

AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE

**DIVADELNÍ FAKULTA**

Dramatická umění

Dramatická výchova

**DIPLOMOVÁ PRÁCE**

**ROZDÍLNOST VE VYUŽITÍ ŽIVÉ A REPRODUKOVANÉ SCÉNICKÉ  
HUDBY V ZÁVISLOSTI NA JEVIŠTNÍM PROSTŘEDÍ**

**Libuše Hašková**

Vedoucí práce: Mgr. Tomáš Kolafa

Oponent práce:

Datum obhajoby: 17. 1. 2017

Přidělovaný akademický titul: MgA.

Praha, 2016

ACADEMY OF PERFORMING ARTS IN PRAGUE

**THEATRE FACULTY**

Dramatic arts

Drama in Education

**MASTER THESIS**

**THE DIFFERENCE IN USE OF LIVE AND RECORDED SCENIC  
MUSIC DEPENDING ON STAGE ENVIRONMENT**

**Libuše Hašková**

Supervizor: Mgr. Tomáš Kolafa

Oponent:

Date of defense: 17. 1. 2017

Awarded title: MgA.

Prague, 2016

## **Prohlášení**

Prohlašuji, že jsem magisterskou práci na téma

### **ROZDÍLNOST VE VYUŽITÍ ŽIVÉ A REPRODUKOVANÉ SCÉNICKÉ HUDBY V ZÁVISLOSTI NA JEVIŠTNÍM PROSTŘEDÍ**

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

Praha, dne 30. listopadu 2016

.....

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.

## **Poděkování**

Ráda bych poděkovala panu magistru Tomáši Kolafovi za vedení diplomové práce, odbornou pomoc a poskytnutí cenných informací, připomínek a rad, které jsem při psaní práce mohla využít. Dále děkuji režisérovi Vítězslavu Větrovci za podnětné konzultace a svým přátelům za podporu a pevné nervy.

.....

## **Abstrakt**

Předložená diplomová práce zkoumá rozdílnost ve využití živé a reprodukované scénické hudby v závislosti na jevištním prostředí. Poskytuje tak náhled do práce se scénickou hudbou v amatérském divadle a způsob jejího využití v závislosti na otevřeném, či uzavřeném prostoru.

V jednotlivých kapitolách je popsáno, co se skrývá za pojmem scénická hudba, amatérské a pouliční divadlo, co režisérovi a hercům scénická hudba nabízí v závislosti na daném prostoru a jaký má v inscenaci význam rozdílnost práce se scénickou hudbou v konkrétním prostředí.

Součástí práce je také popis hudební složky divadla, který nabízí cestu k tomu, jak lze k scénické hudbě v amatérském divadle přistupovat a zároveň ověřuje dosud získané poznatky.

## **Abstract**

The dissertation „The difference in use of live and recorded scenic music depending on stage environment“ focuses in work with scenic music in amateur theatre and its ways of usage in different kinds of space environment; open and closed.

The thesis explains the subject of scenic music in general. It also describes what an amateur and street theatre is, what the scenic music offers to director and actors in given space and finally what impact has the difference in work with live and recorded music in given environment.

The work also shows the possibilities of different approaches to scenic music on two examples of theatrical production; it also verifies the common knowledge about scenic music.

# Obsah

1	Úvod .....	1
2	Vymezení základních pojmů.....	2
2.1	Scénická hudba.....	2
2.1.1	Živá scénická hudba.....	3
2.1.2	Reprodukovaná scénická hudba .....	4
2.2	Pouliční divadlo .....	5
2.3	Amatérské divadlo.....	6
3	Funkce hudební složky v divadelním tvaru .....	8
4	Kritéria hodnocení vybraných inscenací.....	11
4.1	Obecná kritéria.....	12
4.1.1	Ilustrace postav.....	12
4.1.2	Ilustrace prostředí.....	13
4.2	Funkční vazby.....	14
5	Práce se scénickou hudbou živou v inscenaci „Kterak se lhotecký rodák... a spolu s ním i herci do Velké Lhoty navrátili“ .....	15
5.1	O inscenaci.....	18
5.2	Scénická hudba v daném prostoru .....	21
5.2.1	Píseň Ach, synku, synku .....	24
5.2.2	Píseň Starala se máti má .....	27
5.3	Hodnocení scénické hudby v dané inscenaci, dle vybraných kritérií .....	28
5.3.1	Píseň Ach, synku, synku .....	29
5.3.2	Píseň Starala se máti má .....	30
5.3.3	Ostatní písně.....	31
5.3.4	Další využití hudby v inscenaci – zvuky a ruchy .....	32
6	Práce se scénickou hudbou reprodukovanou v inscenaci „Dalibor, Kateřina a tma“ .....	34
6.1	O inscenaci.....	35
6.2	Scénická hudba v daném prostoru .....	37
6.3	Hodnocení scénické hudby v dané inscenaci, dle vybraných kritérií .....	41

6.3.1	Píseň I Don't Think About You Anymore But, I Don't Think About You Anyless.....	42
6.3.2	Další využití hudby v inscenaci - zvuky, ruchy, ticho.....	43
7	Celkové shmutí dle vybraných kritérií.....	45
7.1	Ilustrace postav .....	45
7.2	Ilustrace prostředí .....	45
7.3	Funkční vazby.....	46
8	Závěr.....	48
9	Přílohy.....	50
9.1	„Kterak se lhotecký rodák... a spolu s ním i herci do Velké Lhoty navrátili“ .....	50
9.2	Dalibor, Kateřina a tma .....	55
10	Prameny a literatura .....	58

# 1 Úvod

Scénická hudba je jedním ze základních kamenů inscenace. Může udávat její směr, ovlivňovat dění příběhu, nebo stát jako samostatná postava na jevišti.

Asi jako každý, kdo se zabývá tématem na diplomovou práci, chce využít nějakých svých poznatků a zájmů, jiné to nebylo ani u mě. Dlouho jsem hledala téma, které by mě oslovilo. Velkou část mého života mě provázela hudba, v rodině mám hudební nadšence a tak s hudbou žiji prakticky odmalička, je pro mě opravdu důležitá a je nedílnou součástí mě samotné. Hudba má a myslím si, že nejen pro mě, obrovskou moc, je s ní spojená emocionalita, vyvolává zážitky a pocity chtěné i nechtěné, dokáže se člověka dotknout tak hluboko, že to ani nemusí čekat, dokáže překvapit, dojmout, rozesmát a dělat, i když je to poněkud patetické, svět lepším.

Rozhodla jsem se tedy udělat, pro mě, trochu krok do neznáma a zabývat se scénickou hudbou. Považuji se za amatérského hudebníka, spíše posluchače, a proto se o této složce inscenace chci dozvědět víc, opřela jsem tedy svoji pozornost na scénickou hudbu a její použití v amatérském divadle.

Základem mé práce je porovnávání dvou odlišných inscenací a zabývám se rozdíly dvou inscenací a s nimi spojenou scénickou hudbou. Hledám zákonitosti scénické hudby živé v pouličním divadle Velká Lhota, ve velkém venkovním prostoru a o zákonitostech scénické hudby reprodukované v uzavřeném prostoru. Vše demonstruji na představení „Dalibor, Kateřina a tma“ a na představení „Kterak se lhotecký rodák... a spolu s ním i herci do Velké Lhoty navrátili.“

Popisuji, jakým způsobem se prostor a hudba navzájem ovlivňují a jak na sebe působí. Podle konkrétních hodnotících kritérií se snažím dosáhnout příznačného zobecnění. Za nejcennější část práce považuji hodnocení inscenací.

Zpracování tohoto tématu považuji za přínosné hlavně pro svou práci a další profesní růst.



## 2 Vymezení základních pojmů

V první kapitole se zabývám vymezením základních pojmů, které jsou základem mé práce: Scénická hudba, živá scénická hudba, reprodukováaná scénická hudba, amatérské a pouliční divadlo.

### 2.1 Scénická hudba

Jako první uvádím definici, bez které se scénická hudba neobejde. Co je to vlastně píseň? Píseň je všeobecně vžitá představa prožitku, která se přenesla jako další prvek rozvíjející diváckou představu.

Další pojem je samotná scénická hudba. Scénickou hudbu z hlediska fyzikálního lze definovat například z knihy Hudební nauka pro nehudebníky od Jiřího Kolafy:

*„Hudba pracuje se zvukem. Populárně můžeme říci, že zvuk je všechno, co slyšíme. Fyzikálně vzniká zvuk chvěním pružného tělesa. Chvěje-li se toto pružné těleso nepravidelně, což je způsobeno jeho nerovnoměrnou pružností, vnímáme kmitání jako šramot. Pravidelné chvění vnímáme jako tón. Pravidelnost či nepravidelnost kmitání rozhoduje o kvalitě zvuku (tónu) i u elektronických zvukových zdrojů.“<sup>1</sup>*

**Scénická hudba** je pojem, který není přesně definován. Vladimír Franz ve své přednášce uvádí: „Scénická hudba tvoří citově-dramatickou páteř dramatu a spolu s dějem kontrapunkticky vytváří temporytmus inscenace.“<sup>2</sup> Temporytmus pro mou práci bude zásadní téma. Při divadelním procesu, ať už s profesionálními divadelníky, nebo s divadelníky amatérskými je temporytmus jedním z nejdůležitějších faktorů inscenace, zároveň velký pomocník samotného zkoušení. Každý člověk má v sobě nastaveno jiné tempo, stejně tak i herecká postava, do které se herec snaží vcítit. A právě temporytmus může být jeden z klíčových pomocníků při procesu zkoušení a v samotné inscenaci.

Další výklad pojmu scénické hudby je popsán ve filmové hudbě.

---

<sup>1</sup> KOLAFA, Jiří. *Hudební nauka pro nehudebníky*. 2., rev. vyd. Praha: Akademie múzických umění, 1999. ISBN 80-85883-47-3. Str. 7

<sup>2</sup> <http://franz.wz.cz/prostate/denvercz/>

*„(...) od orchestru se v biografu nevyžaduje nic jiného, než aby hrál harmonickou doprovodnou hudbu, která není určena k poslechu, ale má vytvářet atmosféru, jež se nám vloudí do podvědomí a přiměje nás zapomenout na šustění papíru, šoupání nohou atd. v hledišti (...) Úloha hudby je proto druhotná, má nás neurčitým brumláním v pozadí uvést do tranzu.“<sup>3</sup>*

Z výše citovaného textu považuji za důležité to, že je hudba určena k vytváření atmosféry, která se nám vloudí do podvědomí a díky tomu v divákovi vzbudí emoce.

V knize Divadlo a interakce V. popisuje scénická hudba také prostor a čas:

*„Obecně lze tedy říci, že hudba probíhá v prostoru a čase, přičemž jedno od druhého nelze oddělit, a že materiál, ze kterého hudba čerpá, je hudební zvuk, který je podmnožinou zvuku (kam patří i zvuk mimo-hudební).“<sup>4</sup>*

Scénická hudba tedy probíhá v prostoru a čase, pracuje se zvukem, který vzniká chvěním pružného tělesa, zvuk může být i mimohudební. Působí na posluchačovu emoční složku, posouvá děj kupředu, dokresluje atmosféru konkrétní inscenace a spolu s dějem vytváří temporytmus inscenace.

Ráda bych tuto podkapitolu uzavřela větou z knihy Střihová skladba ve filmu a v televizi: „...hudba je slyšený vizuální snímek.“<sup>5</sup>

### 2.1.1 Živá scénická hudba

Scénická hudba se sestává z živé scénické hudby. Vladimír Franz se ve své přednášce, o scénické hudbě živé, zmínil ve spojitosti s obdobím romantismu.

*„Takto vzniklá hudba - což je důležité - byla interpretována živě, důsledkem čehož byl fakt, že nemohla být všude, čímž míním, že v rámci představení nemohla znít neustále.“<sup>6</sup>*

---

<sup>3</sup> COOKE, Mervyn. *Dějiny filmové hudby*. 1. vyd. Praha: Casablanca, 2011, s. 22-23. ISBN 9788087292143.

<sup>4</sup> KOL, Miloslav Klíma a Editor Jan DVOŘÁK. *Divadlo a interakce V*. Vyd. 1. V Praze: Pražská scéna ve spolupráci s katedrou alternativního a loutkového divadla Divadelní fakulty AMU, 2011, s. 95. ISBN 9788086102733.

<sup>5</sup> KUČERA, Jan. *Střihová skladba ve filmu a v televizi*. 2., dopl. vyd. Praha: Akademie múzických umění, 2002, s. 170. ISBN 8073318962.

<sup>6</sup> <http://franz.wz.cz/prostate/denvercz/>

V praktickém divadelním slovníku se Luděk Richter také zmiňuje o živé scénické hudbě.

*„I když nemusí být tak dokonalá jako vybraná reprodukce, posiluje autentický divácký zážitek přítomnosti vzniku.“<sup>7</sup>*

*„Oproti živému provedení uvolňuje hercům ruce, umožňuje zvukovou rozmanitost a dynamiku, kterých nelze při živé realizaci docílit. Přináší tak větší a další výrazové možnosti. Živé hraní lze ozvučit, ale zároveň tak zvětšujeme případné chyby – ať už chtěné, či nechtěné – snímáme víceméně celý jevištní prostor. Snímání živého zvuku také samozřejmě vyžaduje kvalitní techniku a zvukaře – člověka, spolutvůrce, který dokáže jít s divadelní situací, výborně se orientuje ve zvukových (hudebních) strukturách a technicky vládne svému oboru.“<sup>8</sup>*

Scénickou hudbu živou bych popsala jako akci, která je přítomna v divadelním tvaru a interpretována živými nástroji, hlasem, zvukem, probíhající v konkrétním místě a čase a posilující autenticitu diváckého zážitku a svojí proměnlivostí interpretačních dovedností herce. Je složena pro konkrétní inscenaci a její tematický význam.

## 2.1.2 Reprodukovaná scénická hudba

Reprodukovaná scénická hudba je chápána jako hudební složka divadelního tvaru, která je přenositelná a reprodukována pomocí přehrávacího média, ovládaná zvukovým technikem, popřípadě jinou pověřenou osobou. Taktéž se reprodukováná scénická hudba může napsat pro konkrétní divadelní tvar. Působí stejnými prostředky jako přenesená. Stejně jako živá, tak i reprodukováná scénická hudba posiluje divácký zážitek - viz kapitola 1.1.

Dále uvádím citaci Luděka Richtera z praktického divadelního slovníku, zmiňuje se o scénické hudbě reprodukové a jejím možném úskalí:

---

RICHTER, Luděk. *Praktický divadelní slovník*. Vyd. 1. Praha: Dobré divadlo dětem, 2008, s. 59. ISBN 9788090297586.

<sup>8</sup>

<http://www.amaterskascena.cz/clanek/serial-co-se-zvukem-na-divadle-04-3kqww.html>

*„Reprodukována v rámci živé, autentické divadelní komunikace vždy hrozí být cizorodým, konzervačním prostředkem.“<sup>9</sup>*

Dalším zajímavým odkazem je článek z amatérské scény, který napsal Vratislav Šrámek:

*„Zvuk takzvaně z pásku může stát, nejen ve srovnání s živým provedením, vždy jakoby venku – mimo dramatický prostor, situaci. Souvisí to vždy s umístěním reproduktorových soustav. Jen dobře zvoleným zvukovým materiálem, jeho přesným fázováním (nasazováním) a hlavně díky souznění s hereckými výkony a hereckou akcí se teprve stává vnitřní součástí inscenace. Umístění reprosoustavy má velký významový přínos, spočívající v možnosti rozšířit, otevřít dramatický prostor. Zvuk, znějící (pohybující se) po celém prostoru jeviště i hlediště, má magický význam, ale pozor na samoúčelnost. Zvuk, který setrvává vzadu, je jakoby vně divadla, předěluje prostor, pocitově jej zvětší.“<sup>10</sup>*

U reprodukové hudby jsou velmi důležité technické dovednosti jak herců, tak zvukaře. Musí se brát v potaz také práce s technickým zařízením, pohyb herců na jevišti, například aby použité CD neskákalo, nebo právě ono zmíněné rozestavení reprodukováných soustav.

## 2.2 Pouliční divadlo

Pouliční divadlo lze stručně vymezit jako divadlo hrané v exteriéru, pod otevřeným širým nebem, v prostoru, který není zastřešen. Peter Scherhauser se ve své knize zabývá samotným názvem. Uvádím část jeho textu, který dle mého názoru nejvíce vysvětluje význam a s ním spojeného ducha pouličního divadla.

*„Co vlastně obnáší ono hraní venku? Než bych se uchýlil k jedné definici, která by tak složitý jev mohla zplacitit a nechtěně zúžit, pokusím se o bližší vysvětlení pomocí slov, které pro tento druh podívané náš jazyk nabízí, vždyť - na počátku bylo slovo. Snad se skrze něj dobereme jeho podstaty. V akademických Dějinách českého divadla se píše o průvodech, hrách, karnevalech, masopustních maškarádách, ale*

---

<sup>9</sup> RICHTER, Luděk. *Praktický divadelní slovník*. Vyd. 1. Praha: Dobré divadlo dětem, 2008, s. 59. ISBN 9788090297586.

<sup>10</sup> <http://www.amaterskascena.cz/clanek/serial-co-se-zvukem-na-divadle-04-3kqww.html>

*pojmu, který je v anglickém jazyku označen slovem „open air“, či „outdoor“, se zdatně vyhýbá občasným „venku“, či „pod holým nebem“. V lepším případě se používá termín „veřejné prostranství“ a v nejlepším případě „pod širým nebem“ (...) Přitom anglicko-český slovník nabízí za slovo „open“ tuto škálu přídavných jmen: otevřený, volný, nechráněný, veřejný, neomezený, patrný, zřejmý, přímý, sdílný, upřímný, štědrý, a neméně bohatou škálu sloves: otevřít, odemknout, odkrýt, odhalit, začít, zahájit, sdělit, počít debatu, rozvinout, rozevřít, stát se sdílným, svěřit se, učinit přístupným, odhalit. (...) Tento katalog slov nás už o mnoho více přibližuje k chápání onoho úkazu, který je v češtině označován jako divadlo konající se „venku“.<sup>11</sup>*

Zde vidíme, kolik vystihujících významů se skrývá pod pojmem pouliční divadlo, „stát se sdílným“ s obecností. Divák, který si ani nemusí naplánovat návštěvu divadla, ale po cestě domů narazí na konanou inscenaci, která se mu stane přístupnou a odhalí mu příběh. Peter Scherhauser použil synonyma, která přesně odhalují, co se za pojmem pouliční divadlo skrývá. Když divadlo vznikalo, žádné budovy nebyly, divadlo tedy existovalo a existuje dodnes, stačí jen prostor, herec a divák.

## **2.3 Amatérské divadlo**

Poslední termín, který se pokusím definovat, je amatérské divadlo. Luděk Richter ve svém slovníku odlišuje amatérské divadlo od profesionálního takto:

*„ (...) U div. Profesionálního bývá převaha standardního vnějšího umění (dovednosti), méně zohledňujícího jako subjekty jednotlivých tvůrců, tak (s ohledem na co nejširší záběr publika) i specifického, diferencovaného diváka. U a. d. jsou východiskem i cílem tvorby jednotliví tvůrci a jejich subjektivní osobitý pohled na svět, jakož i specifický divák jejich působiště, stejné generace či „krevní skupiny“. (...)”<sup>12</sup>*

---

<sup>11</sup> INŠTITORISOVÁ ..., Dagmar.. *Peter Scherhauser - učitel „šášků“*. Vyd. 1. Bratislava: NM Code [u.a.], 2006, s. 174. ISBN 8096919512.

<sup>12</sup> RICHTER, Luděk. *Praktický divadelní slovník*. Vyd. 1. Praha: Dobré divadlo dětem, 2008, s. 9. ISBN 9788090297586.

Zde příkládám definici týkající se amatérského herce neboli ochotníka.

*„Ochotníci divadelní jsou milovníci divadelního umění, kteří se věnují ze záliby praktické divadelní činnosti, aniž z ní činí své povolání a aniž často projdou potřebnou odbornou přípravou.“<sup>13</sup>*

Dalo by se tedy obecně říci, že amatérské divadlo je divadlo hrané amatéry, tedy divadlo, ve kterém neúčinkují profesionální, „vystudovaní“ herci. Tvorba v amatérském divadle nestojí zdaleka na vybavenosti hereckých dovedností, ani na komerčním a ekonomickém úspěchu, ale divadlo je spíše provozované z vlastní potřeby seberealizace a osobnostního přístupu.

---

<sup>13</sup>

<http://www.amaterskedivadlo.cz/main.php?data=txt&id=5916>

### 3 Funkce hudební složky v divadelním tvaru

Hudba je samostatná složka divadelního tvaru. Režisér s ní pracuje ve dvou rovinách. Rovina přípravná (zkoušení) a rovina uvnitř inscenace (funkční vazby). V této kapitole se opět budu odvolávat na Jiřího Kolafu, který v knize: *O dětské hudbě, hudbě pro děti, divadelní a loutkové zvláště*, popisuje a rozděluje funkci hudby. Jeho klasifikací hudby bych se v mé práci chtěla inspirovat. Nejdůležitější bude pojem psychologická hudba, díky které se mohou amatérští herci vcítit do role a může jim být velmi nápomocná, například v budování herecké postavy. Zvuková složka napomáhá přehlednosti tvaru a ozřejmuje smysl celku. Zvuková složka má schopnost nejen spojovat, ale i rozdělovat. Změnou zvuku lze také zřetelně členit úseky inscenace.

*„Hudba má ve vztahu k jakémukoliv tvaru - filmovému, audiovizuálnímu, scénickému a tedy i loutkovému - přesně definovatelné funkční vazby. Zvládnutí následující kategorizace by mělo být samozřejmě řemeslo každého režiséra. Režisér by neměl hudbu „tak nějak“ cítit, ale měl by mít představení promyšleno do té míry, že bude schopen přesně určit vztah hudby k ději, pohybu a slovu. Ve vztahu k ději funguje hudba (má funkční vazbu) buď jako hudební kulisa, jako taková definuje prostředí, je zaměnitelná (a funkčně identická) s reálnou zvukovou kulisou (ptáčky, hluk města atd.) a nemá vliv ani na vývoj postav, ani na vývoj děje. Nebo jako psychologická hudba, která substituuje vnitřní monolog postavy, mohu ji použít buď v zesilujícím účinku, nebo naopak: postava jinak jedná na scéně a jinak myslí hudbou. V každém případě tato hudba působí přímo na vývoj postavy a tedy nepřímo na vývoj děje. Nebo hudba = postava děje, což je zavedení dalšího nového dějového prvku, osobnosti do hry. Může to být postava abstraktní, Osud, Klaun nebo i sám režisér ve formě jakési interpunkce představení. Důležité je, že taková hudba se chová jako další, nově zavedená postava do hry a jako s takovou s ní musím zacházet: jako s partnerem, protihráčem, komentátorem atd. Působí tedy přímo na vývoj děje.“*

Ve vazbě na pohyb má hudba dvě krajní polohy: při baletu určuje průběh akce hudba, při pantomimické hudbě se tato podřizuje herecké akci.

Slovo se váže na hudbu buď mluveným projevem, nebo zpěvem. V prvním případě opět existují dvě krajní meze: melodram, zde dominuje jako určující hudba,

nebo podkres, zde hudba zdůrazňuje a upřesňuje dominantní linku slova. Zpěvní projev začíná od písničky, která slouží jako zdůraznění, eskalace textu (až po „protestsongy“ v Tylových hrách) nebo naopak retarduje, odlehčuje děj před nějakou důležitou dramatickou akcí. Pokračuje přes muzikál, ve kterém je zpěvní projev prokomponován do dramatotvorného procesu. Ne každý muzikál jím skutečně je a mnohá „hra se zpěvy“ je funkčně vlastně muzikálem. Do zpěvní kategorie patří samozřejmě i lehkonohá múza - opereta a konečně opera, které mají svá specifika, daná hudební logikou.

Všechny tyto kategorie mohou v podstatě libovolně (ovšem logicky vzhledem k režijnímu záměru) kombinovat: pantomimu s kulisou, podkres s psychologickou hudbou atd. ad infinitum.<sup>14</sup>

Ráda bych zde ještě osvětlila pojem: „Zvuková atmosféra“, o které píše Ivo Bláha (2014, s. 48) a aplikuje ji na filmovou tvorbu. Je to forma zvuku, která dokáže mimo jiné vytvářet akustické okolí, zastoupí například i samotný obraz a vyvolá iluzi prostředí. Pomocí charakteristických zvuků mimo obraz dokáže vyvolat divákovu iluzi, že například byt na scéně se nachází v opravdovém městě. Iluzi může podpořit například interiérový zvuk, jako jsou průjezd auta či zvonící tramvaje. To vše lze použít v divadelním prostředí, tedy se scénickou hudbou a myslím si, že je i hojně používána. Scénická hudba může velmi pomoci při zařazení do konkrétní doby a času.

Děj, který probíhá například v tmavém pokoji a režisér chce vyvolat iluzi večera, může použít například zvuky zvenčí, jako jsou zvon večerního klekání, noční ticho s občasným vzdáleným zaštěkáním psa, to vše dokáže časově upřesnit a vyvolat právě iluzi, kterou režisér zamýšlí. Je samozřejmě důležité vědět přesné dobové reálie, a jaká je typická zvuková atmosféra daného prostředí v konkrétní denní době. Například kukačku je slyšet pouze na jaře, sovu zase jen v noci a městský provoz byl před desítkami let podstatně jiný než dnes.

To vše samozřejmě záleží na samotném režisérovi, jestli se vydá cestou, která zachová reálie, nebo naopak bude pracovat záměrně na kontrastech atd. Uvádím

---

<sup>14</sup> KOLAFA, Jiří. *O dětské hudbě, hudbě pro děti, divadelní a loutkové zvlášť. Ostrava: Akademie múzických umění, 1989, s. 16. ISBN 80-85029-05-7.*



zde tento úryvek, protože si myslím, že je to také jedna z velmi důležitých funkcí scénické hudby.

Ráda bych tuto kapitolu uzavřela souhrnem a vlastně malou radou Jiřího Kolafy k funkcím scénické hudby.

*„Režisér by je měl ovládat a měl by mít ve vztahu k hudbě přesný názor na význam, výpověď představení jako celku i jednotlivých scén. Pokud jako jednu složku použije hudbu, měla by to být složka nezastupitelná a ne výplň - vata! Toho docílí jen tehdy, když o hudbě bude uvažovat v přesně definovaných (a definovatelných!) funkčních vazbách a ne jenom na základě vágního pocitu.“<sup>15</sup>*

---

<sup>15</sup> KOLAF, Jiří. *O dětské hudbě, hudbě pro děti, divadelní a loutkové zvláště*. Ostrava: Akademie múzických umění, 1989, s. 16. ISBN 80-85029-05-7.

## 4 Kritéria hodnocení vybraných inscenací

*„Zvuková složka jako jedna ze složek divadelního výrazu je významotvorná. Výrazně se podílí na interpretaci. Zcela zásadně ovlivňuje dramatický prostor, situace, postavy, jejich vznik, průběh, konec, charakter, emocionální náplň a tím jejich výklad, respektive existenci.“<sup>16</sup>*

V této kapitole se zaměřuji na popis vybraných kritérií pro hodnocení inscenací. Uvádím podrobnější osvětlení kritérií, podle kterých inscenace porovnávám a zjišťuji hlavní cíl celé mé práce. Kritéria se dělí na dvě části. První částí jsou kritéria, která hodnotí původní záměr inscenace a scénické hudby v ní použité, tedy obecná kritéria. Ve druhé části se dostávám k samotné realizaci inscenace, jak inscenace v korespondenci se scénickou hudbou doopravdy proběhla, naplnění záměru.

Obecná kritéria, tedy záměr, s sebou nesou stanovení výrazových prostředků, které zahrnují složky divadla.

*„Divadelní složku chápeme jako část, díl, komponent divadelního díla. Petr Pavlovský složku nově definuje a chápe ji jako prvek divadelního díla, který musí splnit podmínku „objektivně, smyslově vnímatelného fenoménu, nikoli pouhé představy“. Z takto definované složky divadla – tedy toho, co můžeme vidět, slyšet, případně hmatat.“<sup>17</sup>*

- divadelní pohyb,
- divadelní prostor,
- divadelní zvuk,
- divadelní světlo.

V práci se zabývám především složkou divadelní zvuk. *„Složka zvuková zahrnuje veškeré dění v inscenaci probíhající na základě zvuku – tedy i ticho, a nejenom pouze hudba a pak „někde nějaké zvuky“ (mimochodem i „nechtěné“ zvuky z auditoria jsou do jisté míry součástí zvukové složky). Scénografie má light design, zvuk a hudba sound design. Zvukař je náš tvůrčí partner, míra tvořivosti je na nás.“<sup>18</sup>*

---

<sup>16</sup> <http://www.amaterskascena.cz/clanek/serial-co-se-zvukem-na-divadle-01-x8t7s.html>

<sup>17</sup> <http://www.filmadivadlo.cz/coergahdfgf/uploads/2015/05/Hanackova-Zaklady-teorie-divadla.pdf>

<sup>18</sup> <http://www.amaterskascena.cz/clanek/serial-co-se-zvukem-na-divadle-01-x8t7s.html>

Práce s divadelním zvukem bude jiná v pouličním divadle než v divadle kamenném, bude zákonitě použito jiných výrazových prostředků.

V pouličním divadle je zapotřebí celkově více expresivnosti, například v hereckém projevu, výraznější práce s dynamikou, mnohdy může celkový projev působit naivisticky. To platí nejen v herecké práci, ale právě i v hudební, jiný temporytmus, práce s dynamikou, a celkový hudební projev musí být zákonitě výraznější, aby došel a zasáhl obecnstvo v otevřeném prostředí.

Naopak v divadlech kamenného typu není zapotřebí takové exprese, pokud ji tvůrce inscenace sám nevyhledává a není to právě jeho záměrem. Hudební projevy jsou umírněnější danému prostředí. Scénická hudba v kamenných divadlech obklopuje obecnstvo v celém prostoru, díky jeho uzavřenosti a komplexnosti.

Druhým hodnotícím kritériem je naplnění záměru. Jaká byla v reálu umělecká úroveň aktérů a zda byla naplněna jednotná linka záměru.

## **4.1 Obecná kritéria**

**Ilustrace** dokresluje, osvětluje, vysvětluje a dělá konkrétní věc srozumitelnější. Divadelních ilustrací je spousta, například časová ilustrace, nebo ilustrace protikladů, ale jako obecná hodnotící kritéria jsem zvolila ilustraci postav a prostředí, která považuji za klíčová pro mou práci.

### **4.1.1 Ilustrace postav**

Scénickou hudbou můžeme ilustrovat, doplnit, sdělit psychologické rozpoložení daných postav. Hudba může popisovat, nebo utvářet emocionální cítění postav. Například, když hudba zazní dříve, než se postava objeví, nebo promluví, nastoluje tím vnitřní atmosféru, kterou postava prožívá v daný moment, takže ji hudba doplňuje a může dokonce nahradit mluvu a samostatně za postavu vyprávět, nebo ji pouze popisuje, to záleží na konkrétním příchodu postavy a zpracování tvaru. Hudba může jít ale i do kontrastu k emocím postavy, díky tomu můžeme vyjádřit jakýsi zmatený vnitřní svět postavy, to už ale samozřejmě záleží na daném záměru režiséra.

Scénická hudba, konkrétní skladba, zvuk může také samostatně utvořit dramatickou postavu v inscenaci:

*„Zvuk může díky svým vlastnostem, tedy expresivitě a významotvornosti, vytvořit dojem existence dramatické postavy. Díky energii (emocím), kterou zvuk (hudba) přináší – nezátížen trojrozměrností herce, loutky – můžeme stvořit dramatickou postavu, kterou nelze fyzicky vyrobit, nebo ji nepotřebujeme vidět, protože žije v naší fantazii. Obsazení těchto rolí zvukovým materiálem musí jít ruku v ruce se scénografií a jejími eventuálními zvukovými možnostmi, s volbou typů loutek a jejich výtvarným řešením a s pohybovými možnostmi scénografie, živých herců, loutek či jiných předmětů a podobně.“<sup>19</sup>*

#### 4.1.2 Ilustrace prostředí

Zvuková složka může divákovi zprostředkovat, v jakém prostředí a kde se odehrává dramatický děj. Jakým způsobem je děj zpracovaný, jakou hudba nastoluje atmosféru a zda je představa o divadelním prostředí pomocí zvukové složky naplněna.

*„Prostor, ve kterém se odehrává divadelní představení, je z akustického hlediska zcela reálný, má své akustické vlastnosti. Jedná se o prostor 3D ve všech souvislostech.“<sup>20</sup>*

Máme na výběr z velké škály možností. Použití emocionality ze skladby, k nastolení atmosféry prostředí, naopak použití autentických zvuků k imaginaci reálného prostředí.

*„Při používání zvuků reálných prostředí (tzv. atmosfér) nezapomeňme, že tento materiál musíme použít v přeneseném významu. Tedy, že atmosféra může být jak náladou, tak popisem reálného prostředí.“*

---

<sup>19</sup> <http://www.amaterskascena.cz/clanek/serial-co-se-zvukem-na-divadle-03-u5gg8.html>

<sup>20</sup> <http://www.amaterskascena.cz/clanek/serial-co-se-zvukem-na-divadle-06-mob8i.html>

*„Ozve-li se nejdříve zvuk a pak jde scénické světlo, vytvořili jsme zvukem status quo prostoru, popis prostředí, atmosféru situace, do které vstupujeme. Jde-li nejdříve scénické světlo a po něm zvuk, budeme ho vztahovat k první dramatické postavě, která se nám v dramatickém prostoru objeví.“<sup>21</sup>*

Pro představu uvádím základní možnosti práce se scénickou hudbou ve vztahu s divadelním prostředím. Je jich samozřejmě nespočet, spousta z nich bude popsána v následujících kapitolách: Hodnocení inscenací.

## 4.2 Funkční vazby

Vazba funkčně doplňuje slovo, kulisu, světlo, pohyb a všechny další složky divadla. Pokud funkční vazby fungují, zesilují dojem a všechny divadelní složky jsou v souladu, například: láskyplná romantická scéna vyžaduje romantickou hudbu, světla, kostýmy a podobně. Nebo naopak funkční vazba může být funkční, když je jedna složka cíleně v protikladu s ostatními, celé to dává smysl, naplní se zamýšlená výpovědní hodnota a záměr autora.

*„V souvislosti s divadlem hovoříme o hudbě scénické, která, má-li být dokonalou, nestrhává na sebe samoúčelně pozornost a plnohodnotně existuje pouze ve vztahu s dramatickým prostorem, situací, postavou, s divadelní inscenací. Scénická hudba je vždy dílem interpretace v rámci celku. Pro jejího tvůrce to znamená brát zřetel na již dané interpretační východisko. Hudební faktura tedy nemusí být „hustá“, prokomponovaná, ale může být detailně vedena tak, aby vytvářela prostor pro další složky divadelního výrazu – komunikovala s nimi.“ Zvuková složka jako jedna ze složek divadelního výrazu je významotvorná. Výrazně se podílí na interpretaci. Zcela zásadně ovlivňuje dramatický prostor, situace, postavy, jejich vznik, průběh, konec, charakter, emocionální náplň a tím jejich výklad, respektive existenci.“<sup>22</sup>*

---

<sup>21</sup> <http://www.amaterskascena.cz/clanek/serial-co-se-zvukem-na-divadle-06-mob8i.html>

<sup>22</sup> <http://www.amaterskascena.cz/clanek/serial-co-se-zvukem-na-divadle-01-x8t7s.html>

## 5 Práce se scénickou hudbou živou v inscenaci „Kterak se lhotecký rodák... a spolu s ním i herci do Velké Lhoty navrátili“

*„Iniciátorem projektu, který započal v roce 2008 uvedením inscenace Svatba na Velkolhotecku aneb Divadelní rekonstrukce svatebních zvyklostí, jak je v roce 1933 podle vyprávění rodiny Závodských zaznamenal a písně zapsal profesor Robert Smetana, byl Josef Kovalčuk (dramatik a bývalý dramaturg HaDivadla, Husy na provázku či Národního divadla v Praze, pedagog JAMU), který kvůli jeho realizaci oslovil tehdejšího studenta činoherní režie Vítězslava Větrovce. Ten (až na jedinou výjimku v roce 2009) v projektu pokračoval i v dalších letech.*

*Historie Velkolhoteckého projektu se skládá ze dvou fází: obnovy lidových tradic a obnovy paměti vesnice a rozšíření jejích hranic. V druhé KočéBR zároveň organizuje ve Velké Lhotě mezinárodní divadelně-antropologický festival, kterého se účastní divadelníci ze Španělska, Finska, Turecka a dalších zemí se svými vlastními performancemi. Inscenace, které ve Velké Lhotě Větrovec v této fázi projektu uvádí, čerpají svá témata z dosud živé paměti vsi a jejich scénáře jsou mnohdy montáží autentických rozhovorů s obyvateli Velké Lhoty a jejího okolí.“<sup>23</sup>*

Projekt se zaměřuje na pouliční, lidové divadlo ve vesnici Velká Lhota, která se nachází nedaleko Dačic a Telče.

Hlavním posláním celého projektu byly divadelní inscenace, které vycházejí z místních lidových obyčejů, zvyklostí, písní a historie regionu. Každý rok je inscenace věnována jednomu místnímu tématu. Postupem času se herci, kteří se skládají ze studentů fakulty, ustalují a každý rok se schází v podstatě stejná skupina, která na začátku června začíná inscenaci zkoušet na fakultě a poté se na poslední týden přesune do vsi Velká Lhota a zkoušky probíhají venku, na místě před kostelem. Za ta léta se už ustálila jediná rekvizita na scéně - stůl, který se dá rozdělit na čtyři kusy, je to jediná věc na scéně, díky které už všichni poznají, že bude představení. Do projektu byla zapojena celá vesnice, zpočátku každé představení doprovázel místní sbor, postupem času a rozvoje inscenací byly příběhy poskládány z historek místních obyvatel a dokonce i „napodobování“ jednotlivců z vesnice. Celý

tento projekt má tedy velký socializační aspekt. Místní obyvatelé se na tuto sváteční chvíli, tedy na premiéru, připravovali už od samého rána, kdy pro herce připravovali nejružnější občerstvení a večer premiéry se všichni sešli, svátečně se oblékli a s očekáváním se usadili. Po představení se nerozutekli, ale naopak se s herci a tvůrci chtěli podělit o své dojmy a rozebírat inscenaci.

V inscenacích se ustálila skupina zhruba o dvanácti členech. Postupem času herci přibývají a to i studenti zahraniční, kteří přijeli na erasmus. Vystřídali se tu Španělé, Turci, Dánové, Finové atd. Někteří se po roce vracejí, i když jen na jedno představení. Žádné inscenace se nereprizují, vždy se odehrají jen jednou, v daném čase a prostoru, to podle mého přidává zvláštní kouzlo a jedinečnost dané chvíle.

První inscenace proběhla v roce 2008 s názvem Svatba na Velkolhotecku, která představovala divadelní rekonstrukci svatebního obřadu, ozvláštněnou vloženými prvky v podobě místních lidových a kramářských písní.

V roce 2009 byla zinscenována Velkolhotecká lípa. Oproti předchozí inscenaci se režisér v tomto projektu snažil více přiblížit historickým událostem, jež se vztahovaly k Velké Lhotě v období od 17. do 20. století, kdy na její návsi stála mohutná lípa pokácená v roce 1937. Scénář byl vytvořen především na základě sepsaných vzpomínek velkolhoteckého rodáka Jana Karla Zamazala. Celá hra byla propojena historickými událostmi, které se ve Velké Lhotě v tomto období odehrály. Jako zdroj posloužila kronika, ale i výpovědi místních obyvatel.

Velkolhotecké pašije měly premiéru v roce 2010, opět na stejném místě. Toto velké téma vzniklo hlavně *„kvůli vazbám, které se ve Velké Lhotě během předchozích let mezi diváky a herci v čele s režisérem utvořily, cítili tvůrci takovou zodpovědnost vůči velkolhoteckému publiku, že hledali příběh, který by svou velikostí a následným zpracováním umožnil posunout kvalitativní příčku nové inscenace opět o stupeň výše. Rozhodnutí tedy zcela logicky padlo poté, co místní farářka dodala Kovalčukovi text původních velkolhoteckých pašijí.“*<sup>24</sup>

---

<sup>24</sup> [https://www.email.cz/download/i/yqfq-HMk3TsBqLBKGDUNHMzUhTpiH\\_I3v9DR1RvO5ecsYRlTHHH9GNWo33JhtGt-3MD3ikg/V%C4%9Btrovec%20V%C3%ADt%C4%9Bzslav%20OBNOVA%20PAM%C4%9ATI%20VESNICE%20\(akademick%C3%A9%20studie\).pdf](https://www.email.cz/download/i/yqfq-HMk3TsBqLBKGDUNHMzUhTpiH_I3v9DR1RvO5ecsYRlTHHH9GNWo33JhtGt-3MD3ikg/V%C4%9Btrovec%20V%C3%ADt%C4%9Bzslav%20OBNOVA%20PAM%C4%9ATI%20VESNICE%20(akademick%C3%A9%20studie).pdf)

Velkolhotecké pašije můžeme vnímat jako pomyslné zakončení trilogie, věnující se historii Velké Lhoty.

Kterak se lhotecký rodák... a spolu s ním i herci do Velké Lhoty navrátili, je název inscenace, která se odehrála v roce 2012.

Tímto představením začala nová éra, opustilo se od historie a postupně se začala inscenovat přítomnost a mladší minulost. Inscenace pojednává o lhoteckém „bláznovi“, kterého všichni ve vsi pamatují. Byla to tolik výrazná osobnost, že skoro všichni ve vsi s ním mají nějakou příhodu. Rodák zemřel brzy, a je pochovaný na místním hřbitově. Režisér se rozhodl, že díky Frantovi Macků může postupně přejít s inscenováním do přítomnosti. O této inscenaci budu v pozdějších kapitolách hovořit podrobněji.

V roce 2013 pokračoval projekt inscenací Velkolhotecká škola aneb Kterak cizinci Velkou Lhotu poznávali. Tento rok byl pojat jako minifestival ve Velké Lhotě. Do této inscenace byli poprvé přizváni již zmiňovaní studenti erasmu. Rok od roku se projekt rozšiřoval a stával se větší a větší výzvou. V tomto roce vznikla tři představení. Cizinci se rozhodli představit velkolhoťákům také tradice ze svých zemí. Vzniklo tedy turecké představení a s ním spojený rituál jejich svatby, objevily se tu i zvyky a zpěvy španělské a nakonec také hlavní představení školní. Herci byli v rolích žáků, kteří rekapitulovali, co se vlastně vše za ta léta dozvěděli o Velké Lhotě. V této inscenaci se také spolupracovalo s obecním, zpívaly se místní písně a v inscenaci padla i jména obyvatel, kteří seděli v publiku. Staré páky, tedy herci, kteří se na projektu podílejí od samého začátku, byly v roli učitelů a noví členové v roli žáků, kteří vše poznávali. *„Předlohy jednotlivých inscenací představovaly zejména rozhovory a autorské texty zahraničních divadelních studentů, rozhovory s panem učitelem Františkem Havlíkem, školní kroniky z Velké Lhoty z první poloviny 20. století a v neposlední řadě zkušenosti herců a studentů zažité během výjezdů do Velké Lhoty.“*

*„Druhý ročník velkolhoteckého festivalu navštívili divadelníci z Turecka, Portugalska a Finska. Vedle zahraničních hostů vystoupili ve Velké Lhotě se svou vlastní autorskou inscenací rovněž členové Divadla Járy Pokojského, které se věnuje práci s vozíčkáři. Jednotlivé inscenace se opět odehrávají na různých místech vsi*



(rybník, knihovna, dětské hřiště) a zaměřují se především na témata spjatá se světem či domovem účinkujících či s životem ve Velké Lhotě.<sup>25</sup>

## 5.1 O inscenaci

Inscenace Kterak se lhotecký rodák František Macků domů navrátil a s divadelníky z Brna tam besedoval, měla premiéru 23. června 2012 ve Velké Lhotě. Jelikož se inscenace týkala tamějších obyvatel už osobněji, přípravy byly delší než obvykle. Inscenaci tak osobního rázu by nebylo možné realizovat, pokud by už herci s obyvateli za ta léta nenavázali důvěrnější vztah. Přípravy, které představení předcházely, byly v podstatě jakýmsi výzkumem, který obsahoval i dotazník. Skupina divadelníků objížděla Velkou Lhotu a kladla obyvatelům nejrůznější otázky, týkající se života ve Lhotě. Každý nás uctivě přivítal a rád se podělil o informace. Předchozí inscenace se věnovaly hlavně tématům historie vesnice, bylo tedy zapotřebí uzavřenou trilogii posunout směrem, kterým se budou nové inscenace ubírat. Větrovec se rozhodl, že bude pokračovat v přítomnosti a v mladé historii vesnice, kterou obyvatelé pamatují a dokonce ji i prožívají. K tomuto, nalezení nového tématu“ sloužily právě výjezdy do konkrétních rodin. Pro režiséra a herce bylo velmi důležité, aby mohli oplatit veškerou dobrotu, kterou ve vesnici každým rokem dostávali: *„Lhotákům za všechna předchozí léta a čas u nich strávený poděkovat a vyznat se v samotném představení ze svého vztahu k Velké Lhotě, resp. k jejím obyvatelům.“*

Všechny rozhovory byly nahrávány na kameru a následně studenty přepisovány. K dispozici jsme měli i fotografie a s nimi spojené zážitky. Herci měli také za úkol se k vesnici nějakým způsobem vyjádřit a dát tak nějakou zpětnou vazbu ke Lhotákům. Díky výjezdům a shromáždění materiálu se mohl začít tvořit scénář, na kterém pracoval režisér a dramaturg.

### **„Velkolhotecký dotazník“:**

1. Co Vás do Lhoty přivedlo?
2. Jak se Velká Lhota proměnila během Vašeho života?
3. Co se změnilo ve Velké Lhotě v posledních letech?
4. Jaké jsou současné zvyky/tradice a kdo se o ně stará?
5. Jaké je vaše oblíbené místo ve Velké Lhotě či v jejím okolí a proč?
6. Váže se k nějakému místu ve Velké Lhotě specifická pověst či historka?
7. Co je pro Vás centrum Velké Lhoty?
8. Jak vnímáte mezilidské vztahy ve Velké Lhotě?
9. Jaké jsou Vaše vztahy s lidmi z ostatních vesnic?
10. František Macků a další podivíni?
11. Výrazné osobnosti Velkolhotecka?
12. Chodíte do kostela?
13. Jak zasáhl komunistický režim do života ve Velké Lhotě?“

Otázky byly směřovány záměrně i do témat, o kterých za ta léta herci už věděli, nebo zaslechli.

Z různých vzpomínek Lhoťáků se ukázalo, že skoro všichni znali místního „blázna“ Františka Macků a zažili s ním hodně situací. Každý z nich ho při vyprávění začal napodobovat, protože hrozně huhňal. Byl to hodný a pracovitý člověk a tak mu celá vesnice vlastně pomáhala, jak jen mohla. Bylo tedy rozhodnuto a František Macků se stal v inscenaci hlavní postavou a jakýmsi spojovacím prvkem mezi obyvateli a herci, mezi minulostí a přítomností.

Během dalších výjezdů už se otázky tedy hlavně zaměřovaly na místního podivína Františka Macků. Všechny další rozhovory byly přepisovány foneticky, aby

se zachovala věrnost projevu. Při zkoušení se herci snažili věrně napodobit jednotlivé intonace.

Herci: A co ten Franta Macků?

Brychta: Jo Frantík, no to je krásná historka.

Herci: Jenom jedna?

Brychta: Ne, no tak jako von toto ne. Já začnu třeba takovým tím, že Frantík dělal, protože ho znáte, dělal u Kovalčuků, nebo u Smetanů, tam se říká u Smetanů. Něco tam dělali a ten Frantík mu tam nádeničil ne? Tak proč ne Frantík byl pracovitější žejo, i když von to myšlení měl trochu jináč postavený. Franta dycky byl na numera jo, to pak vám řeknu ještě a von taky špatně mluvil (huhlá, předvádí Frantovu mluvu) ne Franta a toto a třeba Vondroušek ne, švagr Kovalčuka, mu říká, tak Frantíku, podívej se, do míchačky budeš dávat štyrykrát za sebou, štyry lopaty písku, lopatu cementu a štyrykrát to takhle uděláš do té míchačky ne, necháš vodu, já nevím, tam dáš dva kýble, nebo já nevím jo. No tak míchal beton nebo já nevím co. No a za chvíli ten beton byl modřej, von dával toho cementu čím dál tím víc ne.“

Pro scénář byly velmi důležité otázky typu: „Co by se stalo, kdyby se František Macků po deseti letech navrátil z jiného světa opět do Velké Lhoty, proč by se vlastně vracel a za kým by šel a proč?“ Františkovo zmrtvýchvstání se stalo inscenačním klíčem pro toto představení, rámec byl tedy jasný.

První třetina představení představovala rekapitulaci zde odehraných inscenací, jakési připomenutí historie, kterou zde herci za ta léta poznali. Herci se dotazovali místních obyvatel na reálie, které v minulých letech byly odehrány. V další scéně, ve třetí, byla vyjmenována další fakta, která se herci o Františkovi Macků dozvěděli a ve čtvrté scéně se mohl odehrát samotný fiktivní příběh Františka Macků a jeho zmrtvýchvstání. Jeho příchod narušil dosavadní dění na scéně. S jeho příchodem následovalo velké uvítání se Lhoťáky a poté následoval dialog mezi herci a Františkem. V těchto dialozích byly využity nahrávky herců, kteří se vyznávali z pocitů k Velké Lhotě a jejích obyvatelům.

„František: A proč vy semka jezdíte? Třeba Ty?

Honza: Líbí se mi na tom, že je to dědina s historií. Že tady byli ti protestanti, a to tu prostě je. Že držej při sobě, jsou to berani a držej, teda jako maj hodnoty.

František: Jak říkám, na bídě neušetříš. A Ty?.....“

V následujících scénách se František rozhodne prověřit si divadelníky, zda dobře znají místní obyvatele a začíná se jich ptát na konkrétní otázky. Herci rozehrávají scény, ve kterých hrají konkrétní obyvatelé vsi, obyvatelé mají možnost se podívat, jak je divadelníci za ta léta poznali a zároveň opět dávají najevo, jaký k nim mají vztah. V těchto pasážích byly použity nahrávky z rozhovorů s obyvateli.

V poslední scéně, jedenácté, přichází Františkův návrat zpátky, uvědomí si však, že nepůjde daleko, ve Velké Lhotě je mu stejně dobře jako v nebi, ne-li líp a tak si lehne jen kousek dál (hřbitov) a zůstane tu s obyvateli. Herec, který představuje Františka, za zvuku hudby odchází směrem na hřbitov.

Ze scénografického hlediska byla vesnice na představení a na návrat Františka Macků také připravována. Například v podobě šlápot namalovaných na zemi, vedoucích k hřbitovu, zakoupené pohledy z antikvariátu, na nichž byly napsány různé Františkovy hlášky a vhozeny do schránek obyvatel, na zastávce ležel panák v kostýmu Františka - všechny tyto úpravy měly spojitost s osobností Františka. Tak byli diváci připravováni na premiéru už týden dopředu, pomocí těchto znaků.

## **5.2 Scénická hudba v daném prostoru**

Jak je již popsáno v předchozích kapitolách, jedná se o scénickou hudbu živou. Autorkou všech hudebních doprovodů a aranží je Tereza Kolářková, absolventka katedry Divadlo a výchova v Brně ve spolupráci s režisérem Vítězslavem Větrovcem a herečkou Barborou Nesvadbovou. Veškerá hudba byla interpretována pomocí akordeonu (Tereza Kolářková), houslí (Barbora Nesvadbová) a zpěvu herců.

Než se rozepíši o dvou nejvýraznějších využitích hudby v inscenaci, je zapotřebí, abych uvedla ještě informace obecnějšího rázu, které nám samotnou

inscenaci a režisérovo přemýšlení o ní ještě více přiblíží.<sup>26</sup> Spolu s nimi zároveň uvádím i poznatky o tom, jak bylo s hudbou v obecnější rovině pracováno a jakými základními principy se hraní na velkolhotecké návsi muselo řídit.

V souvislosti s tím, jak byla náves „rozžívána“ jednotlivými scénografickými prvky (čtyřdílný stůl, který se během inscenace několikrát rozložil a jeho díly byly umístěny na různých místech návsi, barevné fáborky visící nad hlavami diváků obklopující hlavní hrací prostor etc.), je rovněž nutné podotknout, že hlavními původci tohoto „rozžívání“ byli především samotní herci v inscenaci účinkující. Činili tak samozřejmě především svým jednáním, kdy v různých situacích hráli jednotlivá lhotecká prostředí (hospoda, zabíjačka na dvoře apod.), pohybem a zpěvem dotvářeli atmosféry některých dialogů (František Macků bavící se s Josefem Brychtou) či jednali v souladu či v kontrastu k právě probíhajícímu dění v hlavním hracím prostoru (čtyřdílný stůl a jeho okolí). Většina těchto „rozžívání“ a jednání byla doprovázena právě zpěvem či hrou na již zmíněné hudební nástroje.

Vzhledem k tomu, že se jednalo o živou hudbu, která mnohdy byla doprovázena rozličnými jednáními, je zřejmé, že se její používání muselo řídit určitými zákonitostmi. Jelikož se jako jakási mimoděčná zvuková kulisa na velkolhotecké návsi ozývaly i zvuky domácího zvířectva, hlasy z nedaleké hospody, komentáře publika, které bylo inscenací bezprostředně osloveno, bylo nutné jednotlivé zpěvy co nejvíce zvýraznit a také zjednodušit - už jenom proto, aby se jednotliví herci/pěvci, různě po návsi roztroušení s výše popsaným „rozžíváním“, vůbec slyšeli a byli slyšeni i svými diváky. Navíc mějme na paměti fakt, že se inscenace odehrávala v arénovém hracím prostoru, kdy centrální čtyřdílný stůl byl obklopen diváky ze všech stran - vyskytovala se zde tedy i nutnost „vypívat“ jednotlivé písně do všech stran, v případě pouhého hudebního podkresu na akordeon či housle byly muzikantky režisérem nuceny k ustavičnému obcházení centrálního kruhového prostoru v soustředných kruzích.

Pro vnímání hudby v inscenaci *Kterak se lhotecký rodák...* je rovněž nutné si uvědomit, že v inscenaci byly zahrnuty písně přímo pocházející z Velké Lhoty či z tohoto regionu (až na jeden případ, píseň *Ach, synku, synku* - ta se však bezprostředně týkala samotného Františka Macků, viz níže) nezřídka pamětníkům

---

<sup>26</sup> Vycházím především z rozhovorů s režisérem inscenace Vítězslavem Větrovcem.

známé či již použité v předchozích, ve Velké Lhotě uvedených inscenacích.<sup>27</sup> Spolu s použitím „postavy“ Františka Macků tedy tento fakt rovněž napomáhal „přiblížení se“ inscenace (představení) ke svým divákům.

Záměrem režiséra pak rovněž bylo, aby se celá inscenace nesla v duchu výjimečné události či svátku, kterým divadlo může být. Právě díky divadlu (a prostřednictvím divadla) bylo v inscenaci umožněno, aby se František Macků „navrátil“ mezi své sousedy a známé. V tomto rámci „divadla na divadle“ pak bylo možné právě prostřednictvím jednotlivých písní Františka Macků opětovně přiblížit velkolhoteckému publiku či jeho osobnost díky několika vybraným písním (viz níže) dát do přímé souvislosti s Velkou Lhotou a jejími obyvateli, a ukázat tak, že František byl s Velkou Lhotou neodmyslitelně spjat.

Vzhledem ke struktuře inscenace můžeme hovořit o dvojitým základním využití scénické hudby. V první části (před „znebesestoupením“ Františka Macků) sloužila hudba v první řadě jako atmosférický podkres jednotlivých dialogů, v nichž herci rekapitulovali své zkušenosti s velkolhoteckým „divadelněním“, Velkou Lhotou a poznatky, které o Františkovi Macků nabyli. Hudba v této části inscenace mnohdy i ilustrovala jednotlivá jednání, vytvářela zvukové efekty pointující různé situace a mikrosituace (tyto a další výrazné herecké akce byly ještě zvýrazňovány zahráním tónem či tóny).

Začátek inscenace se nesl ve znamení divokého vtrhnutí divadelníků na scénu. Barevné kostýmy a líčení připomínaly pouliční (kočovné) komedianty, kteří se familiárně zdravili se svým publikem a „předváděli“ své přednosti (Jan Neugebauer akrobatické prvky, Tereza Koláčková s Barborou Nesvadbovou hru na nástroje apod.). Hudební motiv, který byl použit v této části inscenace, se v ní objevoval i nadále, byť samozřejmě v odlišných aranžích (v souladu s vyzněním jednotlivých scén). Důležitější je však na tomto místě fakt, že hudba v těchto několika úvodních scénách nebyla použita „pouze“ ilustračně, ale - vzhledem ke koncepci inscenace, kdy přicházející divadelníci začnou o Františkovi hrát a on díky nim „sestoupí z nebe“ - byla neodmyslitelnou a organickou součástí představení „divadla na divadle“.

---

<sup>27</sup> Velkolhoteckým písním a jejich sběru, který ve 30. letech 20. století prováděl muzikolog, folklorista a pedagog Robert Smetana, byla věnována inscenace *Velkolhotečtí pěvci aneb Jak se ve Velké Lhotě zpívalo a již se nezpívá (a je to jedno, protože...)*, uvedená ve Velké Lhotě v červnu 2014.

V částech dalších, stěžejních, kdy na jevišti figuroval samotný František Macků, herci hudbou a zpěvem mnohdy dopomáhali k tomu, aby se v souladu se záměrem režiséra František Macků ke svým sousedům a známým opětovně přiblížil – byly vybírány takové velkolhotecké písně, jejichž text měl blízko k osobnosti a životu Františka Macků a které vnímání jeho postavy u velkolhoteckých diváků mohlo ještě více prohloubit. Na následujících řádcích uvádím dva nejvýraznější a pro inscenaci *Kterak se lhotecký rodák...* také nejpříznačnější příklady takového využití hudby.

### 5.2.1 Píseň Ach, synku, synku

Z rozhovorů s velkolhoteckými obyvateli o Františkovi Macků vyšlo najevo, že když byli někteří Lhoťáci malí, rádi Františka různě škádlili a provokovali. Většinou se jednalo o „milou“ legraci, ale herci se během těchto rozhovorů dozvěděli i o tom, jak ho někdy záměrně rozplakávali (prý v hospodě). Dělo se tak právě písní *Ach, synku, synku*,<sup>28</sup> která se v inscenaci objevila ve dvojí podobě (autorkou obou úprav byla Tereza Kolářková).

Poprvé se tak stalo v závěru hospodské scény, kde se František setkal se svými dávnými známými (postavy Jelínka, Brychty a Zabloudila a v textu zmíněné události mají reálné předobrazy, přičemž pravý Jelínek, Brychta i Zabloudil se nacházeli během představení v publiku):

*„František: Hahá, to je ono. Jsem sem se vracel často ze záletů. Ale ne že do hospody! Za lidma! Například za Jelínkem... Předved' Jelínka!*

*Jelínek: Tak jaký to bylo, Franto? Seš nějakej poškrábanej.*

*František: To mě pokousal Brychtův pes, prevít jeden. Já jsem mu teda slíbil, že to nikomu neřeknu, ale tady to říct můžu.*

*Jelínek: Jenom jestli Tě nepoškrábala nějaká ženská?!*

---

<sup>28</sup> Úryvky těchto rozhovorů lze spatřit i v absolventském dokumentu studentky JAMU Lucie Harapátové *Kterak se lhotecký rodák František Macků domů navrátil a s divadelníky z Brna tam besedoval*:

Dokument František Macků - Velká Lhota.wmv. *Youtube* [online], 20. ledna 2013 [cit. 2. října 2015]. Dostupné na internetu:

<http://www.youtube.com/watch?v=pnGAaanpMbY>

Kompletní přepisy rozhovorů s velkolhoteckými obyvateli se nacházejí v archivu režiséra inscenace Vítězslava Větrovce, který je v blízké době hodlá vydat v příloze své disertační práce.

*František: No, nějaký dříví jsem jí tam poštípal, plot jsem jí spravil... /začne se hlasitě smát/ Taky mně myla záda... /směje se ještě víc/ ... a pak jsme se poznali. Zahraj Čertíka - Zabloudila!*

*Zabloudil: A kdes to vlastně byl, Franto?*

*František: To bys rád věděl, Čertíku, ale já Ti to neřeknu. Nejdřív jsem šel pěšky do Studený. Potom na vlak do Prahy. Tam jsem na Florenci přestupoval. Tam mají na záchůdku takový hnědý kachličky, jako u Smetanů. A pak jsem jel ještě autobusem k Jičínu.*

*Zabloudil: A jaká byla, Franto?*

*František: Hodná. Móc hodná. A pak řekla, že už mám jet domů. Tak jsem zase tady... Doma je doma. Na bídě neušetříš.*

*Jelínek: Hele, Brychta!*

*Brychta: Tak abys, Franto, věděl, tak za Tebou zase přijela nějaká ženská. Kde prý bydlí Franta Macků. Tak jsem ji poslal nahoru. Nechala si u nás kufr, že tu Tvou chalupu musí napřed omrknout.*

*František: A kde je teď?*

*Brychta: Seběhla z Poldovky, vzala kufr a mazala pryč. Ohnivá čára za ní zbyla.*

*František: Jaks ji moh pustit, Brychto?! Já tu na ni čekám celý den.*

*Všichni: Houby čekáš. Sotva ses vrátil od druhý. Dáš si zase jiný inzerát..."<sup>29</sup>*

Po zakončení tohoto dialogu, v němž zároveň František Macků žádal herce, aby mu představovali jednotlivé Lhoťáky, mu tito začali píseň zpívat, zatímco se rozplakával (herecké ztvárnění Vojtěcha Johaníka bylo natolik silné, že se spolu s ním rozplakali i někteří diváci). Úprava písně Kolářkové spočívala zejména ve zpomalení jejího tempa a posunutí do durové tóniny.



Podruhé se tatáž píseň (v ještě pomalejší úpravě) objevila jako podkres dialogu Františka Macků s postavou Josefa Brychty. Reálný Josef Brychta (dodnes ve Velké Lhotě žijící) byl Františkův blízký přítel, který mu v závěru jeho života několikrát pomohl se stěhováním do domova důchodců v nedalekých Budíškovících (odkud František opakovaně utíkal zpět do Velké Lhoty) či jej vozil po doktorech. Níže uvedený dialog o Františkových zdravotních potížích byl předposlední scénou celé inscenace a předznamenával tak „opětovný“ Františkův odchod z Velké Lhoty, resp. závěr inscenace.

*„Brychta: No a jednou se stalo, že Franta přišel, v hospodě byl jinak furt, že jo, ale bylo na něm vidět, že je úplně jako nemocnej, to já hned poznal a říkám, hele, Františku, Tobě není dobře. Von říká, no, kňučel. Říkám, hele, já Tě hodím k doktorovi. Von že ne. Ale mně to druhej den nedalo, tak jsem jel tam na Poldovku k němu tam. No a von tam ležel na posteli. František, to jako málokdo ví, když někdo vždycky říká, hele, tak jsem potkal auto a mělo matový skla. Povidám, prosim vás, co mi tady vykládáte, ty měl Frantík Macků už dávno doma na chalupě. Přes ty vokna nebylo vidět, ty se nemyli dvacet let.*

*A jelikož jsem tam nechtěl moc ložit, protože jsem si říkal, někdo mě uvidí a bude si myslet kdovíco. Tak jsem si došel pro Václava Šedu, protože ten měl votad' ženu. Říkám, hele, Ty, Vašku, pojd' se mnou, rozumíš, Franta je na tom zle. A Vašek zbrkloun, že von je mrtvej, von je mrtvej. Tak říkám, prosimtě vychladni, no a pak jsem Frantu vodvezl, von totiž nechtěl do Dačic do špitálu. Já říkám, kam teda?*

*František: Do Počátek. Bylo to do Počátek?*

*Brychta: Tak jo. Tak jsem ho dovez do Počátek, tam jsem ho předal, doktorovi to vysvětlil a voni ho tam pěkně, jak bych to řekl, vošetřili. Von byl Franta podchlazenej. Když jsme tam přijeli, takhle šáh na tý chodbě na ty radiátory.*

*František: Ten hřál!*

*Brychta: Chudák, tam mrzlo a tam najednou na chodbě radiátor a byl teplej, ne. No a když jsme jeli dom, když jsme jeli, jsem ho zase vodvez*

*dom. Já jsem za tím doktorem zašel, že jo, informovat se, no, nic jsem Frantovi neříkal. Sedli jsme do auta a von:*

*František: Co Ti říkal doktor?*

*Brychta: Říkám, no, Františku... nesmíš pít. Byl takovej smutnej, ne.*

*František: Ani pivo?*

*Brychta: No, ani pivo. Von jako moh pít, ale fór byl v tom, že jsem chtěl, aby si ušetřil peníze trošku, když ted'kon byl ve špitále, že jo. Pít se musí na žízeň, jedno pivo a bude to bez problémů.<sup>30</sup>*

Herci, kteří píseň zpívali, obcházeli Brychtu s Františkem a píseň zpívali jemu. Tentokrát to však byli oni, kdo byl dojat, neb popis Františkových počínajících zdravotních problémů zároveň předznamenával i Františkův odchod a závěr inscenace.

### **5.2.2 Píseň Starala se máti má**

A právě v závěru se objevila druhá píseň, o které chci pojednat. Jedná se o píseň *Starala se máti má*, kterou ve 30. letech 20. století zaznamenal ve Velké Lhotě muzikolog Robert Smetana. Jelikož není na rozdíl od písně předchozí obecně známá, uvádím zde alespoň její text:

*„1. Starala se máti má,*

*kde mně pán Bůh místo dá.*

*2. Na lhoteckym hřbitově,*

*tam je místečko pro mě.*

*3. Místo svrchní peřiny,*

*nasypou na mě hlíny.*

*4. Až mně budou zvony hrát,*

*budu já si libě spát.<sup>31</sup>*

---

<sup>30</sup>

Ze scénáře inscenace *Kterak se lhotecký rodák...* .

Píseň zpíval Vojtěch Johaník v roli Františka Macků, který se loučil s velkolhoteckými obyvateli a odcházel od návsi (kde se představení odehrálo) směrem ke hřbitovu. Nutno poznamenat, že nezpíval „správně“ - jelikož skutečný František Macků za svého života všemožně huhlal a mumlal (Lhoťáci to hercům kdykoliv a ochotně předvedli), zahrnul tedy i tyto řečové vady Vojtěch Johaník do svého hereckého ztvárnění. Dojem z této „Františkem zazpívané“ písně byl samozřejmě ještě posílen o okolnost, že její text silně korespondoval s děním na scéně.

Vedle těchto dvou případů se v inscenaci objevilo několik dalších velkolhoteckých písní, zpívaných především všemi herci (ne tedy pouze jedním, jako v právě popsaném případě). Jejich využití a podoba byly v obecnosti naznačeny na začátku této kapitoly. Dvě písně, jejichž praktickému využití v inscenaci jsem se na předchozích řádcích věnovala, jsem vybrala z důvodů upotřebitelnosti v této práci (a její následující kapitole).

### 5.3 Hodnocení scénické hudby v dané inscenaci, dle vybraných kritérií

Ze dvou uvedených příkladů využití hudby v inscenaci *Kterak se lhotecký rodák...* je patrné, že se jednotlivá kritéria, dle kterých můžeme na scénickou hudbu v tomto představení nahlížet a hodnotit ji, soustavně prolínají. Zároveň je zapotřebí si uvědomit fakt, že popisovaná inscenace měla částečně dokumentární charakter - tvůrci při výstavbě postavy Františka Macků vycházeli především z rozhovorů s velkolhoteckými obyvateli, kteří ho ještě pamatovali (zemřel v roce 2002, zatímco inscenace byla uvedena v roce 2012). Také další postavy byly inspirovány současnými (dosud žijícími) Lhoťáky a výsledek některých situací byl opět ovlivněn pobýváním tvůrců ve Velké Lhotě v rámci několika víkendových výjezdů před uvedením inscenace na velkolhotecké návsi v závěru června 2012 (právě v rámci těchto „výzkumných cest“ byly pořizovány jednotlivé rozhovory).

---

<sup>31</sup> Z archivu režiséra inscenace Vítězslava Větrovce.

### 5.3.1 Píseň Ach, synku, synku

V hospodské scéně, kterou cituji výše, byla píseň využita zejména pro dokreslení charakteru Františka Macků, který se během jejího zpěvu - zpívali ji ostatní herci - rozplakával, díky informacím, které se tvůrci o jeho reálném obrazu dozvěděli od velkolhoteckých obyvatel („...ale jsme dycky seděli, a že rozbřečíme Frantu Mackovýho. Jo, v pohodě. A normálně začal zpívat Ach, synku, synku, tyjo, a Franta začal brečet. To jsme dělali, Ach, synku, synku, a Franta už natahoval.“).<sup>32</sup> Zároveň - pokud budeme brát v potaz i ten fakt, že toto „škádlení Františka“ probíhalo skoro vždy v hospodě, můžeme chápat využití písně v této scéně také jako ilustraci prostředí, ve které se odehrávala.<sup>33</sup>

Z hlediska funkční vazby bylo záměrem režiséra touto písní také podpořit melancholickou linii představení, která spočívala ve vzpomínání na zemřelého souseda. To bylo v písni předcházející hospodskému dialogu ještě spíše veselého rázu (rozhovor částečně pojednával o Františkových seznamovacích inzerátech, viz výše), ale poté bylo toto vzpomínání přelomeno do melancholické nálady, kterou hudební úprava Kolářkové dovedla navodit. Tento situační kontrast byl ještě posílen o to, že tato scéna byla v podstatě vtipná a zábavná historka („rozbřečíme Františka“), která však v souvislosti s faktem, že František Macků už deset let spočíval na lhoteckém hřbitově, působila až tragicky (jak již bylo uvedeno, několik diváků se během této scény představení rozplakalo spolu s Františkem).

Druhé využití písně *Ach, synku, synku* v inscenaci *Kterak se lhotecký rodák...* sloužilo především jako podkres dialogu Františka s Josefem Brychtou, jeho dlouholetým přítelem (dialog je uveden výše). V tomto případě písní nebyla ilustrována jakákoliv postava či prostředí, ale opět zazněla melancholická linie představení, které pojednávalo o Františkových počínajících zdravotních obtížích, již chýlilo ke svému závěru. Režisér zde opět pracoval s funkčním kontrastem veselého Brychtova povídání (využita byla takřka vůbec neupravovaná část rozhovoru s reálným Josefem Brychtou) a blížícího se Františkova skonu. Dialogizovaná

---

<sup>32</sup> Z rozhovoru s Jiřím Jelínkem pořázeným 3. března 2012 ve Velké Lhotě. Z archivu režiséra inscenace Vítězslava Větrovce.

<sup>33</sup> Je rovněž zapotřebí si uvědomit, že na scéně uvedené situace byly Lhoťákům mnohdy blízké, zatímco pro diváka neznalého velkolhoteckého prostředí mohly působit poněkud jinak – tam, kde se velkolhoteckým obyvatelům automaticky spolu s daným prostředím či postavou v paměti vyjeví konkrétní vzpomínky či obrazy na reálné zážitky a zkušenosti, divák „ne-Lhoťák“ zůstává o tyto ochuzen.

„historka“, která na papíře může vyznít přinejmenším tragikomicky, se tak v představení přikláněla spíše k tragičtějšimu vyznění.

### 5.3.2 Píseň *Starala se máti má*

Rovněž v této písni se jednotlivé funkce použité scénické hudby (ilustrace postavy, prostředí či využití hudby jako vazby mezi jednotlivými složkami inscenace) prolínaly.

Z hlediska ilustrace postavy píseň pomáhala dotvářet její dějový oblouk – František Macků se v závěru inscenace opět chystal „vrátit do Nebe“, aby mu tam „nezatrhli vycházky“ (jeho nadpozemský domov byl tedy vlastně v inscenaci přirovnáván k domovu důchodců v Budíšovcích, odkud několikrát utíkal a navracel se do Velké Lhoty). Velkolhotečtí obyvatelé, v podstatě i heri, ho však přesvědčili, aby zůstal s nimi ve Velké Lhotě.

*František: To máš pravdu. Tady je to jako v nebi. A možná ještě lepší. Nejradši bych tady s Váma zvestal. Jenom tu prodejnu už tu Zabloudilová nemá. A pošta už tu taky není. Odkud já bych posílal ty inzeráty? Tak víte co, já tu s Váma zvestanu. Tadyhle si lehnu, kousek nahoře a budu tu s Vámi.<sup>34</sup>*

Po této replice začal Vojtěch Johaník v roli Františka již zmíněným způsobem zpívat píseň *Starala se máti má*. Popisoval jí tak jednak své rozhodnutí ve Velké Lhotě nadále zůstat (byť na hřbitově, ale stále poblíž svých sousedů), druhak i svůj vztah k Velké Lhotě.

Prostředí, které píseň dokázala zprostředkovat, bylo prostředí velkolhotecké. Melodie písně byla totiž již využita na začátku inscenace, kdy byly na návsi předehrávány scény příjezdu herců do Velké Lhoty a jejich dotazování se Lhoťáků. V divácích tedy dokázala asociovat konkrétní místo – jejich vesnici. V neposlední řadě je nutné se zmínit o textu písně, který se k velkolhoteckému prostředí (hlavně tedy k hřbitovu) odkazuje.

---

<sup>34</sup> Z archivu režiséra inscenace Vítězslava Větrovce.

Hudební motiv, který zazněl již na počátku inscenace, se v ní objevil ještě několikrát – zejména v pasážích, kdy Vojtěch Johaník v roli Františka Macků přímo oslovoval publikum a „vzpomínal“ spolu s ním na „společné“ zážitky. Tímto způsobem tedy tento motiv celou inscenaci z hudební stránky držel pohromadě (ostatní písně – až na popisovanou *Ach, synku, synku* - měly spíše ilustrační funkci, viz o pár řádků dále).

Ale teprve v závěru inscenace byl použit i text, který poskytoval motiv a potřebnou pointu (jako kdyby se celou dobu čekalo na vysvětlení této melodie a až když zazněla spolu s textem, se divákům oboje spojilo v jedno). Vojtěch Johaník za zpěvu písně odcházel z návsi směrem na hřbitov a zpívaná píseň „odcházela“ spolu s ním.

### 5.3.3 Ostatní písně

V inscenaci (zejména pak v jejím začátku před příchodem postavy Františka Macků na scénu) zaznívaly i písně jiné. Jejich funkčnost se omezovala na ilustraci postav (resp. postavy) či prostředí.

V úvodu inscenace, kdy herci vypočítávali jednotlivá fakta, která se o Františkovi ve Velké Lhotě dozvěděli (*„Na svátky a narozeniny Vám pak často nosil přání a chodil gratulovat. Franta si šlapal na jazyk a huhlal. Zato měl krásný rukopis. Možná prý spadl jako dítě matce ze stolu. Ale nikdo to neví jistě.“*),<sup>35</sup> zazněla v jejich podání tato píseň:

*„1. Když jsem byl ještě maličký,*

*nic jsem nevěděl,*

*hračky byly mé radosti,*

*těch jsem dosti měl.*

*2. Když jsem přišel do větších let,*

*tu se mi počal měnit svět,*

---

<sup>35</sup> Z archivu režiséra inscenace Vítězslava Větrovce.

*dětská radost povadla,*

*tak jak polní květ.*<sup>36</sup>

Jedná se tedy o zvláštní případ ilustrace postavy, která se však dosud neobjevila na scéně.

Ve stejné scéně, ve zmínce o místní hospodě („Často si po cestě z hospody povídal sám pro sebe, někdy nadával na darebáky, jak on říkal. V hospodě mu říkali, šéfe“),<sup>37</sup> zazněla zase tato píseň:

*„Kořalinka, teta moje,*

*často se mnou postrkuje,*

*kořalinka, teta má,*

*často se mnou strkává.*<sup>38</sup>

Nepochybně zde jde o příklad, kdy byla scénická hudba využita pro ilustraci a znázornění prostředí – herci se navíc při zpěvu písně po hracím prostoru různě „motali“ a svůj zpěv zakončili tak, že spadli poblíž na návsi centrálně umístěného stolu (viz výše).

#### 5.3.4 Další využití hudby v inscenaci – zvuky a ruchy

Je rozporuplné, zda lze do scénické hudby řadit i velké množství rozličných zvuků či táhlých tónů, které obě hudebnice používaly pro zvýraznění různých gest či replik ostatních účinkujících. Uvádím to v souvislosti s již zmiňovanými některými zákonitostmi pouličního divadla – veškeré akce musely být co nejvýraznější, hráno bylo do všech stran, některé informace bylo nutné zdůraznit a „vypíchnout“ více než jiné. Pakliže se však bavíme právě o této specifické inscenaci (divadelní událost hraná na návsi pod širým nebem pojednávající o deset let mrtvém sousedovi, který byl takřka všem v daném místě důvěrně znám, živá hudba, okolní ruchy a vlivy

---

<sup>36</sup> Z archivu režiséra inscenace Vítězslava Větrovce.

<sup>37</sup> Tamtéž.

<sup>38</sup> Tamtéž.

beroucí pozornost divákům apod.), považují za nutné i takové využití hudby (či spíše zvuků, byť vytvářenými živě a před zraky diváků) zmínit a na tomto místě uvést.

Takové využití obou hudebnic navíc jen prospívalo onomu „divadle na divadle“: před zraky diváků bylo upozorňováno na důležité akce – když jeden z herců dostal od svého principála ránu do hlavy, ozval se tón. Toto jednání pak nepůsobilo agresivně, násilně či jinak negativně, ale vtipně, hravě, groteskně. Zejména však upozorňovalo na to, že diváci nesledují reálné dění, ale hru, divadlo.

Záměrem režiséra nebylo sloužit jakousi divadelní „mši“ za zemřelého (kterého on ani další účastníci projektu neznali), ale prostřednictvím divadla ve Velké Lhotě, při jednorázové události, připomenout Františka Macků a divákům umožnit na něj společně „celo-vesnický“, zavzpomínat. A tato hravá forma, která přiznávala, že si na Františkovu znovupřítomnost ve Velké Lhotě „pouze“ hrajeme, byla nejpřiléhavější. Jedním z jejích projevů (tedy této hravé formy) bylo právě využívání hudby z právě popsaných hledisek.



## **6 Práce se scénickou hudbou reprodukovanou v inscenaci „Dalibor, Kateřina a tma“**

„Dalibor, Kateřina a tma“, aneb Dílna inspirovaná knihou Romeo, Julie a tma od Jana Otčenáška, je projekt rozdělený do dvou fází. První fáze je fáze přípravná, dílna zaměřená na seznámení s předlohou a hledání osobních témat v předloze, zjištění a případný rozvoj hereckých a pohybových dovedností doprovázené literární předlohou. Druhá fáze je realizační, ve které se věnujeme práci na samotném výstupu z dílny. Dílna je určena pro dva středoškoláky, dívku a chlapce ve věku osmnácti let.

Tato inscenace vznikla v roce 2012 na akademické půdě JAMU. Byla vytvořena za účelem splnění povinného předmětu - závěrečný divadelní projekt, a tím pádem uzavření bakalářského studia. Projekt byl veden dvěma studentkami, Natálií Pelcovou a mnou. Byla to první větší inscenace, kterou jsme obě dělaly, přizvaly jsme si dva neherce ve věku osmnácti let - Kateřinu Bouškovou a Dalibora Pelce. Inscenace trvala půl hodiny, byla uvedena dvakrát na půdě JAMU. Jména postav byla změněna na jména herců, důvodem bylo propojení a souznění s textem.

Ráda bych zde krátce pohovořila o dílně, která předcházela dané inscenaci a měla na ni velký vliv.

Smyslem dílny bylo seznámit se s předlohou, najít v ní témata, která studenty zajímají a se kterými se ztotožňují, o čem pro ně předloha je, co by chtěli vypovědět. Zjistit jejich herecké možnosti a zkusit je dál rozvinout a pracovat na nich. Dále jsme zjišťovaly a pracovaly na vztahu jich samotných, co k sobě cítí, jak moc se znají atd. Předem jsme také chtěly zjistit, zda stojí o to, aby z této dílny a z tohoto setkávání vznikl nějaký výstup a o čem by pro ně byl. Zapracovat na jejich pohybových dovednostech, od absolutních základů - držení těla, zaplnění prostoru, poznat své tělo a umět ho použít, dále jsme pracovaly s rytmem a hudbou. Dílna měla celkově obsáhnout, a věnovat se tématům, které herci považovali v knize za důležitá a jim blízká. Hlavním úkolem bylo sebevyjádření studentů. Dílna byla rozdělena do tří dnů, délka dílny v jednom dni byla od 10:00 hod. do 16:00 hod. s hodinovou pauzou na oběd. Poté přišlo samotné zkoušení, na které byl také vyhrazen čas v jednotlivých

dnech dílny. Zkoušení celé inscenace zabralo 14 dní. Po jejím uvedení studentky projekt splnily:.)

## 6.1 O inscenaci

Jak už bylo zmíněno výše, inscenace byla na motivy knihy Romeo, Julie a tma od Jana Otčenáška. Celý děj se odehrával v malém pokojíčku. Scénografie zde hrála velkou roli, i když byla velmi jednoduchá. Na scéně byla přítomna pouze stará skříň bez dveří, která umožňovala spoustu variant v pohybu a herecké akci. Byl využitý prostor na skříni i vně skříně. Jediným osvětlením na scéně byla právě tato skříň, dá se tedy říct, že herecké akce se odehrávaly pouze tam a jen s výjimkou mimo skříň. Světlo vytvářelo a upozorňovalo na konkrétní hereckou akci. Přítomna byla světla tři, která se vzájemně promíchávala, ale zároveň sloužila k oddělení koutů ve skříni. Kostýmní řešení bylo také jednoduché, náš záměr byl co nejméně odpoutávat pozornost od děje výrazným kostýmem, spíše jsme chtěly neutrální šaty, nezátížené historickými reáliemi.

Herectví mělo být přirozené bez stylizací, jediné stylizace se vyskytovaly v pohybových částech inscenace, které vyjadřovaly a komentovaly emoční chvíle postav a popřípadě popisovaly osobní touhy a životní zájmy postav.

Text byl tvořen převážně krátkými dialogy z knihy, vyskytly se ovšem i dva kratší monology každé z postav. Záměrem bylo vytvořit text, který bude spíše komentovat konkrétní dění na scéně. Vybraly jsme pasáže věnované vzájemné lásce, strachu a rozhodování. Součástí textové předlohy bylo samozřejmě pohybové zpracování, které často text nahrazovalo. O hudební složce se bude blíže psát v následující kapitole.

V první, úvodní scéně, byl příchod herců do tmy, byla použita pouze baterka, která osvětlovala hercům cestu. Tato cesta znázorňovala příchod do chlapcova domova (pokoje - skříně) a zachránění dívky před hrozícím nebezpečím.

Další scéna se již odehrávala v samotném osvětleném pokojíčku, kde se postavy trochu blíže seznámily. Společně se baví o nebezpečí číhající venku a také jak je důležité, aby dívka byla v bezpečí, chlapec donese něco k snědku, herečka je

umístěná ve spodní části skříně a hned jídlo hltá, chlapec je na horní části skříně a musí odejít zpět za rodiči. Dívka se ještě ujistí, zda chlapec přijde znovu. Po chlapcově odchodu si dívka vybaluje své věci z kufru.

Vzájemné poznávání pokračuje i v další scéně, přidají se už debaty o strachu, chlapec už se odváží k dívce přisednout blíž a baví se mnohem intimněji. Opět ji ale musí opustit, aby se rodiče nic nedozvěděli. Odchází horem přes skříň. Dívka zůstává opět opuštěná, už se zde objevuje velká touha po chlapcově přítomnosti.

Čtvrtá scéna umožňuje lehký flirt a vzájemné sdělování zkušeností s opačným pohlavím, už je oběma jasná vzájemná přitažlivost. Dívka vyprovokuje lehký tanec s komickými prvky, který se postupně mění ve velmi intimní chvíli a končí pevným objetím. Chlapec nakonec opět odchází, ale už docela jinak.

Přichází scéna snění, postavy si vzájemně vyměňují své sny do budoucna s pohybovým ztvárněním. Scéna končí společným povzbuzením, že se jim sny vzájemně splní.

*„Chtěla bych jednou tančit ve velkém divadle, na velkém jevišti.*

*Tančila bych a kužilek světla by běhal za mnou jako pes. Pak se rozsvítí lustry, lidé budou tleskat, ukloním se jim a pak půjdu na čerstvý vzduch.*

*A tam budeš čekat Ty a řekneš třeba... Dnes jsi tančila krásně!“*

Dívka si začne uvědomovat nebezpečí, které by mohlo postihnout i chlapce a snaží se mu vysvětlit nebezpečí celé situace. Chlapec ji uklidňuje a žádá ji, ať nepodniká žádné zbrklé kroky, že už má připravený plán odjet k tetičce na venkov. Dívka už je však rozhodnutá chlapce zachránit, a proto z pokoje utíká. Zde je pohybově vykreslena smrt dívky zastřelením. Příběh se opět vrací k začátku, kdy chlapec najde dívku ležet na zemi a říká jí, že ji vezme do bezpečí, scéna je celá ve tmě a zní jen hudba. Představení končí.

## 6.2 Scénická hudba v daném prostoru

Jak už bylo řečeno, prostor, ve kterém se inscenace odehrála, byl komorní. Skříň byla zasazena do rohu místnosti a kolem ní byli do půlkruhu posazeni diváci. V inscenaci byla použita jen jedna jediná píseň, která se vybírala na základě jakési souvislosti s příběhem a danou atmosférou. Oproti inscenaci konané ve Velké Lhotě, kde byl repertoár velmi rozmanitý, jsem si vybrala velmi kontrastní využití scénické hudby s jednou skladbou.

Proč jen jedna píseň? Při zpracování scénáře, který byl velmi minimalistický, následovalo zamyšlení nad scénografií a herectvím. Příběh se pro nás stal velmi intimní záležitostí, postupně se nám vše začalo ukazovat v dost konkrétních liniích, vše jsme se rozhodly pojmout v tomto drobném stylu. Rozhodly jsme se pro toto drobnější zpracování, jelikož každý detail byl tak více zvýrazněn. Divák se stává součástí celku a je vtažen do příběhové linie. Toto shrnující pojetí do malého prostoru určilo i výběr scénické hudby.

Píseň od kapely: Hungry Ghosts „*I Don't Think About You Anymore But, I Don't Think About You Anyless*“ (*Už na Tebe vůbec nemyslím, ale nemyslím na Tebe o nic méně*), splňovala všechny výše uvedené parametry a při poslechu se nám objevovaly konkrétní obrazy z inscenace a to pro tvůrce bylo zásadní. S touto písní se pracovalo i při zkoušení a tak se s ní herci při tvorbě inscenace sžili, píseň se tedy stala neodmyslitelnou součástí divadelního tvaru.

Při vstupu na jeviště píseň zazněla do tmy, byl to jakýsi signál pro začátek a zároveň pomohla divákům rozklíčovat atmosféru, ve které inscenace bude probíhat. Neproběhlo tedy juchavé intro, lidé mohli očekávat cokoliv jiného než komedii. Píseň začíná jemným kytarovým vybrnkáváním, postupně se přidávají smyčce, je beze slov, aby nerušila diváky od dějové linky a nebyla zbytečně zavádějící.

Hudba se postupně ztišuje a nastupuje první dialog mezi herci. V inscenaci se záměrně pracuje s tichem, ticho více zdůrazňuje intimitu postav a danou atmosféru skrývání. Tato scéna zobrazuje první setkání, ve kterém o sobě postavy sdělují základní informace, veškerý dialog probíhá v tichu, účelem je, aby se divácká soustředěnost zaměřila právě na podstatné informace v textu.

*„CH: Kateřino, vstávej.*

*D: Kde to jsem?*

*CH: Pst! Tiše!*

*D: Už vím. Ty jsi Dalibor.*

*CH: A ty Kateřina.*

*D: A tam vedle....*

*CH: Tam vedle má táta dílnu. Je krejčí. Včera jsem Ti to přece všechno říkal.*

*D: Ano, já... já se tu sama trochu bojím. V noci tu něco šramotilo, jakoby vedle něco ťapkalo po podlaze...*

*CH: Asi myši.*

*D: Myši?*

*CH: Ty se jich bojíš?*

*D: Jo.*

*CH: Neboj se, tady určitě nejsou. Jen v dílně. Ale tady v pokoji určitě nejsou.*

*D: Opravdu ne?*

*CH: Opravdu.“*

Při prvním přechodu je šero, ve kterém je slyšet jen skřípání skříně, které evokuje staré dřevěné schody, po kterých chlapec odchází domů a poprvé opouští dívku. Těžké a dusné ticho, které nastane na pár sekund, poté, co zůstane dívka v neznámém prostředí sama, akcentuje významnou chvíli samoty.

Pro upoutání divácké pozornosti přišel moment překvapení a do kontrastu se na další příchod chlapce opět objevila ústřední píseň, která zaprvé oddělila další scénu a zadruhé změnila předchozí ztěžklou atmosféru. Chlapec se pomalu vracel na scénu a spatřil smutnou a zadumanou dívku, pomalu se usazoval k ní, hudba se pomalu ztišovala do ticha. Když vzniklo úplné ticho, chlapec započal dialog. Ticho zde opět hrálo svou roli, hudba by zde byla bezvýznamná a zbytečná.

Na konci druhé scény se objevil významný moment, chlapec poprvé vyznal dívce lásku:

*„Ty, Kateřino.... Co jsem.... Já... já Tě mám rád... slyšíš....! Kateřino!....“*

Po svém vyslovení se ozve opět ústřední melodie, která měla za úkol pocit a významnou chvíli podpořit a vygradovat, chlapec na dívku, do hudby, ještě chvíli kouká. Ve štronzu nechává doznít význam momentu, nyní za přítomnosti písně. Musí ji ale opustit a vydává se opět cestou po skřini domů, hudba stále zní, a funguje tady jako zrychlení temporytmu do kontrastu předchozího zpomaleného intimního zastavení. I když se jedná o stejnou píseň, stejné metrum, herci zde využili své vnitřní napětí, nejdříve emoční zpomalení, poté naopak zrychlení. Píseň se zde stala jen jakousi zvukovou kulisou, se kterou herci svým jednáním naložili kontrastně. Po chlapcově odchodu ze situace píseň přestala hrát. I zde utnutí hudby zdůrazňovalo konec příjemné probíhající atmosféry mezi párem. Píseň dokreslovala jedinečnou chvíli mezi nimi. Jakmile chlapec dívku opustil, hudba nyní spojená s jejich city musela v prostoru také doznít. Toto doznění naznačovalo ukončení jedné z mála příjemných a vzácných situací mezi párem.

Následující scéna a chlapcův příchod doprovází ticho a s ním spojené skřipání staré skříně. Dialog probíhá bez hudby, na konci scény však dívka chlapce pobídne k tanci:

*„D: Proč? Vždyť já Tě mám ráda. A chtěla bych Ti dát všechno, co mám....“*

*CH: Opravdu?*

*D: Opravdu, ale bojím se toho.*

*CH: Neboj. Já Tě nebudu nutit.... Když....*

*D: Já vím. Poslechni, umíš tančit?*

*CH: Voala. Smím prosit o příští taneček, milorde?“*

Po této replice se opět objeví píseň. Začíná úplně potichu, ilustruje situaci mezi párem, tanec začíná rozpačitě, poté se postupně zesiluje a graduje, pár se čím dál víc sbližuje, až skončí v pevném objetí a ve štronzu. Hudba je nyní

v nejhlasitějším bodě, poté je rázem vypnuta. Pár poruší štronzo a v tichu se na sebe podívají.

Následuje scéna, která není oddělena odchodem, ale navazuje na předchozí, v této scéně si postavy sdělují své vlastní touhy a sny, hudba se pustí jako jemný podkres k dotvoření atmosféry, ovšem, aby nenabourával a nerušil mluvené slovo.

*„D: Tanec dá hodně práce, ale já to všechno dohoním. Tančila jsem doma, aby mě nikdo neviděl.*

*Když mi bylo smutno, tančila jsem smutně, a když mi bylo veselo, tak vesele. Chtěla bych jednou tančit ve velkém divadle, na velkém jevišti.*

*Tančila bych a kužílek světla by běhal za mnou jako pes. Pak se rozsvítí lustry, lidé budou tleskat, ukloním se jim a pak půjdu na čerstvý vzduch.*

*A tam budeš čekat Ty a řekneš třeba... Dnes jsi tančila krásně!*

*CH: Večer budu chodit do observatoře a budu pozorovat oblohu. Jako kluk jsem vždycky v noci lehával venku na trávě a díval se na hvězdy.*

*Koukáš na měsíc a najednou vidíš, že to není jen placka, ale je to těleso, vznáší se v prostoru bez trámů, bez opěr, představíš si to a hlava se Ti točí.*

*Ale když tomu chceš rozumět, musíš se zahrabat do čísel a rovnic, je to matematika a ne básnění.“*

V momentě, kdy monology skončí, hudba se vypíná a do ticha zazní poslední repliky v dané scéně:

*„CH: Dnes jsi tančila krásně.*

*D: Možná, že objevíš novou hvězdu.“*

Hudba se spustí a postava chlapce opět mizí ze scény. Celá následující scéna se odehrává v tichu, i příchod a odchod chlapce. Ve scéně si dívka začíná uvědomovat nebezpečí, které pro chlapce představuje.

*„D: Ale, když mě tady najdou, zabijí i Tebe.*

*CH: To je mi jedno!*

*D: Pavle! To neříkej.*

*CH: Jo, je mi to jedno. Já chci žít, ale bez Tebe ne. Musíš ještě vydržet! Všude je tma. Musí být i světlo.*

*D: A když nás chytanou?*

*CH: Nechytanou. Neboj se. Zítra, už zítra, utečeme, něco uděláme, už zítra!“*

Dívka se v nepřítomnosti chlapce rozhodne odejít, aby ho uchránila. Postupně si začíná balit své věci zpět do kufru, roztáhne před sebe krejčovský metr (symbol) a po něm odchází s kufrem ven, následuje pohybová scéna zastřelení a dívka pomalým pohybem padá k zemi. Po pádu se spustí píseň, přibíhá chlapec a hlasitě do hudby odříká text, který byl použit i na začátku a pomalu dívku zvedá, hudba se zesiluje, do chvíle úplného konce.

*„CH: Pojd', u mě budeš v bezpečí, neboj se. Jmenuji se Dalibor.“*

Celá inscenace končila ve tmě a s postupným zeslabováním hudby herci odcházeli ze scény, tam, odkud prve přicházeli. Následoval potlesk, děkovačka a malé pohoštění.

Zde uvádím popis použití reprodukované hudby v jednotlivých scénách, bližší rozbor bude následovat v nadcházející kapitole.

### **6.3 Hodnocení scénické hudby v dané inscenaci, dle vybraných kritérií**

Jak už bylo zmíněno výše, v inscenaci se pracovalo s jednou hudební skladbou: *„I Don't Think About You Anymore But, I Don't Think About You Anyless“* (*Už na Tebe vůbec nemyslím, ale nemyslím na Tebe o nic méně.*) Na začátek bych se ráda pozastavila u názvu písně, která celé představení provázela. Když si název přeložíme, zjistíme, že přesně odpovídá melancholickému nastavení jak samotné skladby, tak inscenace. I když je píseň beze slov, atmosféra, kterou z písně cítíme, se bezpodmínečně shoduje s tématem inscenace. Můžeme tedy hovořit o první a jakési celkové funkční vazbě.



### 6.3.1 Píseň *I Don't Think About You Anymore But, I Don't Think About You Anyless*

V úvodu inscenace, kterou popisují výše, byla píseň využita zejména jako ilustrace prostředí, nastolení atmosféry, kterou se inscenace ubírá, nebo alespoň, ve které se právě nachází. Herci se plíží ve tmě, jen za světla baterky. Píseň je zesílená, můžeme říci, že i díky své až nepřirozené hlasitosti, v této scéně figuruje jako jakási třetí postava, znázorňující nebezpečí, před kterým se pár snaží uprchnout a schovat se do bezpečí.

Dialogy probíhají v tichu, první přechod je ovšem podpořen písní. Píseň je zde využita jako přechod mezi scénami, ale také ilustruje příchod chlapce do pokoje, odděluje venkovní prostředí od uzavřeného pokoje, ve kterém se dívka schovává. Píseň je stahována do ticha ve chvíli, kdy se chlapec objeví v pokoji.

Na konci následující scény, popsané výše, se chlapec dívce vyznává ze svých citů k ní. Po vyslovení se ozve ústřední píseň, která zde plní funkci funkční vazby mezi jednotlivými složkami inscenace, ale také jakýsi leitmotiv<sup>39</sup> inscenace, chlapec opět musí odejít a dívku zanechá v pokoji samotnou. I když je skladba laděná převážně melancholicky, v této scéně podpořila atmosféru romantiky a pozitivní chvíle mezi postavami.

Na konci další scény dívka vyzve chlapce k tanci („*Voala. Smím prosit o příští taneček, milorde?*“), přichází další intimní a romantická scéna, jako ve scéně předchozí. Zazní píseň, světlo se ztlumí, herci se k sobě přiblíží a začíná tanec. Z hlediska funkční vazby bylo záměrem režisérek podpořit vzácnou, melancholicko-romantickou scénu inscenace. Hudba sílila do maxima a na závěr tance, kdy se postavy obejmou a zůstanou jen stát, se hudba rázem vypíná. V této scéně chlapec neodchází, navazuje plynule scéna další.

Hudba v této scéně zní velmi jemně a potichu, aby nenarušovala dialog, ale zároveň podpořila atmosféru snění postav. K hudbě je zde využit poprvé i mechanicky nacvičený pohyb. Herci odříkávají repliky o svých snech a zároveň rytmicky vytváří svou pohybovou choreografii, která se opakuje stále dokola. Píseň

---

<sup>39</sup> Leitmotiv je hlavní myšlenka procházející uměleckým dílem. V hudební terminologii se jedná o hudební myšlenku, která může mít melodický, harmonický nebo rytmický motiv a která charakterizuje postavu nebo situaci v hudební skladbě.

ilustruje postavy a jejich osobní touhy a sny, ve spojení s pohybem, který také ilustruje, až popisně jejich sny, vzniká funkční vazba. Jednotlivé funkce zde použité scénické hudby se v této scéně prolínají.

Píseň se opět spouští v momentě, kdy chlapec opouští hrací prostor. Záměrem je oddělení scény a také použitý kontrast s dalším obrazem.

Následující scéna se odehrává v tichu. Jak popisují výše, dívka už si uvědomuje ohrožení, které jim oběma hrozí a které ona sama pro chlapce představuje. Rozhodne se tedy odejít, aby chlapce ochránila. Odchod dívky z pokoje je stylizovaný. Dívka odchází jako po laně, akorát po krejčovském metru, který byl znakem jejich lásky. Scéna probíhá v tichu, dívka je zastřelená a padá k zemi, ozve se opět píseň, která celou inscenaci začínala a i ji uzavírá, motiv písně celou inscenaci z hudební stránky drží pohromadě, má zde ilustrační funkci. Závěr se propojí se začátkem, kdy chlapec opět dívku nachází, vrátíme se zde do jakéhosi nekonečného cyklu, inscenace se opět vrací na začátek, textově, hudebně i scénicky.

Záměrem vybrat jednu píseň, která celé představení provází, vychází z dramaturgického záměru. Zacyklení děje inscenace doplňuje zacyklení jedné skladby, která příběh komentuje, hraje, stojí při něm.

### **6.3.2 Další využití hudby v inscenaci - zvuky, ruchy, ticho**

Oproti předešlé inscenaci, která vyžaduje co nejvýraznější gesta, zvuky a ruchy, je tato inscenace komorní, a proto není zapotřebí mnoha výrazných prvků, přesto se v inscenaci ruchy objevují. Ruchy, které divák zaznamenává během inscenace, nejsou režirované, ale vyplývají z konkrétního prostoru a rekvizit, které jsou využité na jevišti. Takové využití jen prospívalo oné atmosféře a tématu celé inscenace.

Vrzání skříně umocňovalo tíživou situaci, ve které se postavy nacházely. Vrzání se ozývá vždy, když chlapec přichází z vnějšího nebezpečného světa, do pokoje, kde je ukrytá dívka, znázorňuje zaprvé příchod postavy a zadruhé jakési

nebezpečí možného prozrazení úkrytu a s tím spojenou úzkost z objevení (co kdyby je náhodou někdo slyšel).

Vrzání staré skříně také může poukazovat na časové zařazení doby, ve které se příběh odehrává, jelikož moderní skříň z lkey by z principu vrzat neměla.

Ticho v této inscenaci hraje velmi důležitou roli. Připomíná divákům, že se jedná o intimní inscenaci. Ticho stojí v kontrastu se scénickou hudbou, podporuje atmosféru konkrétních dialogů (například: po prvním odchodu chlapce se dívka ocitá poprvé sama v opuštěném pokoji, ticho, které zde nastane, vystihuje niterní samotu, kterou dívka v tu chvíli cítí), herečce také pomohlo naladit se na situaci a zpracovat divadelní vyjádření pocitu, jednání pak nepůsobilo uměle, přehnaně či jako patos.

Takové využití ticha přinášelo, stejně jako vrzání skříně, popis tíživé situace, ve které musí postavy fungovat a společně jí vzdorovat.

Záměrem režisérek bylo vystihnout intimní drama postav prostřednictvím scénické hudby, ticha i samovolných zvuků, malým uzavřeným prostorem, osobními dialogy a hrou světél. Cílem inscenace byla výpověď lidského příběhu, lásky a blízkosti, která vznikla za nepříznivých a nepodporujících podmínek. Celé toto velké lidské drama, na malém prostoru, s minimalistickým herectvím, spojuje jedna skladba.

## 7 Celkové shrnutí dle vybraných kritérií

Výše popisované inscenace jsou bezesporu kontrastní. Každá se odehrává v jiném prostoru, s jinými výrazovými prostředky, liší se svým stylem, vyjádřením, ale obě mají jedno společné, a to výpověď konkrétních lidských příběhů. Přestože jsou odlišné, tak hudební funkce jsou použity stejně. Využívá se zvukových a hudebních prvků, v širším slova smyslu jednotně. Rozdílnost se liší použitím jednotlivých prvků, dynamika, tempo, ale princip ilustrace je u obou inscenací shodný.

### 7.1 Ilustrace postav

Scénická hudba v obou případech postavy ilustruje, v inscenaci František Macků o něco více než v inscenaci druhé. Živá scénická hudba a rozmanitost skladeb umožňují více variant, jak postavy ilustrovat. Samotné pojetí inscenace snese, ba dokonce vyžaduje ilustrací více, stylizace je patrná od začátku až do konce. Hudba a zvuky, které hudebnicím živé nástroje umožňují, podkreslují různá gesta a reagují na herecké akce aktérů. Texty vybraných písní např. (Píseň: Starala se máti má), textově korelují s konkrétní scénou, kterou hlavní hrdina předvádí (viz Výše).

V inscenaci Dalibor, Kateřina a tma není zapotřebí tak široký repertoár skladeb jako v inscenaci předchozí, naopak se zde pracuje jen s jednou skladbou. V tomto případě skladba ilustruje postavy například ve scéně, kde postavy textově i pohybově sdělují své touhy a sny (viz Popsáno výše). Celkově je v této inscenaci ilustrací postav scénickou hudbou méně než v inscenaci první.

### 7.2 Ilustrace prostředí

Ilustrace prostředí pomocí scénické hudby se v obou inscenacích objevuje nejvíce. Otevřený prostor a živá scénická hudba sama o sobě podporuje venkov, o kterém inscenace pojednává. Jelikož jsou skladby vybrány z historie konkrétní vesnice a inscenace pojednává o jednom z původních obyvatel vsi, veškerá scénická hudba ilustruje herní prostor. Hudba je navíc všem obyvatelům známá a mohou si

s ní zazpívat, což dodává, i když ve stylizovaném divadle, větší autentičnosti nastoleného prostředí.

Dalibor, Kateřina a tma se odehrává v komorním, poměrně malém prostoru. Jedna reprodukováná hudební skladba už sama o sobě malé prostředí ilustruje – málo, k málu. Píseň svou melancholičností zaprvé předznamenává a zadruhé dokresluje nepříliš pozitivní nádech celé inscenace. Textově píseň koresponduje s tématem lásky mezi postavami, popisuje situaci, ve které se postavy ocitají a díky které se věci dávají do pohybu.

### 7.3 Funkční vazby

Jak už jsem popsala výše, funkční vazby se v obou inscenacích projeví nastolením atmosféry a prostředí dějových linií. Živá scénická hudba ve velkém otevřeném prostoru spojovala nedávnou historii vesnice, obyvatelům dobře známé skladby byly zahrány na akordeon a housle, dvou, dá se říci lidových nástrojů. Toto vše jen podpořilo záměr celé inscenace a udalo jí svou tvář od začátku až do konce. Také zde byly využity kontrastní funkční vazby (viz Výše).

Reprodukováná scénická hudba v uzavřeném, komorním prostoru udala svůj tón ještě před příchodem herců na jeviště, inscenaci tím zařadila do konkrétní atmosféry. Oproti první popisované inscenaci je text písně anglicky, kdo si umí píseň přeložit, dozví se předem o nešťastné lásce, kdo si text nepřeloží, bude minimálně nasměrován na ne příliš pozitivní příběh. Skladba celé představení provází, cílí na divákovu pozornost, odděluje, komentuje a stojí při něm.

Ráda bych se zmínila o spojitosti použité scénické hudby, popsaných inscenací, s konkrétními prostory, ve kterých se příběhy odehrály.

František Macků je v otevřeném, velkém prostoru, použitá živá hudba dodává autentičnost vesnickému folkloru a pojetí celé inscenace, hudba se může přizpůsobovat reakcím diváků a zároveň podpořit herecké akce (výše popsáno). Inscenace Dalibor, Kateřina a tma se naopak odehrává v komorním prostoru, který bez problému reprodukováná hudba naplní. Hlasitost je regulována pomocí zesilovače, není nutné ilustrovat konkrétní gesta jako v inscenaci předchozí.

Díky rozborům se ukazuje velmi zásadní fakt, že v pouličním divadle, v inscenaci František Macků, je velmi důležitá autentičnost a konkrétní hudba spojená jak s historií, tak s přítomným okamžikem. Diváci se díky hudbě cítí jako součást celku, jsou nenásilně vtaženi do příběhu a podílejí se na jeho realizaci. Použitá živá scénická hudba tedy dodává inscenaci autentičnost, dá se s ní improvizovat na místě a reagovat na vzniklé situace. Myslím si tedy, že zvolený repertoár, zahráný na živé nástroje, velmi koresponduje s tématem inscenace a tedy i s otevřeným prostorem.

Prostor, na kterém jsou obyvatelé zvyklí se potkávat, funguje v této vesnici jako tmelící prvek. Je otevřený a sbíhající se do kruhu, což už samo o sobě podporuje jakousi pospolitost obyvatel. Živá scénická hudba všechna tato fakta podporuje a vztahuje se jak k tématu inscenace, k prostoru, k historii vesnice, tak ke konkrétním divákům a celému příběhu.

Oproti tomu inscenace Dalibor, Kateřina a tma nevyžaduje druh hudebního vyjádření jako v inscenaci předchozí, naopak je použita divákům neznámá skladba, která je do příběhu také vtáhne, nastolí atmosféru atd., ale neumožňuje divákům to, co písně, které by jim byly osobně blízké jako v inscenaci předešlé.

Inscenace Dalibor, Kateřina a tma se odehrává v malé místnosti, s diváky usazenými v půlkruhu. Prostor je reprodukovanou hudbou zcela naplněn, může připomínat nahrávku pouštěnou z přehrávače postav v příběhu, proto si myslím, že živá hudba by v tomto případě byla navíc a inscenace ji nevyžaduje. Není potřeba dokreslovat hudbou gesta, reagovat na náhlé podněty jako v inscenaci předešlé. Skladba je svým laděním spíše melancholická, ale dokáže naladit i atmosféru romantickou, či dokonce veselou, záleží zde hlavně na hereckých akcích. Píseň je natolik otevřená, že se dokáže přizpůsobit a to i v případě, že je reprodukována, tím pádem neohebná.

## 8 Závěr

Informace předchozích kapitol poskytly, domnívám se, vyhodnocení závěru. Teoretické principy popsané v první části práce se potvrdily.

V obou inscenacích se objevilo využití pojmu psychologická hudba (popsána v teoretické části práce - Jiří Kolafa), vcítění do postavy během zkoušení, budování herecké postavy pomocí použité scénické hudby. Zvuková složka obecně napomáhá přehlednosti oběma tvarům, ozřejmuje smysl celku, spojuje, ale i rozděluje a člení úseky obou inscenací.

Obě inscenace využívají také pojem zvuková atmosféra, kterou popisuje Ivo Bláha. V inscenacích hudba vyvolává iluzi prostředí. Charakteristické zvuky mimo obraz, jako jsou vrzání skříně, práce s tichem, ruch obecnstva a další výše popsané, zasazují inscenace do konkrétních obrazů a poskytují reálný nádech prostředí.

V inscenacích se objevila všechna zmíněná hodnotící kritéria, některá více, či méně využita:

Ilustrace prostředí

Ilustrace postav

Funkční vazby

Obě inscenace využívají zvukovou a hudební složku, rozdílnost se projevuje v použití jednotlivých prvků, ale princip ilustrace je stejný.

Způsob inscenování v pouličním divadle s živou scénickou hudbou má svá specifika, která se v konkrétní popisované inscenaci objevila a hojně využila. Herci zpívali a hráli obecnstvu známé písně, které byly spojeny s historií vesnice, díky tomu se diváci mohli podílet na odehraném příběhu. Živá scénická hudba, dle mého názoru, byla zvolena správně.

Reprodukováná scénická hudba byla použita v komorním divadle, kde zazněla jedna skladba. Píseň v inscenaci zastoupila další postavu - abstraktní prostředí, spojila ale i rozčlenila příběh a také dokázala vyvolat iluzi prostředí a doby, do které je děj zasazen. Reprodukováná scénická hudba byla v inscenaci využita dostatečně, a splnila tak svůj účel.

Výše popsaná teorie se shoduje s praktickým využitím v popisovaných inscenacích.

Psaní této práce mne vedlo k neustálé konfrontaci teorie s vlastními zkušenostmi z praxe a motivovalo mne se při tvorbě amatérských inscenací v tomto směru zdokonalovat, přemýšlet, využívat a osvojit si tyto principy ve své další práci s amatéry a nad scénickou hudbou přemýšlet jako nad rovnocennou složkou divadla. Psaní o tomto tématu má pro mne význam do budoucna a doufejme, že pozitivní.



## 9 Přílohy

### 9.1 „Kterak se lhotecký rodák... a spolu s ním i herci do Velké Lhoty navrátili“













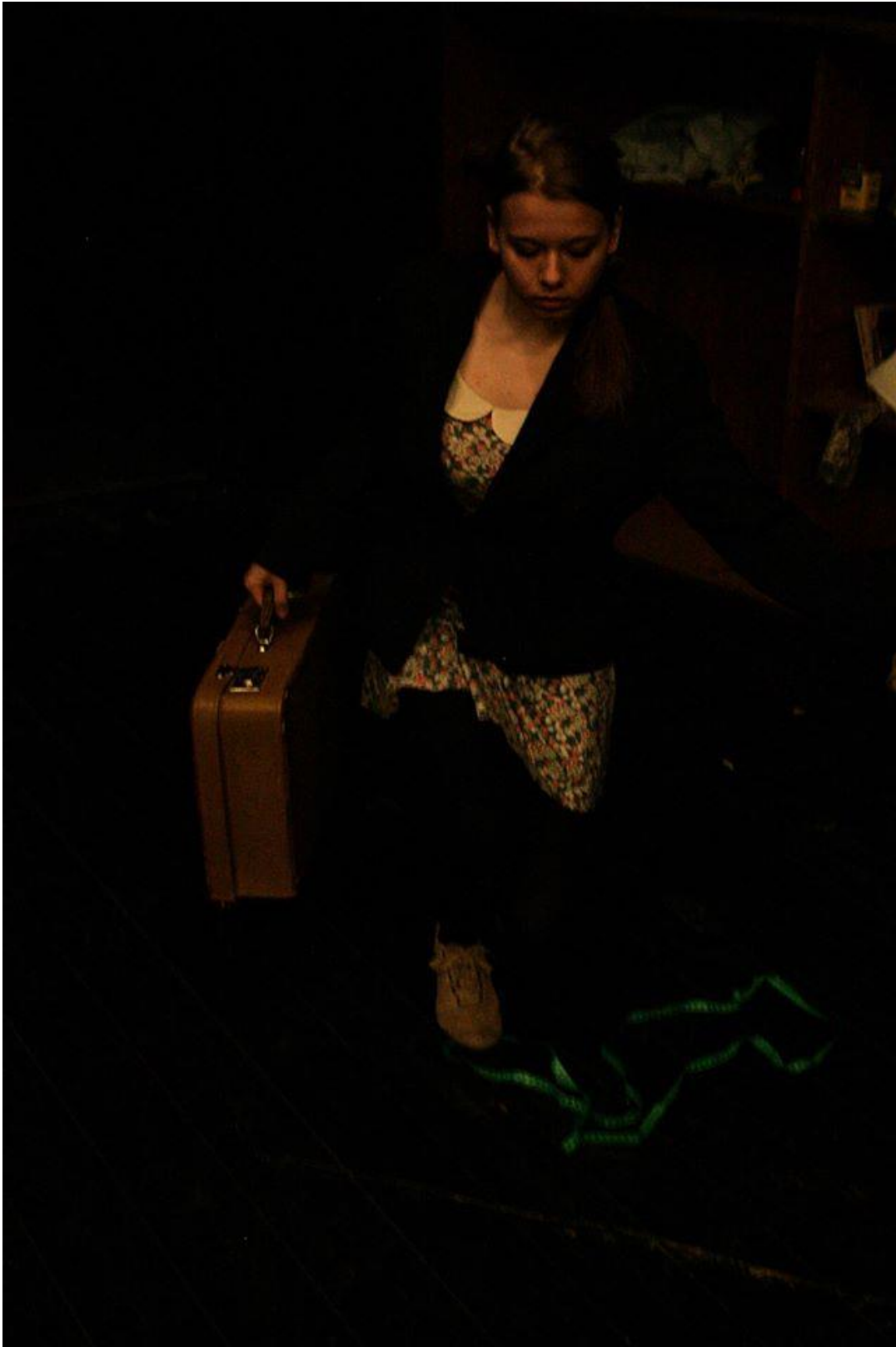




## 9.2 Dalibor, Kateřina a tma









## 10 Prameny a literatura

Použité informace o inscenacích byly čerpány od režiséra Vítězslava Větrovce a z vlastní zkušenosti.

ADÁMEK, Jiří. *Théâtre musical: divadlo poutané hudbou*. 1. vyd. Praha: Nakladatelství AMU, 2010. ISBN 978-80-7331-191-9.

BLÁHA, Ivo. *Zvuková dramaturgie audiovizuálního díla*. 3., upr. vyd. V Praze: Nakladatelství Akademie múzických umění, 2014. ISBN 978-80-7331-303-6.

COOKE, Mervyn. *Dějiny filmové hudby*. 1. vyd. Praha: Casablanca, 2011, ISBN 9788087292143.

Dokument František Macků <<http://www.youtube.com/watch?v=pnGAaanpMbY>>

INŠTITUTORISOVÁ ..., Dagmar.. *Peter Scherhauser - učitel „šášků“*. Vyd. 1. Bratislava: NM Code [u.a.], 2006, ISBN 8096919512.

KOLAFA, Jiří. *O dětské hudbě, hudbě pro děti, divadelní a loutkové zvláště*. Ostrava: Akademie múzických umění, 1989, ISBN 80-85029-05-7.)

KOLAFA, Jiří. *Hudební nauka pro nehudebníky*. 2., rev. vyd. Praha: Akademie múzických umění, 1999. ISBN 80-85883-47-3.

KOL, Miloslav Klíma a Editor Jan DVOŘÁK. *Divadlo a interakce V*. Vyd. 1. V Praze: Pražská scéna ve spolupráci s katedrou alternativního a loutkového divadla Divadelní fakulty AMU, 2011, ISBN 9788086102733.

KUČERA, Jan. *Stříhová skladba ve filmu a v televizi*. 2., dopl. vyd. Praha: Akademie múzických umění, 2002, ISBN 8073318962.

RICHTER, Luděk. *Praktický divadelní slovník*. Vyd. 1. Praha: Dobré divadlo dětem, 2008, ISBN 9788090297586.

ZENKL, Luděk. *ABC hudební nauky*. 8. vydání (v Bärenreiter Praha vydání druhé - dotisk). Praha: Bärenreiter, 2014. ISBN 978-80-86385-21-1.

<http://franz.wz.cz/prostate/denvercz/>

<http://www.amaterskedivadlo.cz/main.php?data=txt&id=5916>

<http://www.filmadivadlo.cz/coergahdfgf/uploads/2015/05/Hanackova-Zaklady-teorie-divadla.pdf>

<http://www.amaterskascena.cz/clanek/serial-co-se-zvukem-na-divadle-01-x8t7s.html>

<http://kocebr.webnode.cz/velka-lhota/>

<https://www.email.cz/download/i/yqfq->

[HMk3TsBqLBKGDUNHMzUhTpiH\\_I3v9DR1RvO5ecsYRltHHH9GNWo33JhtGt-3MD3ikg/V%C4%9Btrovec%20V%C3%ADt%C4%9Bzslav%20OBNOVA%20PAM%C4%9ATI%20VESNICE%20\(akademick%C3%A9%20studie\).pdf](https://www.email.cz/download/i/yqfq-HMk3TsBqLBKGDUNHMzUhTpiH_I3v9DR1RvO5ecsYRltHHH9GNWo33JhtGt-3MD3ikg/V%C4%9Btrovec%20V%C3%ADt%C4%9Bzslav%20OBNOVA%20PAM%C4%9ATI%20VESNICE%20(akademick%C3%A9%20studie).pdf)