou stěnu místní konzervárny, kam rybáři odnášeli své výrobky. Tím se potlačil ten poněkud středomořsky malebný charakter dvou rybářských domů. Když jsem pak ještě přidal omšelé dřevěné lávky a do vyschlého kanálu postavil zrezivělý vrak auta, vytvořila se scéna, která připomínala sociálně vyloučenou lokalitu.

To bylo to pravé prostředí pro naše komediální sociální drama. Starosti, chudoba a nebezpečí měly působit vážně.

Divadlo v Jaroslavli v té době disponovalo několika výrazně komediálně nadanými herci. Jejich talent a skvělá technika daly vzniknout tvaru, který dodnes považuji za mimořádný. Rajmontovo vedení pro ně bylo mimořádně inspirující. V kontextu dalších komedií, které se tam v té době hrály a měl jsem možnost je vidět, jsem pochopil proč. Ivan po nich nechtěl, aby byli směšní. Chtěl po nich, aby na jevišti vážně a s veškerou úporností usilovali o dosažení svých cílů a o zachování své důstojnosti. A v tom jim bránily jejich slabosti: alkoholismus, sukničkářství, výbušnost, pýcha atd. Na Rajmontovi pak bylo, aby tyto jednotlivé autentické a živé postavy organizoval tak, aby jejich usilování do sebe narážely. V tu chvíli se velmi jasně ukazoval rozdíl mezi výbornými a průměrnými herci. Průměrný herec se všemožně pitvoří a nikdo se nesměje. Goldoni se nepochybně inspiroval v “commedia dell'arte” pro své typy a základní schémata komediálních situací. Vrátil ji však do reálného světa, do světa skutečných lidí. A my jsme se snažili o totéž. Aby naše postavy nebyly jen komediálními typy, aby měli své životy, své touhy a svá trápení. Ale, protože nejsme v Čechovově světě, ale u Goldoniho, nenechávají si nic pro sebe. Kolize a krize nevznikají z nedostatku komunikace, ale z její přemíry. Inscenace byla tedy velmi hlučná, energická a situace byly vyhrocené. A diváci reagovali mohutným smíchem a plnili všechny reprízy po dlouhá léta, kdy se v Jaroslavli “Poprask na laguně” hrál.

Já jsem opět pobýval na místě prakticky celou dobu zkoušení. Pokud jsem tedy právě neřešil výrobu scény a kostýmů, seděl jsem na zkouškách a aktivně byl součástí vzniku inscenace. A po zkouškách jsme zase probírali zas jen divadlo. Bylo to intenzivní a soustředěné, nebylo kam před tím utéct. Normální život zůstal doma v Praze. Takovou zkušenost jsem pak už nikdy nezopakoval.

Poněkud mě zaskočilo Ivanovo rozhodnutí pokusit se tento úspěch zopakovat velmi záhy se stejným titulem v Praze. Byla to zvláštní situace, kdesi daleko v Rusku se nám podařilo udělat velice úspěšné představení a téměř nikdo z lidí v Praze ho neviděl a s největší pravděpodobností neuvidí. Pokusili jsme se tedy v

Divadle Na Fidlovačce zopakovat totéž, co jsme dělali v Jaroslavlí. Ale totéž to nemohlo být. Pro mě nastal problém už v začátku. Jeviště těch dvou divadel byla úplně jiná. Divadlo Na Fidlovačce je podstatně menší a nemá točnu. Změnil se tak základní princip scénografie. Všechno vypadalo více méně stejně, jen k proměnám scény nedocházelo otáčením, ale spouštěním stěny z provaziště. Ale to byl jen první z řady kompromisů, které se v té situaci nejevily jako podstatné. Celkově pro nás byla příprava inscenace komfortnější. Byli jsme doma, já měl k dispozici fungující divadelní dílny, v Rusku byla výroba nepřetržitá improvizace, která často končila tak, že jsem musel sám na jevišti fyzicky dokončovat nedodělané dekorace. Rajmont mohl zkoušet ve svém rodném jazyce a všichni byli vstřícní. Přes všechny tyto příznivé okolnosti vznikla inscenace, která zdaleka nebyla tak dobrá. Je to asi přirozené, že neexistuje nic jako “instantní inscenace”, připravený koncept, který se zkoušením přivede k životu. Tím méně je to možné u komedie. Časem mi v hlavě zůstala jen inscenace z Jaroslavlí a podoba té z Divadla Na Fidlovačce zcela vybledla. Vnímali jsme to asi s Ivanem podobně a ani to neměli potřebu příliš analyzovat. Měl jsem pocit, že se toto téma jednou pro vždy uzavřelo.

“Poprask na laguně” se však vrátil ještě jednou a to za zcela zvláštních a smutných okolností. Rok 2015 byl posledním rokem naší spolupráce a ta byla v tomto období ovlivněna několika závažnými okolnostmi. Já jsem se stal ředitelem výroby v Národním divadle, což dost výrazně ovlivnilo moje možnosti pracovat jako scénograf mimo Prahu, bylo pro mě stále složitější věnovat potřebný čas a energii, které byly pro spolupráci s Ivanem potřeba. Rajmont se stal šéfem Činohry Divadla F. X. Šaldy v Liberci. A začalo ho výrazně trápit zdraví. V tom roce jsme se tedy v Liberci vrátili k “Ruské zavařenině” a “Škole žen” jako k titulům, které se nám podařilo v minulosti někde jinde inscenovat s úspěchem. Dalším takovým titulem měl být právě “Poprask na laguně”. Pro Rajmonta to znamenalo sázku na favority a předpokládal, že tyto osvědčené režijní koncepce zafungují i zde. Tím si chtěl v Liberci vybudovat jistý základ úspěšných představení, na které chtěl navázat už novou tvorbou a experimentem. První takovou inscenací byl pro nás právě

koncepčně poměrně odvážný “Višňový sad”. V plánu byla i “Thais” Julese Masseneta na motivy Anatola France, což měla být naše první společná operní inscenace. Ivan Rajmont plánoval v Liberci další velkou kapitolu svého bohatého tvůrčího života. Neplánoval šetřit sebe ani divadlo.

“Poprask na laguně” ve své třetí verzi byl naší poslední společnou inscenací. Na další už, bohužel, nedošlo.

Návrh dělat tento titul mě nenadchnul, po zkušenosti z Fidlovačky jsem příliš nevěřil, že se nám podaří zopakovat to, co se nám povedlo v Jaroslavi. Ale nevzepřel jsem se, byl jsem jediný, kdo to mohl udělat a cítil jsem, že je ta inscenace pro Ivana důležitá. Upravil jsem tedy scénografii pro jeviště Divadla F. X. Šaldy a předal návrhy.

Obecně si myslím, že je možné inscenaci stejného titulu opakovat. Celkem běžně se to stává u klasického baletu. Možná to souvisí i s tím, že baletní role mívají i nejvíce alternací. Každý tanečník je individualita, ale přesto zde existuje propracovaný systém, jak zaznamenat a kodifikovat výkon tak, aby se dal zopakovat někým jiným, někde jinde. U opery už se něco podobného nedá úplně zaručit a v činohře mi to připadá téměř nemožné a pokoušet se o to může působit jako poštilost. Vypadá to tedy, že čím je žánr méně stylizovaný, je těžší ho nějak kodifikovat. Komédie mi v tomto ohledu připadá nejsložitější. Pracuje totiž s reakcí diváků, což je ta nejméně předvídatelná složka představení. Pokud po pointě nepřichází reakce publika, stroj komedie se začne zasekávat, v divadlech svítící nápisy vyzývající ke smíchu a potlesku nejsou. Mě tedy, jako scénografa, čekal poměrně rutinní úkol adaptovat stejnou scénu opět pro jiné jeviště, zatímco režiséra čekala obrovská práce postavit znovu celou komedii, situaci po situaci.

Než ale došlo k začátku zkoušení, došlo k prudkému zhoršení Ivanova zdravotního stavu. Tehdy jsem vůbec nepředpokládal, že by se jednalo o fatální situaci. Ivan mě pozval domů a vysvětlil, že nemůže začít zkoušet. Čekal jsem, že se projekt odloží, než se jeho zdravotní stav zlepší. Jeho pocit zodpovědnosti za divadlo a soubor ho ale vedl k jinému řešení. Navrhl mi, abych začal s herci zkoušet já. Koncepti jsem znal už z Jaroslavi, byl jsem tam téměř na všech

zkouškách, věděl jsem, co se má na jevišti dít a hlavně proč se to má dít. V této situaci jsem nemohl odmítnout, byl jsem přesvědčený, že se jedná o provizorní řešení a za dva až tři týdny nastoupí Rajmont jako skutečný režisér inscenace. Krátce před první čtenou zkouškou Ivan Rajmont zemřel. Ta zpráva mě zastihla v Kyjevě, kde jsem byl na jednání v divadle. V tuto chvíli se uzavřela tato pro mě naprosto zásadní životní a pracovní kapitola, která trvala od roku 1998 do 2015, za tu dobu jsme spolu připravili více než čtyřicet inscenací. Rozhodl jsem se dostát svému slibu a pokusil se tuto naši poslední spolupráci dotáhnout do konce.

Byla to moje první a poslední režijní zkušenost. Inscenace, která vznikla v Liberci, jednoznačně vycházela z Rajmontovy koncepce z Jaroslavlí a já se ji snažil co nejlépe naplnit. Zkoušení komedie za těchto smutných okolností opravdu nebylo snadné a Ivanovu definitivní fyzickou nepřítomnost jsem si pořádně uvědomil až na premiéře.

Začali jsme naši spolupráci Goldonim, kde mi Ivan nadiktoval, jak má vypadat scénografie. Já se za těch 16 let stal scénografem, který si už diktovat nenechá. Skončili jsme Goldonim, kde jsem ochotně naplňoval jeho režijní koncepci. Má dvacátá lekce s Ivanem Rajmontem mě naučila, že scénografie ani režie neexistují samy o sobě. Režisér by měl aspoň částečně umět být scénografem, aby si dokázal formulovat, co od něj očekává. A scénograf by měl chápat, jak pracuje režie.

V Praze 9.10.2023

Martin Černý

Seznam inscenací spolupráce s Ivanem Rajmontem

Externí odkazy na další informace o inscenaci, fotografie, články a recenze.

- Porubjak, Martin; Goldoni, Carlo Goldoniáda DAMU Katedra alternativního a loutkového divadla 1999

<https://vis.idu.cz/ProductionDetail.aspx?id=5010&mode=5>

- Gink, Daniil; Dostojevskij, Fjodor M. Můra Národní divadlo Praha Činohra Národního divadla Praha 1999

<http://archiv.narodni-divadlo.cz/inscenace/47>

<https://vis.idu.cz/VideoDetail.aspx?id=6581>

<https://vis.idu.cz/ProductionDetail.aspx?id=4287&mode=5>

- William Shakespeare: “Král Lear” Ruské akademické činoherní divadlo v Jaroslavlí (Rusko) 2000.

<https://volkovteatr.ru/repertoire/arkhivnye-spektakli/korol-lir/>

<http://archiv.narodni-divadlo.cz/inscenace/8372>

- Goethe, Johann Wolfgang Faust Klicperovo divadlo Hradec Králové 2001

<https://programy.sms.cz/kultura/hradec-kralove/klicperovo-divadlo/faust-2>

<https://vis.idu.cz/ProductionDetail.aspx?id=6585&mode=5>

- Shakespeare, William Marná lásky snaha Agentura SCHOK Praha 2001

<https://vis.idu.cz/ProductionDetail.aspx?id=7012&mode=5>

- Beaumarchais, Pierre Figarova svatba Divadlo pod Palmovkou Praha 2002

<https://vis.idu.cz/VideoDetail.aspx?id=3632>

<https://vis.idu.cz/ProductionDetail.aspx?id=8592&mode=5>

- Aischylos Oresteia Národní divadlo Praha
Činohra Národního divadla Praha 2002

<http://archiv.narodni-divadlo.cz/inscenace/377>

<https://vis.idu.cz/ProductionDetail.aspx?id=8087&mode=5>

<https://vis.idu.cz/VideoDetail.aspx?id=6504>

https://www.idnes.cz/kultura/hudba/narodni-divadlo-uedlo-kompletni-oresteiu.A020617_192405_hudba_vlk

<https://vltava.rozhlas.cz/davna-tragedie-rozrazi-bludny-kruh-odplaty-7876293>

- Crimp, Martin Venkov Národní divadlo Praha
Činohra Národního divadla Praha 2002

<https://vis.idu.cz/VideoDetail.aspx?id=3338>

<https://vis.idu.cz/ProductionDetail.aspx?id=9012&mode=5>

- Zuckmayer, Carl Dvojité salto Divadlo Na Fidlovačce Praha
2003

<https://vis.idu.cz/ProductionDetail.aspx?id=9619&mode=5>

- Moliere Don Juan Klicperovo divadlo Hradec Králové
2003

<https://vis.idu.cz/ProductionDetail.aspx?id=9198&mode=5>

<https://www.novinky.cz/clanek/kultura-zdarily-don-juan-v-hradci-kralovem-254616>

- Eurípidés Héroés AMU DAMU DISK - Divadelní studio
Praha 2003

<https://vis.idu.cz/ProductionDetail.aspx?id=9456&mode=5>

- Marivaux, Pierre de Experiment Vyšší odborná škola herecká
2003

<https://vis.idu.cz/ProductionDetail.aspx?id=10744&mode=5>

- Carlo Goldoni: "Poprask na laguně"

Ruské akademické činoherní divadlo v Jaroslavlí (Rusko) 2003

<https://volkovteatr.ru/repertoire/arkhivnye-spektakli/kodzhinskie-perepalkii/>

- Shakespeare, William Coriolanus Národní divadlo Praha

Činohra Národního divadla Praha 2004

<https://vis.idu.cz/ProductionDetail.aspx?id=10474&mode=5>

<http://archiv.narodni-divadlo.cz/inscenace/1640>

<https://vis.idu.cz/VideoDetail.aspx?id=6508>

<https://www.i-divadlo.cz/recenze/politika-v-bode-nula>

https://www.idnes.cz/kultura/divadlo/coriolanus-je-debata-o-rizeni-statu.A040128_120801_divadlo_lja

https://www.idnes.cz/kultura/divadlo/sympatak-coriolanus-versus-lid.A040202_114839_divadlo_lja

- Petrovski, Jugoslav Porcelánová váza Národní divadlo Praha

Činohra Národního divadla Praha 2004

<https://vis.idu.cz/ProductionDetail.aspx?id=12613&mode=5>

- Ibsen, Henrik Když my mrtví procitneme Divadlo F. X. Šaldy Liberec

2004

<https://vis.idu.cz/VideoDetail.aspx?id=3926>

<https://vis.idu.cz/ProductionDetail.aspx?id=10937&mode=5>

- Shakespeare, William Konec dobrý, všechno dobré

Klicperovo divadlo Hradec Králové 2004

<https://vis.idu.cz/ProductionDetail.aspx?id=15297&mode=5>

- Goldoni, Carlo Poprask na laguně Divadlo Na Fidlovačce Praha
2004

<https://vis.idu.cz/ProductionDetail.aspx?id=15297&mode=5>

- Sheridan, Richard B. Škola pomluv Národní divadlo Praha
Činohra Národního divadla Praha 2004

<https://vis.idu.cz/ProductionDetail.aspx?id=11420&mode=5>

<http://archiv.narodni-divadlo.cz/inscenace/4565>

<https://biblio.idu.cz/records/77799631-a5c1-479e-8072-47608ee3ba69>

http://app.divadlo.cz/archiv/divadelni_noviny/2004/20%202004.pdf

- Moliere Škola žen Národní divadlo v Brně
Činohra Národního divadla v Brně 2005

<https://vis.idu.cz/ProductionDetail.aspx?id=12939&mode=5>

<https://ndbrno->

onlinearchiv.cz/modules/theaterarchive/?h=inscenation&a=detail&id=3761

<https://vis.idu.cz/VideoDetail.aspx?id=14788>

<https://vis.idu.cz/VideoDetail.aspx?id=6155>

http://app.divadlo.cz/archiv/divadelni_noviny/2005/14.pdf

- Ayckbourn, Alan Komická potence aneb Něco v ní je Divadlo
Na Fidlovačce Praha 2005

<https://vis.idu.cz/ProductionDetail.aspx?id=16279&mode=5>

- Ayckbourn, Alan Postelová fraška Divadlo F. X. Šaldy Liberec
2006

<https://vis.idu.cz/ProductionDetail.aspx?id=17562&mode=5>

- Velíšek, Martin; Rajmont, Ivan; Havlíček, Jaroslav Petrolejové lampy
Klicperovo divadlo Hradec Králové 2006

<https://vis.idu.cz/ProductionDetail.aspx?id=15797&mode=5>
<https://www.i-divadlo.cz/divadlo/klicperovo-divadlo/petrolejove-lampy>
<https://www.i-divadlo.cz/recenze/dramatizace-havlickova-romanu-stavi-na-hereckych-vykonech>
<https://vis.idu.cz/VideoDetail.aspx?id=6111>
<https://www.odaha.com/tomas-odaha/recenze/divadlo/klicperovo-divadlo/petrolejove-lampy>
<http://app.divadlo.cz/archiv/rozhlas/2007/0201.pdf>
http://app.divadlo.cz/archiv/divadelni_noviny/2006/11.pdf

- Hančil, Jan Tři životy Národní divadlo Praha
Činohra Národního divadla Praha 2006

<https://vis.idu.cz/VideoDetail.aspx?id=8321>
<https://vis.idu.cz/ProductionDetail.aspx?id=18610&mode=5>

- Shakespeare, William Titus Andronicus Divadlo v Dlouhé Praha
2007

<https://www.divadlovdlouhe.cz/repertoar/derniery/titus-andronicus/>
<https://vis.idu.cz/VideoDetail.aspx?id=6837>
<https://www.divadlovdlouhe.cz/repertoar/derniery/titus-andronicus/#Recenze>
<https://vltava.rozhlas.cz/william-shakespeare-titus-andronicus-5109942>
<https://vltava.rozhlas.cz/william-shakespeare-titus-andronicus-5112120>
https://prazsky.denik.cz/kultura_region/andronicus20070530.html
<https://vis.idu.cz/ProductionDetail.aspx?id=17547&mode=5>

- Hofmannsthal, Hugo von Škola manželů aneb Neúplatný Národní
divadlo v Brně
Činohra Národního divadla v Brně 2007

<https://vis.idu.cz/VideoDetail.aspx?id=14920>
<https://vis.idu.cz/ProductionDetail.aspx?id=18172&mode=5>

- Vedral, Jan Staří režiséři (We Got Him!) Národní divadlo Praha
Činohra Národního divadla Praha 2008

<https://vis.idu.cz/VideoDetail.aspx?id=8345>

<https://vis.idu.cz/ProductionDetail.aspx?id=19713&mode=5>

- Fletcher, John; Shakespeare, William Dva vznešení příbuzní
Národní divadlo Praha

Činohra Národního divadla Praha 2008

<http://archiv.narodni-divadlo.cz/inscenace/5295>

<https://vis.idu.cz/ProductionDetail.aspx?id=19722&mode=5>

<https://vis.idu.cz/VideoDetail.aspx?id=8325>

<https://vltava.rozhlas.cz/john-fletcher-a-william-shakespeare-dva-vzneseni-pribuzni-5125743?print=1>

https://www.idnes.cz/kultura/divadlo/havlovo-odchazeni-nahradil-unikatni-shakespeare.A080607_115654_divadlo_jaz

http://app.divadlo.cz/archiv/divadelni_noviny/2008/15.pdf

<http://app.divadlo.cz/archiv/scena.cz/2008/0615.pdf>

- Shakespeare, William Komedie omylů Agentura SCHOK
Praha 2008

<https://vis.idu.cz/ProductionDetail.aspx?id=21989&mode=5>

<https://vis.idu.cz/VideoDetail.aspx?id=18507>

- Steigerwald, Karel Dobové tanceKlicperovo divadlo Hradec Králové
2008

<https://vis.idu.cz/VideoDetail.aspx?id=10614>

<https://vis.idu.cz/ProductionDetail.aspx?id=22037&mode=5>

<http://app.divadlo.cz/archiv/pravo/2008/283/po335.pdf>

http://app.divadlo.cz/archiv/divadelni_noviny/2009/02.pdf

- Ibsen, Henrik Nepřítel lidu Národní divadlo Praha
Činohra Národního divadla Praha 2009
<http://archiv.narodni-divadlo.cz/inscenace/5323>
<https://vis.idu.cz/ProductionDetail.aspx?id=26394&mode=5>
<https://vis.idu.cz/VideoDetail.aspx?id=12997>
<http://www.nekultura.cz/divadlo-recenze/nepritel-lidu-ve-stavovskem-divadle.html>
http://app.divadlo.cz/archiv/divadelni_noviny/2009/07.pdf
<http://app.divadlo.cz/archiv/t%C3%BDden%C3%ADk%20rozhl%C3%A1s/2009/16/du085.pdf>
<http://app.divadlo.cz/archiv/mozaika/2009/0303.pdf>
<http://app.divadlo.cz/archiv/pravo/2009/52/ham140.pdf>

- Birinskij, Lev Mumraj Divadlo na Vinohradech Praha
2009

<https://vis.idu.cz/ProductionDetail.aspx?id=30743&mode=5>

- Brecht, Bertolt; Weill, Kurt Žebrácká opera Národní divadlo Praha
Činohra Národního divadla Praha 2009

<https://vis.idu.cz/ProductionDetail.aspx?id=28304&mode=5>
<http://archiv.narodni-divadlo.cz/inscenace/5411>
<https://vis.idu.cz/VideoDetail.aspx?id=13015>
<http://www.nekultura.cz/divadlo-recenze/zebracka-opera-v-narodnim-divadle-zebrame-dosti-drze.html>
<https://ct24.ceskatelevize.cz/ct24/kultura/1367294-recenze-zebracka-opera-v-narodnim-divadle>
<https://operaplus.cz/weill-v-narodnim-ano-ale-v-cinohre/>
<http://litenky.ff.cuni.cz/clanek.php/id-2862.html>
<https://www.novinky.cz/clanek/kultura-zebracka-opera-v-narodnim-divadle-trva-ctyri-hodiny-a-nesetri-vulgarismy-20678>
http://app.divadlo.cz/archiv/divadelni_noviny/2009/22.pdf

<http://app.divadlo.cz/archiv/mozaika/2009/1215.pdf>

<http://app.divadlo.cz/archiv/lidov%C3%A9%20noviny/2009/291/st045.pdf>

<http://app.divadlo.cz/archiv/pravo/2009/289/ute029.pdf>

- Gogol, Nikolaj V. Revizor Národní divadlo Brno
Činohra Národního divadla v Brně 2010

<https://vis.idu.cz/ProductionDetail.aspx?id=29542&mode=5>

<https://ndbrno->

<onlinearchiv.cz/modules/theaterarchive/?h=inscenation&a=detail&id=3809>

<https://vis.idu.cz/VideoDetail.aspx?id=14953>

https://brnensky.denik.cz/kultura_region/revizor-groteska-bez-lacinych-karikatur20100318.html

<https://www.divadelni-noviny.cz/tentokrat-bez-drzeho-cela>

http://app.divadlo.cz/archiv/mlada_fronta/2010/69/ct224.pdf

<http://app.divadlo.cz/archiv/lidov%C3%A9%20noviny/2010/72/po012.pdf>

- Sartre, Jean Paul Špinavé ruce Národní divadlo Praha
Činohra Národního divadla Praha 2010

<https://vis.idu.cz/ProductionDetail.aspx?id=39362&mode=5>

<https://vis.idu.cz/VideoDetail.aspx?id=12995>

- Harwood, Ronald Kvartet Divadlo u Valšů Praha 2011

<https://vis.idu.cz/ProductionDetail.aspx?id=39074&mode=5>

- Schorm, Evald; Kafka, Franz; Eisner, Pavel Proces Komorní scéna
Aréna Ostrava 2011

<https://vis.idu.cz/ProductionDetail.aspx?id=38522&mode=5>

<https://www.i-divadlo.cz/divadlo/komorni-scena-arena/proces>

<https://www.divadelni-noviny.cz/nic-neprovedl-no-prave>

<http://app.divadlo.cz/archiv/pravo/2011/222/sob328.pdf>

<http://app.divadlo.cz/archiv/ostravablog.cz/2011/0921.pdf>

<http://app.divadlo.cz/archiv/protimluv/2011/3-4/ute113.pdf>

- Steigerwald, Karel; Šimková, Dagmar Má vzdálená vlast

Národní divadlo Praha

Činohra Národního divadla Praha 2012

<http://archiv.narodni-divadlo.cz/inscenace/5706>

<https://vis.idu.cz/ProductionDetail.aspx?id=40232&mode=5>

<https://vis.idu.cz/VideoDetail.aspx?id=13202>

<https://www.i-divadlo.cz/recenze/daleka-cesta-ma-marne-volani>

<https://www.topzine.cz/recenze-ma-vzdalena-vlast-ukaze-komunismus-vcera-a-dnes-nevyhyba-se-nicemu>

<https://www.novinky.cz/clanek/kultura-pocta-dagmar-simkove-umensena-spatnou-groteskou-v-narodnim-divadle-145779>

http://app.divadlo.cz/archiv/mlada_fronta/2012/44/%C4%8Dt208.pdf

<http://app.divadlo.cz/archiv/pravo/2012/43/%C4%8Dt202.pdf>

http://app.divadlo.cz/archiv/divadelni_noviny/2012/05.pdf

<http://app.divadlo.cz/archiv/lidov%C3%A9%20noviny/2012/62/ute533.pdf>

<http://app.divadlo.cz/archiv/reflex/2012/12/pa836.pdf>

- Carrière, Jean-Claude Terasa Horácké divadlo Jihlava

2012

<https://vis.idu.cz/ProductionDetail.aspx?id=40382&mode=5>

<https://vis.idu.cz/VideoDetail.aspx?id=12464>

- Machiavelli, Niccolo Mandragora Národní divadlo Brno

Činohra Národního divadla v Brně 2012

<https://vis.idu.cz/ProductionDetail.aspx?id=41087&mode=5>

<https://vis.idu.cz/VideoDetail.aspx?id=14975>

http://app.divadlo.cz/archiv/divadelni_noviny/2012/19.pdf

<http://app.divadlo.cz/archiv/lidov%C3%A9%20noviny/2012/265/pa041.pdf>

- Ulická, Ludmila Ruská zavařenina Komorní scéna Aréna
Ostrava 2013

<https://vis.idu.cz/ProductionDetail.aspx?id=42523&mode=5>

<https://divadloarena.cz/repertoar/ruska-zavarenina/#allContent>

<https://vis.idu.cz/VideoDetail.aspx?id=14222>

<https://magazin.aktualne.cz/kultura/divadlo/nejlepsi-divadlo-roku-2013-ruska-zavarenina-v-arene/r~5984cbb8786311e39a7b002590604f2e/>

<https://www.ostravan.cz/10870/ruska-zavarenina-v-podani-komorni-sceny-arena-vyhrala-festival-v-ceskem-tesine/>

<https://www.divadelni-noviny.cz/ruska-zavarenina-ostrava-liberec-recenze>

http://app.divadlo.cz/archiv/divadelni_noviny/2014/04.pdf

<http://app.divadlo.cz/archiv/liter%C3%A1rn%C3%AD%20noviny/2014/1/po063.pdf>

<http://app.divadlo.cz/archiv/div%C3%A1%20b%C3%A1ze/2014/0109.pdf>

<http://app.divadlo.cz/archiv/ostravablog.cz/2013/0620.pdf>

<http://app.divadlo.cz/archiv/e15/2013/0619rus.pdf>

- Ulická, Ludmila Ruská zavařenina Divadlo F. X. Šaldy Liberec
Činohra Divadla F. X. Šaldy 2014

<https://vis.idu.cz/ProductionDetail.aspx?id=44095&mode=5>

<https://www.saldovo-divadlo.cz/program/detail-predstaveni/r/ruska-zavarenina>

<http://app.divadlo.cz/archiv/lidov%C3%A9%20noviny/2014/77/st548.pdf>

- Čechov, Anton Pavlovič Višňový sad Divadlo F. X. Šaldy Liberec
Činohra Divadla F. X. Šaldy 2014

<https://vis.idu.cz/ProductionDetail.aspx?id=44186&mode=5>

<https://www.saldovo-divadlo.cz/program/detail-predstaveni/r/visnovy-sad>

<https://liberec.rozhlas.cz/v-divadle-f-x-saldy-hraji-cechovuv-visnovy-sad-obracene-8291935>

- Moliere Škola žen Divadlo F. X. Šaldy Liberec
Činohra Divadla F. X. Šaldy 2015

<https://vis.idu.cz/ProductionDetail.aspx?id=46823&mode=5>

<https://www.saldovo-divadlo.cz/program/detail-predstaveni/r/skola-zen>

<https://vis.idu.cz/VideoDetail.aspx?id=15039>

<https://www.divadelni-noviny.cz/skola-zen-komedii-roku>

- Goldoni, Carlo Poprask na laguně Divadlo F. X. Šaldy Liberec
Činohra Divadla F. X. Šaldy 2016

<https://vis.idu.cz/ProductionDetail.aspx?id=46111&mode=5>

<https://www.saldovo-divadlo.cz/program/detail-predstaveni/r/poprask-na-lagune>

<https://www.divadelni-noviny.cz/divadelni-loucení-s-ivanem-rajmontem>

<https://www.denik.cz/divadlo/komedii-roku-se-stal-poprask-na-lagune-libereckeho-divadla-20170131.html>

https://www.idnes.cz/pardubice/zpravy/ceny-festivalu-smichu-jsou-rozdany.A170131_2302620_pardubice-zpravy_jah

Obrazové přílohy:

Můra foto Hana Smejkalová



Král Lear foto archiv divadla autor neuveden



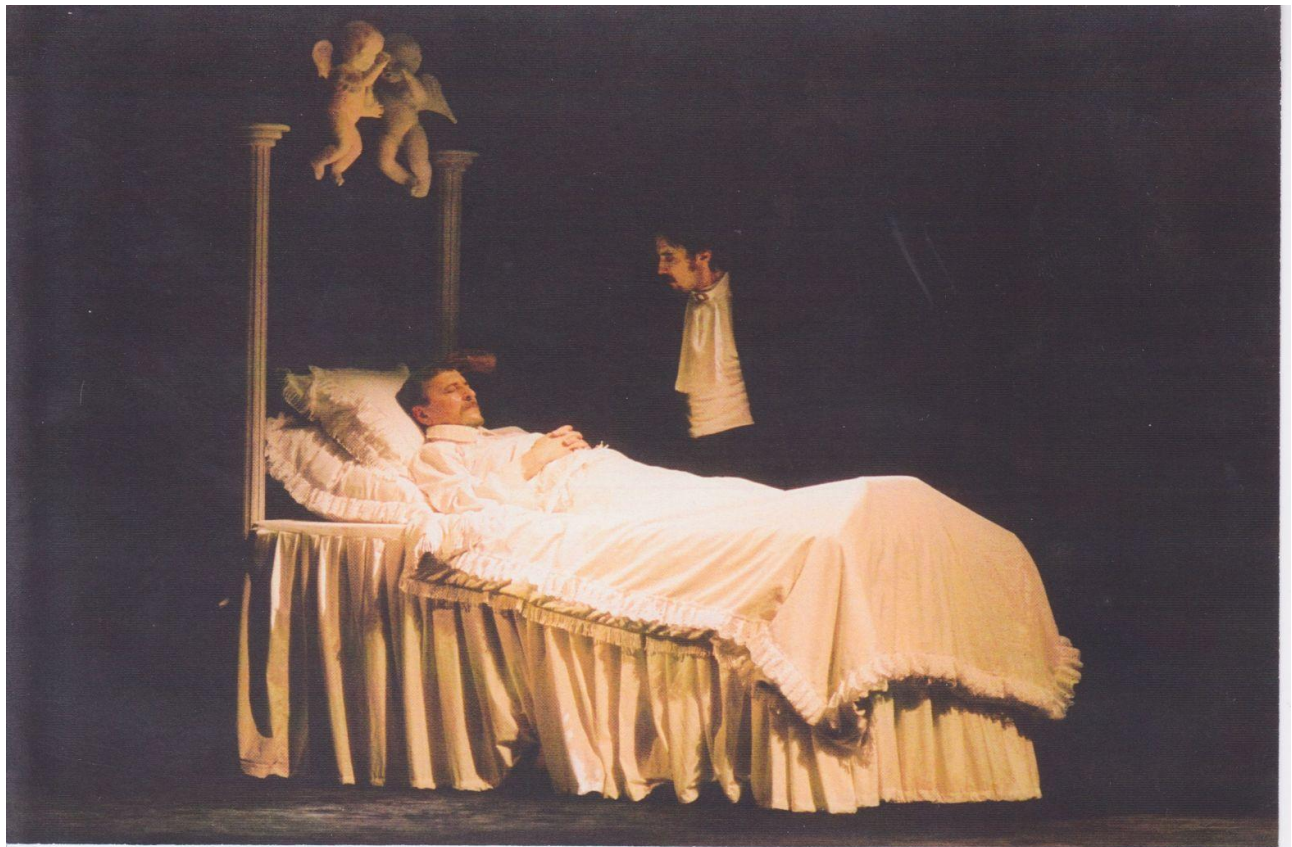
Oresteia foto Oldřich Pernica







Don Juan foto Josef Ptáček



Coriolanus foto Hana Smejkalová







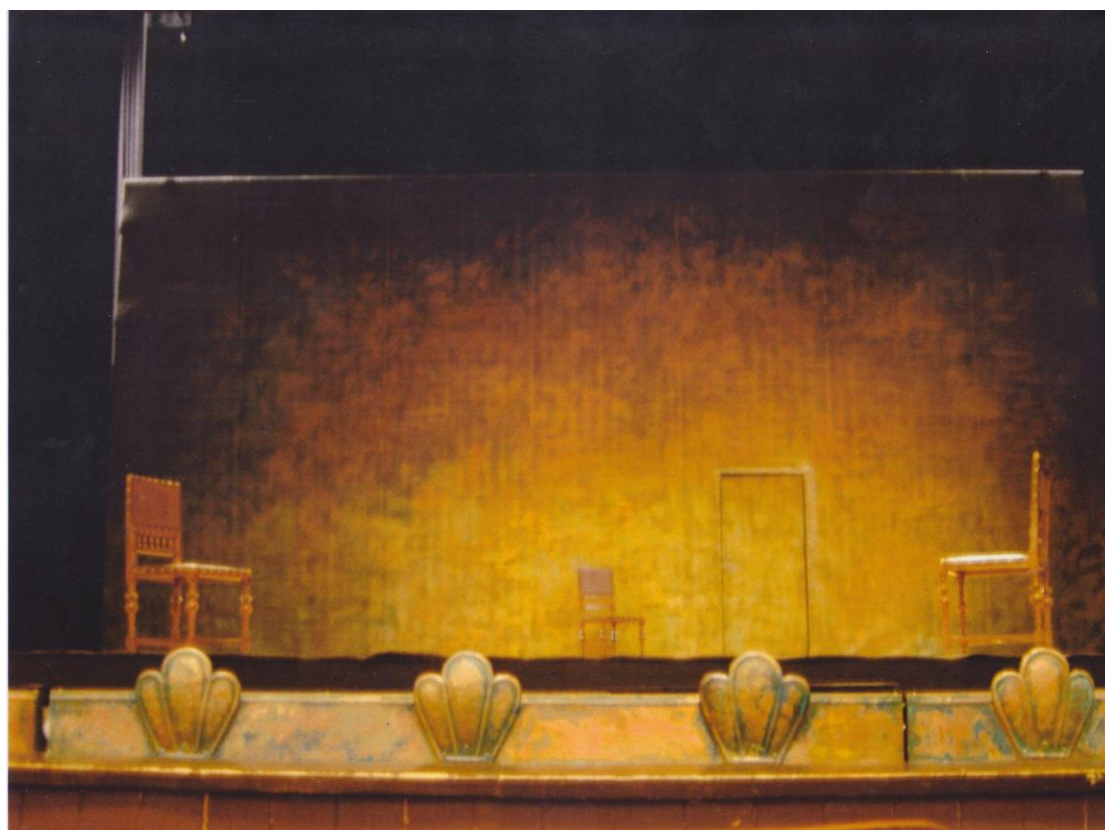
Škola pomluv foto Pavel Nesvadba







Škola žen foto Jana Hallová a autor





Titus Andronicus foto archiv divadla autor neuveden



Dva vznešení příbuzní foto Petr Koubek





Nepřítel lidu foto autor





Žebrácká opera foto Viktor Kronbauer





Revizor foto Pavol Juráš



Proces foto Roman Poláček



Má vzdálená vlast foto hana Smejkalová



Ruská zavařenina foto Viktor Kronbauer





Višňový sad foto Roman Dobeš



Poprask na Laguně Jaroslavl foto archiv divadla autor neuveden



Poprask na laguně Liberec foto Petr Našic





Soubor videozáznamů inscenací, o kterých práce pojednává a jsou dostupné online:

- Aischylos **Oresteia** Národní divadlo Praha
Činohra Národního divadla Praha 2002
<https://media.amu.cz/gotoken/f35ff62376ce40f6bde6a181a1ae2397>

- Shakespeare, William **Coriolanus** Národní divadlo Praha
Činohra Národního divadla Praha 2004
<https://media.amu.cz/cs/detail/19925?token=9f036218487e496390cdec23b538c542>

- Fletcher, John; Shakespeare, William **Dva vznešení příbuzní**
Národní divadlo Praha
Činohra Národního divadla Praha 2008
<https://media.amu.cz/cs/detail/19921?token=768264fc7cb44334a5324f140c47e7d6>

- Ibsen, Henrik **Nepřítel lidu** Národní divadlo Praha
Činohra Národního divadla Praha 2009
<https://media.amu.cz/cs/detail/19929?token=903a38b303ef481b914e0837e52cd64a>

- Brecht, Bertolt; Weill, Kurt **Žebrácká opera** Národní divadlo Praha
Činohra Národního divadla Praha 2009
<https://media.amu.cz/cs/detail/19941?token=2d9fe6d1715440c4ac5dd231e26e069f>

- Moliere **Škola žen** Divadlo F. X. Šaldy Liberec
Činohra Divadla F. X. Šaldy 2015
<https://media.amu.cz/cs/detail/19920?token=9554fc4279d143be81b7125ece0a32aa>

