

AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE

**DIVADELNÍ FAKULTA**

Dramatická umění

Dramaturgie činoherního divadla

**DIPLOMOVÁ PRÁCE**

**PRAKTICKÁ DRAMATURGIE VELKÉHO ČINOHERNÍHO  
DOMU**

**(Je možné v Národním divadle vytvářet vědomou uměleckou  
koncepti?)**

**BcA. Sylvie Rubenová**

Vedoucí práce: doc. MgA. Zuzana Sílová, PhD.

Oponent práce: doc. MgA. Jakub Korčák

Datum obhajoby: 22.9.2016

Přidělovaný akademický titul: MgA.

Praha, 2016

ACADEMY OF PERFORMING ARTS IN PRAGUE

**THEATRE FACULTY**

Dramatic Arts

Dramaturgy of dramatic theatre

**DIPLOMA THESIS**

**PRACTICAL DRAMATURGY OF A GREAT DRAMA HOUSE**

**(Is it possible to create a conscious artistic concept in the  
National theatre?)**

**BcA. Sylvie Rubenová**

Supervisor: doc. MgA. Zuzana Sílová, PhD.

Opponent: doc. MgA. Jakub Korčák

Final Exam Date: September 22<sup>nd</sup>, 2016

Academic Degree to Be Obtained: MgA.

Prague, 2016

## **Prohlášení**

Prohlašuji, že jsem diplomovou práci na téma

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

Praha, dne .....

.....  
podpis diplomanta

## **Upozornění**

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



## ABSTRAKT

Cílem diplomové práce *Praktická dramaturgie velkého činoherního domu (Je možné v Národním divadle vytvářet vědomou uměleckou koncepci?)* je pokusit se reflektovat praktické zkušenosti získané během první sezóny na pozici dramaturga činohry Národního divadla moravskoslezského a na jejich základě pojmenovat specifika a problematiku dramaturgie velkého činoherního domu v regionálním městě. NDM je čtyřsouborové divadlo provozující dvě velké scény (Divadlo Jiřího Myrona a Divadlo Antonína Dvořáka) a malou scénu (zkušebna v Divadle Antonína Dvořáka), na nichž všech působí soubor činohry. Nejde tedy o klasický jednosouborový činoherní dům jako takový (jako např. Divadlo Na Vinohradech), ale podstatné je, že v ostravském divadelním kontextu plní právě tuto funkci. Velkou roli ve fungování činohry NDM samozřejmě hrají dva "systémy", jichž je součástí: tzn. Národní divadlo moravskoslezské (tedy i ostatní soubory a jeho celková profilace) a ostravská divadelní scéna, proto považuji za nutné zpočátku nastínit širší kontext, jenž činohru NDM jako jeho podmnožinu z velké míry ovlivňuje. Součástí této práce je i snaha o pojmenování úlohy kmenového dramaturga v tomto typu divadla, jakými prostředky se může (a musí) podílet na směřování a formování souboru, s krátkodobým i dlouhodobým výhledem, vycházející samozřejmě z konkrétní zkušenosti v tomto konkrétním divadle. Cílem není věnovat se minulosti činohry NDM, tedy analýze historických tendencí tohoto souboru, ale její současné situaci, tzn. přítomnosti a možné budoucnosti. Na základě rozboru aktuálního repertoáru a nadcházejících dramaturgických plánů se budu věnovat možnostem a omezením nejen této činohry, ale velké činohry vůbec.

## ABSTRACT

The aim of the diploma thesis *Practical dramaturgy of a great drama house (Is it possible to create a conscious artistic concept in the National theatre?)* is to try to reflect practical experiences obtained during the first season as a dramaturg of the drama department in the National Moravian-Silesian Theatre and based on them to name the specifics and problematics of the dramaturgy of a great drama house in a regional city. NMST is a four department theatre operating two big stages (Jiří Myron Theatre and Antonín Dvořák Theatre) and a small stage (rehearsal room in Antonín Dvořák Theatre), where on all of them the drama department is operating. Therefore it is not a classical one department drama house as it is (like e.g. Vinohrady Theatre), but it is essential that in Ostravian theatrical context it fulfills exactly this function. Major role in the functioning of drama department of NMST is obviously played by two "systems", which it is a part of: ie the National Moravian-Silesian Theatre (thus also other departments and its overall profilation) and Ostravian theatre scene, therefore I consider necessary to outline the wider context at first because it largely affects the drama department of NMST as its subset. The part of this work is also a pursuit of naming the task of a permanent dramaturg in this type of theatre, using which means he can (and must) participate on the directions and formation of the department, with short-term and long-term outlook, which comes obviously from the specific experience in this specific theatre. It is not the aim to pursue the past of the drama department of NMST, thus analysis of the historical tendencies of this department, but its contemporary situation, ie the present and possible future. Based on the analysis of the current repertoire and upcoming dramaturgical plans I will pursue the options and limits not only of this drama department, but of the great drama at all.

## **Poděkování**

Ráda bych zde poděkovala vedoucí diplomové práce doc. MgA. Zuzaně Sílové, PhD. za její cenné rady a čas, jež mi věnovala nejen v průběhu příprav této práce, ale během celého studia, stejně jako vedoucí ročníku doc. MgA. Milan Schejbal, jemuž bych na tomto místě také ráda poděkovala. Mé poděkování patří i MgA. Davidu Janoškovi a MgA. Kristýně Čepkové, kteří se mnou problematiku, jíž se v této práci zabývám, vždy ochotně konzultovali a při jejím řešení mi byli velmi nápomocni. V neposlední řadě bych chtěla poděkovat MgA. Jance Ryšánek Schmiedtové, MgA. Pavlu Gejgušovi a Mgr. Tomáši Vůjtkovi za to, jak mi neustále pomáhají kultivovat mé dramaturgické smýšlení.

## Obsah

1. Úvod.....	1
2. Ostravská divadelní mapa včera a dnes.....	3
2.1 Počátky a vývoj ostravských národních divadel.....	3
2.2 Rozvoj českých divadel v Ostravě.....	7
2.3 Divadelní Ostrava dnes.....	13
3. Národní divadlo moravskoslezské.....	19
3.1 Specifika provozu a fungování čtyřsouborového kolosu a z toho vyplývající postavení činohry.....	19
4. Funkce dramaturga činohry NDM.....	23
4.1 Dramaturgie v širším slova smyslu – umělecké směřování souboru.....	26
4.2 Dramaturgie v užším slova smyslu – praktická dramaturgická spolupráce na jednotlivých inscenacích.....	31
5. Činohra NDM na začátku sezóny 2015/2016.....	36
5.1 Stávající repertoár.....	37
6. Sezóna 2015/2016.....	44
6.1 Španělská muška.....	44
6.2 Lesík.....	45
6.3 Deník mého otce.....	49
6.4 Mučedník.....	50
6.5 Král Ubu.....	51
6.6 Veselé paničky windsorské.....	53
7. Shakespeare Ostrava 2016.....	56
7.1 HAPRDÁNS.....	56
7.2 Studie Titus.....	57
7.3 Scénická čtení – Po Hamletovi a Bohové roní slzy.....	59
8. Sezóna 2016/2017.....	62
8.1 Poslední štace / Hostinec u Kamenného stolu.....	62
8.2 Je úchvatná!.....	63
8.3 Hodina před svatbou.....	64
8.4 Car samozvanec.....	64
8.5 Zamilovaný Shakespeare.....	65
8.6 Teď mě zabij.....	65
8.7 Sissi (Útěky Alžběty Rakouské).....	66
9. Sezóna 2017/2018?.....	67



10. Závěr.....	69
11. Použitá literatura.....	71

## **1. Úvod**

Byť je cílem této práce pokusit se na základě konkrétních zkušeností v jednom konkrétním divadle pojmenovat principy a problémy činoherní dramaturgie ve všeobecnějším slova smyslu, tedy brát Národní divadlo moravskoslezské a jeho činoherní soubor jako jednoho zástupce celého typu divadla, je podstatné si uvědomit a v začátku předeštit specifika právě tohoto divadelního domu, která v úvahách o jeho fungování hrají zcela zásadní roli.

Jsem přesvědčena, že v tomto případě je pro NDM nejvíce určující lokalita, z níž vyplývají dva zásadní faktory – postavení v ostravské divadelní mapě (a z něj vycházející role a funkce tohoto divadla), tak charakter regionu, který se odráží nejen v rovině tematické, ale i provozního fungování. Velkou měrou tedy NDM je a musí být spoluurčováno dalšími ostravskými divadly, proto než se pustím do samotné analýzy činohry NDM a její dramaturgie, musím nejprve přiblížit ostravský divadelní prostor a jeho fungování, které považuji za poměrně specifické, a jehož rozložení je pro mne a mou práci dramaturga jednoho z místních divadelních domů zcela zásadní.

Z širšího kontextu, současného rozestavení ostravského divadelního univerza a jeho jednotlivých prvků, budu pokračovat směrem ke kontextu užšímu, který tvoří čtyřsouborový gigant Národního divadla moravskoslezského. Místní činohra totiž není svébytnou jednotkou, ale musí koexistovat se soubory operety/muzikálu, opery a baletu, což s sebou nese nejen určité možnosti, ale i jistá provozní a ideová omezení, jež mají přímý dopad právě na dramaturgii.

Po objasnění, čeho je činohra NDM vlastně součástí a co ji určuje, přirozeně vyplyne, čím je sama o sobě a jaká je její nejdůležitější funkce. Nejprve se pokusím pojmenovat roli a funkci kmenového dramaturga, jaké jsou jeho povinnosti a úkoly, jaké by měly být jeho cíle a jaké má možnosti k jejich dosažení. Prostřednictvím rozboru aktuálního repertoáru (resp. repertoáru na začátku sezóny 2015/2016), dramaturgického plánu na sezónu 2015/2016 (tvořeného bez mého přispění) a jeho konkrétní realizace a dramaturgických plánů pro sezóny 2016/2017 a 2017/2018, na nichž jsem se již podílela a

podílím, se pokusím postihnout, jaké jsou možnosti danou funkcí co nejefektivněji a nejhodnotněji naplňovat díky uvědomělé dramaturgii.

Na základě teoretické reflexe praktických zkušeností z činohry NDM se pokusím vyvodit závěry, jež by měly být platné nejen pro toto divadlo, ale v obecné šíři pro všechna divadla zastávající funkci velkého městského činoherního domu.

## **2. Ostravská divadelní mapa včera a dnes**

### **2.1 Počátky a vývoj ostravských národních divadel**

Geografická poloha Ostravy na severovýchodě dnešní republiky v průběhu dějin určovala její multikulturalitu, zcela zásadní pro zrod a vývoj současné ostravské kultury. Nejenže se město složené z několika vesnic rozkládá na území dvou historických zemí České republiky, Moravy a Slezska, ale k jeho rozvoji významně přispěly i dva sousední národy – Poláci a Němci, resp. Prusové. Díky nálezuhli a rostoucímu průmyslu se Ostrava stala jedním z nejvýznamnějších průmyslových center rakousko-uherské monarchie, s čímž souvisel i nárůst obyvatelstva, z velké části polsky a německy hovořícího. Na přelomu 19. a 20. století se tak ostravský kulturní život kumuloval do tří budov – českého Národního domu, Německého domu a Polského domu.

Není divu, že v mnohonárodnostní Ostravě se v druhé polovině 19. století projevovalo národně osvobozené hnutí, jejímž cílem bylo i posilování českého jazyka. V květnu 1881 (tedy měsíc před slavnostním otevřením Národního divadla v Praze) padl na jednání Občanské besedy návrh na vybudování Národního domu. Trvalo deset let, než se přikročilo ke konkrétní realizaci této ideje, a stavební družstvo bylo ustanoveno v listopadu 1891. Národní dům byl slavnostně otevřen 16. června 1894 a k jeho otevření sehráli ostravští ochotníci komedii Ladislava Stroupežnického *Paní mincmistrová*. Svě místo zde našly takřka všechny české spolky, pořádaly se zde výstavy Mikoláše Alše, J. V. Myslbeka či Maxe Švabinského, koncerty České filharmonie a orchestru pražského Národního divadla. V roce 1897 zde začal působit Spolek divadelních ochotníků v Moravské Ostravě pod vedením spisovatele Františka Sokola-Tůmy. Krom místních ochotníků sem díky železničnímu spojení mohli pravidelně dojíždět brněnští herci, jejichž představení byla v ostravském Národním domě často hrána ještě dříve než v jejich domovském Brně. V roce 1904 Ostravu navštívila činohra pražského Národního divadla a odehrála zde Kvapilova *Oblaka* a Rýdlovo *Navždy*. V roce 1908 zde hostovalo i Vinohradské divadlo.

Český Národní dům inspiroval ostravské Němce i Poláky a netrvalo dlouho a v

Ostravě vyrostla další národní kulturní centra – Německý dům v roce 1895 a pět let poté, na samém začátku 20. století i Polský dům. I přesto, že Německý dům vznikl až v reakci na český Národní dům a byl otevřen o rok později, pravidelné divadelní produkce se ostravští Němci dočkali ještě v roce jeho otevření, tedy o dva roky dříve než Češi v Národním domě.

„Slavnostním představením hry Felixe Philippiho *Helfer der Menschheit* bylo otevřeno Německé spolkové divadlo (Deutsches Vereinstheater) zřízené v Německém domě (Deutsches Haus) v Moravské Ostravě. Německý dům byl postaven v témže roce v centru Moravské Ostravy nedaleko českého Národního domu. Divadelní sál pro 600 diváků se nacházel v prvním patře. Sezona trvala od října do Květné neděle, nehrálo se však denně a byla zadávána ředitelům cestujících společností, někdy byla i pobočnou scénou blízkých městských divadel, například v Opavě nebo v Bialsku-Biale. Působili zde ředitelé Ferdinand Arlt, Carl Heiter, Heinrich Jantsch, Carl Rübsam, dále Adolf Rosée, Eduard Vollbrecht a další. Hostovaly zde také soubory vídeňského Dvorního divadla (Burgtheater) a Meiningenští. Ačkoliv jeviště mělo spíše jednoduché vybavení, provozovaly se zde všechny druhy a žánry, vedle činohry i opereta, opera, balet či kabaret. Německý dům sloužil divadlu až do otevření Městského divadla s německým souborem v roce 1907 a pak znovu v letech 1919-1939.“<sup>1</sup>

I Polský dům měl svůj sál určený divadelním představením a koncertům, při jeho otevření vystoupila krakovská kočovná herecká společnost Ludwika Czysogórského se třemi jednoaktovkami. Toto kulturní centrum však mnohem více než k účelům divadelním sloužilo k pořádání reprezentativních společenských akcí jako byly plesy, bankety, koncerty apod.

Z počátku 20. století tak ostravskému kulturnímu životu dominovalo zejména německé divadlo, které se v roce 1907 z Německého domu přesunulo do nově vybudovaného Městského divadla (Stadttheater). V roce 1906 převzal budovu českého Národního domu Spolek Národní dům, při němž byla ustanovena Umělecká beseda fungující jako divadelní družstvo, které začalo organizovat stálou českou divadelní scénu v Ostravě. První sezóna byla zahájena 16. září

---

1 PREGLER 1965

1908 uvedením Smetanovy *Prodané nevěsty*.

Výraznější změna přišla s koncem 1. světové války v roce 1918, kdy se Češi rozhodli, že si Ostrava zaslouží důstojné české divadlo, a tak byl 13. října téhož roku založen Spolek Národní divadlo moravsko-slezské. V roce 1919 na základě změny poměrů po ustavení Československé republiky připadá Městské divadlo do české správy a budova se tak stává stálou scénou Národního divadla moravsko-slezského společně s Národním domem coby druhou scénou. Čtyřsouborové Národní divadlo moravsko-slezské však působí na dvou scénách pouze rok a v roce 1920 se usidluje pouze v budově Městského divadla, zatímco Národní dům slouží ke společenským účelům. Po roce střídání s českým souborem tak německý soubor musí z Městského divadla přesídlit zpět do Německého domu, jenž se od roku 1921 nazývá Německé divadlo Moravská Ostrava.

Až do 2. světové války se v Ostravě vede dobře zejména Německému divadlu: do jeho souboru se vzhledem k proměňující se kulturně společenské situaci ve třicátých letech 20. století stahují umělci z hitlerovského Německa, kteří již doma nenacházejí uplatnění. Nejslavnější období začíná roku 1929, kdy se ředitelem divadla stává Rudolf Zeisel. Nejenže se mu daří držet divadlo nad vodou, zatímco německá divadla v Praze i v Brně, ovšem i české Národní divadlo moravsko-slezské se potýkají s finanční krizí, ale i umělecká úroveň Německého divadla Moravská Ostrava značně stoupá a může se rovnat s leckterým velkoměstským divadlem. „Zeiselův umělecký koncept vycházel z možností úsporného divadla: redukoval provoz na činohru, což nevyklučovalo menší hudební díla, sázel na výkony uměleckých sil a na kvalitu představení. Jeho ctižádostí bylo, jak poznamenal list Ostrauer Zeitung 14. 7. 1938, ‚vypilovat představení do posledního detailu‘. Dokázal také hlídat ekonomickou rentabilitu. V jeho personálu nebylo více než 75 osob, včetně techniky a správy, přičemž umělecký personál tvořilo asi 25 herců. Soubor byl složen ze zkušených, osvědčených umělců a nadaného dorostu, pro který byla Ostrava startovní čarou.”<sup>2</sup> Úspěch Německého divadla ovšem spočíval i v dobře promyšlené dramaturgii. Repertoár „(...) byl sestaven tak, aby bral ohled na zájmy různých skupin diváků a vytvářel oblouk od Shakespeara a Molièra, přes Ibsena a Gerharta Hauptmanna až k soudobým zábavným kusům. Vedle klasických děl,

---

2 SCHNEIDER 2005

jež obvykle zahajovala sezonu, dával Zeisel přednost prvním provedením nebo místním novinkám, přičemž uváděl i exilové autory. (...) V letech 1933 – 1938 se v repertoáru ostravského divadla objevily i méně závažné dramatické práce, než byly premiéry a místní premiéry, mezi nimi četné veselohry, frašky a lákadla pro diváky. (...) Zvláštní místo vyhradil Rudolf Zeisel současné české dramatické tvorbě a nebudeme přehánět, když řekneme, že provádění českých děl pokládal za demokratickou povinnost. Stejně jako pražský ředitel dr. Paul Eger byl Zeisel toho názoru, že úkolem německých divadel v zemi je sloužit dorozumění mezi národy a přibližovat hry českých autorů německému publiku, v neposlední řadě jako protiváhu nacionalistické propagandy, kterou praktikovala sudetoněmecká strana. Zeisel nastudoval Čapkovu *Věc Makropulos* a hru o robotech *R.U.R.*, Konrádovu *Kvočnu*, od manželky Karla Čapka *Olgý Scheinflugové Houpačku* a *Kde jsem byl tuto noc?* [v článku je doslovně přeložen německý název hry, jež se v originále jmenuje *Okénko*], od Františka Langera *Obrácení Ferdyše Pištory*, *Manželství s ručením omezeným*, *Periferii*, *Jízdní hlídku* a poprvé v němčině hru *Andělé mezi námi*.<sup>3</sup> Byly to inscenace právě Čapkových her *Bílá nemoc* a *Matka*, které ve výsledku vedly k odvolání Rudolfa Zeisela z funkce ředitele Německého divadla v Moravské Ostravě. Při bombardování Ostravy v roce 1945 je Německý dům poničen a odsouzen k likvidaci.

Zatímco vznik Německého i českého Národního domu motivovala jistá národní rivalita a snaha o vyhranění se, i přesto se ve výsledku jednalo o Ostravany, ať už jakékoli národnosti, jimž kultura a společenská situace nebyla a nemohla být lhostejná. Proto je v říjnu 1936 coby výraz protifašistické solidarity ustanovena ostravská pobočka Klubu českých a německých divadelních pracovníků (ten je založen v červnu 1935 v Praze). Po dvou letech fungování je však v říjnu 1938 rozpuštěn. Do budovy Městského divadla se v sezóně 1939/1940 vrací německá představení, která se zprvu střídají s českými, načež je v následující sezóně Národní divadlo moravsko-slezské nuceno se přesunout do Katolického domu, dokud nebude v roce 1941 dokončena rekonstrukce Národního domu, kde se nově přejmenované České divadlo moravskoostravské znovu usídí do konce 2. světové války. Konec druhé světové války znamená pro divadelní Ostravu konec jedné éry, uzavírá etapu národních divadel a otvírá se před námi období rozvoje

---

3 SCHNEIDER 2005

českého divadla v Ostravě.

## **2.2 Rozvoj českých divadel v Ostravě**

Po druhé světové válce se České divadlo moravskoostravské vrací zpět do budovy Městského divadla, ponechává si i scénu v Národním domě nově přejmenovanou na Lidové divadlo a přijímá název Zemské divadlo v Moravské Ostravě. V roce 1948 je divadlo opět přejmenováno, tentokrát na Státní divadlo Ostrava a budova Městského divadla nově nese název Divadlo Zdeňka Nejedlého. Lidové divadlo si svůj název uchovává až do roku 1954, kdy je nedlouho po smrti významného herce a režiséra činohry a rovněž bývalého ředitele divadla Jiřího Myrona přejmenováno na **Divadlo Jiřího Myrona**.

1. října 1945 zahajuje v sále na Masarykově náměstí činnost Divadlo pro děti a mládež Kytice, jehož prvním představením bylo recitační pásmo z české poezie *Chléb s ocelí*, které sestavili dramatik Oldřich Daněk, výtvarník Otakar Schindler, herečka Štěpánka Ranošová a další. O dva měsíce později, 1. prosince 1945 pak bylo pod vedením Karla Dittlera založeno profesionální divadlo pro děti a mládež Divadlo mladých. Sídlilo v bývalém Katolickém domě v Přívozké ulice (kam se během rekonstrukce Národního domu za 2. světové války dočasně přesunulo ČDMO) a jeho prvním představením byla pohádka *Jak se Honza učil bát*. V roce 1948 je přejmenováno na Městské divadlo mladých a až do počátku padesátých let v tomto divadle působili zejména ochotníci. Roku 1957 přijímá název, jenž mu vydržel do dnešních dní, **Divadlo Petra Bezruče**. Výrazněji profilovat se DPB začíná až na přelomu padesátých a šedesátých let. Roku 1961 je přestěhováno do nově postaveného Domu kultury Vítkovice a na programu se začínají objevovat i pravidelná večerní představení. Vzniká tu kabaret *Štafle* a divadlo si začíná budovat pověst nejen mezi domácími divadly, ale i v zahraničí (dvakrát navštíví Bienále v Benátkách i festival v Bukurešti). Úspěchy divadla jsou samozřejmě spojovány především s jejich tvůrci – režiséry Janem Kačerem a Evženem Němcem, scénografy Lubošem Hrůzou a Otakarem Schindlerem a dramaturgem Zdeňkem Hedbávným. Divadlo s vyhraněným uměleckým profilem je oceňováno, ale čím více se blíží rok 1968, tak i perzekuováno (např. občasné



zákazy představení). Po odchodu části souboru do pražského Činoherního klubu v roce 1965 se vedoucí osobností DPB stává herec, dramatik a režisér Saša Lichý. Věnoval se dramatizacím pohádek, ale i adaptacím klasických děl české a světové literatury, jimiž obohacoval repertoár. Po dobu pěti let byl i ředitelem divadla, dokud nebyl sesazen z důvodu aktivního vystoupení proti okupaci spřátelených armád. Jeho hry se nesměly hrát a do roku 1987 se mohl věnovat jen režisérské činnosti. Norbert Lichý, syn Alexandra Lichého, je dnes jednou z nejvýraznějších hereckých osobností DPB a ostravské divadelní scény vůbec. I v nově se formujících politicko-společenských poměrech si divadlo udržuje mladistvý profil moderního divadla. Aktivně se podílí na činnosti Mezinárodní asociace divadel pro děti a mládež Assitej, stále častěji vyjíždí hostovat do Prahy a úspěchy slaví i v zahraničí (Katovice, Vídeň). Nastává éra působení výrazných uměleckých osobností režisérů – ať už je to Josef Janík, Pavel Palouš (oba v DPB působili již před sametovou revolucí), Václav Klemens, Michal Przebinda, Janusz Klimsza, Jan Mikulášek, Martin Františák či donedávna úřadující umělecký šéf Štěpán Pácl. V letech 1980 – 1991 bylo Divadlo Petra Bezruče nařízením zřizovatele včleněno pod SDO coby Činohra Petra Bezruče a k jeho osamostnění došlo 1. července 1991, kdy se DPB z dosavadního sídla v nynějším Domě kultury města Ostravy přestěhovalo do tehdejší správní budovy divadla na ulici 28. října, kde funguje dodnes. Ze středně velké scény s hledištěm čítajícím cca 400 míst se přestěhováním DPB proměnilo ve studiové divadlo s kapacitou zhruba třetinovou.

Od roku 1951 počíná v prostorách bývalých kaváren Central a Ostnatý kaktus pod vydavatelstvím Ultraphon působit Divadlo hudby. To mělo sloužit zejména pořadům reprodukované hudby, ale postupně začaly přibývat jak ochotnické, tak později i profesionální divadelní produkce. V letech 1968 až 1970 zde hrálo Divadlo Waterloo. Soubor krom autorských představení produkoval také text-appealy, autorské večery, večery poezie s hudbou a recitály, na než zvali hosty jako např. Evu Olmerovou, Hanu Hegerovou, Miroslava Horníčka či Karla Kryla. Na podzim 1969 se divadelní spolek profesionalizoval a přejmenoval na Divadelní klub Waterloo, v březnu 1970 byla jeho činnost ukončena na základě udání spolupracovníkem StB. Výraznější změna přichází až v roce 1986 s ředitelem Jaroslavem Pochmonem. Divadlo hudby se stává součástí Městského kulturního střediska a postupně se přeměňuje v komorní divadelní scénu, jejíž uměleckou

tvář spoluurčuje herec, režisér a scénárista Pavel Cisovský, budoucí umělecký šéf nově vznikajícího souboru. Roku 1991 se Divadlo hudby stává samostatnou příspěvkovou organizací města Ostravy a na repertoáru ze začínají objevovat první samostatné inscenace. Od roku 1993 má divadlo vlastní herecký soubor a potvrzením úspěšně dokončené přeměny je v roce 1994 přijetí nového názvu **Komorní scéna Aréna**, kdy se zároveň své funkce ujala nynější ředitelka Renáta Huserová. V tomtéž roce se zrodila jedna z doposud nejznámějších a nejúspěšnějších inscenací divadla, „scénická škytavka“ režiséra Radovana Lipuse *Průběžná O(s)trava krve* inspirovaná hornickým folklórem a místní kabaretní tradicí. Inscenace se dožila stovky repríz, přičemž ta poslední byla odehrána na Slezskoostravském hradě. Mezi další profilové inscenace KSA patřil Čechovův *Višňový sad* z roku 1996 v režii Oxany Meleškiny Smilkové, *Prorok Ilja* Tadeusze Słobodzianka v překladu a v režii Janusze Klimszy z roku 2000 či *Psí srdce* v dramatinizaci a režii Sergeje Fedotova v roce 2003. V roce 2005 se Komorní scéna Aréna přesouvá z prostoru bývalého Divadla hudby na ulici 28. října do nové divadelní budovy u Mostu Miloše Sýkory. Zde začíná sezónu 2005/2006 pod vedením nového uměleckého šéfa Ivana Krejčího. Od sezóny 2007/2008 v KSA jako kmenový dramaturg začíná působit Tomáš Vůjtek.

Kromě činoherních divadel vzniklo v poválečné Ostravě i divadlo loutkové. Amatérské loutkové divadlo Dřevěné království hrající o nedělních pohádky se v létě 1946 usídlilo v sále historické budovy na rohu Masarykova náměstí. 15. května 1953 rozhodl Krajský národní výbor v Ostravě o zřízení profesionální loutkové scény s názvem Krajské divadlo loutek. Sídlo v dosavadní budově mělo být pouze provizorní, ale nakonec zde divadlo setrvalo až do roku 1999. Profesionální loutkové divadlo se Ostravě poprvé představilo inscenací pohádky *Děda Mráz* sovětské autorky M. Šurinové, jejíž premiéra se konala 12. prosince 1953. V letech 1980 – 1990 bylo Krajské divadlo loutek nařízením zřizovatele včleněno pod SDO coby Loutková scéna SDO a k jeho osamostatnění došlo 1. července 1990. Od roku 1999 sídlí Divadlo loutek Ostrava v nové budově na Černé louce, kterou v roce 2011 doplnila přístavba s alternativní scénou. Kromě představení pro školy a pro školky ve všední dny a nedělních pohádek nabízí DLO i občasná večerní představení pro širokou veřejnost, v tomto případě se jedná o inscenace převážně činoherní, vytvářené mimo hlavní dramaturgickou linii DLO.

„Ještě jedna instituce ovlivňovala divadelní Ostravu a její proměna byla pro vývoj v sedmdesátých a osmdesátých letech příznačná. V roce 1971 se v ocelovém srdci republiky konal první ročník činoherní přehlídky Divadlo dnešku, která měla, po nástupu Gustáva Husáka do vedení KSČ, autoritativně prezentovat hodnoty socialistického umění a přispět k ‚normalizaci‘ československé divadelní obce. Její poslední ročník se konal v Ostravě v říjnu 1989 a s původním ideologickým posláním už neměl nic společného. V programu přehlídky byly inscenace her Karla Steigerwalda a Josefa Topola, konala se scénická čtení z textů Ivana Klímy a Milana Uhdeho a po bouřlivém představení Ibsenova *Nepřítele lidu* (uvedlo Slovenské národní divadlo Bratislava) se spontánními projevy v hledišti se údajně ještě téže noci ideologické oddělení KV KSČ vážně zabývalo myšlenkou přehlídku předčasně ukončit.“<sup>4</sup>

Poválečný vývoj Státního divadla Ostrava nebudu rozebírat příliš dopodrobna, neboť tato diplomová práce si neklade za cíl mapovat jeho historii. Zmíním tedy spíše klíčové události a tendence jeho vývoje. Nemohu však alespoň ve stručnosti opomenout, že v Ostravě a v NDM zejména působili lidé, jenž se řadí mezi špičku v kontextu celého českého divadelnictví.

Ještě z předválečné éry je třeba připomenout režiséra a šéfa činohry Jana Škodu, který po odchodu z Ostravy do Prahy spoluzaložil Realistické divadlo a působil v Národním divadle i v Divadle na Vinohradech. V roce 1948 nastoupil do angažmá činohry celý ročník z DAMU: „Nová krev, která do souboru přišla z pražské AMU, byla zastoupena Vlastou Vlasákovou, Dagmar Veselou, Václavem Lohniským (režisér několika inscenací), Lubošem Pistoriusem, Jiřím Valou, Ludkem Kopřivou a dalšími.“<sup>5</sup> Začátkem padesátých let se uměleckého vedení ujímá Jiří Dalík, který angažuje např. Jiřího Adamíru či Otta Šimánka, po něm se šéfem činohry stává režisér Miloš Hynšt, který k hostování v činohře přizval např. Otomara Krejču či Miroslava Macháčka. Významné období pro činohru začíná s nástupem let šedesátých, kdy umělecké vedení souboru přebírá přední člen činohry Radim Koval. Do dramaturgie angažuje Vojtěcha Kabeláče a do řad hereckých např. Milenu Asmanovou, Zoru Rozsypalovou, Stanislava Šárského, Alexandru Gasnářkovou či Jana Vlasáka. „Období šéfování činoherního souboru

---

4 ŠTEFANIDES 2015

5 VÁCLAVÍK 2007

Radimem Kovalem patřilo k těm nejméně plodným v dosavadní historii ostravské činohry.”<sup>6</sup>

SDO kontinuálně působilo v obou divadelních budovách (vyjma období, kdy byly tyto budovy rekonstruovány). V noci z 6. na 7. prosince 1976 došlo v Divadle Jiřího Myrona k rozsáhlému požáru, který budovu významně poničil, takže její provoz musel být na několik let přerušeno. V srpnu 1980 byla započata rozsáhlá rekonstrukce a ke slavnostnímu znovuotevření DJM došlo 28. dubna 1986. V listopadu 1977 bylo premiérou Rostandova *Cyrana z Bergeracu* zahájeno fungování Komorní scény SDO působící v téže budově na Masarykově náměstí, v níž sídlilo Krajské divadlo loutek. V letech 1976 – 1986 výrazně spoluformoval tvář činoherního souboru SDO režisér Jan Kačer, který byl exkomunikován z Prahy a tak přijal nabídku angažmá ředitele Zdeňka Starého a nastoupil svou druhou ostravskou éru. Jeho komornější, impresionisticky laděné psychologické divadlo vhodně doplňovalo Kovalovy tendence k divadlu velkému, i po ukončení svého mandátu coby šéf činohry v roce 1973 nadále se souborem spolupracoval jako režisér. Uměleckými šefy činohry byli v té době Karel Vochoč (do r. 1981) a Karel Brynda (do roku 1989).

„Pouhých osmnáct měsíců po premiéře Brežněvova *Znovuzrození* uvedl Kačer na komorní scéně premiéru vynikající inscenace Hrabalovy *Hlučné samoty* (1984), která ovšem byla po půl roce zakázána. Kačerův přínos byl nejzřetelnější zejména v programu již zmíněné komorní scény zřízené v Loutkovém divadle.”<sup>7</sup>

1. května 1980 byly rozhodnutím Severomoravského krajského národního výboru do svazku SDO nově včleněny Divadlo Petra Bezruče pod názvem Činohra Petra Bezruče a Krajské divadlo loutek coby Loutková scéna SDO. Na dalších deset let tak SDO tvoří šest souborů (dva činoherní, operní, operetní, baletní a loutkový) působících na čtyřech scénách (Divadlo Zdeňka Nejedlého, Divadlo Jiřího Myrona, nynější Dům kultury města Ostravy a bývalé Divadlo loutek). V květnu 1990 je rozhodnutím umělecké rady divadla Divadlo Zdeňka Nejedlého přejmenováno na **Divadlo Antonína Dvořáka**. V červnu 1994 má premiéru poslední inscenace Komorní scény SDO *Casanova ve Spa aneb Sestry* Arthura Schnitzlera v režii Radovana Lipuse. V lednu 1995 je rozhodnutím Rady města Ostrava schváleno přejmenování ze Státního divadla Ostrava na **Národní**

---

6 VÁCLAVÍK 2007

7 ŠTEFANIDES 2015

**divadlo moravskoslezské**, ke kterému dojde v den 75. výročí založení, tzn. 29. dubna 1995. Na jaře 1997 se uskutečnil první ročník přehlídky činoherních divadel v Ostravě OST-RA-VAR, kterou NDM každoročně organizuje dodnes (akorát se její termín z jara přesunul na podzim). V červnu 2001 byla uvedena *Portugálie*, první inscenace uvedená přímo v prostoru zkušebny nově zrekonstruovaného Divadla Antonína Dvořáka, čímž činohra NDM znovuzískala alespoň provizorní studiovou scénu.

Významná éra ostravské činohry (a nejméně výraznější období zmíněných režisérů) se rovněž datuje do let 1994 – 2004, kdy by šéfem souboru Juraj Deák, kmenovým režisérem Radovan Lipus a dramaturgem souboru Marek Pivovar.

„Začínajícímu režisérovi Lipusovi bylo dovoleno (v havířské Ostravě!) plně projevit jeho zahledění do francouzské dramatiky. Do konce sezony 1995/1996 nastudoval kromě Marivauxových *Lásek* ještě hry Jeana Anouilha, Alexandra Dumase, Georgese Neveuxe, Molièra a Alfreda de Musseta. Navíc, po uzavření komorní scény v Loutkovém divadle, toužil i po inscenacích v malých prostorech, a tak ve foyeru Divadla Jiřího Myrona inscenoval *Pěnu dní* Borise Viana. Deák se projevil jako invenční režisér zejména světové klasiky (Friedrich Schiller, Carlo Goldoni, William Shakespeare), který miluje a ovládá velká jeviště. Záhy po jeho nástupu do Ostravy učinil soubor významné rozhodnutí: odhodlal se uvádět významné muzikály. (...) Posledním projevem nového směřování souboru, předznamenávajícím další léta, byla premiéra inscenace *Rychlé frézy* (1997), první zřetelný výsledek autorské a inscenační spolupráce Radovana Lipuse a Marka Pivovara.“<sup>8</sup>

Projevuje se tu tedy stálá tendence dělat co nejširší spektrum jak titulů, tak inscenací: od „velké“ činohry na velké scéně ke komorním titulům, včetně experimentů mimo tradiční divadelní prostory – ne náhodou na rozdíl od jiných divadel tohoto typu si NDM velmi brzy pořídilo komorní scénu (první pokus o její založení proběhl již na přelomu dvacátých a třicátých let!) a když nemělo scénu vlastní – když se Divadlo hudby osamostatnilo a stalo Komorní scénou Aréna –, tak spolupracovalo s KSA, vždyť bez herců NDM Tomáše Jirmana, Apoleny Veldové a režiséra Lipuse by se KSA nikdy neprofesionalizovala a nezískala takové renomé. Rovněž je význačná potřeba konfrontovat se s jinými divadly – jako kdysi s německým živlem, tak dnes v rámci jednoho živlu.

---

8 ŠTEFANIDES 2015

## 2.3 Divadelní Ostrava dnes

Dnešní Ostrava je z hlediska kulturního naprosto výjimečným prostorem, neboť se zde kloubí znaky a možnosti velkého a malého města. Třísettisícové město je dostatečně veliké, aby poptávka po kultuře a po divadle nebyla vyčerpána jedním velkým a jedním malým divadlem, zároveň tu však divadla nebudí jako houby po dešti, aby měla potřebu přetahovat se o diváckou základnu a bojovat mezi sebou o přežití. Přesto možnosti a potřeby kulturního vyžití v Ostravě každým dnem rostou a divadelní mapa se stále rozšiřuje. Osobně doufám, že si ostravské divadlo tyto kouzelně osobité nekonkurenční mantinely ještě nějakou dobu uchová. Právě skutečnost, že si divadla v Ostravě přímo nekonkurují, ale spíše se vzájemně doplňují díky tomu, že našla a nacházejí ta svá vlastní místa v kulturním životě tohoto města, umožňuje, že jsou ostravští divadelníci schopni a ochotni spolupráce napříč tamními divadly. To osobně považuji za největší ostravskou divadelní výsadu. Jsem si vědoma toho, že jako pětadvacetiletý člověk, který se sotva postavil na vlastní nohy a vykoul z domovské Prahy, mohu pracovat jen s velmi omezenými zážitky, znalostmi a zkušenostmi, avšak tento vjem pro mě byl zcela zásadní, již když jsem před dvěma lety navštívila Ostravu krátkodobě, na pouhý měsíc, pro první divadelní spolupráci, a byl zásadním důvodem mého rozhodnutí se pracovně přesunout do Ostravy.

„Při hlubším zkoumání polistopadového vývoje ostravského činoherního divadelnictví si nelze nevšimnout specifických projevů jakési vnitřní koheze, soudržnosti množiny tvůrčích osobností, které byly nebo jsou se zdejším divadelním životem spojeny. (...) Od počátků polistopadové transformace ostravských divadel zaznamenáváme jev mezi divadelníky málo obvyklý: totiž přátelskou, nesobeckou, nezištnou spolupráci mezi soubory, postrádající jinde obvyklé projevy souborového egoismu. Inscenátoři i herci běžně hostují v dalších ostravských divadlech, není třeba připomínat, že ku prospěchu všech. (...) Velkorysost a vzájemný respekt tvůrců patří mezi nejpevnější stavební kameny porevolučního divadelního života v Ostravě, jestliže o něm hovoříme jako o neopakovatelném fenoménu v kontextu české divadelní kultury.“<sup>9</sup>

Tento rys ostravská divadla vykazovala již dávno před rokem 1989, Štefanidesův článek se však zabývá polistopadovou transformací ostravských divadel.

---

9 ŠTEFANIDES 2015

Zcela prakticky se tato situace projevuje skutečností, že kmenoví umělci (tzn. režiséři, herci, ale i dramaturgové) jednotlivých kamenných divadel nejen hostují v inscenacích kolegů, ale vzhledem k existenci několika scén bez stálého souboru vytvářejí i společné inscenační projekty mimo domovská kamenná divadla. Takovými univerzálními setkávacími prostory jsou např. Stará aréna, sklepní scéna Absintového klubu Les či Kulturní centrum Cooltour. Záměrně se věnují nejprve těmto „styčným plochám“, byť jsou de facto doplňkové, než se budou věnovat jednotlivým kamenným divadlům s vyhraněnou dramaturgií.

Stará aréna je multižánrový prostor, který se čím dál více profiluje jako činoherní scéna s různými doplňkovými programy. V prostorech této scény dřív působila Komorní scéna Aréna, než se přesunula do svého nynějšího působiště u Mostu Miloše Sýkory, odtud také vzešel její současný název. Ke znovuoživení tohoto prostoru došlo v souvislosti se soutěží o titul Evropské hlavní město kultury 2015, o který Ostrava bojovala s Plzní. Od roku 2010 zde místní umělci prezentovali a realizovali své projekty, konaly se zde programy pro děti, dílny pro dospělé, filmová promítání, divadelní představení, autorská čtení či koncerty. Kolem projektu Ostrava 2015 vzniklo uskupení převážně mladých lidí, kteří se rozhodli tento prostor kontinuálně rozvíjet zejména prostřednictvím kabaretních večerů *Zajíc v pytli* (jsou na repertoáru dodnes) či improvizčních pořadů (*Impéčko, Šest statečných*). S příchodem současného uměleckého šéfa, ostravského rodáka a absolventa brněnské JAMU, režiséra Pavla Gejguše, začala snaha o budování stálého repertoáru a postupný přerod v novou ostravskou divadelní scénu. Být Stará aréna nemá svůj vlastní soubor, kontinuálně pracuje s širším okruhem herců, jenž sestává zejména ze studentů či nedávných absolventů ostravské Janáčkovy konzervatoře. A jak jsem zmínila v úvodu, samozřejmě je zde prostor pro umělce z místních profesionálních divadel. Stará aréna funguje rovněž jako produkční dům, nabízí rezidenční prostor např. pro mladé režiséry nebo umožňuje profesionálním i stále studujícím divadelníkům, aby v jejich produkci vytvořili vlastní inscenaci. Vznikají tu i inscenace studentů Janáčkovy konzervatoře v režii pedagogického vedení, neboť ostravská konzervatoř má sice svůj vlastní sál, ten je však uzpůsoben spíše pro koncertní potřeby a možnosti reprízování maturitních a absolventských inscenací jsou velice omezené. Stará aréna je v širším pohledu divadlo mladých a pro mladé, postupně se profesionalizuje, ale stále z něj sálá undergroundové nadšení.

Umělci ve Staré aréně se tvorbě zpravidla věnují ve svém volnu, takže zkouší po víkendech a po nocích, s o to větším úsilím a nábojem. V roce 2015 byla inscenace z produkce Staré arény poprvé zařazena do hlavního programu festivalu OST-RA-VAR.

Soukromý absintový klub Les, je, jak již název napovídá, spíše opojným nočním podnikem než kulturním svatostánkem, nicméně kulturní rozžívání tohoto undergroundového doupěte (většina kulturních produkcí se koná v prostoru místního sklepa) není výjimkou. Absintový klub Les v roce 2013 otevřel herec a bývalý člen souboru Divadla Petra Bezruče Přemysl Bureš a od dob svého otevření se stal útočištěm ostravských divadelníků, spisovatelů, básníků, výtvarníků a širší inteligence. Každý měsíc zde Petr Hruška uvádí literární pořad Paseka, příležitostně se zde konají i přednášky, koncerty a taneční performance. V létě je ostravský Les domovem Měsíce autorského čtení a v jeho sklepení se vystřídá široká řádka autorů. První divadelní počín v Lese však vznikl z potřeby neutrálního prostoru pro realizaci inscenace *Spolu*. Hra *Spolu* Tomáše Vůjtky je dialogem Adiny Mandlové a Lídy Baarové, původně napsaná pro ostravské herečky Alexandru Gasnářkovou a Alenu Sasínovou-Polarczyk. Vzhledem k tomu, že každá z nich má jinou domovskou scénu (NDM a KSA), nebylo možné inscenaci realizovat v profesionálních podmínkách ani jednoho z divadel, jak bylo původně zamýšleno. Autor a režisér se tedy rozhodl *Spolu* nastudovat se dvěma představitelkami nejmladší ostravské herecké generace, Pavlou Gajdošíkovou (DPB) a Zuzanou Truplovou (KSA) na neutrální půdě sklepa Absintového klubu Les. Od listopadové premiéry je inscenace pravidelně reprízována, byla součástí off-programu 19. ročníku festivalu OST-RA-VAR i 8. ročníku Dream factory a vyjíždí na zájezdy po celé republice. Po úspěšném přijetí inscenace se Tomáš Vůjtek rozhodl využít neutrálního divadelního prostoru na půdě Lesního sklepení v mnohem větším měřítku a pro tyto účely napsal pašijovou hru *O nejslavnějším zmrtvýchvstání*, kam obsadil nejen herce ze všech tří činoherních divadel, ale i místní štamgasty-neherce z řad spisovatelů, hudebníků a výtvarníků. V současné době připravuje pro tuto „scénu“ vlastní commedii dell'arte, opět složenou z herců z různých ostravských divadel. Prozatím se tedy jedná spíše o undergroundovou sklepní scénu Tomáše Vůjtky dramatika-režiséra, ale jako styčná plocha ostravských profesionálních i amatérských divadelních se rozvíjí poměrně slibně.



Kulturní centrum Cooltour funguje od roku 2011. V jeho prostorech se často pořádají koncerty, filmová promítání, pravidelné taneční a pohybové workshopy a v Ostravě je známé především coby organizátor řady komunitních projektů. Okrajově se věnuje rovněž divadlu, dováží jak činoherní, tak pohybové a taneční inscenace z různých koutů republiky a čas od času někomu poskytne rezidenci. Takto vznikl např. divadelní sitcom *Squat*, při jehož tvorbě se v Coolturu sešli herci z různých ostravských divadel. Nejvýznamnější divadelní aktivitou, s níž je Cooltour spojen, jsou Letní shakespearovské slavnosti Ostrava pořádané pod hlavičkou společnosti PaS de Theatre od roku 2008. Nová inscenace LSS Ostrava vzniká každé dva roky a díky termínu zkoušení a hraní mimo standardní divadelní sezónu se na ní zpravidla podílejí herci nejen z ostravských divadel, ale i herci, kteří jsou s Ostravou spřízněni (pochází odsud nebo zde prožili významnou éru), ale aktuálně již nejsou součástí ostravského kulturního života. Za všechny mohu jmenovat např. Stanislava Šárského, Miroslava Etzlera, Danu Růžičkovou, Marka Holého či Jana Vápeníka.

Výše zmíněným se snažím alespoň v základu pojmenovat aktuální tendence a potřeby v ostravském divadelním životě a co se do stávajících kamenných činoherních divadel nevejde. Což samozřejmě implikuje otázku, čím se vyznačují a profilují jednotlivá ostravská činoherní divadla?

Jedním z nejskloňovanějších divadel poslední doby, a to v celorepublikovém kontextu, je Komorní scéna Aréna. Jak lze vyčíst ze stručné historie jejího vývoje v předcházející kapitole, inscenace tohoto souboru byly oceňovány kritikou i veřejností již od samých počátků v polovině devadesátých let. V době působení uměleckého šéfa Pavla Cisovského se jednalo o inscenace různých hostujících režisérů (Radovan Lipus, Oxana Meleškina-Smilková, Tomáš Jirman, Janusz Klimsza a další), které měly společné to, co je největší výsadou KSA až do dnešního dne, a tou je herecký soubor. Důraz především na herce, kontinuální profesní vývoj jak jednotlivců, tak celého souboru jako dobře fungující jednotky, je nejlepší možnou cestou, jakou se komorní divadlo, hrající v prostoru, v němž se dá vstupovat do intimního kontaktu s divákem, může ubírat, a umělecké vedení KSA si je toho dobře vědomé. Letošní nebývalý úspěch v podobě zisku pěti Cen divadelní kritiky nemající obdoby tak nesvědčí o aktuálním „divadelním hitu“, jako zejména o kontinuálním vývoji celého souboru v čele s Ivanem

Krejčím a Tomášem Vůjtkem. Samozřejmě nechci vůbec snižovat jejich kvality coby režiséra a dramaturga a dramatika, ale určitou hodnotu nese i fakt, že Ivan Krejčí má za sebou již 11. sezónu a Tomáš Vůjtek 9. sezónu v uměleckém vedení Komorní scény Aréna. Dlouhodobé působení umožňuje nejen poznávat, pokoušet se inovovat a určit směr, ale také skutečně budovat a posouvat soubor s nímž pracujete, o čemž nemůžeme hovořit ani u DPB ani u NDM v posledních letech, vzhledem k frekvenci, s jakou se tam střídali umělečtí šéfové. Chcete-li jako divák zajít na kvalitní divadlo soustředěné především na herce a na text kladoucí na diváka určité hodnotové a intelektuální nároky, pak zamíříte do KSA. Každoročně čtyři premiérové tituly a kapacita divadelního sálu je 100 míst, srovnávat její dramaturgii či směřování s NDM či jiným divadlem tohoto typu by tak bylo naprosto nesmyslné.

Divadlo Petra Bezruče, původně založené jako Divadlo mladých cílící na děti a mládež, si stále drží profil „mladého divadla“. Jeho největší úspěchy jsou však, narozdíl od KSA, spojovány vždy s érou toho konkrétního režiséra v uměleckém vedení, ať už jde o Jana Kačera, Josefa Janíka, Janusze Klimszu, Jana Mikuláška či Martina Františáka. Za posledních patnáct let se na pozici tamního uměleckého šéfa vystřídal již šest lidí, z nichž nejdéle úřadujícím byl Martin Františák (v DPB fungoval pět a půl sezóny), druhým nejdéle působícím byl Janusz Klimsza, který se na začátku třetího tisíciletí věnoval vedení Bezručů čtyři sezóny, než přijal angažmá v NDM. Nicméně jak Jan Mikulášek, tak Štěpán Pácl setrvali u Bezručů pouhé dvě sezóny, Norbert Lichý byl uměleckým šéfem jedinou sezónu a první sezónu má za sebou také stávající umělecká šéfká (a první žena ve vedení v sedmdesátileté historii DPB) režisérka Janka Ryšánek Schmiedtová. Z tohoto výčtu je tedy zřejmé, že krom funkčního období Martina Františáka nelze o kontinuálním uměleckém vedení a budování něčeho nového příliš hovořit, neboť aby toho u Bezručů mohli dosáhnout, bylo by zapotřebí, aby se jejich umělecký šéf zdržel podstatně déle než dvě sezóny. Nehodlám se zabývat tím, co může být příčinou tohoto útěkářského problému, leč je jasné, že v takovém případě se divadlo musí z velké míry spolehnout na hostující režiséry a atraktivní tituly. V DPB tak dostávají prostor jak renomovaní režiséři, tak mladé režijní talenty (často se zde uvedou poprvé v Ostravě), prostřednictvím moderních interpretací klasických titulů či na textech současné dramatiky. Divadlo Petra Bezruče si tak stále snaží držet punc moderního divadla pro mladé, v čem mu zaměřením může

v posledním roce trochu konkurovat Stará aréna, leč záběr DPB je mnohem širší a i o něco „popovější“. Divák DPB se může těšit na moderní divadlo s vynalézavou režijní interpretací, nutno dodat, že herci souboru DPB jsou i značně muzikálně nadaní (v této sezóně dostali příležitost to dokázat v inscenacích *Zbabělci* a *Škola základ života*). Za sezónu DPB uvede pět premiér v hlavním sále s kapacitou 125 sedadel a v komorním prostoru zvaném Márnice.

Jak do této mozaiky tedy zapadá činohra NDM a co může a musí poskytovat ostravskému divákovi, čeho se mu jinde nedostane?

### **3. Národní divadlo moravskoslezské**

Jak to bylo s ustanovením a historickým vývojem NDM jsem načrtla již v předcházející kapitole (byť skutečně ve vší stručnosti), věnovat se však dopodrobna jeho uměleckému vývoji a osobnostem zde působícím by bylo na samostatnou práci. Idea vzniku tohoto divadla – aby bylo první českou scénou v Ostravě a sloužilo ke kultivaci nejen českého jazyka, ale i národní a lokální kultury – by však coby historické dědictví neměla být opomíjena ani dnes. Ač se již od založení v roce 1919 jednalo o čtyřsouborové divadlo a společně s činohrou mohli čeští diváci navštěvovat i operní, operetní a baletní představení, žádný jiný soubor nemohl tento národně-kultivační odkaz nést tak jako činohra. Ať už díky jazyku (u opery a operety je toto pole působnosti značně omezené) či díky původním dramatickým dílům, ať klasickým, tak soudobým, která často odrážela i lokální témata (často byly uváděny např. hry Františka Sokola-Tůmy).

#### ***3.1 Specifika provozu a fungování čtyřsouborového kolosu a z toho vyplývající postavení činohry***

NDM v sezóně 2015/2016 uvedlo dohromady patnáct premiér, z toho dvě baletní, tři operetní/muzikálové, čtyři operní a šest činoherních (z toho jedna studiová). Krom toho soubor činohry v rámci projektu Shakespeare Ostrava 2016 nastudoval dvě mimorepertoárové inscenace v koprodukcii se Starou Arénou a Kulturním centrem Cooltour, jež byly dotovány z grantů. V této sezóně měl činoherní soubor o jednu premiéru méně (standardně má šest premiér na velkých scénách a jednu na zkušebně) kvůli vyřízení Divadla Jiřího Myrona přípravami muzikálové premiéry Jesus Christ Superstar. Jak je na první pohled z čísel vidět, činohra ostatní soubory kvantitou své produkce značně převyšuje, a to nejen počtem premiér, ale i celkovým počtem odehraných představení. Zatímco u činohry se počet odehraných představení za jednu sezónu pohybuje kolem 190–200, druhým nejvytíženějším souborem je opereta/muzikál s počtem zhruba 120 představení, následuje opera se zhruba 85 představeními a balet s 50 večery za sezónu. Je tedy zřejmé, že činohra je nejvíc „domácím“ souborem, nejen zohledníme-li kvantitu produkce na domácí scéně, ale i co se týká poměru

umělců zaměstnaných v divadle a externistů najímaných na jednotlivá představení. Tato skutečnost činí činoherní představení pro divadlo provozně nejnvýhodnějšími. Mohlo by se zdát, že toto hledisko bude poskytovat souboru činohry jisté výsadní postavení a určitou autonomii. Leč opak je pravdou a v tomto případě z této pozice vyplývají pro činohru „povinnosti“ a omezení, jež jsou dramaturgicky značně limitující (a není snadné se s nimi ztotožnit). NDM funguje na principu ročního plánování a předplatitelských skupin, jež jdou do prodeje v dubnu. Tzn. že zhruba v únoru se projednává a schvaluje hrací plán na příští sezónu. Ten je podřízen především tomu, že existuje zhruba čtrnáct premiérových předplatitelských skupin (je jich o něco více, ale některé se dělí dle souborů), a dle toho se rovněž odhaduje minimální životnost připravované inscenace. Divadlo Jiřího Myrona disponuje 623 místy a hlediště Divadla Antonína Dvořáka čítá 517 sedadel, dohromady s veřejnou generální zkouškou je tak inscenaci v DJM garantováno 9 345 nabídnutých míst a v DAD 7 755 míst. Nad tuto kapacitu jsou samozřejmě dopolední představení pro školy. U málokteré inscenace se však předpokládá, že by se dočkala více repríz a mohla se prodávat „na volnou kasu“, pakliže to není komedie nebo divadelně prověřený titul. Jak se ovšem stavět k situaci, kdy je u inscenace, která ještě neměla premiéru, znám termín derniéry – jak můžete předpovídat její diváckou popularitu, zvláště pokud se ještě ani nezačala zkoušet? Určité změny jsou samozřejmě možné i po schválení hracího plánu, ale vzhledem k tomu, že vstupenky jdou do prodeje čtyři měsíce dopředu, stále musíte značně předvídat. Opačným problémem oproti „předčasným úmrtím“ jsou inscenace prakticky nestažitelné z repertoáru z důvodu ekonomické ziskovosti (automaticky zajištěná 100% návštěvnost). Byť i soubor operety/muzikálu se u několika titulů může pyšnit 100% návštěvností, vzhledem k nákladům na představení (orchestr, externisté, autorská práva) nikdy nebude při plně vyprodaném sále dosahovat takového zisku jako plně vyprodané činoherní představení. Divácká popularita je pro divadelníka samozřejmě nejvyšší odměnou, ale ne vždy to nutně vypovídá o umělecké kvalitě díla. Obzvláště, hraje-li se inscenace dlouho, může mít tendence se postupně rozvolňovat oproti původně nazkoušenému tvaru – v případě komedie obzvláště – až se kontinuálním reprízováním snadno dopracuje ve skrumáž nekonečných hereckých exhibic. Neříkám, že se to stává nevyhnutelně, ale toto nebezpečí u dlouhověkých komedií existuje. Návštěvnost prokazující diváckou oblibu titulu je samozřejmě podstatným argumentem, ale je skutečně

naším cílem, aby se titíž lidé stále dokola vraceli na tentýž titul, místo toho, aby je to přimělo navštívit i jiné inscenace souboru? Podstrkujeme-li divákovi komedii na hraně stupidní televizní zábavy pod záminkou jistého finančního zisku, podráždíme tím ve výsledku nohy pouze sami sobě, neboť vědomě snižujeme laťku diváckého vkusu. Jak potom můžeme divákům nabízet náročnější a umělecky hodnotnější inscenace a očekávat, že budou mít podobnou odezvu? Je-li cílem dramaturgie vědomě ovlivňovat publikum, jeho schopnost nahlížet na divadlo a umět si z divadelního představení odnést subjektivní zážitek, nemůžeme podléhat masovému (ne)vkusu, ale naopak je zapotřebí se nenásilnou formou pokoušet toto publikum postupně kultivovat, kombinovat „bezpečně známé“ s dobrodružstvím nového, neznámého a obohacujícího!

„Dostí již onoho pštrosího přištipkářství, které letuje dohromady božské s nebožským, jen aby to ještě dneska vydrželo, které nemyslí na zítřek a kterému laciná pohoda chvíle jest důležitější než zítřejší bouře, než budoucí katastrofa. Pryč s touto společenskou zamřelostí, která prodává umělecký ideál a umělecké zdraví národa za osobní úslužnost a dobrou tvář okamžiku, aby se proplulo snáze, pohodlněji a bez hluku!“<sup>10</sup>

Jedním z úkolů činohry NDM, oproti jednosouborovým činoherním domům, je tedy ostatní soubory v rámci možností živit (či alespoň přiživovat), což se nutně musí odrážet i v její dramaturgii. To samozřejmě neznamená a nemůže znamenat ústupek umělecké kvalitě či poplatnost, jakožto snahu o vyvážený repertoár, který může lákat jak ostříleného, tak méně poučeného diváka.

Zvýšené nároky na činohru souvisí nejen s faktem, že se jedná o nejproduktivnější soubor, ale také o soubor nejkonzistentnější z hlediska stálých zaměstnanců a externích spolupracovníků. Vedení souboru má na starosti umělecký šéf – režisér, kmenový režisér a dva dramaturgové, herecký soubor čítá 23 členů (včetně herců v důchodovém věku, kteří již nejsou oficiálně v úvazku). Každou sezónu tak čtyři z celkového počtu sedmi premiér připadají kmenovým režisérům a pro pohostinské režie zbývají tři inscenace. Soubor tak profilují především domácí režiséři, což umožňuje kontinuální práci s hereckým

---

10 HILAR 1925

souborem, jež je ozvláštňována novými tvůrčími vlivy hostujících režisérů. Prostor zkušebny poskytuje možnost nabídnout příležitost čerstvým režijním absolventům, zatímco jeviště DAD a DJM jsou určeny pro již zkušenější režiséry.

V rámci divadelní mezisouborové spolupráce vzniká na začátku každé sezóny galavečer, jehož úkolem je divákům představit to nejatraktivnější, co je v nadcházející sezóně čeká, a připomenout novinky minulé sezóny. Galavečer však není jedinou příležitostí k vzájemné spolupráci, tu nabízí samozřejmě i Noc divadel. Bohužel nám náročný provoz (fungování předplatitelských skupin) nedovolí jedno z divadel vyhradit čistě pro program Noci divadel, i přesto chystáme pro tento ročník program, do něž by se měly zapojit všechny soubory (např. loňský program zajišťovala pouze činohra).

NDM nabízí ke každé premiéře řádku doprovodných akcí, ať už se jedná o přednášky, besedy s inscenačním týmem či jiné zajímavé programy tematicky související s danou inscenací, jež připravuje produkční ve spolupráci s dramaturgem souboru. Další „nadsouborovou instancí“ NDM, s níž spolupracují všechny soubory, je Ateliér pro děti a mládež vedený divadelními lektorkami Terezou Strmiskovou, Radanou Otipkovou a Janou Cindlerovou. Mezi jeho činnosti se řadí např. pořádání tematických workshopů před společně zhlédnutým představením a následná debata s herci a dramaturgem pro studenty základních a středních škol a obdobné vzdělávací aktivity nabízí rovněž pedagogům moravskoslezského kraje, pro něž pravidelně pořádá Letní divadelní školu pro pedagogy a v roce 2016 zahájilo i blokovou Divadelní školu pro pedagogy rozdělenou do jarního a podzimního semestru. Osobně vnímám existenci a činnost Ateliéru pro děti a mládež jako podstatnou součást NDM, protože považuji divadelní výchovu (nejen ve smyslu dramatické výchovy „zkoušíme divadlo“, ale ve smyslu výchovy k divadlu – vypěstovat v dětech návyk pravidelně chodit na divadelní představení, naučit se na divadlo nazírat a umět si jej interpretovat) za nesmírně důležitou a mnohdy opomíjenou součást kultivace mladistvého kulturního smýšlení. Sama jsem byla v diskusích po představení mnohdy velmi příjemně překvapena, jak jsou frekventanti Ateliéru pro děti a mládež schopni analyzovat jednotlivé prvky zhlédnuté inscenace.

Ve spolupráci s Ateliérem je činohra ze všech nejproduktivnější, neboť činoherní

představení jsou pro mládež stravitelnější než ta operní, muzikálová či baletní, a tak jich navštěvují o poznání více. Rovněž společně konzultujeme nabídku dopoledních představení pro školy (rozložení konkrétních představení určuje dramaturg ve spolupráci s repertoárovou tajemnicí) a především se členové činohry aktivně podílejí na fungování Divadelního ateliéru, jenž zahájil činnost v sezóně 2015/2016. V něm se pod vedením obou lektorek a herců Ivana Dejmala a Lucie Končokové scházejí frekventanti ve věku 12–18 let a jejich cílem je v každém semestru vytvořit tematizovaný divadelní tvar, jehož vzniku předchází improvizace, etudy a posléze práce na dialozích. Jakožto činoherní dramaturg mám možnost s Divadelním ateliérem spolupracovat nepřímo coby poradce při vybírání textových materiálů.



## **4. Funkce dramaturga činohry NDM**

Od počátků svého studia (a vlastně tomu tak je doposud) jsem svým okolím velmi často podrobována otázce „Dramaturg? A co dělá dramaturg?“. Při snaze co nejsrozumitelněji vysvětlit divadelnímu laikovi, co je úlohou dramaturga a co se řadí mezi jeho povinnosti, je člověk občas nucen sáhnout po škatulkách jako „ten, co čte a dle potřeby i píše a překládá divadelní hry“, „pomocný režisér“, „příležitostný copywriter“ a řečí dnešního byznysu tak trochu i „projektový manažer“. Spektrum činností dramaturga je opravdu rozsáhlé a jen velmi těžko by se dalo definovat absolutně, do jisté míry je totiž vždy závislé na potřebách konkrétního provozu a na jeho nejbližších spolupracovnících – režisérovi a hercích.

Mezi ty „zásadní úlohy“, na jejichž zvládnutí jsme v průběhu studia byli připravováni především, patří umělecká zodpovědnost za repertoár divadla, tzn. sestavení dramaturgického plánu a následně dramaturgie jednotlivých inscenací, jak tomu ostatně napovídá i rozdělení v následující podkapitoly. To však nejsou zdaleka jediné úkoly, jež spadají na bedra dramaturgova. Jak jsem předešle o odstavec výše, značně záleží na celém milieu, jehož je dramaturg součástí. Během své první sezóny jsem se např. pracovně setkala se slovenským kolegou Mirem Dachem, který je i přes svůj mladý věk uznávaným profesionálem v oboru, jak v České, tak Slovenské republice. Je stálým spolupracovníkem režiséra Lukáše Brutovského a krom pedagogického působení na bratislavské VŠMU je dramaturgem na volné noze, nicméně právě proto nikdy nebyl vystaven situaci, kdy by musel sestavovat dramaturgický plán, což je u kmenového dramaturga samozřejmostí. Stálý dramaturg je také pro všechny divadelní složky důležitým pojítkem s připravovanou inscenací. I když má divadlo kmenového režiséra (či jako v případě NDM kmenové režiséry), i tak si pro některé inscenace zve hostující umělce (režiséry, výtvarníky, skladatele) a v takovém případě se dramaturg stává podstatným komunikačním prvkem, neboť on jediný je z tvůrčího týmu vždy na domácí půdě. Organizační věci samozřejmě řeší (nebo by alespoň řešit měl) tajemník uměleckého provozu, ale v záležitostech uměleckých a koncepčních (informace pro PR a marketingové oddělení) se studnicí informací stává právě dramaturg. V konkrétním případě NDM (ale bude tomu tak i u jiných velkých činoherních divadel, vzhledem k

vydáváním materiálům) se jedná nejen o přípravu textových podkladů v podobě anotací umístovaných na web či do měsíčního zpravodaje, ale o spolupráci na časopise, který vychází jako dvouměsíčník, brožura pro předplatitele či ročence mapující právě uplynulou sezónu. Jak jsem již zmínila, NDM ke svým inscenacím nabízí řadu doprovodných programů, na jejichž vzniku se podílí právě souborové dramaturgové. V tomto případě je jejich úkolem navrhnout typ pořádané akce a její tematické provázání k právě chystané inscenaci a příp. spolupracovníky (beseda s inscenačním týmem / herci / autorem, související přednáška atp.), koncepčně-programová spolupráce na Noci divadel a Noci literatury. Samozřejmě již zmíněná spolupráce s Ateliérem pro děti a mládež na akcích pořádaných pro studenty a pro pedagogy a mezi specifické povinnosti se řadí i příprava festivalu OST-RA-VAR.

Dalším velikým dramaturgickým úkolem je kontinuální péče o soubor a jeho členy. Asi jen stěží bych tento bod mohla nazvat oficiální povinností, leč na základě své vlastní zkušenosti – a to nejen po roce v angažmá, ale vlastně i po pěti letech strávených na DAMU, kde jste v rámci studií členem jakéhosi „souboru“ – jej považuji za podstatnou a často opomíjenou náplň práce kmenového dramaturga. Jsem přesvědčena, že dobrý dramaturg musí být empatický, neboť se musí neustále, alespoň myšlenkově, vcítovat do někoho jiného: vcítovat se do kůže diváka, aby byl schopen vybírat takové tituly, které nepůjdou divákovi proti srsti, ale zároveň nebudou zbytečně podbízivé a budou schopné jej obohatit; vcítovat se do kůže režiséra, neboť hledání konkrétního titulu vždy souvisí s konkrétním režisérem (pakliže nehledáme naopak režiséra pro konkrétní titul) a při práci na inscenaci umět vycítit, kde je jeho slabina, resp. jakým způsobem fungování mu při procesu zkoušení inscenace můžete být nejvíce nápomocen; dokázat se vcítovat do jednotlivých herců, aby jim při práci na roli mohl být nápomocen přesně mířenými připomínkami, jež je mohou posunout, kam je třeba, ale stejně tak v rámci obsazování předvídat, co bude kterému herci sedět či naopak bude záměrným protiúkolem. A mimoto je samozřejmě v procesu inscenace zástupcem autora, jehož původní úmysly musí znát, chápat a hájit. Nicméně vše výše zmíněné bych zahrнула do kategorie určité „intelektuální empatie“, jež čerpá především z nabytých znalostí a schopnosti tyto adaptovat v určitých podmínkách za určitým účelem, vychází tedy z ratia. Oproti tomu stojí empatie na úrovni non-intelektuálního, čistě

lidského porozumění. Dramaturg je totiž protiváhou a zároveň partnerem režiséra. Zatímco režisér pro herce musí fungovat jako autorita, s níž může a nemusí být schopen konzultovat své nejistoty a pochybnosti, dramaturg pro něj v tomto směru tvoří mezičlánek, je myšlenkovou autoritou, nikoliv však absolutní. Pakliže bychom tento vztah chtěli přirovnat k rodinnému modelu, je režisér otcem, dramaturg matkou a herci dětmi. Režisér jako vedoucí autorita, „hlava rodiny“, jejímuž rozhodnutí nelze odporovat, a proti tomu dramaturg, starostlivá matka dohlížející na správný vývoj, v případě problémů schopná poradit a utěšit, nastane-li však větší krize, není výkonným, ale poradním orgánem, a rozhodující zásah tak zůstává na režisérovi. V širším kontextu lze totéž uplatnit nejen na inscenaci, ale na celé fungování souboru, kdy roli režiséra-otce přejímá umělecký šéf a roli matky kmenový dramaturg. Neboť čím větší divadlo, tím větší herecký soubor, a čím větší soubor, tím menší (či naoko méně podstatnou) součástí herec tvoří. Je tak nasnadě, že jej místy přepadá nejistota, občas potřebuje něco zkonzultovat, avšak nemá odvalu jít rovnou za šéfem, jindy potřebuje vyjádřit nespokojenost s fungováním divadla / souboru / průběhu inscenace, zkrátka je zde vnitřní potřeba komunikace, zakládající se na pracovních záležitostech, jež by neměla punc oficiality, ale obyčejného poučeného mezilidského pochopení. V takovém případě může být onou vrbou a vlastně psychologem dramaturg a tehdy je jeho mateřská role projevem nejvyšší možné důvěry. Vzhledem k faktu, že dramaturg v mnoha ohledech skutečně nemá „výkonnou“ funkci, ale spíše poradní, a již z podstaty musí být „týmovým hráčem“, máloco může být větším oceněním jeho práce než důvěra jeho spolupracovníků.

#### ***4.1 Dramaturgie v širším slova smyslu – umělecké směřování souboru***

„Dramaturgie jako konkrétní **institucionalizovaná** funkce ‚ztělesňovaná‘ a vykonávaná dramaturgem byla výsledkem jistého vývoje v divadle na sever a na východ od Mohanu (pro zjednodušení: v divadle severoněmeckém) a odtamtud se potom toto pojetí rozšířilo od druhé poloviny 18. století do prostoru, který stál pod tímto severoněmeckým divadelním vlivem a který bychom mohli nazývat

„divadelní střední Evropou“. Tam samozřejmě patří i novodobé divadlo v českém jazyku. Praprůčina a prapůvod celého toho pohybu je v přechodu od „divadla improvizovaného“ k „divadlu literárnímu“. Na půdě severoněmecké dostal ovšem tento vývoj výrazný společenský, ideologický a politický podnět: divadlo se stalo nástrojem nadřazených „vyšších“ úkolů a cílů mimodivadelních. Můžeme dokonce z těchto příčin hovořit o rozdělení divadla na „vyšší“ a „nižší“ druh. Tento „vyšší“ druh divadla činil to, co v celé evropské tradici činila takzvaná „vysoká“ kultura. Takové divadlo „produkovalo pohled zvenjšku na společnost a bořilo její sebeodraz, učilo říkat ne statu quo“. Záměrně, cílevědomě, programově se toto „vysoké“ divadlo snažilo účastnit společenských procesů a za svůj hlavní cíl považovalo uskutečňování této své „mimodivadelní“ funkce. Z tohoto aspektu se divadlo učilo především hodnotit dramatický text jako prvotní a závazné východisko, které je možné poznávat a analyzovat ještě před započítím vlastního procesu jevištní transformace. A takto do určité míry už předem uvažovat o jeho estetických a ideových hodnotách. Tady vzniká dramaturgie jako specializovaná institucionalizovaná funkce představovaná leckdy i konkrétním (tvořivým, tvůrčím) subjektem dramaturga v systému **činoherního interpretačního dramatického** divadelního jazyka.

I tam, kde nebyla potřeba „mimodivadelní“ funkce divadla tak zdůrazňovat (na západ od Rýna, ale i na východ od Visly), a kde tedy dramaturg nezaújal – alespoň ne tak silnou a výraznou – institucionalizovanou pozici, se v rámci celoevropského posunu od „zábavného“ („improvizovaného“) divadla k divadlu „vyššímu“ („literárnímu“) začala formovat dramaturgie jako činnost, jež znamená **čtení** dramatického textu (což v technologickém smyslu představuje snahu popisovat a zkoumat literární předlohu – v daném případě dramatický text – jako svébytnou umělou skutečnost realizovanou v materiálu přirozeného jazyka). (...) Dramaturgická činnost představuje „mezičlánek“ mezi dramatem (případně dramatikem) a divadlem: mezičlánek, jenž otevírá celý proces transformace, ať už tento mezičlánek představuje kdokoliv. V typu divadla, jenž je předmětem naší pozornosti, to prostě bez tohoto mezičlátku nejde.“<sup>11</sup>

Jaká jsou tedy východiska ovlivňující dramaturga při vytváření dlouhodobé umělecké koncepce a sestavování dramaturgických plánů pro jednotlivé sezóny?

---

11 CÍSAŘ 2009

V zásadě bychom tato východiska mohli rozdělit do dvou kategorií, a to jako potřeby „vnitřní“ a „vnější“. Vnitřní potřeby souvisejí s konkrétní divadelní budovou jako takovou, tzn. zamýšlíme-li tradici uměleckého založení a historického vývoje toho kterého divadla (což bychom dozajista měli) a možnosti kmenových či hostujících umělců (od adekvátního rozložení vytížení souboru až po hledání titulu pro konkrétního dlouho dopředu osloveného režiséra). Mezi vnější potřeby můžeme zařadit diváckou obec, tedy uvědomění, pro jakého diváka hrajeme a co mu můžeme a máme nabízet (a v tomto konkrétním případě i co mu jinde nenabízejí, jak uvádím v druhé kapitole), aktuální společenská situace nebo např. výročí podstatných historických událostí a významných osobností.

Menší divadla, jež cílí na poměrně úzkou a specifickou diváckou skupinu, si mohou dovolit se ve své dramaturgii omezit určitými tématy, uvádět např. výhradně současné autory či dramatiky z jedné konkrétní oblasti. Jejich umělecké směřování se pak zákonitě jeví jako výrazně koherentnější než koncepce velkých činoherních domů, leč jinak to ani být nemůže! Divadlo přeci nemůže ignorovat svého diváka a čím rozsáhlejší je divácké spektrum, tím širokospektrálnější musí být i dramaturgie daného divadla. Jaké cíle si dramaturg velkého činoherního domu tedy vůbec může stanovit?

U velkého činoherního divadla, zvláště nese-li jeho název i přídomek „národní“, by rozhodně měl být kladen důraz na funkci kultivační, tedy vzdělávací a zušlechťující. Nemám na mysli, samozřejmě, divadlo didaktické, ale divadlo, jež vnímá jako jeden ze svých zásadních úkolů svému publiku připomínat, že jsou součástí určité kultury – ať už lokální, národní, či světové – a že odkaz této tradice je zapotřebí si neustále uvědomovat, neb nejlepší díla, ať už původem dramatická či literární, se díky své nadčasovosti budou vždy vztahovat k současnosti nebo naopak svou zcela záměrnou časovostí budou dokumentem doby a kultury, která byt již odezněla, svým odkazem nám do velké míry spoluurčila cestu našeho vývoje a je součástí skutečnosti, v níž se dnes nacházíme. Skutečný význam díla se zákonitě prokazuje až s postupem času a jeho neubývajícím životaschopností, proto je největší výsadou a povinností divadla těmto klasickým dílům věnovat patřičnou pozornost. Jejich (znovu)uváděním tak originální dílo nejen připomínáme, ale neustále znovu konfrontujeme se

současností hned v několika směrech: u klasického díla je tehdejší společenská situace vždy konfrontována se stavem společnosti dnešní, čímž vzniká patřičné napětí (nejde o pouhý, byť umělecky ztvárněný „popis“); dobová divadelní konvence či literární styl, v němž je dílo psáno, je konfrontováno s moderním divadelním jazykem, a to i v případě, že inscenátoři záměrně zvolí „dobové zpracování“ toho kterého díla, neb alespoň základně poučený divák si je této volby vědom a může chápat, jaké jsou přínosy právě takové volby; k poslední a neméně podstatné konfrontaci dochází na poli soudobé tvorby. Vždy zde bude vyvěrat ona otázka, proč volit něco starého / známého / otřepaného, když existuje současná produkce? Skutečně nelze najít nic „aktuálnějšího“ a totožně výstižného? Výše zmíněnými argumenty se pokouším stručně vystihnout, proč mají česká i světová klasická dramatická a literární díla na repertoáru – nejen velkého činoherního domu, ale tam především – své neoddiskutovatelné místo. Pro jejich opodstatnění je však neodmyslitelný vztah se současností, jenž by se měl projevovat nejen v konkrétním inscenačním zpracování těchto titulů, ale zejména v dalších dílech, s nimiž v rámci dramaturgického plánu (a tedy i celkové skladby repertoáru) přicházejí do kontextu. Pakliže bychom v rámci dramaturgie opomíjeli současnou tvorbu a zcela se věnovali „klasice“, budovali bychom kulturní muzeum (ač třeba v lesklém, moderním hávu) místo instituce reflektující společnost a její aktuální stav. Je tedy zřejmé, že velká činohra musí reprezentovat tzv. vysokou kulturu, jak již nyní víme, léty prověřenou i tu současnou, rozhodně se ovšem nejedná o jediný soubor zdrojů, s nímž dramaturg pracuje.

„Herectví a divadlo vůbec má dva prameny: jeden můžeme nazvat mimováním a je jako takový – totiž právě jako pramen – přirozeným plodem lidské vitality. Druhý je naproti tomu plodem jisté předběžné kultivace a souvisí tedy s tím, čemu říkáme kultura a co bylo do jisté doby obvyklé ztotožňovat především s literaturou. Ať v jednotlivých proudech či představitelích herectví a divadla převažuje to, nebo ono, herectví a divadlo ‚jako takové‘ pramení z napětí mezi oběma póly a je v každém jednotlivém případě výsledkem zápasu mezi tendencemi, které s tímto napětím souvisejí.“<sup>12</sup>

Druhá linie, s níž dramaturg pracuje, si tedy neklade za cíl reprezentovat umění

---

12 VOSTRÝ 2010

literární, ale poskytnout co největší prostor umění hereckému. Nelze to chápat tak, že by literárně hodnotná díla neposkytovala herecké příležitosti, či naopak komediální díla, jejichž středobodem je herec, neměla určitou literární hodnotu. Dnes už se nejedná ani tak o rozdíl v původu díla (literární x improvizované), jako v jejich funkci. Chceme-li publikum vzdělávat a nutit k reflexi, ať už naší historie, současné společnosti, či určitých zažitých modelů a stále přetrvávajících idejí, je to samozřejmě na místě. Ne každý divák to však bude dobrovolně podstupovat, navíc opakovaně. To si můžeme dovolit v menším divadle s vyhraněnějším publikem. Pokud však tvoří naše diváctvo spektrum od studentů přes rodiny s dětmi až po seniory, vysokoškolsky vzdělaní i lidé nutně nevyhledávající intelektuální vyžití, musíme této nesourodé mase nabídnout nejen obohacení jejich mysli a ducha, ale i myšlenkové a duševní uvolnění. Zábavu, která na diváka neklade intelektuální nároky, ale umožní mu zapomenout na starosti všedních dní, nebo se nad nimi naopak pobavit z pozice diváka a nikoli aktéra (v divadle se to neděje mně, ale postavám). Snížení intelektuálních nároků dané látky ovšem nikterak nesouvisí s jakýmkoli snížením umělecké kvality, ba naopak. Místo kritérií tematických však při jejich výběru musí uplatňovat kritéria jiná, např. zda má být komedie postavena na situačním či konverzačním humoru, jaké herecké příležitosti nabízí a má-li pro ně v souboru vhodné představitele potřebného hereckého naturelu atp.

Nesnažím se předestřít jedinou správnou cestu, jak stavět dramaturgii velkého činoherního divadla, a sama ani nevěřím tomu, že by existovala. Svým způsobem je potřeba k ní přistupovat coby ke složitému kombinatorickému problému, při jehož řešení je zapotřebí zohlednit mnoho faktorů. Kde je však potom prostor pro uměleckou koncepci a tvůrčí vyjádření? Mohu popisovat mantinely, v rámci nichž je vhodné se pohybovat během úvah nad dramaturgickým plánem (ať už pro jednu sezónu či v dlouhodobém výhledu), klíčová však bude vždycky volba jednotlivých titulů, jež do těchto škatulek spadají. V době interpretačního divadla, jehož hlavou je režisér, je pro dramaturga velice podstatné dokázat určit, kterému režisérovi sedne jaký druh titulu z námi uvažovaného souboru, aby mohlo dojít ke skutečně tvůrčímu uměleckému setkání. Ke konkrétnímu výběru poté dochází v součinnosti režiséra i dramaturga. Může samozřejmě nastat i situace opačná, kdy je zapotřebí najít režiséra pro konkrétní titul, nicméně vzhledem k vytíženosti kvalitních režisérů

dochází k jejich smlouvání zpravidla se značným předstihem (řádově až dva roky), málokdy tedy takto dopředu bývá znám přímo titul. Nicméně i volba režiséra, jehož divadlo zamýšlí oslovit pro spolupráci, je rozhodnutím dramaturgickým. Vždy je zapotřebí uvažovat, jaká je režisérova dosavadní tvorba, na základě které si mohu udělat představu, v čem by mohl spočívat jeho největší přínos v práci se souborem, a v těchto intencích pak uvažovat nad vhodným titulem.

„Úkolem dramaturgovým je pomoci režisérovi nalézt možnost přesného převodu literatury do jevištní realizace na základě specifických kvalit, jež musí mít literární dílo, které nazýváme dramatickým textem. Takže nejsvrchovanější úlohou při prvotním posuzování textu je stanovení možností převeditelnosti literárních hodnot na hodnoty jevištní. V tomto duchu je dramaturg nutně potenciálním režisérem.“<sup>13</sup>

## ***4.2 Dramaturgie v užším slova smyslu – praktická dramaturgická spolupráce na jednotlivých inscenacích***

Zatímco v předcházející kapitole se věnuji problematice dramaturgie v její komplexnosti, tedy sestavování dramaturgického plánu a celkového „výhledu do budoucna“, následující kapitola je věnována dramaturgické práci „přítomnější“ – kterak dramaturg funguje v rámci inscenačního týmu během příprav a samotném zkoušení inscenace.

„Neboť sebelepší literárně sestavený dramaturgický plán – a rozumějme tu samozřejmě jednotu obsahu i formy – naprosto není zárukou, že stejně hodnotné budou i inscenace. Tedy to, co je hlavním cílem divadelní práce a co jedině ovlivňuje diváka.“<sup>14</sup>

Bodem nula pro dramaturgickou práci na konkrétní inscenaci je tedy výběr textu (autorským inscenacím bez pevného textu se záměrně nevěnuji, neb to samozřejmě vyžaduje úplně jiný způsob práce). Poté, co jsme společně s

---

13 CÍSAŘ 2009

14 CÍSAŘ 2009



režisérem došli ke konsenzu, na jakém titulu budeme společně pracovat, je nutné vybrat pro naše účely nejvhodnější textový materiál. V případě dramatického textu to znamená prostudovat existující překlady a zvolit, který z nich budeme chtít použít, anebo je-li to možné, nechat vytvořit překlad nový – to může být případ divadelních her, jež byly přeloženy naposled v řádu desítek let a je na nich tudíž patrné, že je jejich jazyk poněkud zastaralý a přitom to není záměrem. V případě nedramatické literární předlohy je prvotní, zda chceme pracovat s již existující dramaturgií či vytvořit si zcela vlastní. Jakmile zvolíme konkrétní výchozí text, můžeme přejít k dramaturgickým úpravám textu. V tomto případě se nejedná o pouhou „jazykovou kontrolu“, ale především o přípravu textu v intencích režijně-dramaturgické koncepce inscenace.

„Primát veškerého dramaturgického zkoumání neleží v jazykové analýze, ale v situacích, vztazích, událostech a poměrech. Dramaturgie má pomáhat najít a rozvíjet scénické možnosti předvedení problému, syžetu, látky, textu.“<sup>15</sup>

Nejtypičtějším druhem úpravy jsou textové škrty, k nimž dochází z několika různých důvodů. Asi nejčastější důvod škrtnů úzce souvisí s vývojem divadelní tradice. Zatímco před nástupem dvacátého století bylo základem hereckého jednání právě slovo (a např. ve Francii je tradice slovního jednání stále hluboce zakořeněná), s příchodem režiséra a interpretace textu vůbec se možnosti divadelního jazyka začaly široce rozvíjet a činohra přestává být „autokracií slova“. Je to Anton Pavlovič Čechov, jeden z otců moderního dramatu, jenž prostřednictvím svých scénických poznámek dokazuje, jaká síla spočívá právě v mimoslovním jednání a v tom, co zůstává nevyřčeno. Proto je zapotřebí v některých textech škrtnat, aby na jevišti „nezaváněly literaturou“, neboť leccos je možné odehrát, aniž by to nutně muselo být vysloveno. Dramatikovo sdělení tak v tomto případě zůstává zachováno, jen je k tomu využito i jiných prostředků než pouhých slov, jež jsou hlavním vyjadřovacím prostředkem autora. Přistoupí-li dramaturg k takovým úpravám, činí tak právě proto, aby hájil myšlenku autora, musí však s předloženým dramatickým textem pracovat nikoliv jako se svébytným dílem, ale coby s jednou ze složek vznikajícího scénického díla, jehož cílem je co nejvyšší dramatický účín. Dalším důvodem škrtnů v textu může být snaha o udržení dynamického temporytmu inscenace – např. dialog, jehož hlavní

---

15 KOTTE 2010

smysl spočívá v jazykové komice, ale jeho informační hodnota není pro diváka nijak podstatná, může temporytmus celku retardovat a pro jeho chápání není potřeba, pak je tedy na místě jej vyškrtnout. Rovněž se mohou inscenátoři v rámci režijně-dramaturgické koncepce rozhodnout, že se chtějí výrazně koncentrovat jen na hlavní postavy či určité dějové linky, pakliže je jich tam víc, a ostatní se rozhodnou proškrtnat. Takováto úprava už nehájí přímo zájmy dramatikovy, může však podpořit konkrétní téma či celkové sdělení inscenace, jež je cílem inscenátorů. Při sledování tohoto účelu může dramaturg zasahovat do struktury textu i jinými způsoby než jen extrahovat jeho části. Takovým případem je např. změna pořadí výstupů, zařazení dalších textů či nahrazení jedné textové části jinou. Důvodům, proč se k těmto textovým obměnám dramaturg může uchýlit, se budu věnovat na konkrétních příkladech v rámci analýzy inscenací sezóny 2015/2016. Podstatné ovšem je, že pokud se dramaturg uchyluje k úpravám textu, musí tak vždy činit v součinnosti s konkrétními autorskými právy k dílu se vztahujícími.

Součástí příprav inscenace je rovněž obsazení jednotlivých rolí. V tom má samozřejmě rozhodující slovo režisér, avšak dramaturg v rámci svých úvah při volbě titulů do dramaturgických plánů musí myslet na konkrétní herce a zejména pro hostující režiséry může být názor dramaturga klíčový. Režisér často musí soudit na základě hereckého typu a dvou, tří představení, jež zhlédl, zatímco kmenový dramaturg pracuje s herci pravidelně a jejich práci (a v ideálním případě i vývoj) sleduje kontinuálně a je jeho zodpovědností poskytovat jim takové příležitosti, na nichž by své herecké umění mohli rozvíjet.

Počátkem zkoušení se role dramaturga poněkud „znejasňuje“, neexistuje totiž jedna správná cesta, jak z pozice dramaturga ke zkoušecímu procesu přistupovat. První týden bývá zpravidla věnován čteným zkouškám, jejichž cílem je seznámit herce nejen se samotným textem, ale vytvořit jim i určité milieu, z něhož pak při zkoušení mohou čerpat – historický kontext doby promítající se v textu, osobnost a osud autora, další fakta či inspirační materiály zabývající se obdobným tématem. Rozsah této dramaturgické přípravy hereckého osazenstva závisí na rozhodnutí režiséra, kolik času je ochoten věnovat kontextu a nejen čtení textu (chce-li mu věnovat vůbec nějaký čas). Není tedy podmínkou, aby tato příprava byla součástí zkoušek s herci, minimálně pro dramaturga a režiséra

je však nevyhnutelná. Jak je to ovšem dál? Můj ostřílenější a zkušenější ostravský kolega Tomáš Vůjtek zastává názor, že dramaturg by měl být přítomen čteným zkouškám a následně až první „projížďčce“ a generálním zkouškám. Samozřejmě rozumím výhodám z toho vyplývajícím, zejména zachování si patřičného „rádoby diváckého“ odstupu, s nímž můžeme na vznikající scénické dílo nahlížet, nicméně skutečně lze takto jednoduše stanovit míru, do níž je dramaturg na zkouškách přínosem a kdy je jeho přítomnost nadbytečná či dokonce kontraproduktivní? Jsem přesvědčená, že zapojení dramaturga do zkoušecího procesu musí být řízeno instancí nejvyšší, tedy režisérem, a odpovídat jeho požadavkům a potřebám. Existuje mnoho režisérů, kteří při zkoušení potřebují mít vlastní, svobodný prostor k tvorbě a nevyhovuje jim, pakliže jim do něj má ještě někdo vstupovat. Zrovna tak ale existují režiséři, již v dramaturgovi hledají partnera i pokud jde o stavění jednotlivých situací, v takovém případě se z režiséra a dramaturga stává vpravdě režijně-dramaturgická dvojice, kde nezáleží na přesném rozdělení kompetencí. Může se tak stát, že při stavění davových scén se režisér věnuje ústřední situaci v centru pozornosti, zatímco dramaturg hlídá, jak se k ní vztahují ostatní postavy (de facto přední a zadní plán). Samozřejmě, že dramaturg musí být kontrolorem, pokud jde o srozumitelnost (jak akustickou, tak významovou ve smyslu sdělení), dosažení předem vytyčených cílů v rámci interpretace a neporušování jednotné logiky. Nadto však další fungování dramaturga musí vycházet z režiséra. Nicméně režisér není jediný, pro koho je dramaturgova přítomnost během zkoušek esenciální. Je-li pro herce problematické přijít za režisérem, neboť něčemu nerozumí nebo pociťuje nedostatečnou zpětnou vazbu, je pro něj v takovém případě přístupnější instancí dramaturg. Toto samozřejmě závisí i od konkrétního rozdělení sil a kompetencí mezi dramaturgem a režisérem (někteří režiséři preferují, když dramaturg své poznatky sděluje jim a jsou to oni, kdo je přetlumočí dál, jiným naopak vyhovuje, když dramaturgové fungují s herci zcela „volně“). Nejde však ani tak o připomínky jako takové jako existence další opory, na níž se v případě potřeby herci mohou obrátit.

Je tedy pro dramaturga (a vývoj inscenace) praktičtější být účasten spíše většího či spíše menšího množství zkoušek? Zastávám názor, že na to neexistuje jediná správná odpověď – někdy je dramaturg potřeba více, někdy méně. Při frekventovanější účasti na zkouškách je samozřejmě náročnější udržovat si

patřičný odstup, který si nikdo jiný z týmu podržet nemůže, zároveň by však z těchto preventivních důvodů neměl docházení na zkoušky podceňovat, neb může být potřebným přínosem pro režiséra i pro herce. Dramaturg by tak na každý pád měl být připraven na obě varianty (resp. spíše než o varianty se jedná o dva póly jedné škály) a dle přání režiséra se zapojoval do inscenačního procesu, jak si toho žádá konkrétní situace. Osobně však preferuji užší spolupráci s režisérem a tím pádem i častější účast na zkouškách.

## **5. Činohra NDM na začátku sezóny 2015/2016**

Jsem si vědoma, že postihnout úkoly a fungování dramaturgie v její všeobecnosti lze jen velice těžko, proto své uvažování, jež jsem se snažila objasnit v předcházejících kapitolách, budu demonstrovat na konkrétní analýze činohry NDM. Než se však uchýlím k dramaturgickým plánům jednotlivých sezón a do nich spadajících titulů, musím objasnit stav, v němž se činohra aktuálně nachází, resp. nacházela v době mého nástupu do funkce tamního kmenového dramaturga.

Šéfem činohry je od srpna 2012 režisér Peter Gábor. Nutno říct, že posledním déle úřadujícím uměleckým šéfem tohoto souboru byl režisér Juraj Deák, který v jeho čele působil deset let. Během jeho funkčního období také činohra NDM prokazovala vzrůstající umělecké tendence a zaznamenávala řadu úspěchů. Po jeho odchodu do Prahy nastoupil do jejího čela tehdejší umělecký šéf Divadla Petra Bezruče režisér Janusz Klimsza. V šéfovské funkci setrval po čtyři sezóny a v červnu 2008 ji předal Pavlu Šimákovi, předchůdci dosavadního šéfa Petra Gábora. I přesto, že již osm let není Janusz Klimsza šéfem činohry, v jejím vedení setrvává dodnes coby její kmenový režisér. Nejdéle působícím uměleckým pracovníkem vedení činohry je dramaturg Marek Pivovar, kterého v roce 1994 do souboru angažoval tehdejší šéf Juraj Deák. Má předchůdkyně Dagmar Radová působila jako dramaturgyně souboru necelé dvě sezóny, od konce roku 2013, kdy nahradila po jedenácti letech odevšivší Kláru Špičkovou.

Protože není mým cílem rozebírat dramaturgii činohry NDM jako takovou, ale demonstrovat své uvažování o dramaturgii velkého činoherního divadla na konkrétních příkladech z dramaturgické praxe v tomto divadle, nebudu se věnovat rozboru dramaturgických plánů před sezónou 2015/2016. Než se však pustím do analýzy první sezóny, na níž jsem se dramaturgicky podílela (nikoliv spoluúčastí na sestavování dramaturgického plánu, ale coby dramaturg jednotlivých inscenací), stručně okomentuji repertoár na začátku sezóny 2015/2016, aby bylo zřejmé, do jakého kontextu premiérové tituly vstupují.

## **5.1 Stávající repertoár**

### **Georg Tabori: Můj boj (Mein Kampf)**

Nejdéle žijící inscenace na současném repertoáru a zároveň poslední inscenace v režii Juraje Deáka před jeho odchodem z NDM. Premiéra se uskutečnila 19. června 2004 v Divadle Jiřího Myrona. Inscenace je výjimečná využitím hracího prostoru, neboť se hraje za železnou oponou a diváci sedí na jevišti, i proto nejspíše slaví takový divácký úspěch (samozřejmě kapacita jednoho představení je také desetkrát nižší, než je u Divadla Jiřího Myrona zvykem). V hlavních rolích se představují nyní již hostující Jan Hájek (v současné době herec Divadla Na zábradlí, který po čtyřech letech v ostravském angažmá odešel do pražského Národního divadla) a domácí Vladimír Polák, který za roli Hitlera získal Cenu Českého divadla 2006.

### **Michael Cooney: Habaďúra**

Situační komedie jinak známá pod názvem *Nájemníci pana Swana*. Byť patří mezi divácky nejpopulárnější tituly na repertoáru divadla a bez váhání zaplní hlediště Divadla Jiřího Myrona, kdykoliv je nasazena, rozhodně nelze říct, že by to bylo zásluhou její umělecké kvality. Inscenace Romana Groszmana je uváděna od 17. dubna 2010. Jelikož je text umně napsanou situační komedií, jež sama o sobě funguje jako hodinový strojek, jakékoliv režijní či herecké „nadstavby“ (neboli nápady) špatně snáší, neboť zasahují do jejího temporytmu a její logiky. V případě této inscenace se režisér takovým nápadům neubráníl a ve stavu, v jakém je inscenace teď (těžko mohu hovořit o tom, jak tomu bylo zpočátku), se jim neubrání ani herci. I přesto, že těžištěm této hry je situační komika a velmi dynamický rytmus, jenž by neměl zadržávat, herci nešetří ani konverzačním humorem a „fóry“ (především ústřední představitelé Vladimír Polák a Jiří Sedláček), čímž temporytmus i logiku rozbíjí. Jelikož se však jedná o kasovní trhák, z něhož divadlu plynou nemalé zisky, je takřka nemožné tento titul vyřadit z repertoáru.

### **Venedikt Jerofejev: Moskva-->Petušky**

Inscenace uváděná v divadelním klubu měla premiéru 2. dubna 2011. Pro dramaturgii ruské novely, jejímž hlavním tématem je alkoholismus, byl zvolen šťastný prostor, neb konzumační zařízení samo o sobě podtrhuje téma, zároveň však poskytuje komorní prostor pro intimní (a zároveň zcela veřejný) divácký zážitek. Během představení diváci, samozřejmě, neujdou ani konzumaci alkoholu. Režisérem a hlavním představitelem je Tomáš Jirman.

### **Terrence McNally, David Yazbek: Donaha! (Hole dupy)**

Poslední muzikál držící se na repertoáru činohry je dílem bývalého uměleckého šéfa Pavla Šimáka a uveden byl 16. června 2011. Od transformace operety v soubor operety/muzikálu se činohra muzikálům už zcela logicky příliš nevěnuje, *Hole dupy* jsou však výjimkou potvrzující pravidlo. Jednak *Donaha!* skutečně nabízí výrazný prostor pro herce a je proto „činoherním muzikálem“, ale to, co *Holym dupam* vydobylo lásku publika, jsou nejen výkony hereckých představitelů, ale lokální ukotvení inscenace. Z party nezaměstnaných přátel se v tomto případě stala skupinka nezaměstnaných ocelářů, prostředí Buffala nahradily známé lokace v Ostravě a český překlad Pavla Dominika byl takřka kompletně přepsán do ostravštiny Ostravakem Ostravskim, autorem *Deniku Ostravaka*. Místo této inscenace v repertoáru NDM tak není nahodilé, ale zcela logické, a reprízy si i po pěti letech a mnoha přezkoušených rolích drží velmi dobrou úroveň.

### **Anna Saavedra: Kuřačky**

Tragikomedie o ženách a nejen pro ženy, napsaná přímo pro činohru NDM podle Čechovových *Tří sester* je uváděná v komorním prostoru zkušebny Divadla Antonína Dvořáka od 28. března 2012. I přesto, že by inscenace Janky Ryšánek Schmiedtové obstála i na velkém jevišti Divadla Antonína Dvořáka (jednou se tam kvůli neplánované změně dokonce hrála), komorní prostor zkušebny dává vyznít intimním momentům hry a celkově umožňuje využívat jemnější a

civilnější herecké prostředky, než jak by tomu muselo být u velkého jeviště.

### **Carlo Goldoni: Poprask na laguně**

Dobře známé dílo populárního italského komediografa pro jeviště Divadla Antonína Dvořáka nastudoval Janusz Klimsza, premiéra se uskutečnila 31. května 2012. Během necelých čtyř let na repertoáru se tato klasická komedie dočkala čtyřiatřiceti repríz, než se 19. února 2016 uskutečnila derniéra.

### **Oscar Wilde: Jak důležité je mít Filipa**

Klenot konverzační komedie nemůže chybět ani na našem repertoáru, v režii Víta Vencla byl v Divadle Antonína Dvořáka uveden 18. října 2012 a od té doby se jeho představení těší značné divácké přízni. Inscenace zdařile a velice jemně využívá i situačního humoru, ovšem vyniknout dává především umění konverzačnímu, jak tomu ostatně u Wilda být musí.

### **Liz Lochhead: Perfect days**

Titul cílící především na kategorii žen od třiceti let výše je poměrně ojedinělý, ač tato divácká skupina čítá široké zastoupení. Režisérka Janka Ryšánek Schmiedtová jej nastudovala s Renátou Klemensovou v hlavní roli a na jevišti Divadla Antonína Dvořáka se objevoval od 30. ledna 2014 do 9. února 2016. Spíše než kvůli diváckému nezájmu byla jeho životnost po pětadvaceti představeních ukončena kvůli problematickému hledání termínů z důvodu hostujícího Aleše Bílíka (do sezóny 2014/2015 v angažmá).

### **Simon Stephens, Mark Haddon: Podivný případ se psem**

Divácký hit zkušebny s Robertem Fintou v hlavní roli. Obsazení talentovaného mladíka, který do angažmá nastoupil po studiu na ostravské konzervatoři, má v



tomto případě nespornou výhodu, že i ve svých 21 letech (tolik mu bylo v době premiéry 28. března 2014) i v aktuálních 24 letech stále vypadá na 15 let, kolik má být autistickému mladíkovi Christopherovi, hlavnímu hrdinovi toho příběhu. Komorní prostor zkušebny v tomto případě umožňuje pracovat jednoduchými, civilními prostředky, avšak o to uvěřitelnější a přirozenější musí být herecký projev, vzhledem k provázanosti jeviště a hlediště. Díky tématu – svět očima autistického chlapce – a jeho velmi vydařenému zpracování (což dosvědčuje pravidelně vyprodané hlediště i dva roky po premiéře) v režii Janusze Klimszy je představení, především díky představiteli Christophera, intenzivním diváckým zážitkem.

### **Martin Kákoš, Peter Uličný, Jaroslav Moravčík, Gabo Dušík: Quo vadis**

Jak může muzikál na repertoáru činoherního souboru velmi dobře fungovat, ač ve stejném divadle existuje soubor specializovaný na muzikál, jsem zmiňovala výše v případě *Donaha!*. Leč *Quo vadis* rozhodně není tímto případem. Byť literární klasika v podobě románu Henryka Sienkiewicze může působit jako záruka, její slovenské muzikálové zpracování již nikoliv. Činoherní situace jsou nahodilé, nepřiliš rozpracované a písňové texty, které do češtiny překládal jejich slovenský autor, mnohdy nemístně směšné a hloupé. V režii Petra Gábora nikterak nevyniká ani téma znuděné společnosti jako spíše pronásledování křesťané, což v Polsku či na Slovensku může mít určitý dopad, avšak v o poznání ateističtější České republice vyznívá spíše do prázdna. Muzikál nenabízí nijak výrazné herecké příležitosti, proto jsem v tomto případě dramaturgické volbě titulu opravdu neporozuměla. Od premiéry 5. června 2014 do derniéry 19. května 2016 se muzikál na jevišti Divadla Jiřího Myrona dočkal dvaadvaceti repríz.

### **Bohumil Hrabal, Jiří Janků, Petr Svojtka: Postřižiny**

Dramatizace české literární klasiky uvedená ke 100. výročí narození jejího autora je logickou dramaturgickou volbou. Na jeviště Divadla Jiřího Myrona ji přivedl kmenový režisér Janusz Klimsza 6. listopadu 2014. Problematičtější bylo spíš

konkrétní zpracování než sama předloha, i přesto se inscenace dožila do derniéry 26. dubna 2016 čtyřadvaceti repríz, z nichž byla řada odehrána jako dopolední představení pro školy.

### **Herman Koch, Kees Prins: Večeře**

Drama podle oceňovaného nizozemského románu uvedl v Divadle Antonína Dvořáka Peter Gábor 13. listopadu 2014. Inscenace byla plně soustředěna na herecké výkony čtyř hlavních protagonistů (David Viktora byl za roli Paula v širší nominaci Thálií za rok 2014), proto by se možná lépe vyjímal v komornějším prostoru, kde je hlediště více provázáno s jevištěm. Nejspíše proto se *Večeře* hrála pouze rok a 15. listopadu 2015 se sedmnácté představení stalo její derniérou.

### **Ivan Buraj, Marek Pivovar, Dagmar Radová: Odsun!!!**

Inscenace završující volnou trilogii o ztrátě historické paměti (společně s tituly *Smrtihlav* a *Za vodou*). Autorský text režiséra a kmenových dramaturgů nahlíží téma odsunu ve třech rovinách – z hlediska historického prostřednictvím rodiny německé, žijící v českém městečku a prostřednictvím českého štábu téže obce, a z hlediska současného jako problém společenský, odsun starší generace a vůbec všeho „neproduktivního“ na úkor produktivity. Ač dramaturgický záměr tohoto titulu považuji za nápaditý a zcela na místě v kontextu dramaturgie činohry NDM, jako největší slabina se ukázala textová realizace této myšlenky. Text má tři autory, z nichž každý se věnoval jedné dějové linii. *Odsun!!!* tak tvoří tři naprosto jazykově a formálně odlišné linie, v čehož důsledku je nekoherentní. Režisér a autor – z mého hlediska nejproblematictější – Ivan Buraj je zvyklý pracovat zejména na malých scénách v úzkém kontaktu s divákem. Tento způsob komunikace však na jeviště Divadla Antonína Dvořáka není přenositelný. Inscenace se od premiéry 22. ledna do derniéry 25. listopadu 2015 dočkala dvanácti představení.

## **Felicia Zeller: Rozhovory s astronauty**

Na poměry dramaturgie zkušebny poněkud netradiční text německé autorky zaměřující se na fenomén *au pair*. Problém ovšem není v komplikovaném textu, neb ten byl dramaturgicky velmi dobře připraven a rozdělen mezi jednotlivé aktéry, jako v režijním uchopení celé inscenace. Sám text je velmi popisný a monologický, pro jeho fungování na divadle by tak při inscenování bylo zapotřebí jej co nejvíce dialogizovat a situačně ukotvit. To se režiséru Ondřeji Elbelovi dařilo pouze místy, často se uchyloval k estrádní ilustraci textu, nejspíše proto se inscenace, která měla premiéru 23. ledna 2015 na zkušebně Divadla Antonína Dvořáka, z důvodu diváckého nezájmu dočkala předčasné derniéry 13. prosince 2015 v celkovém počtu osmnácti odehraných představení.

## **Molière: Škola pro ženy**

Komediální polemiku na téma patriarchy a (bez)moci žen z pera nejznámějšího francouzského dramatika v Divadle Antonína Dvořáka uvedl 19. března 2015 kmenový režisér Janusz Klimsza. Inscenace je vystavěna především na hereckých výkonech, důsledné práci se slovem a s jazykem, dynamickém rytmu samozřejmě souvisejícím se zvládnutím verše, čemuž kraluje představitel Arnulfa Jan Fišar. Klasická komedie se těší velkému diváckému ohlasu a dozajista na repertoáru nějakou tu sezónu zcela oprávněně pobude.

## **Christopher Marlowe: Doktor Faustus**

Faustovská tematika v podobě díla netolik uváděného alžbětinského dramatika. Hostující režisér Pavel Khek se rozhodl pro úpravu v podobě autobiografického rámce autora, který sice není nezbytný, ale nepoučenému publiku dodává širší dobový kontext, čímž rozhodně není ani na škodu. Inscenace stála především na hlavních představitelích – Faustovi Františka Strnada a Mefistovi Roberta Finty (ten byl za tuto roli nominován na Cenu divadelní kritiky 2015 v kategorii Talent roku). Díky vyvážené energii této dvojice nečinilo hercům v ústředních rolích problém obsáhnout celé veliké jeviště Divadla Jiřího Myrona. *Doktor Faustus* byl

zářným příkladem nezbytné protiváhy „velkého příběhu“, jenž by se vedle komediálních titulů na prknech DJM měl objevovat, a byl velmi dobře přijímán i mladým publikem, jak mohu soudit na základě reakcí během dopoledních představení pro školy. Leč jeho uvádění bralo termíny „kasaštykům“, a tak se od premiéry 26. března 2015 dočkal pouhých šestnácti představení, než proběhla 12. května 2016 derniéra.

### **Francis Scott Fitzgerald, Rebekka Kricheldorf: Velký Gatsby**

Poslední uvedený titul sezóny 2014/2015 a zároveň první uvedení jednoho z nejznámějších amerických románů dvacátého století na česká jeviště. Ačkoliv třicátá léta v Americe mohou v leccems připomínat současnou společnost a její krizi pramenící z přebytku, čímž se nasazení tohoto titulu zdá být šťastnou dramaturgickou volbou, problém zde nastává v jeho převedení na jeviště. Opulentnosti, která je jedním ze základních motivů *Velkého Gatsbyho*, se na jevišti dosahuje jen velmi stěží, pakliže nemáte rozpočet na najmutí desítek hostujících herců, kteří by svou přítomností skutečně rozžili a roztočili Gatsbyho večírky, o jejím významu v scénografickém řešení nemluvě. Věřím, že právě toto byl důvod, proč titul u nás dosud nebyl uveden. Jeho jevištní adaptace skýtá řadu překážek a pokud režisér nepřijde s geniálním inscenačním klíčem, jak iluze opulentnosti dosáhnout, nikdy nemá šanci zapůsobit v plné síle románové předlohy. To je bohužel i případ inscenace Petra Gábora, která měla premiéru 11. června 2015 v Divadle Jiřího Myrona.

## **6. Sezóna 2015/2016**

Dramaturgický plán na sezónu 2015/2016 byl samozřejmě hotov dlouho před mým nástupem na pozici kmenového dramaturga, s takovou situací se však setká takřka každý dramaturg nastupující s novou sezónou. Tato sezóna byla poznamenána dvěma nestandardními záležitostmi: z provozních důvodů (přípravy inscenace *Jesus Christ Superstar* v muzikálovém souboru) činohra přišla o jednu inscenaci v Divadle Jiřího Myrona, a tak místo tradičních sedmi premiér připravovala premiér pouze šest – dvě v Divadle Jiřího Myrona a čtyři v Divadle Antonína Dvořáka, z toho jednu na zkušebně. Tou druhou je celoostravský kulturní projekt Shakespeare Ostrava 2016, jehož hlavním cílem je oslava a připomenutí 400. výročí úmrtí Williama Shakespeara. Více se tomuto projektu, a jak se do něj konkrétně zapojuje činohra NDM, budu věnovat v nadcházející kapitole.

Společně s dramaturgickým plánem bylo předurčené i rozložení dramaturgické spolupráce na jednotlivých titulech. Inscenacím, na nichž jsem se podílela coby dramaturg, se tedy budu věnovat více než těm, na nichž spolupracoval můj kolega Marek Pivovar, a já je mohu okomentovat pouze zvnějšku. Podrobněji (zevnitř a především z hlediska příprav) se budu věnovat inscenacím *Lesík*, *Deník mého otce*, *Mučedník* a *Veselé paničky windsorské* a okrajově *Španělské mušce* a *Králi Ubu*.

### **6.1 Španělská muška**

Německá bulvární fraška z roku 1913 byla v NDM uvedena poprvé v prosinci 1925 a na jeho jeviště se vrátila po devadesáti letech 29. října 2015. Na paškál si bere příslušníky vyšší vrstvy a jejich pokrytectví týkající se kázání morálky a vlastních skrytých prohřešků. Komédie velmi dobře propojuje jak obskurní situační, tak noblesní konverzační humor, na čemž se podílí i zbrusu nový překlad Jitky Jílkové. Na českých jevištích byla *Španělská muška* dlouho pozapomenuta, do centra pozornosti ji však na podzim 2012 vrátila inscenace berlínské Volksbühne v režii Herberta Fritsche, která se účastnila Pražského

divadelního festivalu německého jazyka a sklídila bouřlivý ohlas, jak u laické, tak odborné veřejnosti. Oproti Fritschově vykloubené interpretaci zůstává *Španělská muška* v režii Janusze Klimszy dobově laděnou situační komedií. Na rozlehlé jeviště Divadla Jiřího Myrona umístil scénograf David Bazika zadní stěnu sestávající z dvaceti dveří a pracovní stůl v popředí, jinak jej ponechává prázdné. Už z toho je zjevné, že středobodem inscenace je herec a prostor pro hereckou akci. Kostýmy Marcely Lysáčkové vycházejí z dobové módy, nicméně schází jim jakési divadelní sdělení, které by divákovi poskytlo doplňující charakterizaci jednotlivých postav. *Španělská muška* v DJM je divácky oblíbenou komedií a její reprízy bývají pravidelně vyprodány, což je dozajista díky výkonům hereckých představitelů střední a starší herecké generace (jedinou výjimkou v obsazení je hostující studentka konzervatoře).

„Jakkoliv je v dnešním světě zapotřebí angažovaného divadla s aktuálními společenskokritickými a závažnými tématy, bez dobré komedie se divadlo neobejde. *Španělská muška* takovou dobrou komedií je. Výborně pobaví a přes všechnu banalitu zápletky se, i když to není hlavním cílem inscenace, trefuje i do pokrytectví a falešné mravokárnosti.“<sup>16</sup>

## 6.2 *Lesík*

Inscenace norského dramatu *Lesík* si vyžaduje obšírnější vysvětlení, jak došlo k jejímu zrodu, neb spíše než vnitřními potřebami byla ovlivněna vnějšími možnostmi. Zrod této česko-norské koprodukce vzešel z možnosti zažádat si o grant z fondů Islandu, Lichtenštejnska a Norska, který by umožnil přizvat na spolupráci se souborem hostujícího režiséra z Norska. Další fází tedy bylo najít norského režiséra a dosud nepřeložené norské drama vhodné k uvedení. V tomto bodu do projektu vstoupila nordistka a překladatelka z norštiny Jaroslava Vrbová, jež doporučila norského dramatika Jespera Halleho a na základě jeho do němčiny přeložené tvorby vybrala dramaturgyně Dagmar Radová právě *Lesík*. Nutno říct, že tento text byl oceněn prestižní divadelní cenou Hedda a zvítězil ve skandinávské dramatické soutěži, nebyl však doposud realizován na velké scéně, je populární spíše u divadelních škol, studiových divadel a dokonce i u

---

16 VRCHOVSKÝ 30.10. 2015

amatérských spolků. Pro spolupráci byla oslovena režisérka Victoria Meirik, která se věnuje jak současným textům, tak klasickým textům (ovšem v moderní interpretaci). Victoria ke spolupráci přizvala norského scénografa Olava Myrtvedta a inscenační tým byl doplněn českou kostýmní výtvarnicí Sylvou Zimula Hanákovou a hudebním skladatelem Jakubem Kudláčem. Asi nejdůležitějším cílem tohoto projektu bylo umožnit členům souboru se pracovním setkat se zahraničním režisérem a odlišným způsobem divadelní tvorby. Vzhledem k nutnosti určité otevřenosti pro tento druh práce a zřejmě i vzhledem k tématu inscenace, kdy dospělé postavy hrají děti, byli vybráni zejména mladší členové souboru (de facto všichni do pětatřiceti let a tři herci mezi pětáctyřiceti a pětapadesáti lety) a dva hosté z konzervatoře.

Ve fázi, kdy jsem do příprav inscenace vstoupila já, tak již byl určen fixní okruh herců, který bude na inscenaci pracovat, avšak nebylo ještě stanoveno jejich obsazení. Režisérka v té době již navštívila Ostravu a zhlédla dvě představení, já jsem jich do té doby také určitou řadu zhlédla, nicméně ani jedna z nás s herci neměla jinou zkušenost než diváčkou. Dostaly jsme tak doporučení k obsazení od odcházející dramaturgyně Dagmar Radové, která za zrodem projektu stála, nicméně rozhodly jsme se, že poslední červnový týden ještě před oficiálním začátkem zkoušení přijede Victoria do Ostravy a uspořádáme týdenní workshop, jehož cílem bude nejen herce seznámit s textem, ale především seznámit nás s herci, abychom na základě jejich týdenní práce mohly ustanovit obsazení. V průběhu workshopu jsme se zaměřily nejen na čtení a práci s textem a sledování inspiračních materiálů, ale z velké části na tematické etudy a improvizace, které nám prozradily mnohé o jednotlivých hereckých představitelích.

Veškerá komunikace probíhala v angličtině, přičemž čtvrtina herců neuměla anglicky vůbec a čtvrtina jen základy, bylo tedy nutné vše tlumočit z angličtiny do češtiny a z češtiny do angličtiny. Vzhledem k tomu, že divadlo nezajistilo profesionálního tlumočnicka, ale stážistku z kulturní dramaturgie, která – sic měla mít s angličtinou bohaté zkušenosti – se jako tlumočnice zcela neosvědčila, musela jsem coby dramaturgyně úkol tlumočení převzít na sebe. Na jednu stranu to neslo určité výhody, neb to pro herce působilo důvěryhodněji než z úst „cizího člověka“ a prostřednictvím tlumočení jsem leckteré připomínky mohla doplnit či dovysvětlit, zároveň to neslo tu základní nevýhodu, že jsem musela

být na zkouškách přítomna neustále a značně mi to znesnadňovalo dramaturgickou práci na inscenaci. Vzhledem k angličtině coby komunikačnímu jazyku hrál v našem fungování podstatnou složku i anglický překlad textu, z něhož jsme ve vzájemné komunikaci vycházely (sama Victoria jej používala při inscenování jako výchozí text). Problematické v tomto případě samozřejmě bylo, že se nejednalo o originální textové dílo, ale překlad – tudíž jeho interpretaci. Český text vznikl samozřejmě překladem norského originálu, takže se v různých ohledech lišil. Vzhledem k tomu, že jsem měla možnost spolupracovat s žijícím autorem, konzultovala jsem s ním i kvalitu anglického překladu, tzn. nakolik je záhodno jej používat jako záchytný bod např. pro srovnání s nově vzniklým českým textem, když nemám možnost srovnávat s originálem. Jesper Halle však anglický překlad nepovažoval za příliš povedený, proto jsem s ním zprvu nechtěla český text srovnávat. Až později jsem zjistila, že byl nespokojený s jeho jazykovým stylem, který byl oproti originálu a překladu českému značně okleštěn a zploštěn. V průběhu zkoušení jsme však narážely na různé interpretační problémy – český text určité repliky interpretoval jinak, což vedlo k dezinterpretaci celé situace, vulgarismy, které hrají v textu podstatnou roli, měl tendenci uhlazovat. Podnikly jsme tedy důkladné srovnání české a norské verze skrze verzi anglickou – Victoria zaznamenala veškeré rozdíly či nepřesnosti mezi norskou a anglickou verzí a já mezi českou a anglickou verzí a tyto poznámky jsme na základě anglického překladu srovnávaly. Výsledné úpravy jsem posléze zanesla do českého textu, některé po konzultaci s překladatelkou paní Vrbovou. V tomto případě tak běžně přípravná dramaturgická práce na textu ve skutečnosti probíhala až při zkoušení v souvislosti s nejasnostmi, jež se v jeho průběhu vynořovaly. Nejvíce však skutečnost, že režisérka nerozuměla češtině, v níž jsme text zkoušeli (a hrajeme), ovlivnila celkovou podobu inscenace a především herecký projev. Victoria po hercích vyžadovala, aby sdělení textu mnohem více přenášeli do fyzického jednání a jednotlivé situace a vztahy tak byly z velké míry pochopitelné i bez porozumění řeči.

Halleho drama vypráví příběh skupiny dětí perspektivou dospělých, resp. dějová linie se zaměřuje na jeden rok v životě dětí, ale jednotlivé výstupy jsou ukončeny monology postav coby dospělých. Samozřejmě záleží na konkrétním inscenačním řešení, zda bude tuto strukturu dodržovat striktně nebo bude hledat způsob, jak mezi rovinou dětství a dospělosti pozvolna přecházet, a co která z



nich reprezentuje. Velikým dramaturgickým oříškem byla v textu se vyskytující postava Krále, kterého vidí a komunikuje s ním pouze nejmladší z postav. V Norském království má takováto postava samozřejmě výrazně jiné konotace než u nás v České republice. Zatímco pro norské publikum reprezentuje konkrétní autoritu, u nás by konkretizace zaváděla k pohádkovosti, může tedy reprezentovat autoritu jako takovou (v tomto případě rodičovskou, ztělesňuje někoho, komu bychom měli věřit, že se o nás postará). Režisérka nakonec zvolila jiný výklad postavy, jenž v textu hry není přímo implikován, ve výsledku však byla postava v inscenaci zapojena mnohem více, než ve scénách jí předepsaných, což jsme ostatně uplatnily u všech postav.

Text a samozřejmě i inscenace hodně pracují s imaginací, čemuž prospívá velký hrací prostor. Zároveň po měsíčním zkoušení v komorním prostoru zkušebny herci velmi dobře vycítili, jak bude intimita a provázanost mezi jevištěm a hledištěm pro tento typ dramatu podstatná, a měli z přesunu na velké jeviště obavy. Po přesunu ze zkušebny do velkého prostoru inscenace z velké míry ožila, místo „pouhého“ soustředění na příběh mohly začít vznikat působivé jevištní obrazy. Nicméně společně s tímto přesunem se objevila i bariéra mezi jevištěm a hledištěm. Byť ohlasy na jednotlivá představení jsou velice příznivé – jak laické, tak i z řad odborné veřejnosti –, není jednoduché (a pravidelně je vlastně nemožné) tímto typem dramatiky zaplnit pět set míst. Jak jsme měli možnost se přesvědčit ve dvou případech v norském Oslu a jednou v pražském divadle Archa, *Lesík* v divadle studiového typu, kde neexistuje bariéra mezi jevištěm a hledištěm, avšak jeviště je dostatečně prostorné – na rozdíl od možností, které poskytuje naše zkušebna –, působí na diváky mnohem silněji a komunikativněji. To potvrzuje, že je text svou povahou mnohem vhodnější pro prostor většího studiového divadla než pro velké jeviště měšťanského divadla. Inscenace tak měla největší přínos především pro soubor, který dostal příležitost spolupracovat s hostující režisérkou a být obohacen o odlišný režijní přístup, divadelní festivaly v Plzni a v Hradci Králové zvažovaly její zařazení do programů (nakonec tak z důvodných obav o naplnění divácké kapacity ani jeden z nich neučinil), i přesto je však zřejmé, že její životnost nebude a nemůže být delší než jeden rok.

### 6.3 *Deník mého otce*

Inscenace *Deník mého otce* je prvním pilířem dlouhodobé dramaturgické linie nazvané **Sousedé**, v níž by se každou sezónu měl představit jeden titul, který bude prezentovat dílo (a ideálně i kulturu a povahu) sousedního národa, přičemž režisér inscenace bude vždy pocházet z dané země. Hlavní ideou je konfrontovat, kolik toho máme s lidmi žijícími „o pár kilometrů dál“ společného a v jakých ohledech se naše národy, kultury a povahy liší. Z hlediska historického tato linie odkazuje na multikulturní původ Ostravy, kde se díky průmyslu dlouho stýkala kultura česká s tou polskou i německou, zároveň se jedná o jedinou dlouhodobou dramaturgickou linii činohry.

První volba tedy padla na Slovensko coby naše nejbližší sousedy a na režijně-dramaturgickou dvojici Lukáše Brutovského a Mira Dacha, která posledních pár let aktivně působí i v divadlech po České republice (HaDivadlo, Městské divadlo Kladno, Jihočeské divadlo, Švandovo divadlo). Pánové se rozhodli, že sahat po původní slovenské dramatičce by v tomto případě nebylo nejvhodnější, nicméně zrovna v době úvah nad vhodným textem na Slovensku a v ostatních zemích vyšehradské čtyřky vyšel román předního slovenského spisovatele Pavla Vilikovského *Príbeh ozajského človeka*. Hlavní „hrdina“ deníkového románu situovaného do sedmdesátých let minulého století je nepřilíš inteligentní, zcela obyčejný, konformní člověk, který nabude dojmu, že jeho hvězda nenávratně stoupá, aby se nakonec aktivně přičinil na vlastním pádu hluboko do propasti. Dílo popisující období komunismu, které silně poznamenalo i Čechy, zpracované jedním z nejlepších současných slovenských spisovatelů se ukázalo být ideálním námětem, do jehož dramaturgizace se pustil Miro Dacho.

Nebyla jsem účastna diskuzí o podobě dramaturgizace, měla jsem možnost si ji přečíst až v její první verzi. Po několika kolech komentářů vycházejících ode mě a režiséra připravil Miro Dacho finální verzi textu. I přesto, že román ve stejné době jako vyšel ve slovenštině, vyšel i v českém překladu, bylo rozhodnuto, že Dacho nebude dramaturgizovat český překlad, ale originál, a následně Marek Pivovar jeho dramaturgizaci přeloží do češtiny. Ve Vilikovského díle hraje důležitou roli jazyk, jímž se postavy vyjadřují. Autor vytváří nová, záměrně chybná slova, některé z postav jazykem přímo charakterizuje a v českém překladu románu je

tato rovina značně ochuzena. Miro Dacho tak pracoval přímo s originálním jazykem autora a Marek Pivovar pro něj hledal vlastní vyjádření, nezávislé na u nás publikované knize, které jsme společně s Brutovským a Dachem podrobili závěrečné korektuře, abychom dali podobu finálnímu textu ke zkoušení.

Vzhledem k tomu, že román v podobě deníkových záznamů má výrazně monologický charakter, rozhodl se Dacho při jeho dramatinaci rozdělit hlavního hrdinu do tří postav, z nichž každá nese jedno ústřední téma – kariéru, milenku a rodinu. Veškeré ostatní postavy pak měly být ztvárněny třemi herci – Matka, veškeré mužské postavy a dvojrole manželky a milenky. Miro Dacho v tomto případě nebyl dramaturgem inscenace jako spíše autorem dramatinace a dramaturgickým spolupracovníkem občas přítomným na zkouškách, zatímco oficiální dramaturgickou spoluprací jsem zajišťovala já.

„Zpočátku převažuje humornější linka, kdy jsou totalitní praktiky sedmdesátých let zastíněny osobními problémy hrdiny v krizi středního věku. Ovšem záměrnou idyličnost postupně – tak, jak se náš hrdina s dějinami zaplétá a příliš nevnímá jejich dopad – střídají varovné tragikomičtější, až tragické tóny se všemi absurdnostmi doby, což tvůrci v závěru směřují k nadčasovému poučení. (...)“

V Ostravě se zrodil potenciální divácký hit, který může pobavit a zároveň přinést hořké zamyšlení nejen nad naší minulostí.<sup>17</sup>

## **6.4 Mučedník**

Jako premiérový titul pro zkušebnu Divadla Antonína Dvořáka byla zvolena čtyři roky stará hra německého dramatika Mariuse von Mayenburga *Mučedník*, která byla doposud v českých divadlech uvedena dvakrát, v pražském Divadle DISK v roce 2014 a v brněnském HaDivadle v roce 2015. Dramaturgie zkušebny se zaměřuje na uvádění komorních inscenací současných autorů (ovšem nikoliv výhradně v komorním obsazení) a tvoří tak protipól klasickým titulům na velkém jevišti. V případě uvedení *Mučedníka* se rovněž jednalo o první inscenaci textu Mariuse von Mayenburga v Ostravě, což je – vzhledem k tomu, jak je tento autor

---

17 BERGMANNOVÁ 2016

v České republice často uváděn – poměrně překvapivé. Hra *Mučedník* má z dramaturgického hlediska řadu problémů: žánrová nejasnost oscilující mezi komedií (především v začátku hry) a tragédií (zejména v druhé polovině); pakliže bychom se zaměřili pouze na téma křesťanského terorismu, text by mohl působit jako jednoduchá modelová hra (nicméně objasním, proč tomu tak není) a je samozřejmě velkou otázkou, nakolik „palčivý“ je tento problém v naší zemi, kde nás nijak neohrožuje postupně se šířící islamizace a coby nejateističtější stát v Evropě máme i velmi laxní vztah k samotnému křesťanství. Mayenburgova hra se však na příkladu náboženského radikalismu zabývá mnohem komplexnějším a rozšířenějším problémem – nakolik je tolerance práva na vlastní názor a svobody jednotlivce na místě, pakliže výše zmíněné začíná omezovat ostatní jednotlivce, ne-li většinu. Právě tato interpretace, jež se nesoustředí pouze na hlavní postavu, ale na celou společnost coby skutečného hybatele děje (Benjamin by se nikdy nedostal tak daleko, kdyby mu to ostatní neumožňovali, nebo ho naopak nepovzbuzovali k boji vlastním protiútokem). V této hře se nevyskytuje jediná kladná postava – ač některé z nich tak zpočátku mohou působit, v celé jejich komplexnosti se žádná z nich nedovede zachovat správně (resp. nesobecky) –, což z ní činí tragédii moderní společnosti. I přesto, že by se titul dozajista dal uvést na velkém jevišti, komorní prostor zkušebny umožňuje pracovat s civilnějším herectvím a minimalističtějšími hereckými prostředky. Přímý kontakt hlediště a jeviště a takřka neexistující bariéra mezi nimi podtrhuje téma problematické společnosti (nikoliv problematického jednotlivce), protože publikum se sdílením téhož prostoru po dobu představení stává součástí tohoto společenství.

## **6.5 Král Ubu**

Premiéra *Krále Ubu* v Divadle Antonína Dvořáka je druhou ostravskou inscenací tohoto textu v jeho historii, tou první byla inscenace Petra Palouše v Divadle Petra Bezruče (tehdy ještě v Činohře Petra Bezruče coby součásti Státního divadla Ostrava) v říjnu 1989. Jedná se také o první uvedení této Jarryho hry na scéně velkého činoherního divadla, a to nejen v Ostravě, ale v kontextu celé republiky. Dozajista nelze skutečnost, že se *Král Ubu* objevuje zejména na malých scénách, pokládat za náhodnou. Alfréd Jarry v této hře předjímá nástup

absurdního dramatu, surrealismu a dadaismu. Jeho Ubu je ztělesněním buranství, hlouposti, neomalenosti, drzosti a zbabělosti, a přesto mu všechno prochází, stane se polským králem a nakonec unikne i takřka jisté smrti. Hra tak trochu vykloubeným způsobem líčí, co všechno je společnost schopna a ochotna skousnout – navíc zcela dobrovolně – a poukazuje na to, že je-li schopna si takového burana a tyrana do svého vedení dosadit, tak si to nejspíše i zaslouží. Politicky angažované téma by se tím pádem mohlo zdát vhodné k uvedení právě v Národním divadle moravskoslezském. Problém ovšem nastává v konkrétní interpretaci tohoto textu. Režisérem inscenace v Divadle Antonína Dvořáka byl Jan Frič, který sám o sobě říká, že by „chtěl dělat divadlo o básnících, z veršů, jehož tématem by byla poezie samotná.“<sup>18</sup> Nejsem si jistá, nakolik tato režisérova touha může souznít právě s textem Alfréda Jarryho, který je pověstný především svou skandálností. Samozřejmě, že ona první inscenace s Janem Werichem v titulní roli nebo Grossmanova inscenace z roku 1964 se zapsaly do české divadelní historie. Podstatné je ale uvědomit si, že celková dramaturgie a tedy i divácká základna Osvobozeného divadla a Divadla Na zábradlí se značně liší od divadelní instituce typu Národní divadlo moravskoslezské. Velkou roli v tomto případě hraje i sám divadelní prostor – zatímco v komorním divadle snadněji aktivně zapojíte diváka, velké jeviště vyžaduje v určitém slova smyslu velkou podívanou, aby svého diváka uspokojilo. Frič svou inscenaci *Krále Ubu* zasazuje do prostředí poslanecké sněmovny (jak tomu alespoň nasvědčuje scénografie), nastavuje tak zpočátku velmi realistický klíč k jejímu čtení. Kdyby v těchto intencích setrval a důsledně se držel konfrontace rádobu uhlazeného světa vysoké politiky v konfrontaci s nekalými praktikami a „ubuovstvím“ (rozumějme buranstvím, vulgárností a hloupostí) jeho představitelů, jež se skrývá pod nafintěnou slupkou, mohla by být inscenace pro většinového diváka NDM snad i srozumitelná. Režisér ovšem cítí potřebu vršit kliše a kýče současného světa – všichni neustále šňupou koks, souloží při každé příležitosti, nechybí ani vztyčení několikametrového zeleného falu, a to je jen pár příkladů z mnoha. Ve výsledku to však nemůže ani pobuřovat, protože je všeho takový nadbytek při každé situaci, že je to pro diváka předvídatelné a pouze otravné. Oproti tomu velice dobře se Fričovi a dramaturgu Marku Pivovarovi podařilo aktualizovat scénu soutěže (Krále Ubu nechává polské vidláky závodit o peníze), kdy zachovali téma této situace – zúčastněné co nejvíce ponížit a zjistit, jak

---

18 Vyňato z medailonku, který pro potřeby NDM dodal sám Frič.

daleko jsou schopni pro peníze zajít –, ale textově situaci přepsali, takže venkované jsou nuceni se pitvořit a nakonec dojde až k davovému znásilnění jedné z přítomných dívek. Touto „aktualizací“ dochází scéna skutečného účinku a je mnohem více pobuřující než jinak všudypřítomný sex, drogy a násilí, právě proto, že je naprosto sdělné, proč k něčemu takovému dochází – čistě pro zábavu.

„Ostatně klišé, kýče, vulgaritu a obscénnost na sebe režisér a herci vršili jako babylonskou věž, na jejíž vrchol se postavil právě otec Ubu, aby mohl pánu Bohu říct: ‚*Hovnajs!*‘ Zároveň to ale říkal i všem konzervativním divákům Národního divadla moravskoslezského, kteří Jarryho text neznají a Fričovu ‚svévolnost‘ na repríze neskousli.“<sup>19</sup>

Mým záměrem není tuto inscenaci hodnotit, jako si položit otázku, je na místě převážně konzervativnímu publiku vyčítat, že je příliš konzervativní? Samozřejmě, že je důležité publikum vychovávat a nepředkládat mu jen to, co očekává, ale jeho očekávání předčít, postupně obměnit, ale lze toho dosáhnout, pakliže mu budu vědomě předkládat něco proti jeho gustu? A nepatří právě toto mezi hlavní zodpovědnosti dramaturgie?

## **6.6 Veselé paničky windsorské**

V rámci již zmíněného celoostravského kulturního projektu Shakespeare Ostrava 2016 se Národní divadlo moravskoslezské rozhodlo, že v inkriminovaném roce každý soubor zařadí do svých dramaturgických plánů jeden shakespearovský titul. Činohra se do tohoto projektu zapojila v širší míře i nad rámec běžného repertoáru, ale tomu se budu věnovat v následující kapitole. Jako poslední premiéra sezóny 2015/2016 byla zařazena komedie *Veselé paničky windsorské* v režii uměleckého šéfa Petra Gábora určená do Divadla Jiřího Myrona. Na tomto titulu měl režisér původně spolupracovat s Markem Pivovarem, avšak v průběhu příprav inscenace se rozhodl dramaturgickou práci podělit mezi nás oba. V rámci dramaturgické kooperace jsme však měli režisérem určené rozdílné úkoly – zatímco se mnou spolupracoval zejména na koncepci inscenace a interpretaci

---

19 MELICHAR 2016

textu, Marka Pivovara pověřil úpravou textu. V praxi to znamenalo, že jsem byla účastna řady schůzek s výtvarníky scény a kostýmů, ale seškrtný text jsem si měla možnost přečíst až těsně před první čtenou zkouškou. Tyto dva aspekty dramaturgické práce v přípravném procesu samozřejmě nejsou odlučitelné, což mělo za následek, že k řadě textových úprav docházelo v průběhu samotného zkoušení či těsně před první čtenou zkouškou, kdy už byly texty tzv. „hotové“. Kolega Pivovar byl s koncepcí samozřejmě obeznámen a byl účasten různých diskuzí – především těch zásadnějších, jež se odehrávaly ve větším předstihu –, dílčí otázky týkající se interpretace jednotlivých situací a postav jsme již řešili s režisérem Gáborem povětšinou sami.

Výchozím bodem k našemu inscenačnímu řešení bylo vyřešit otázku Falstaffa. Jako typ a charakter je od Shakespeara popsán velice konkrétně, zásadní pro celou interpretaci však bylo vyřešit jeho postavení a kým konkrétně je. Jednak svým chováním stojí v opozici k řádu a životnímu stylu občanů Windsoru, ale podstatný je zejména střet mezi jeho očekáváními, jak bude ostatními přijat, a jak tomu skutečně je. Rytířský titul, kterým se Falstaff pyšní, jej řadí do „vyšší ligy“, může tedy očekávat, že k němu ostatní budou chovat úctu a obdiv (byť jeho skutečné chování je nevzbuzuje). Nicméně rytířství je záležitostí časů minulých, kdo je tedy dnes onou „vyšší ligou“? Odpověď pro nás zněla jednoznačně – celebrity. Ostatně jsou to právě ony, komu se dnes dostává rytířských titulů od britské královny (samozřejmě zasloužile). Hledali jsme tedy typ celebrity, který by mohl korespondovat jak s očekáváními, která Falstaff má vůči jeho osobě, tak s jeho chováním a životním stylem. Ve spojení s hereckým typem, který vyžaduje přímo text a který pro tuto roli předurčoval Jiřího Sedláčka (mimo jiné talentovaného muzikanta), bylo řešení nasnadě – náš Falstaff měl být vyžilým rockerem stále žijícím ze své zašlé slávy, odmítaje si připustit, že jeho hvězda už dávno zhasla. To se stalo výchozím bodem pro celou režijně-dramaturgickou koncepci, neboť z tohoto řešení vyvstalo, že součástí bude živá kapela (Falstaff a jeho kumpáni Pistol a Nym) a písně (lovesong v podobě dopisu paničkám, připsané úvodní a závěrečné písně a další) nebo jak bude vypadat výtvarné řešení scénografické a kostýmní (rockerské odění kapely v čele s Falstaffem přebývajícím v karavanu v kontrastu s až kýčovitě idylickým a co nejuhlazenějším Windsorem). Podstatné to bylo i pro obsazení paní Brouzдалové a paní Pažoutové, neboť jsme se rozhodli je obsadit poměrně

mladými herečkami (Lada Bělašková a hostující Sylvie Krupanská, obě kolem pětatřiceti let), abychom mohli poukázat na nepatřičnost Falstaffova přesvědčení, že mu paničky nedokážou odolat. Zároveň pro nás bylo podstatné, aby v sobě obě dámy měly určitou dravost a touhu dokázat, že ještě dovedou zamotat mužským hlavu, pakliže se jim zachce, a především že si to umí pořádně užít – jako sport, kterému jste se už dlouhou dobu nevěnovali a právě jste k vaší radosti zjistili, že jste ještě nevyšli ze cviku. Téma maloměšťáctví a pokrytectví bylo dalším opěrným bodem naší interpretace, proto jsme se snažili soustředit nejen na linii paniček a Falstaffa, ale na rozžití celého Windsoru a všech jeho obyvatel. Z tohoto důvodu jsme připsali úvodní obraz – namlouvání Aničky Pažoutové Fentonem prostřednictvím shakespearovského sonetu, jež vyústí v probuzení celého městečka a posléze v úvodní píseň – a závěrečnou píseň (na totéž hudební téma) jako Falstaffovo velké koncertní finále, kdy jej Windsor nejen bere na milost, ale konečně jej přijímá jako toho, kým sám Falstaff věří, že je. Hudební složka tak hraje v inscenaci podstatnou roli právě proto, že je součástí její tematizace – není jen doplňkem, ale esenciálním vyjadřovacím prostředkem, proto byl výrazným spolutvůrcem celé inscenace i představitel Falstaffa Jiří Sedláček, který byl zároveň autorem veškeré scénické hudby a textů připsaných písní.

Nebudu se pokoušet o celkové shrnutí sezóny 2015/2016, mým záměrem bylo objasnit pro a proti jednotlivých titulů z dramaturgického hlediska – nikoliv jako autor jejich výběru, ale komentátor jejich přípravy a fungování –, nicméně nutno říct, že mi z hlediska dramaturgické skladby v této sezóně scházel klasický český titul.



## **7. Shakespeare Ostrava 2016**

Tento celoroční projekt, do něhož se zapojují různá kulturní zařízení a spolky po celé Ostravě, zastřešují dvě instituce, které projekt společně vymyslely: Národní divadlo moravskoslezské a Kulturní centrum Cooltour. Jeho hlavním cílem je připomenout a oslavit 400. výročí úmrtí Williama Shakespeara prostřednictvím tematických kulturních akcí – ať už se jedná o inscenace shakespearových divadelních her nebo textů jimi inspirovaných, stejně tak i koncertní provedení skladeb inspirovaných jeho díly, přednášky a výstavy o jeho díle, životě a kulturním odkaze. Každá z institucí či nezávislých skupin se může zapojit jakýmkoli počtem projektů, na některých se jich podílí i vícero (např. zářijový *Sen noci ostravské*), a Shakespeare Ostrava 2016 jim zaručuje podporu propagace nad rámec jejich vlastních možností. Město se krom dotace samotného projektu Shakespeare Ostrava 2016 rozhodlo tuto iniciativu podpořit speciální grantovou výzvou orientovanou čistě na shakespearovské projekty.

Vedení Národního divadla moravskoslezského rozhodlo, že v roce 2016 (tzn. v sezónách 2015/2016 a 2016/2017) každý soubor povinně uvede jednu shakespearovskou premiéru, tzn. v případě činohry přímo divadelní hru Williama Shakespeara, v případě ostatních souborů díla jím inspirovaná. Vznik dalších projektů, jimiž by se NDM zapojilo do SO 2016, již závisel na dramaturgiích jednotlivých souborů. Zatímco soubory baletu a operety/muzikálu na svůj repertoár zařadily pouze onen „povinný titul“ (balet *Sen noci svatojánské* a muzikál *Kiss me, Kate!* inspirovaný *Zkrocením zlé ženy*), opera zařadila do svého repertoáru po jedné premiéře v každé sezóně, v březnu to byl *Hamlet* Ambroise Thomase a v prosinci to bude *Bouře* Zdeňka Fibicha. Činohra na svůj repertoár zařadila již zmíněné *Veselé paničky windsorské*, avšak nad rámec standardního repertoáru iniciovala vznik tří (resp. čtyř) inscenačních projektů, jež jsou shakespearovými texty inspirovány a za každým z nich stojí jiný dramaturg.

### **7.1 HAPRDÁNS neboli HAMlet PRinc DÁNSký**

Koprodukční inscenace NDM a Staré arény, za jejímž zrodem stojí dramaturg

Marek Pivovar a herec a v tomto případě i režisér Tomáš Jirman, vychází z šestatřicet let starého textu Ivana Vyskočila a od premiéry v únoru 2016 je pravidelně reprízována v sále Staré arény. Idea vzniku spolupráce mezi NDM a Starou arénou vzešla ze strany činohry – ta totiž stále hledá komorní prostor, v němž by se mohla realizovat (zkušebna DAD je pro tyto potřeby zoufale nedostačující provizorium), a mnoho herců, kteří působí v souboru delší dobu, hrávalo v divadelním sále Staré arény ještě v dobách, kdy tam sídlila Komorní scéna aréna. Pro Starou arénu, která je stále v procesu vlastní profesionalizace, tato spolupráce mohla přinést lepší produkční podmínky, podporu marketingu a samozřejmě to oběma stranám umožňuje oslovit jiné publikum (mladší generaci, která je pravidelným hostem Staré arény, nalákat do NDM a starší generace chodící do NDM přivábit do Staré arény).

Tato východiska jsou zcela pochopitelná a logická, méně jasné však pro mne jako pro dramaturga zůstává, proč se tvůrci rozhodli inscenovat nejznámějšího zástupce text-appealu a neinterpretačního divadla interpretačním způsobem. Vyskočilův text je částečně upraven a krácen, nicméně stále je to onen text ukotvený k roku 1980, herecky ztvárněný Tomášem Jirmanem a Annou Cónovou (činohra NDM) a Zuzanou Kantorovou (tanečnice a herečka spolupracující se Starou arénou) za živého hudebního doprovodu Davida Schreibera. Záměr přilákat starší publikum se alespoň v rámci premiéry a prvních repríz zdařil, nicméně pro stabilní publikum Staré arény (největší zastoupení bude mezi 15 a 25 lety) je téma i způsob inscenování na hony vzdálený od toho, na co je v jejich produkci zvyklé.

## **7.2 Studie Titus (Co nás žere)**

„Rádoby performance“ *Studie Titus* je posledním inscenačním projektem odevšivší dramaturgyně Dagmar Radové v Národním divadle moravskoslezském. Narozdíl od předchozího případu měla být inspirace *Titem Andronikem* především tematická. Ve spolupráci s brněnskou režisérkou Barbarou Herz chtěly inscenátorky vytvořit site-specific inscenaci zaměřenou na jídlo a konzumentství, především na nekončící boj mezi barbarstvím a civilizovaností přenesený z pole válečného na pole gurmánské, který původně zamýšlely situovat do závodní

jídelny NDM. Vzhledem k problémům technického rázu (plánovaná rekonstrukce a hygienické normy vůbec) jsme byli nuceni hledat jiný prostor, do kterého bychom *Studii Titus* mohli zasadit, aby stále korespondoval s tématem gastronomie a konzumentství. Ideální spojení ideových a technických požadavků jsme nakonec našli v kavárně Kulturního centra Cooltour, která umožnila vytvořit pět menších oddělených hracích prostor a zároveň poskytuje výhodu dostatečného zázemí kulturního zařízení včetně vlastní divácké základny.

Základní kostra inscenace vznikla před začátkem zkoušení, ale konkrétní podoba textu a jednotlivých situací vznikala až při zkoušení samotném, a tak se na ní výraznou měrou podíleli i účinkující herci: Ivan Dejmal coby Saturnius, Jan Fišar jako Titus Andronikus, Lucie Končoková v roli Tamory a Petra Lorencová hrající Lavínii. Nicméně postavy ze Shakespearovy tragédie jsou spíše předlohou pro typ, jenž představují, herci v inscenaci vystupují jako herci (sami se nazývají performery) a oslovují se svými vlastními jmény. Ivan coby Saturnius je tedy především kávovým fašistou<sup>20</sup> a hipsterem<sup>21</sup>, Fišarův Titus je interpasivním konzumentem<sup>22</sup>, Tamora Lucie Končokové je variací na Ditu P. a ve snaze působit co nejautentičtěji je až obskurně nepřírozená a Petra Lorencová jako Lavínie je zapříisáhlou vegankou (alespoň do momentu jejího zneuctění Tamorou a Saturniem, kdy je násilím donucena pozřít klobásu). Na samém začátku herci ve stručnosti převedou děj a jaké postavy by měli představovat, načež diváci putují na jednotlivá „stanoviště“, kde se jim postavy zpovídají a prostřednictvím monologů demonstrují jejich vztah k jídlu (v případě Saturnia kávě), což je proloženo krátkými textovými pasážemi přímo z *Tita Andronika*. Po scéně zneuctění Lavínie Petra Lorencová odmítá nadále hrát svou roli, načež si herci na základě osobních vlastností a přístupů k jídlu role prohodí (jediný, komu role zůstává, je Ivan Dejmal). Na závěr je část publika pozvána Titem na hostinu, kde však nikdo skutečně nekonzumuje, ale konzumaci pouze sleduje na videu, a

---

20 Kávový fašista rozdává nevyžádané rady na setkání, zážitek z pití kávy přirovná téměř k extázi a mystickému zážitku, přípravě kávy je ochoten věnovat více než její konzumaci, neustále hodnotí a kromě chutí, barvy a estetického zážitku z vypití kávy se zaměřuje i na jemné nuance typu atmosféra nebo melodie tekoucí kávy. (z článku o kávových fašistech na [www.delikommat.cz](http://www.delikommat.cz))

21 Hipster je termín označující příslušníka společenské subkultury. Jedná se o osobu ve věkovém rozpětí dvacátníků a třicátníků, která si zakládá na tom, že je nezávislá v myšlení, odívání i případné tvorbě. Často přejímá nejnovější trendy v hudbě, módě i dalších kulturních aspektech. (z článku k heslu "hipster" v internetové encyklopedii Wikipedia)

22 Místo zážitku z konzumace samotné jej naplňuje její pozorování.

zbylí diváci jsou odměněni v podobě cateringu.

Inscenace prezentující moderní gastronomické i lifestylové trendy má v sobě (zejména v začátku) odkazy na Shakespearovu hru místy trochu násilně naroubované a monologické pasáže jsou výrazně literárnější a filosofičtější (a pro diváka tím pádem méně komunikativní) než situace, v nichž dochází ke konfrontaci jednotlivých názorů, jinak však nabízí moderní pohled na divadlo a jeho stále se rozvíjející možnosti.

### **6.3 Scénická čtení – Po Hamletovi a Bohové roní slzy**

Mým vlastním příspěvkem do dramaturgie mimorepertoárových shakespearovsly laděných projektů jsou dvě scénická čtení moderních adaptací her Williama Shakespeara. Důvodů, jež mě vedly k tomuto rozhodnutí, bylo několik. Prvním z nich je forma inscenovaného čtení jako moderního divadelního vyjádření sloužícího především k představení textu – ve své „instantnosti“ totiž nenabízí prostor ke skutečnému rozpracování hereckých výkonů či výtvarné stránky, ale to není ani jeho cílem. Ve své podstatě je kondenzovanou formou současného divadla. S tím souvisí i výběr textů – oslava 400 let je oslavou, že jeho odkaz je stále naživu a to nejen v podobě dochovaného díla, ale především způsobem, jakým ovlivnil následující generace dramatiků a divadelníků, proto je zapotřebí krom inscenací Shakespearových her prezentovat i jejich moderní adaptace. A posledním závažným důvodem je možnost na tento projekt přizvat čerstvé režijní absolventy, kteří by se jen stěží mohli představit v rámci repertoárových inscenací (resp. tento výhled tu samozřejmě existuje, ale vzhledem k našemu plánování by to nebylo možné dříve jak za dva roky). Tato scénická čtení tedy mají reprezentovat moderní divadelní odkaz Shakespeara ve všech ohledech a zároveň termínově otvírají druhou shakespearovskou sezónu 2016/2017 a pomyslně uzavírají celoroční oslavy v prosinci 2016.

## **Po Hamletovi**

Text polského dramatika Jerzyho Żurka zrcadlí nejen události, ale i základní témata *Hamleta* z hlediska norského prince Fortinbrase. Oproti *Hamletovi* se Żurek spíše než na existenciální otázky a touhu po mstě ve svém textu soustředí na otevřené i zákulisní boje ve hře o moc a hlavní hrdina, jenž na konci *Hamleta* přichází „spasit“ Dánské království, dospívá ke zjištění, že chce-li přežít, tak se tuto hru musí naučit hrát, ať už jsou její pravidla jakákoli (pakliže vůbec nějaká pravidla má). *Hamlet* se coby Shakespearova nejuváděnější hra nevyhnul ani Ostravě, a tak byl na jaře ve francouzském operním zpracování uveden v Divadle Antonína Dvořáka a v červenci na Slezskoostravském hradě v rámci Letních shakespearovských slavností. Scénické čtení *Po Hamletovi* tedy tvoří pomyslný můstek mezi divadelními prázdninami a nastupující divadelní sezónou, neb se odehraje v prvním zářijovém týdnu před tradičním galavečerem NDM, jenž každým rokem zahajuje novou divadelní sezónu. Toto propojení však nezůstane v rovině ideologické, ale i místně-geografické, neboť se čtení odehraje coby pouť ze Slezskoostravského hradu do Divadla Antonína Dvořáka, čímž bude de facto realizovanou metaforou přesunu z letní scény do kamenného divadla. Tomuto zpracování nahrává i text samotný, který se odehrává v prostředí putujících vojenských táborů. Pro spolupráci na tomto projektu jsem oslovila letošního absolventa činoherní režie na DAMU Josefa Kačmarčíka, který je mimo jiné i rozeným Ostravanem.

## **Bohové roní slzy**

Druhým inscenovaným čtením, které celý výroční rok bude uzavírat, je learovská adaptace jednoho z nejpopulárnějších současných britských dramatiků – *Bohové roní slzy* od Dennise Kellyho. Autor přenáší generační mocenský konflikt do prostředí moderní rodinné firmy, nespokojí se však s posunem do naší každodenní současné reality, ale po vzoru Shakespeara rozehrává absurdně-imaginativní obraz vedoucí k všeobecné apokalypse. Výběr tohoto textu souvisí i s premiérou připravovanou na leden 2017, kterou bude *Hodina před svatbou* katalánského dramatika Pere Riery. Jejím základním tématem je generační konflikt mezi otcem a syny, kteří se jej snaží vystrnadit z jejich rodinné firmy,

scénické čtení tak bude sloužit jako menší tematická návada na chystanou inscenaci. Původně bylo plánováno do prostor nově se otevírajícího studia NDM, které mělo začít fungovat na podzim 2016, vzhledem k postupu rekonstrukčních prací však bude otevřeno nejspíše až se začátkem sezóny 2017/2018, proto se čtení odehraje v prostoru zkušebny Divadla Antonína Dvořáka, pakliže režisérka nevyjádří přání přemístit jej do jiných prostor NDM. Na jeho vzniku bude spolupracovat čerstvá absolventka režie na JAMU Tereza Říhová.

## **8. Sezóna 2016/2017**

Skladba premiérových titulů na sezónu 2016/2017 je prvním dramaturgickým plánem, na němž jsem se měla možnost podílet. V této sezóně se počet premiér vrátil na původních šest velkých a jednu malou, přičemž čtyři tituly se objeví na jevišti Divadla Jiřího Myrona a tři v Divadle Antonína Dvořáka (dva na velké scéně a jeden na zkušebně). Studiový titul měl být původně premiérován již v nově zbudovaném studiu při DJM, to však bude připraveno k zahájení provozu se vši pravděpodobností až začátkem sezóny následující, bude proto prozatímne uveden na zkušebně DAD a posléze přesunut do nového studia. Dva ze tří hostujících režisérů již byli nasmlouváni předem, třetím hostem pak měl být režisér z Polska v rámci dlouhodobého dramaturgického cyklu *Sousedé*.

### **8.1 *Poslední štace / Hostinec u Kamenného stolu***

Jako první titul sezóny měla být v Divadle Jiřího Myrona uvedena opereta *Poslední štace – Adieu Europa* pojednávající o Německém divadle v Moravské Ostravě na přelomu třicátých a čtyřicátých let 20. století. Na objednávku NDM libreto a texty písní napsal David Jařab a hudbu složil Jakub Kudláč, režisérem měl být Štěpán Pácl a dramaturgem Marek Pivovar. Přípravy titulu mapujícího historické události v Ostravě a zároveň místní divadelnictví před druhou světovou válkou probíhaly poměrně dlouho dopředu. Nedokáži říct, kdy se idea inscenátorů zrodila a kdy na ní začali pracovat, nicméně na podzim 2015 jsem již měla možnost přečíst si první verzi textu Davida Jařaba. I přesto, že období na přípravu bylo více než dostačující, se objevila řada předvídatelných i nepředvídatelných problémů, které ve výsledku nakonec zabránily realizaci *Poslední štace* a v červenci 2016 došlo ke změně dramaturgického plánu. Prvním z nich byla zdravotní indispozice režiséra, který v jejím důsledku v květnu 2016 – tedy tři měsíce před začátkem zkoušení – spolupráci odřekl. Sehnat zkušeného režiséra, který navíc zvládne rozlehlé jeviště Divadla Jiřího Myrona, takto narychlo není vůbec jednoduché. Nakonec jsme po několika neúspěšných pokusech oslovili Tomáše Jirmana, který má s režii v DJM již zkušenosti a který nabídku přijal. Coby herci dlouhá léta žijícímu a působícímu v Ostravě mu bylo

téma lokálního divadelnictví blízké, začal se tedy věnovat přípravám souvisejícím s textem. Leč zjistili jsme, že vývoj textu od zmíněné první verze za onen tři čtvrtě rok nikam nepokročil – nikoliv však vinou autora, ale vinou absence zpětné vazby od inscenátorů. Text měl ovšem závažné nedostatky – především literárnost a fakt, že více se toho odehrávalo za scénou, než před zraky diváků. Tomáš Jirman společně s dramaturgem Markem Pivovarem chtěli s Davidem Jařabem vyjednat potřebné úpravy textu, avšak začátkem června 2016 závažné zdravotní problémy dostihly i Marka Pivovara. Požadavky na úpravy textu jsme tedy společně s režisérem a externí dramaturgyní Alicí Taussikovou předložili autorovi, nesetkaly se však s kladným přijetím a k požadovaným změnám nedošlo. Na základě této situace se režisér s dramaturgyní počátkem července rozhodli, že místo původně zamýšleného titulu připraví Poláčkův *Hostinec u Kamenného stolu* v dramatinizaci Arnošta Goldflama.

## **8.2 Je úchvatná!**

Komedie amerického dramatika a scénáristy Petera Quiltera napsaná na základě životního příběhu operní pěvkyně Florence Foster Jenkinsové slaví úspěchy po celém světě a i u nás její inscenace v pražském Divadle Kalich a Jihočeském divadle v Českých Budějovicích sklízí nadšené ohlasy diváků. Text je vystavěn na kombinaci konverzačního a situačního humoru, především je však báječnou hereckou příležitostí pro představitelku titulní postavy (skýtá však velmi pěkné příležitosti i pro další dvě herečky a dva herce, poslední ženská role je spíše epizodního ražení). V době výběru titulu jsme věděli, že se inscenace bude zkoušet paralelně s inscenací *Poslední štace*, do níž měla být obsazena převážně mužská část souboru, hledali jsme tedy text primárně pro dámské osazenstvo. Zároveň již bylo jasné, že druhou premiérou v Divadle Antonína Dvořáka bude španělské rodinné drama v režii Janusze Klimszy, a tak by v ideálním případě mělo jít o komedii. Vzhledem k tomu, že naše dlouholetá přední herečka Alexandra Gasnářková tento srpen slaví sedmdesátiny, bylo jedním z našich cílů pro ni najít v této sezóně velkou roli – a pro Florence Foster Jenkinsovou je přímo ideální představitelkou. V neposlední řadě argumentů pro tuto volbu stála i příležitost inscenovat činoherní komedii s operní tematikou v prostoru operního



domu Divadla Antonína Dvořáka.

### **8.3 Hodina před svatbou**

Současné španělské drama z prostředí rodinné firmy si již před pár lety vybral Janusz Klimsza, jeho inscenace se však v dramaturgických plánech neustále odkládala, a tak se česká premiéra odehrála v listopadu 2015 v Divadle Rokoko. *Hodina před svatbou* (v originále *Daleko od Nuuku*) Pere Riery se soustředí nejen na vztahy rodinné, ale i na ty obchodní, a dokazuje, že kapitalistické smýšlení zásadní mezilidské hodnoty může značně reorganizovat. Mimo jiné se zabývá i partnerskými vztahy a postavením žen v patriarchálně založené společnosti. Bude uvedeno v Divadle Antonína Dvořáka.

### **8.4 Car samozvanec**

Druhá část dramaturgické linie Sousedé se má soustředit na Polsko, bylo tedy zapotřebí najít polského režiséra a společně s ním i vhodný titul pro tyto účely. Po dlouhém hledání v řadách známých a méně známých polských režisérů byl pro spolupráci osloven Andrzej Celiński, který v Ostravě úspěšně uvedl již čtyři inscenace: *Ústa Micka Jaggera* (2002) a *Misery* (2006) v Divadle Petra Bezruče, *Pána Polštářů* (2005) a *Nebezpečné vztahy* (2008) v Divadle Antonína Dvořáka. Kritériem pro hledaný titul bylo, aby se v něm odrážela specifika polské povahy. První variantou byla dramaturgická zpracování slavného románu Stanislava Reymonta *Země zaslíbená*, který se odehrává v osmdesátých letech 19. století a zachycuje přerod feudální společnosti v nelítostný kapitalismus v prostředí průmyslové Lodže, a který celosvětově proslavilo filmové zpracování Andrzeje Wajdy z roku 1975. Druhou možností, k níž se režisér s dramaturgem Markem Pivovarem nakonec přiklonili, bylo rozsáhlé historické drama *Car samozvanec* z počátku 20. století, jehož autorem je Adolf Nowaczyński. Tato zapomenutá divadelní hra o samozvaném ruském carovi, jemuž na trůn pomohli Poláci, nabízí nejen sondu do národních povah Poláků i Rusů, jež jsou zprostředkovány s patričním komediálním nadhledem, ale především velkolepou podívanou, jaká na jevišti

Divadla Jiřího Myrona patří. V Polsku bylo toto drama znovuobjeveno a s velkým úspěchem uvedeno na podzim 2015.

## **8.5 *Zamilovaný Shakespeare***

Jediná inscenace v sezóně, která se bude zkoušet „sólo“ a umožňovala by celosouborové vytížení, je rovněž prvním návratem režiséra Radovana Lipuse do činohry NDM od jeho odchodu v roce 2008. Původním záměrem dramaturgie bylo uvést na jevišti Divadla Jiřího Myrona (a v NDM vůbec) poprvé Toma Stopparda v podobě u nás nepřiliš uváděné komedie *Na flámu*, která je adaptací klasické frašky J. N. Nestroye a spojuje v sobě přednosti brilantně vystavěné konverzační i situační komedie. Naše nadšení pro tento Stoppardův text se nám ovšem nepodařilo přenést i na režiséra, byli jsme tedy nuceni hledat jinou variantu a s ideou uvedení Stopparda v NDM jsme se již pomalu loučili. V té době se ovšem objevila zpráva, že se konečně po letech uvolňují autorská práva na divadelní adaptaci britského oscarového filmu, autorem jehož scénáře byl právě Tom Stoppard. *Zamilovaný Shakespeare* není jen romantickou komedií o lásce, Williamu Shakespeareovi a zrodu *Romea a Julie*, ale především o (nejen) alžbětinském divadelním podnikání, hercích, dramaticích a divadelních fanoušcích, britskou královnu Alžbětu nevyjímaje. V tomto případě už nebylo zapotřebí vést další rozsáhlé diskuze, a tak bude *Zamilovaný Shakespeare* v režii Radovana Lipuse uveden v dubnu 2017 v Divadle Jiřího Myrona.

## **8.6 *Ted' mě zabij***

Komorní drama Kanadana Brada Frasera si pro studiovou inscenaci vybral Janusz Klimsza, který v Komorní scéně Aréna uvedl i jeho předcházející text *Neidentifikovatelné lidské ostatky a skutečná podstata lásky*. Středobodem celé hry je vztah postiženého dospívajícího syna a jeho otce, který se musí vzdát kariéry spisovatele, aby o něj mohl pečovat. V jejím průběhu se však situace obrací a zatímco se syn úspěšně osamostatňuje, jeho otec vinou propukající nemoci sám potřebuje čím dál tím větší péči. Hra krom palčivých sexuálních

otázek otvírá i téma eutanázie a umně prezentuje až brutální životní těžkosti s nadhledem a humorem, přičemž poskytuje velké příležitosti třem hercům a dvěma herečkám. Ač je hra sama o sobě dozajista kvalitní, jejím zařazením na repertoár do kontextu s *Podivným případem se psem* a *Mučedníkem* (vše v režii Janusze Klimszy a s Robertem Fintou v ústřední roli) profiluje dramaturgii naší zkušebny užším směrem, než by dle mého mínění bylo vhodné.

### **8.7 Sissi (Útěky Alžběty Rakouské)**

Přední postava současné slovenské dramatiky Viliam Klimáček napsal na zakázku pro Slovenské národní divadlo scénickou epopej *Sissi (Úteky Alžbety Rakúskej)*. Prostřednictvím fragmentů z císařovna života prezentuje Sissi jako moderní ženu, které se za jejího života nedostávalo pochopení, neboť byla příliš pokroková. Historická freska, ve které nechybí ani všudypřítomný antický chór dvořanů, spojuje dobově výpravnou podívanou s ryze současným tématem, kterak se společnost vyrovnává se soběstačnými ženami a jak se ony vyrovnávají se společností. Ostravská *Sissi* vznikne v režii uměleckého šéfa Petra Gábora v Divadle Jiřího Myrona jako poslední titul sezóny 2016/2017.

## **9. Sezóna 2017/2018**

Před začátkem sezóny 2016/2017 jsou v dramaturgickém plánu na následující sezónu ještě veliké otazníky, nicméně rozvrh premiér je již dán, a tím pádem je možno utvořit žánrovou strukturu, v níž by se měla skladba premiér v ideálním případě pohybovat. Opět nás čeká sedm premiér, zásadní novinkou je ovšem přesun jedné velké premiéry do studia a tím pádem i změna poměru z 6:1 na 5:2. Tato změna vyvstala z potřeb činohry zejména ze tří důvodů: má být otevřena nová studiová scéna při DJM, jejíž program by z velké části měla naplňovat činohra – nepostačí však přenést dosavadní zkušebnové inscenace do prostor studia, ale pro zažití nového prostoru do diváckého povědomí je potřeba i nová produkce; jsou to právě studiové inscenace, jež nám umožňují ke spolupráci přizvat mladé režijní talenty a otestovat si je tímto způsobem pro případnou spolupráci na velké scéně, zároveň je komorní prostor oblíbenou doménou kmenového režiséra Janusze Klimszy – zvýšením počtu studiových premiér tak můžeme těžit z obého a naopak této protiváhy využít; na sezónu 2018/2019 je chystána rozsáhlá rekonstrukce Divadla Jiřího Myrona (neměla by se však dotknout nového studia), v čehož důsledku budou muset být inscenace z DJM reprízovány v jiném dosud neznámém prostoru a dozajista se to dotkne i nové produkce, zvýšení studiové produkce na úkor velkých scén je tak přípravou na toto období s omezením. Mým ideálem, pokud budu mít možnost v činohře NDM působit i nadále, by bylo dosáhnout sezónní produkce v rozsahu pěti premiér na velkých scénách a tří premiér studiových.

Z již zmiňovaných pěti premiér jsou dvě určeny na jeviště Divadla Antonína Dvořáka a tři do Divadla Jiřího Myrona. Po dvou inscenacích připraví kmenoví režiséři Janusz Klimsza a Peter Gábor, přičemž tři premiéry budou v režii hostujících umělců. Hostujícím režisérem ve studiu bude již zmíněný Josef Kačmarčík, který by měl připravit inscenaci současného textu, jež umožňuje i výrazněji experimentovat s divadelními prostředky, zatímco studiová inscenace v režii Janusze Klimszy by se měla zaměřovat především na herecké výkony představitelů. Krom premiéry ve studiu nazkouší Janusz Klimsza i klasickou komedii v Divadle Antonína Dvořáka. Uměleckého šéfa Petra Gábora čeká jedna režie v Divadle Antonína Dvořáka a jedna v Divadle Jiřího Myrona. Zatímco v DAD by se měl zaměřit na současné drama coby protiváhu Klimszovy klasické

komedie, v DJM je zatím rozptýl širší. Ze tří premiérových titulů v DJM bude jeden německý v intencích dramaturgické linie Sousedé, není však potvrzen konkrétní režisér a proto ani konkrétnější specifika tohoto titulu. V dramaturgii činohry by neměla chybět ani česká hra (příp. dramatizace literárního díla), v tomto případě je dost možné, že se do této sezóny přesune původně plánovaná *Poslední štace*, pakliže bude možné její text s autorem dopracovat, a v takovém případě by režie tohoto titulu připadla uměleckému šéfovi. Třetím hostujícím režisérem měl být Marián Amsler, ten však z důvodů časové reorganizace svých slovenských závazků musel spolupráci s činohrou NDM přesunout až do sezóny 2018/2019, poslední hostující režisér v tuto chvíli tedy není znám. Chybějícím dílem žánrové skládačky je pro mne rodinná inscenace, jež momentálně nemá v dramaturgii činohry žádné zastoupení. Považuji však za nutné u velkého činoherního divadla mít alespoň jednu inscenaci na repertoáru cílenou na rodiny s dětmi (tedy nikoliv pohádkovou, jako vhodnou pro děti i pro dospělé, ať už pro návštěvy společné či na sobě nezávislé).

## 10. Závěr

V podtitulu své diplomové práce *Praktická dramaturgie velkého činoherního domu* jsem si položila otázku, zda je možné v Národním divadle vytvářet vědomou uměleckou koncepci. Mým cílem však nebylo zabývat se Národním divadlem v Praze a jeho historií, současností a možnou budoucností, jakožto Národním divadlem coby typem divadla (vždyť my v České republice máme Národní divadla tři: v Praze, v Brně a v Ostravě). Své uvažování o tomto typu velkého činoherního divadla jsem demonstrovala na základě praktických zkušeností z angažmá v činohře Národního divadla moravskoslezského, kde mám za sebou první sezónu na pozici kmenového dramaturga.

Pojem **umělecká koncepce** lze chápat různými způsoby a v případě velkého činoherního divadla jsou předpoklady dramaturgie a uměleckého směřování mnohem širší než u většiny studiových divadel, která si mohou dovolit být úzce vyprofilovaná v rámci žánru, tématu či dokonce převládajícího režijního stylu. Dramaturgie velkého činoherního divadla je povinna plnit funkci jak vzdělávací, tak zábavnou, a samozřejmě i tu *národní*, tedy prezentovat domácí tvorbu, ovšem zasazovat ji do světového kontextu.

Uměleckou koncepcí Národního divadla tak nemůže být úzce ohraničená cestička, ale celý širý lán, v němž je zapotřebí objevit to správné luční kvítí a zvolit nejlepší možný způsob jeho využití, aby každý jednotlivý kvítek dal vzniknout nádherné a pestré, leč sourodé kytici. V tomto smyslu může a mělo by být uměleckou koncepcí dbát na možnosti co nejkvalitnějšího uměleckého zpracování jednotlivých titulů, jejichž skladba by měla být nikoliv ideově vyhraněná, ale naopak co nejpestřejší – reprezentující kulturu lokální i světovou, současnou i tu minulou, avšak v každém případě by měla respektovat a rozvíjet tradici toho konkrétního divadla a potřeby jeho divácké základny.

V případě NDM bych se v těchto intencích chtěla zaměřit na pravidelné uvádění domácí tvorby, jak děl klasických, tak i soudobých, své místo by měla mít i původní tvorba reflektující historii a současnost regionu. To vše samozřejmě vedle děl klasického světového repertoáru, kterým se činohra NDM dle mého názoru věnuje méně, než by měla. Tato dramaturgická koncepce však může (a

musí!) být realizována s ohledem na provozní možnosti – počet premiér a jejich poměr (DJM / DAD / studio), dlouhodobé dramaturgické linie (Sousedé), dopředu nasmlouvaní hostující režiséři (jejich silná místa a slabiny a tedy potřeba hledat tituly pro konkrétní osobnosti; do budoucna možnost hledat osobnosti pro konkrétní tituly).

## **11. Použitá literatura**

- BERGMANNOVÁ, Pavla. Hořký návrat. *Divadelní noviny*. Praha, 2016, 2016(5).
- CÍSAŘ, Jan. *Základy dramaturgie*. Praha: NAMU, 2009.
- HILAR, Karel Hugo. *Boje proti včerejšku*. Praha: Fr. Borový, 1925.
- KOTTE, Andreas. *Divadelní věda. Úvod*. Praha: KANT, 2010.
- MELICHAR, Dominik. Při mém zeleném ptáku, to je divadlo. *Divadelní noviny*. Praha, 2016, 2016(13).
- PREGLER, Hilde. *Historie německojazyčných divadel v Moravské Ostravě od počátku do roku 1944*. Disertační práce. Vídeň: Filozofická fakulta, Vídeňská univerzita, 1965.
- SCHNEIDER, Hansjörg. Divadlo bez krize (Německé divadlo v Moravské Ostravě). Jitka Ludvová. *Exil - Forschung, Erkenntnisse, Ergebnisse*. Hamburg: Hamburská univerzita, 2005, 25, 82-88.
- ŠTEFANIDES, Jiří. Ostravské činoherní divadlo v procesu transformace po listopadu 1989. *Theatralia: Divadlo Ostrava!!!*. Brno: Filozofická fakulta, Masarykova univerzita, 2015, 18(1), 11-31.
- VÁCLAVÍK, Lumír. *Historie Thálie v moravskoslezské Ostravě: souhrn významných historických dat, sto let budovy Městského divadla v Ostravě*. Ostrava: PETI, 2007.
- VOSTRÝ, Jaroslav. *Scénologie dramatu (Úvahy a interpretace)*. Praha: KANT, 2010.
- VRCHOVSKÝ, Ladislav. Španělská muška v Divadle Jiřího Myrona je výbornou, vkusnou a velmi zábavnou komedií. *Ostravan: Internetový deník pro kulturu a umění* [online]. 30. 10. 2015.