AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE

DIVADELNÍ FAKULTA

Dramatická umění

Teorie a kritika

BAKALÁŘSKÁ PRÁCE

CHARAKTERISTIKA REŽIJNÍHO STYLU DAVIDA DRÁBKA NA PŘÍKLADECH JEHO TŘÍ SHAKESPEAROVSKÝCH INSCENACÍ

Tereza Šafářová

Vedoucí práce: MgA. Martina Schlegelová, Ph.D.

Oponent práce: Mgr. art. Eva Kyselová, Ph.D.

Datum obhajoby: 6. září 2017

Přidělovaný akademický titul: BcA.

Praha, 2017

ACADEMY OF PERFORMING ARTS IN PRAGUE

THEATRE FACULTY

Dramatic arts

Theory and criticism

BACHELOR THESIS

CHARAKTERISTICS OF DAVID DRÁBEK'S DIRECTORIAL STYLE BY EXAMPLES OF HIS THREE SHAKESPEAREAN PRODUCTIONS

Tereza Šafářová

Thesis advisor: MgA. Martina Schlegelová, Ph.D.

Examiner: Mgr. art. Eva Kyselová, Ph.D.

Date of thesis defence: 6th September 2017

Academic title granted: BcA.

Prague, 2017

P r o h l á š e n í

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci na téma

Charakteristika režijního stylu Davida Drábka na příkladech jeho tří shakespearovských inscenací

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

Praha, dne ....

podpis diplomanta

Upozornění

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

Evidenční list

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

Jméno	Instituce	Datum	Podpis

Tímto bych chtěla velmi poděkovat za vstřícnost, cenné rady a odborné vedení této bakalářské práce MgA. Martině Schlegelové, Ph.D.

Dále bych chtěla poděkovat Mgr. Alexandru Gregarovi, Ph.D., prof. Mgr. Jaroslavu Etlíkovi, MgA. Janě Sloukové a Mgr. Alexandře Loukotové.

ABSTRAKT:

Tato bakalářská práce se zabývá charakterizací některých výrazných rysů režijního stylu českého dramatika, dramaturga a režiséra Davida Drábka. Děje se tak na příkladech jeho tří shakespearovských inscenací *Macbeth*, *Richard III.* a *Romeo a Julie*, které režíroval v hradeckém Klicperově divadle – poslední dvě již na postu uměleckého šéfa souboru. Úvodní část práce obsahuje stručnou biografii tohoto tvůrce a jeho zasazení do kontextu českého divadla, a to jak z hlediska jeho dramat, tak režií. Následuje analýza a interpretace jednotlivých složek oněch tří inscenací. Závěrečnou část práce tvoří shrnutí signifikantních rysů těchto Drábkových režií a resumé celého textu. Na konci práce se nacházejí dvě přílohy, z nichž jedna obsahuje soupis všech inscenací, které Drábek zrežíroval v Klicperově divadle, a druhou tvoří vybrané fotografie ze tří analyzovaných inscenací.

ABSTRACT:

This bachelor thesis is focused on characterization of some distinctive features of a directorial style of David Drábek, who is a Czech playwright, a dramaturgist and a theatre director. The topic is examined by examples of his three productions of William Shakespeare's plays *Macbeth, Richard III.* and *Romeo and Juliet.* He directed them in the Klicpera's theatre in Hradec Králové, the last two mentioned as an Artistic director of the local ensemble. Introductory part of the thesis contains brief Drábek's biography and his contribution to the Czech theatre world as a playwright and a director. It will be followed by an analysis and an interpretation of individual components of the three productions. The final part of the thesis is a summary of major features of the analyzed productions and you will also find a resume of the whole thesis there. At the end of the thesis there are two attachments. The first one includes a list of all productions Drábek directed in the Klicpera's theatre. The second contains selected photos from the three chosen productions.

OBSAH:

1 ÚVOD 1
2 BIOGRAFIE A ZASAZENÍ DO KONTEXTU ČESKÉHO DIVADLA 4
2. 1. Zasazení do kontextu českého divadla 5
2. 1. 1. Drábek–dramatik 5
2. 1. 2. Drábek–režisér 7
2. 2. Zasazení do kontextu Klicperova divadla v Hradci Králové 8
2. 2. 1. Umělecký šéf Klicperova divadla v Hradci Králové (2008/2009–2016/2017) 8
2. 2. 2. David Drábek a Vladimír Morávek 11
3 TEXTOVÁ SLOŽKA 13
3. 1. Práce s předlohou 13
3. 1. 1. Jazyk 14
3. 1. 2. Intertextualita a aluze 15
3. 1. 3. Zcizovací efekty 16
3. 2. Hlavní témata Drábkových inscenací 16
3. 2. 1. Kritika dnešní společnosti 16
3. 2. 2. Outsiderství 18
3. 3. Moralizování 19
4 VLIV SURREALISMU A DADAISMU 20
4. 1. Surrealismus 20
4. 2. Dadaismus 21
5 HUDEBNÍ SLOŽKA 23
5. 1. Darek Král 23
5. 2. Hudba v inscenacích Davida Drábka 24
6 SCÉNOGRAFIE 26
6. 1. Prostor 28
6. 2. Světlo 29

7 KOSTÝMY A MASKY 30
8 HERECKÁ SLOŽKA 32
9 REŽIJNÍ STYL DAVIDA DRÁBKA V SHAKESPEAROVSKÝCH INSCENACÍCH 35
10 ZÁVĚR 39
11 SEZNAM CITOVANÉ A POUŽITÉ LITERATURY 41
11. 1. Knižní tituly a monografie 41
11. 2. Periodika 41
11. 3. Diplomové a dizertační práce 42
11. 4. Programy a tiskové zprávy k inscenacím 42
11. 5. Internetové zdroje 42
11. 6. Audiovizuální zdroje 42
PŘÍLOHA č. 1 : Inscenace zrežírované Davidem Drábkem v Klicperově divadle v Hradci Králové do sezóny 2016/2017 43
PŘÍLOHA č. 2: Obrazová příloha 44

SEZNAM PŘÍLOH:

PŘÍLOHA č. 1: Inscenace zrežírované Davidem Drábkem v Klicperově divadle v Hradci Králové do sezóny 2016/2017

PŘÍLOHA č. 2: Obrazová příloha

1 ÚVOD

Ve své bakalářské práci si kladu za cíl charakterizovat některé výrazné rysy režijního stylu současného českého dramatika, režiséra a dramaturga Davida Drábka. Drábek patří ke generaci tvůrců, kteří se na české umělecké scéně etablovali po roce 1989. Většina autorů, která se Drábkovou osobností ve svých textech zabývá, píše především o jeho dramatické tvorbě. Menší část z nich se dotýká jeho tvorby režijní. David Drábek je přitom výraznou a často diskutovanou režijní osobností Klicperova divadla v Hradci Králové a až do června tohoto roku byl také uměleckým vedoucím jeho souboru.[1] Mimo jiné byl také jedním z těch, kteří byli v roce 2014 osloveni, aby se přihlásili do uzavřeného výběrového řízení na uměleckého vedoucího souboru činohry Národního divadla v Praze. Kvůli převažujícím textům, které se věnují Drábkovi – dramatikovi, jsem se tedy svou práci rozhodla zaměřit na Drábka – režiséra. I tak jsem ale obeznámena s tím, že v práci od sebe tyto dva póly jeho uměleckého působení nepůjde zcela oddělit.

K tématu bakalářské práce mě přivedl již delší dobu přetrvávající zájem o Drábkova dramata a inscenace. V jeho hrách mě oslovuje především jeho bezbřehá fantazie a obrazivý jazyk. Z inscenací, jež režíroval a které jsem měla možnost zhlédnout, mě více oslovují ty, v nichž sám není autorem předlohy. Přijde mi v nich pozoruhodná ona nespoutaná fantazie, s jakou přistupuje k cizím textům, a která má mnohdy za následek velmi překvapivé interpretace.

Pokusím se tedy prozkoumat Drábkův specifický autorský přístup k režii klasických textů na příkladu jeho tří inscenací Shakespearových dramat *Macbeth*, *Richard III*. a *Romeo a Julie.* Právě pro ně jsem se rozhodla proto, že dohromady tvoří kompaktní skupinu, všechna tři byla uvedena v Klicperově divadle v Hradci Králové a inscenace *Richard III.* a *Romeo a Julie* jsem měla možnost na této

[1] 27. 3. 2017 vydalo Klicperovo divadlo na svých webových stránkách prohlášení, že David Drábek ze své funkce uměleckého šéfa odstupuje a na jeho místo s účinností od 1. 7. 2017 nastupuje Jana Slouková. Jana Slouková se narodila v roce 1981. Je absolventkou dramaturgie na pražské DAMU, paralelně zde vystudovala také obor Teorie a kritika. Dramaturgicky spolupracovala například s Divadlem Na zábradlí nebo Divadlem Petra Bezruče. Od sezóny 2008/2009 je kmenovou dramaturgyní Klicperova divadla v Hradci Králové. S Davidem Drábkem zde spolupracovala na devíti inscenacích z osmnácti, které prozatím na této scéně zrežíroval.

scéně zhlédnout i několikrát naživo.[2] *Macbetha*[3] zde Drábek režíroval v roce 2007 ještě v pozici hostujícího tvůrce. *Richarda III*.[4] v roce 2012 a o dva roky později *Romea a Julii*[5] již jako umělecký vedoucí souboru.

První část práce bude obsahovat stručný nástin Drábkova života a tvorby, včetně jeho zasazení do kontextu českého divadla. V biografii budu faktograficky vycházet z doslovů Lenky Jungmannové k výborům Drábkových dramat *Hořící žirafy, Jana z parku, Kosmická snídaně aneb Nebřenský, Švédský stůl, Kostlivec v silonkách, Kostlivec: Vzkříšení, Embryo čili Automobily východních Čech*[6]*; Aby se Čechům ovary zachvěly*[7] a *Dětem!*[8] Při zasazení tohoto tvůrce do kontextu českého divadla budu vycházet z publikací *Krajina s akvabelami a černým domem*[9] a *Příběhy obyčejných šílenství.*[10] Jejich autoři se v nich zabývají fenoménem nové české dramatiky po roce 1989. Při zasazení Drábkovy tvorby do kontextu Klicperova divadla budu čerpat z knih *Město a (jeho) divadlo*[11] a *Divadlo v Hradci Králové*[12], které se věnují historii a současnosti Klicperova divadla a hradeckému festivalu *Divadlo evropských regionů*.

---

[2] V Klicperově divadle v Hradci Králové jsem za zdejšího režijního působení Davida Drábka dále zhlédla jeho inscenace *Jedlíci čokolády*, *Velká mořská víla*, *Netopýr*, *Podivuhodné odpoledne dr. Zvonka*, *Čtyřlístek* a *Tři mušketýři*. I k nim v této práci přihlížím.

[3] Tato inscenace měla premiéru 17. 3. 2007 a derniéru 18. 4. 2008. Celkově dosáhla 21 repríz.

[4] Inscenace *Richard III*. měla premiéru 20. 10. 2012 a stále se hraje.

[5] Inscenace *Romeo a Julie* měla premiéru 8. 3. 2014 a taktéž se stále reprízuje.

[6] David Drábek. *Hořící žirafy, Jana z parku, Kosmická snídaně aneb Nebřenský, Švédský stůl, Kostlivec v silonkách, Kostlivec: Vzkříšení, Embryo čili Automobily východních Čech.* Brno: Větrné mlýny, 2003.

[7] David Drábek. *Aby se Čechům ovary zachvěly.* Praha: Akropolis, 2011.

[8] David Drábek. *Dětem!.* Praha: Akropolis, 2013.

[9] Jan Kebr. *Krajina s akvabelami a černým domem: Pokus o vymezení české polistopadové dramatiky.* Praha: Pulchra, 2013.

[10] Lenka Jungmannová. *Příběhy obyčejných šílenství: „Nová vlna" české dramatiky po roce 1989.* Praha: Akropolis, 2014.

[11] Alexandr Gregar. *Město a (jeho) divadlo: Příběh královehradeckého divadelního pahorku.* Praha: Kant, 2013.

[12] Alexandr Gregar et al. *Divadlo v Hradci Králové: Od nejstarších dob po současné Klicperovo divadlo.* Hradec Králové: Garavin s. r. o. ve spolupráci se Statutárním městem Hradec Králové, 2016.

Jádro bakalářské práce bude tvořit analýza a interpretace jednotlivých složek tří Drábkových inscenací. Primárně budu vycházet z jejich videozáznamů.[13] Jelikož v této práci jde o charakterizaci režijní práce jedné konkrétní osobnosti, budou veškeré složky inscenace nahlíženy čistě prizmatem režie. Nepůjde tedy například o analýzu herecké práce nebo práce scénografa jako takovou, ale o to, jak Drábek tyto jednotlivé složky divadelní inscenace využívá pro realizaci svého režijního záměru. Jako sekundární literaturu využiji tiskové zprávy k inscenacím, jejich programy a kritiky, které vyšly v různých odborných periodikách.[14] Další podněty k analýze a interpretaci Drábkova režijního stylu budu čerpat ze studie Jany Machalické *S medvídkem a lokomotivou*.[15] Autorka v něm kriticky nahlíží právě na Drábkovy inscenace *Richard III.* a *Romeo a Julie.*

Následující část bakalářské práce bude pokusem o souhrnnou charakteristiku některých výrazných aspektů režijního stylu Davida Drábka, k nimž dospěji v předešlých kapitolách. Závěrečný oddíl bakalářské práce bude poté tvořit její celkové resumé.

[13] Záznamy inscenací *Richard III.* a *Romeo a Julie* mi byly poskytnuty sekretariátem Klicperova divadla. Záznam inscenace *Macbeth* je dostupný ve Videotéce Institutu umění–Divadelním ústavu v Praze.

[14] Všechny jsou dostupné buď v elektronické podobě na webových stránkách daných periodik, nebo v tištěné podobě v Informačně–dokumentačním oddělení Institutu umění–Divadelním ústavu.

[15] Jana Machalická. „S medvídkem a lokomotivou". *Svět a divadlo*. 2014, roč. 25, č. 6, s. 32–40.

2 BIOGRAFIE A ZASAZENÍ DO KONTEXTU ČESKÉHO DIVADLA

Dramatik, režisér a dramaturg David Drábek se narodil 18. června 1970 v Rychnově nad Kněžnou. Poté, co odmaturoval na gymnáziu v Hradci Králové, odešel do Olomouce. Tam vystudoval filmovou a divadelní vědu na Filozofické fakultě Univerzity Palackého, kde odpromoval v roce 1995.

Během studií v roce 1993 založil v Olomouci se svým spolužákem Darkem Králem Studio Hořící žirafy. Po celou dobu jeho existence ho také umělecky vedl. „V tomto typicky generačním divadle, kam chodilo zejména studentské publikum, uvedl Drábek své první hry – *Hořící žirafy* (v roce 1993 jimi Drábek a Král divadlo otevřeli) a *Janu z parku*, kterou v témže roce scénicky realizoval sám. Počínaje kolektivně vytvořenou groteskou *Vařila myšička myšičku* (1996) a hrou *Kosmická snídaně aneb Nebřenský* (1997) se Drábkovy divadelní fresky žánrově vyprofilovaly a názorově vyostřily. Ostrost a experimentální grotesknost jeho umělecké reflexe pak vyvrcholily v komicko - hrdinské frašce *Švédský stůl* (1999) a v satirických kabaretech *Kostlivec v silonkách* (1999) a *Kostlivec: Vzkříšení* (2003). Všechny tyto hry Drábek sám inscenoval, a proto tedy pro jeho tvorbu platí – u nás nečastý – přívlastek ‚autorská'."[16]

V roce 1996 Drábek nastoupil jako dramaturg do Moravského divadla v Olomouci, kde působil až do roku 2000. V roce 1997 pod Moravské divadlo Olomouc přešlo i Studio Hořící žirafy. O čtyři roky později získalo vlastní prostor – tzv. Hořící dům. Činnost Studia byla ukončena v roce 2004, a to především kvůli finančním, technickým, ale i uměleckým neshodám mezi Studiem, Městským divadlem v Olomouci a olomouckou radnicí.[17]

Během svého působení ve Studiu Hořící žirafy se Drábek na českých jevištích etabloval nejen jako dramatik, ale i režisér. Hostoval například

[16] Lenka Jungmannová. „Smutek zlobivého děcka (doslov)". David Drábek. *Aby se Čechům ovary zachvěly.* Praha: Akropolis, 2011, s. 321.

[17] Viz Vladislav Kracík. „Studio Hořící žirafy". *Theatralia*. 2011, roč. 14, č. 2, s. 72–76.

v Severomoravském divadle Šumperk[18], v Horáckém divadle v Jihlavě[19] nebo v Západočeském divadle v Chebu.[20]

Mezi lety 2005–2007 byl jako režisér angažován do pražského divadla Minor, kde uvedl mimo jiné svou dramatizaci kultovního komiksu Čtyřlístek.

Mezitím se Drábek dostal i do Klicperova divadla v Hradci Králové. Nejprve zde v roce 1998 působil ve funkci dramaturga u inscenace *Král Lear* v režii tehdejšího uměleckého šéfa souboru Vladimíra Morávka. O sedm let později v tomto divadle stejný režisér úspěšně nastudoval i Drábkovu nejuváděnější hru *Akvabely.*[21] V roce 2005 se Drábek v Klicperově divadle představil jako hostující režisér Čapkova *R.U.R.* O dva roky později na sebe na této scéně upozornil výrazně aktualizovaným Shakespearovým *Macbethem*. V roce 2009 se stal Drábek uměleckým šéfem tohoto souboru a v této funkci končí v červnu 2017.

Drábek byl v průběhu let za svá dramata celkem čtyřikrát oceněn cenou Alfréda Radoka. V kategorii Dramatická soutěž získal v roce 1994 první místo za hru *Jana z parku*. V roce 2003 dosáhl stejného umístění s dramatem *Akvabely*. O čtyři roky později ve stejné sekci obdržel druhou cenu za svou hru *Náměstí bratří Mašínů*. V kategorii Česká hra roku byl v rámci Cen Alfréda Radoka Drábek oceněn dvakrát. V roce 2009 za drama *Náměstí bratří Mašínů* a o dva roky později za hru *Jedlíci čokolády.*

2. 1. Zasazení do kontextu českého divadla

2. 1. 1. Drábek−dramatik

Davida Drábka jakožto dramatika řadíme k „nové vlně českého dramatu", která se u nás začala výrazně projevovat a formovat po roce 1989. O historickém kontextu této doby hovoří Jan Kerbr ve své knize *Krajina s akvabelami a černým domem*:

[18] V roce 2000 zde například společně s Darkem Králem režíroval hru *Kat a blázen* od Voskovce a Wericha, o rok později drama *Nahniličko*. V roce 2003 na této scéně Drábek sám inscenoval Hrubínovu *Krásku a zvíře*, v roce 2004 například *Cabaret* Johna Kandera, Joea Masteroffa a Freda Ebba.

[19] V roce 2005 zde inscenoval hru *Hrobka s vyhlídkou*.

[20] V roce 2003 v tomto divadle režíroval drama *Malá žranice*, které napsal společně s Darkem Králem.

[21] Hra byla přeložena do angličtiny, němčiny, polštiny, španělštiny, ruštiny, rumunštiny a slovinštiny. Hojně byla uváděna i na zahraničních jevištích, jako například ve Wiesbadenu či Lublani.

„Po porevoluční stabilizaci poměrů se očekávalo, že ihned dojde k reflexi toho, co se za minulého režimu v této zemi dělo […] Čekalo se především na dosud ukryté dramatické texty, předpokládalo se otevírání autorských šuplíků přeplněných písemnostmi, které se dříve nemohly objevit a prosadit […] Ale nikdy se nic neodehraje podle očekávaného scénáře, méně právě tehdy, když očekávání je silné a toužebné […] Ti, jejichž tvorba byla násilně přerušena, začali často jinde a jinak, někteří se k psaní pro divadlo vrátili, jiní už nikoli […]."[22]

V tomto období se v českých divadlech také výrazně projevovala finanční krize, způsobená markantním poklesem divácké návštěvnosti.[23]

Lenka Jungmannová ve své publikaci *Příběhy obyčejných šílenství* zmiňuje, že nová vlna české dramatiky se formovala simultánně s celosvětovým hnutím „nového dramatu":

„Přestože z odlišných společenskohistorických a kulturních situací, demonstrovaly cizí i české ‚nové hry', především ty názorově vyhrocené představující jádro této poetiky, destrukci lidské identity skrze intimní problémy (s genderovou příslušností, sexuální orientací, rasou, etnikem, psychikou apod.), napadaly manipulaci společnosti médii a zvrácenou neautentičnost skutečnosti, vyjadřovaly nespokojenost s rozpadem morálních hodnot, s komercionalizací života i divadla a s globalizací, zkrátka snažily se o jakési popření postmoderny."[24]

Drábkovy hry se z hlediska formy vyznačují kratšími kapitolami, jejichž řazení za sebou působí až klipovitým způsobem. Ke značné dynamizaci přispívají i dialogy a monology různých postav, které jsou převážně tvořeny kratšími, úsečnými větami.

Promluvy jednotlivých postav jsou často psány hovorovou češtinou, což přímo souvisí s ústředním tématem Drábkových dramat, kterým je kritika současné konzumní a popkulturní společnosti a s ní spojeného češství. Tato kritika je zde

[22] Viz J. Kebr. *Krajina s akvabelami a černým domem: Pokus o vymezení české polistopadové dramatiky*. Praha: Pulchra, 2013.

[23] „Z důvodu neaktuálnosti repertoáru, zvyšování konkurenčnosti ze strany televize a kinematografie, snížení náborových aktivit i vinou zdražování vstupného návštěvnost divadel klesala." (L. Jungmannová. *Příběhy obyčejných šílenství: „Nová vlna" české dramatiky po roce 1989.* Praha: Akropolis, 2014, s. 16.)

[24] L. Jungmannová. *Příběhy obyčejných šílenství: „Nová vlna" české dramatiky po roce 1989*, s. 14.

realizována především skrze velké množství různých odkazů k dnešní společnosti, jež jsou často pojaty s groteskní nadsázkou, ironií, sarkasmem a černým humorem.

Právě intertextuální odkazy, aluze a groteskní nadsázka jsou zároveň jedním z příkladů brechtovských zcizovacích efektů, s nimiž ve svých hrách Drábek také hojně pracuje. Mezi další z nich patří i jisté rysy surrealismu. Drábek jakoby si záměrně pohrával s realitou a snem a snažil se čtenáře neustále mást jejich vzájemným proplétáním. Ústředními nositeli snovosti jsou v těchto hrách postavy různých bizarně působících antropomorfizovaných zvířat, či věcí.

2. 1. 2. Drábek−režisér

Ve spojení se jménem Davida Drábka jakožto režiséra se často setkáme s přívlastkem postmoderní. Tento pojem je v Čechách zmiňován v souvislosti s generací režisérů, jako byli Petr Lébl či Vladimír Morávek, kteří se na domácích scénách vyprofilovali v 90. letech minulého století.

Postmoderna je však pojem velmi komplikovaný a je stálým předmětem sporů. Například Patrice Pavis ve svém *Divadelním slovníku* (Dictionnaire du Théatre, 1996, Patrice Pavis) zmiňuje, že: „Postmoderna je spíš bojové heslo (zejména ve Spojených státech a Latinské Americe), pohodlná nálepka pro určitý druh herectví nebo ‚aktuální' způsob divadelní tvorby […] než přesný nástroj, jehož lze použít k charakteristice dramatické a divadelní tvorby."[25]

Pokud bychom chtěli do pojmu divadelní postmoderny proniknout hlouběji, museli bychom porovnat, jak rozdílně na něj nahlížejí různí čeští a zahraniční teoretici a kritici, což však není předmětem této práce.[26]

David Drozd se své studii *Přeměřování vzdálenosti* k postavení tohoto pojmu v českém divadle vyjadřuje takto: „Termín postmoderna, na počátku devadesátých let u nás relativně zánovní a – nejen v souvislosti s Petrem Léblem

[25] Patrice Pavis. *Divadelní slovník: Slovník divadelních pojmů*. Přeložila Daniela Jobertová. Praha: Divadelní ústav, 2003, s. 312.

[26] Porovnání různých českých a zahraničních koncepcí postmoderny se například věnuje ve své magisterské práci Barbora Etlíková nebo Vít Pokorný ve své dizertační práci.

Viz Barbora Etlíková. *Postmoderní česká režie v teorii a praxi*. Diplomová práce. Praha: Akademie múzických umění v Praze, Fakulta divadelní, Katedra Teorie a kritiky, 2015.

Viz Vít Pokorný. *České naturalistické venkovské drama v postmoderních inscenacích*. Dizertační práce. Praha: Akademie múzických umění v Praze, Fakulta divadelní, Katedra Teorie a kritiky, 2016.

– relativně frekventovaný, měl a do jisté míry u nás stále má, poněkud nepříjemnou pachuť."[27]

I přesto ale Drozd Léblovi přisuzuje několik postmoderních rysů, které nalezneme i v režijní tvorbě Davida Drábka. V prvé řadě se jedná o intertextualitu, která je v Drábkových inscenacích přítomna jak v textové složce, tak v té hudební, herecké i vizuální. Drábek také stejně jako Lébl klade ve svých inscenacích důraz na rytmizaci jejího temporytmu skrze hudbu a vizualitu. Posledním společným výrazným rysem jejich tvorby je hra s hustotou znaků. Jde zejména o vrstvení, zahušťování, přetěžování významové struktury představení, známá „odstředivost" a „neschopnost zahodit nápad" či, jinak řečeno, radikální hravost a fascinace detailem.[28]

David Drábek své přiřazení k postmoderní režii ale razantně odmítá. Lidem, kteří píší o jeho práci, podle něj v tomto směru chybí adekvátní erudice a pojem postmoderny používají při výkladech jeho stylu až v hanlivém slova smyslu: „[…] Velice se mi zajídají dva jiné termíny, které vykladači používají klišovitě v souvislosti s mou tvorbou – postmodernismus a popkultura. Obé dotyční traktují v pohrdlivém, až štítivém smyslu. Ale hlavně – blíže už to nespecifikují a podezírám je, že mají v těchto končinách lvy […]"[29]

2. 2. Zasazení do kontextu Klicperova divadla v Hradci Králové

2. 2. 1. Umělecký šéf Klicperova divadla v Hradci Králové (2008/2009–2016/2017)

David Drábek do Klicperova divadla nastoupil jako umělecký šéf a režisér v roce 2009. Inscenace, které zde v této pozici zrežíroval, by se daly rozdělit do dvou dramaturgických linií. Jednu tvoří jeho vlastní autorské hry, tu druhou díla jiných dramatiků.

Do první dramaturgické linie patří inscenace muzikálu *Ještěři,* pojednávajícího o lidech, kteří svou krizi středního věku zahánějí zkoušením Zemanovy Cesty do pravěku. Zároveň se jednalo o Drábkovu první inscenací v Klicperově divadle ve funkci uměleckého šéfa. Do této dramaturgické linie se dále řadí inscenace

[27] Drozd David: Přeměřování vzdálenosti. Proměna poetiky české režie v osmdesátých letech a tvorba Petra Lébla. *Divadelní revue*. 2015, č. 3, roč. 26, str. 99.

[28] *Tamtéž,* str. 101.

[29] Lenka Dombrovská. „David Drábek: Mám tolik sebevědomí, až jsem si protivný". *Divadelní noviny.* 2014, roč. 23, č. 1, s. 9.

dramatu *Náměstí bratří Mašínů,* které nese podtitul *Komedie o nehybnosti*. Ten symbolicky odkazuje k tomu, že postavy této hry jakoby zabředly do stojatých vod svých nicotných, až absurdních existencí, z nichž je nevykoupí ani smrt. Další inscenací byla kabaretně laděná pocta zombie filmům všech kategorií s názvem *Noc oživlých mrtvol.* Následně se Drábek se svým týmem hradeckému publiku představil holmesovskou travestií *Sherlock Holmes: vraždy vousatých žen.* Následovala veleúspěšné parafráze Čechovových Tří sester *Jedlíci čokolády* a jejich pokračování s názvem *Velká mořská víla*. Poté také inscenace Drábkovy skandální původně rozhlasové hry *Koule*, která se věnuje problematice dopingu ve vrcholovém sportu za dob normalizace. V květnu 2015 měl premiéru bestiální kabaret *Český les,* v němž byl skrze svět fauny zobrazován úpadek a krize světa lidí. Následovala apokalyptická fantasy s názvem *Unisex*. Prozatím poslední inscenací autorského textu se v prosinci 2017 stala Drábkova dramatizace známého českého komiksu pro děti o příhodách čtyř zvířecích přátel *Čtyřlístek.*

Do druhé dramaturgické linie můžeme zařadit inscenace *Figarova svatba, Richard III., Podivuhodné odpoledne dr. Zvonka, Romeo a Julie, Tři mušketýři a Netopýr.* Předlohy všech jmenovaných inscenací jsou ve svém žánru klasická, až ikonická díla. S výjimkou *Podivuhodného odpoledne dr. Zvonka,* ale Drábkovi sloužily spíše jako inspirační zdroje pro napsání vlastních textů na jejich motivy. Drábek tedy tato kanonická díla úmyslně rozbíjí a snaží se především šokovat jejich neotřelou a překvapivou interpretací. V případě Smočkova *Podivuhodného odpoledne* ale zasahoval do původního textu o poznání méně, což si lze vysvětlit tím, že i on ve svém stylu psaní stejně jako Ladislav Smoček hojně využívá různé prvky absurdity, surrealismu a grotesky. Původní text tedy nebylo nutné v takové míře přepisovat.

Nelze tedy říci, že by Drábek přistupoval během inscenování odlišně k dramatům vlastním a k těm od jiných autorů. Téměř vždy si je upravil tak, aby je mohl inscenovat stejným způsobem jako vlastní hry. Drábek sám to dokonce potvrzuje v jednom z rozhovorů, kde je tázán, zda přistupuje odlišně k režiím vlastních her a k těm od jiných autorů: „Téměř ne. Text si přečtu, zabývám se tématem a najednou mě přepadne utkvělá představa, jak by měla inscenace vypadat. Texty *Jedenáctého přikázání*, *Figarovy svatby* a *Richarda III.* byly spíše inspirací. Má režie je pudová a jsem rád, když jsou herci nakloněni improvizacím.“[30]

[30] L. Dombrovská. „David Drábek: Mám tolik sebevědomí, až jsem si protivný“, s. 9.

Negativem takového postupu je bezesporu to, že Drábek tímto přepisováním původních originálů svým výrazným autorským stylem, společně s častým využitím podobných prostředků, vytváří až šablonovité texty inscenací, které mají například podobná témata, nebo rozfázování scén. [31]

Třetí dramaturgickou linii v repertoáru Klicperova divadla za působení Davida Drábka na postu uměleckého šéfa tvoří inscenace, zrežírované hostujícími režiséry. David Drábek se k výběru konkrétních hostujících umělců vyjadřuje takto: „Mnoho šéfů českých divadel je zbabělých a bojí se zvát zdatnou konkurenci, režiséry, co by mohli jejich herce nadchnout. To já si zvu ty nejlepší a učím se od nich, nebo mi občas natrhnou triko. Děláme si neustále legraci z démona vyváženosti v televizi či rozhlase, ale ona hrozí i v divadle. Moc nevyčnívat, s nikým si to mnoho nerozházet, dramaturgicky neriskovat. Režiséři z šedé zóny pak režírují ostošest a nejvýraznější režiséři nemají pomalu do čeho píchnout[…]"[32]

Na první pohled je jasně čitelné, že se často jedná až o jakési módní tváře střední režisérské generace, vrstevníky kmenové dramaturgyně divadla Jany Sloukové, kteří v tomto divadle inscenují žánrově i dobově různorodé hry. Setkáme se zde jak s inscenacemi klasičtějších dramat (například *Maškaráda*[33] v režii Daniela Špinara, *Periférie*[34] v režii Davida Šiktance, nebo *Labutí jezero, Evžen Oněgin*, či *Pěna dní* [35] v režii tandemu SKUTR), tak se současnou českou i zahraniční dramatikou (například Jan Frič a jeho režie McDonaghova *Mrzáka Inishmaanského*[36], *Katů*[37] nebo hry Lenky Lagronové *Nikdy*[38]). S Klicperovým divadlem také v posledních letech často spolupracuje režisérka Tereza Karpianus,

[31] Konkrétní příklady ze tří shakespearovských inscenací jsou uvedeny ve 3. kapitole této práce s názvem Textová složka.

[32] *Tamtéž,* str. 9.

[33] Inscenace měla premiéru 24. 10. 2009 a derniéru 4. 4. 2011.

[34] Šiktancova inscenace měla premiéru 17. 10. 2015 a naposledy byla uvedena v listopadu 2016.

[35] První inscenace měla premiéru 14. 12. 2013 a derniéru v květnu 2015. Druhá se uváděla od března 2015 do února 2017. Poslední z nich měla premiéru v březnu 2016 a stále se reprízuje.

[36] *Mrzák Inishmaanský* měl v Klicperově divadle premiéru 7. 5. 2011 a derniéru v březnu 2016.

[37] Inscenace *Kati* měla premiéru 18. 2. 2017 a stále se reprízuje.

[38] Premiéra inscenace se odehrála 5. 12. 2015 a derniéra v listopadu 2016.

která zde prozatím zrežírovala čtyři inscenace – *Kočičí hra, Srpen v zemi indiánů, Absolvent a Úplné zatmění.*[39]

2. 2. 2. David Drábek a Vladimír Morávek

Na vřelé přijetí prvních Drábkových inscenací v Klicperově divadle mělo bezpochyby značný vliv i předešlé umělecké působení bývalého šéfa souboru– divadelního, filmového a televizního režiséra Vladimíra Morávka na místní publikum. O období jeho nástupu do této funkce a o proměně doposud konzervativnější divácké obce detailněji hovoří Alexandr Gregar ve své knize *Město a (jeho) divadlo*:

„Čitelná proměna vztahu diváka k jeho divadlu je zcela patrná až v roce 1995. Poprvé se koná mezinárodní divadelní festival *Divadlo evropských regionů* a do Klicperova divadla je angažován režisér Vladimír Morávek. Zpočátku to na nějaké zásadní proměny divadelního prostředí nevypadá–Morávkův tvůrčí rukopis ještě hradecké publikum nezná a jeho první inscenaci, Pitínského *Buldočinu* (1995) ve Studiu Beseda, řada skalních diváků dokonce odmítne. Následují však jeho další, pro místní publikum neobvyklé inscenace i práce jiných renomovaných režisérů a stane se něco nevídaného: v následujících sezónách se Klicperovo divadlo stává (dokonce čtyřikrát) Divadlem roku[…] Mění se repertoár i marketingový styl, včetně podoby propagačních materiálů i jejich jazyka, který začíná komunikovat s divákem[…]"[40]

Morávkův tvůrčí rukopis, který Gregar zmiňuje, by se dal ve stručnosti popsat tak, že ve svých inscenacích pracuje především se silnou hereckou expresivitou a klade velký důraz na hudbu a vizualitu.

Morávek společně se svým tvůrčím týmem také do Klicperova divadla přišel s několika tematickými cykly inscenací, z nichž některé nejsou doposud ukončeny. V roce 1997 to byl například cyklus *Bůh ochraňuj Williama*

[39] První inscenace měla premiéru 12. 11. 2016 a stále se hraje. Premiéra druhé proběhla 31. 10. 2015 a derniéru v červnu 2017. Premiéra třetí jmenované inscenace se odehrála 29. 11. 2014 a derniéra v červnu 2016. Poslední inscenace měla premiéru 11. 3. 2017 a stále se reprízuje.

[40] A. Gregar. *Město a (jeho) divadlo: Příběh královehradeckého divadelního pahorku,* s. 63.

Shakespeara[41], do něhož se řadí i Drábkovy tři shakespearovské inscenace. Mezi další cykly patří například *Noci antilop*[42], *Velká tavba*[43], nebo *Čechov Čechům*.[44]

I u Drábka je stejně jako u Morávka čitelný důraz na vizuální a hudební složku inscenací. Drábek se se svým tvůrčím týmem taktéž snaží komunikovat s divákem. V rovině propagační je to především prostřednictvím besed tvůrců s diváky nebo skrze internetový časopis Klicperova divadla POT@LESK, který přinášel pohled do zákulisí souboru.[45] V Drábkových inscenacích je snaha o komunikaci s divákem čitelná především skrze různá morální poselství, kterými je herci během představení přímo atakují. Zároveň se ale publiku často snaží vyjít vstříc někdy až pokleslým lidovým humorem.

[41] „Cyklus Bůh ochraňuj Williama Shakespeara (od r. 1997) měl být početně neohraničeným sledem shakespearovských inscenací v novém a nečekaném čtení starých textů v unikátní ‚edici' " (A. Gregar. *Město a (jeho) divadlo: Příběh královehradeckého divadelního pahorku,* s. 64.)

[42] V rámci tohoto cyklu uvedl Morávek v Klicperově divadle v sezóně 1997/1998 hry *Hrabě Pálfy neboli Peklo a pomsta*, *Nezdárný syn čili Hommage a Přemek Podlaha*, *Betlém aneb Převeliké klanění sotva narozenému Jezuleti* a *Antilopa*. Tyto hry volně spojuje téma vztahu rodičů a jejich potomků.

[43] Cyklus *Velká tavba* měl být návratem ke kdysi slavným inscenacím Klicperova divadla. V rámci něj vznikla v Klicperově divadle inscenace *Písek* v režii Vladimíra Morávka, nebo inscenace *Lesní panna aneb Cesta do Ameriky* v režii Arnošta Goldflama.

[44] Patrně nejznámější z těchto cyklů, v rámci něhož inscenoval Vladimír Morávek mezi lety 2001–2004 v Klicperově divadle Čechovova dramata *Tři sestry*, *Racek* a *Strýček Solený* (tj. Čechovova hra *Strýček Váňa* s vloženým druhým dějstvím z *Višňového sadu*).

[45] Časopis byl vydáván do sezóny 2014/2015. Nyní se divadlo prezentuje spíše na různých sociálních sítích jako Instagram či Facebook.

3 TEXTOVÁ SLOŽKA

3. 1. Práce s předlohou

Text je nejspecifičtější složkou inscenací Davida Drábka. Pokud se nejedná o jeho autorské hry, tak s původní předlohou mnohdy pracuje velmi volně. Jasný vliv zde má bezpochyby to, že je sám dramatikem. Prakticky všechny vlastnosti textových složek jeho inscenací, které zde budou zmíněny, jsou totožné s těmi, kterými se vyznačují jeho hry. V posledních několika letech Drábek tíhne k přepisování předloh ještě více. Vždy ale ponechává jejich ústřední postavy a často se opírá i o základní body jejich dějové linky. Příkladem toho jsou i ony tři inscenace Shakespearových textů.[46]

Ve všech třech inscenacích Drábek vychází z překladů Martina Hilského. V inscenaci *Macbeth* ještě primárně čerpá z překladu a dopisuje do něj pouze několik vtipných hlášek, výkřiků, mumlavostí, připodotknutí.[47] Dochází také ke krácení jednotlivých scén, které má za důsledek to, že jejich výsledné uspořádání za sebou působí až filmově klipovitým způsobem. Drábek minimalizuje i počet postav.[48] Nutno podotknout, že ani v jedné z her se nejedná o postavy, které by byly pro děj samotný nějak zásadní. Hlavním autorským přínosem Drábka do původní předlohy je především dopisování nových pasáží.

V inscenaci *Richard III.* už strukturu Shakespearovy hry více rozbíjí a používá pouze její části, které prokládá nově dopsanými výstupy postavy Žáby, Ptáka nebo Williama Shakespeara a Christophera Marlowa. Opět redukuje počet původních postav a některé naopak připisuje.[49] Jednotlivé scény jsou také výrazně kráceny.

Tento tvůrčí postup Drábek nejvíce využívá v inscenaci *Romeo a Julie*, v níž už je z Hilského překladu ponecháno pouze nezbytné minimum. Drábek velkou část textu dopisuje sám. Opět dochází k velkému krácení scén a někdy je změněno i

[46] V případě inscenace *Macbeth* se na proškrtávání textu spolupodílel dramaturg inscenace Martin Velíšek. U inscenací *Richard III.* a *Romeo a Julie* to byla jejich dramaturgyně Jana Slouková.

[47] Petr Mareček. „Macbeth jako Don Quijote zla z fastfoodu". *Mladá fronta DNES*. 17. 3. 2007.

[48] Z původních třiceti osmi postav jich bylo v inscenaci ponecháno osmnáct.

[49] Jedná se o postavy Ptáka, Žáby, Černého koně, Bílého koně, Chobotnice, Williama Shakespeara a Christophera Marlowa.

jejich pořadí a kontext, v němž se odehrávají.[50] Znovu je také minimalizován počet postav a některé jsou dopsány přímo Drábkem. Tento velký autorský podíl Drábka na výsledném textu inscenace byl divadlem různě propagován, a to jak skrze její tiskovou zprávu, tak plakáty nebo program. Pro příklad cituji větu z tiskové zprávy, uvedenou přímo pod názvem inscenace: „Podle Williama Shakespeara a s použitím překladu Martina Hilského napsal David Drábek"[51] V tomto případě se už tedy nejedná o inscenaci původního textu, ale spíše o inscenaci Drábkovy hry na motivy tohoto Shakespearova příběhu.

3. 1. 1. Jazyk

David Drábek jakožto dramatik oplývá nespoutanou fantazií, což se v jeho hrách/textech jeho inscenací projevuje především v tom, jak si pohrává s jazykem. Porůznu využívá neobvyklá slovní nebo větná spojení a slovní přesmyčky, kterými prokládá hovorovou češtinu.

Texty svých inscenací Drábek staví především na hyperbolizaci a komice. Komika je primárně přítomna v jazyku textu, ale je ještě více vystupňována skrze jevištní akci a herecký projev. V textu je realizována zejména prostřednictvím prvků místy až burleskní grotesky[52], černého humoru, sarkasmu a ironie.

Jak již bylo řečeno, Drábek si část textu inscenace připisuje sám, a to většinou dnešní, hovorovou češtinou. Buď se jedná o celé pasáže, nebo věty, kterými prokládá jednotlivé repliky z Hilského překladu. Právě toto prokládání Shakespearova vznešeného jazyka jazykem hovorovým je nejvýraznějším příkladem využití oné až burleskní grotesky, prostřednictvím níž ho Drábek ironizuje. V inscenaci *Richard III.* se jedná kupříkladu o rozhovor Richarda s Lordem Hastingsem o jeho pobytu ve vězení, kdy se na něj Richard obrací se slovy: „Dobrý den vám, můj Lorde Hastingsi. Jak Vaše Lordstvo snášelo ten

[50] Například hned první scéna inscenace je pojata jako veřejná zkouška nejslavnější balkónové scény z *Romea a Julie* na faře kněze Vavřince. Romea hraje starý Kapulet, Julii romská dívka Džaja. Zkoušce přihlížejí jak členové Kapuletovy rodiny, tak rodina Monteků.

[51] Jana Slouková. *Premiéra Romeo a Julie* [Tisková zpráva k inscenaci]. Informačně – dokumentační oddělení Divadelního ústavu v Praze.

[52] Burlesknost je v této práci chápána takto: „Burlesknost je forma přehnané komičnosti. Zesměšňuje všechno vznešené a povznášející pomocí groteskního až vulgárního pastiže, jímž paroduje vysoký žánr; používá k tomu triviálních výrazových prostředků: je to ‚vysvětlení těch nejzávaznějších záležitostí žertovným až posměšným výrazivem'." (P. Pavis. *Divadelní slovník: Slovník divadelních pojmů*, s. 40.) Na groteskno je zde nahlíženo tak, že: „Groteskní je to, co je komické pro svůj karikaturní, burleskní či bizarní ráz." (*Tamtéž*, s. 166.)

žalář? A jak to snášel méďa?"[53] Podobným případem je scéna z inscenace *Romeo a Julie*, v níž se starý Kapulet učí doma roli Romea a přeříkává si repliky: „[…] Julie už vychází jak slunce za rozbřesku. Sviť, slunce, sviť a zabij lunu, co, co tam je… Hergot, vem si ty brejle Romeo, tak si to přiznej, vem si ty brejle. […]"[54] I v inscenaci *Macbeth* nacházíme podobný příklad, a to v replice syna zavražděného krále Duncana Malcolma, který prchá do zahraničí. Nejdříve odejde ze scény, ale za několik vteřin se se slovy: „Bunda"[55] vrací pro svou koženou bundu, kterou zde zapomněl.

Na výše zmíněných příkladech je konkrétně viditelná i Drábkova snaha pohrávat si s daným žánrem Shakespearových her. Snaží se tyto tragédie co nejvíce odlehčit a skrze nadsázku, burleskní grotesku nebo ironické a sarkastické pasáže, docílit komického účinku. Nejčastěji v těchto momentech Drábek sklouzne k onomu pokleslejšímu, lidovému a divácky podbízivému humoru.

3. 1. 2. Intertextualita a aluze

Drábek ve svých hrách velmi často, stejně jako v těchto třech inscenacích, pracuje s velkým množstvím odkazů. Jedná se především o ty, které se vztahují k různým jevům současné české konzumní a masmédii ovládané společnosti. Jejich hlavní funkcí je právě její kritika.

Dalšími velmi nápadnými odkazy jsou ty, vztahující se k různým českým a zahraničním filmům, hercům a hudebním interpretům.[56] Důvodem odkazů k českým a zahraničním snímkům jako by ale primárně byla spíše snaha pobavit diváka tím, že jména, či citace z nich uvidí ve zcela novém kontextu. Když se například Richard III. ve stejnojmenné inscenaci sklání nad rakví mrtvého krále Jindřicha VI., tak jeho posmrtné vzezření komentuje slovy: „Smrt ti sluší."[57]

---

[53] *Richard III.* [DVD]. Režie David Drábek. Záznam představení Klicperova divadla v Hradci Králové, pořízený divadlem. Dostupný přes sekretariát Klicperova divadla.

[54] *Romeo a Julie.* [DVD]. Režie David Drábek. Záznam představení Klicperova divadla v Hradci Králové, pořízený divadlem. Dostupný přes sekretariát Klicperova divadla.

[55] *Macbeth*. [DVD]. Režie David Drábek. Záznam představení Klicperova divadla v Hradci Králové. Dostupný ve Videotéce Institutu umění–Divadelním ústavu.

[56] Hudební odkazy budou detailněji rozebrány v kapitole, týkající se hudební složky inscenací.

[57] *Richard III.* [DVD]. Režie David Drábek. Záznam představení Klicperova divadla v Hradci Králové, pořízený divadlem. Dostupný přes sekretariát Klicperova divadla.

3. 1. 3. Zcizovací efekty

Všechny výše zmíněné textové principy plní zároveň i funkci antiiluzivní – funkci zcizovacích efektů, skrze něž je divák konfrontován se dvěma paralelními světy – světem jevištního dění a světem reálným, k němuž se stále různě odkazuje a on je na něj upozorňován.[58]

V rovině textu je to především skrze ony mnohdy satirické a ironické odkazy, směřující ke stavu dnešní společnosti. Druhým způsobem je využívání principu divadla na divadle. Úvodní scéna inscenace *Romeo a Julie* se například odehrává během zkoušení nejslavnější balkonové scény z této Shakespearovy hry, kdy Romea hraje Juliin otec Kapulet a Julii cikánka Džaja.

3. 2. Hlavní témata Drábkových inscenací

3. 2. 1. Kritika dnešní společnosti

Nejvýraznějším tématem těchto tří shakespearovských inscenací, je často satirická kritika současné české konzumní a masmédii ovládané společnosti. Výstižně se k tomuto rysu Drábkových režií ve své studii vyjadřuje Jana Machalická, když tvrdí, že se Drábek na půdorysu původního textu snaží předkládat vážné problémy dnešní společnosti.[59] Právě z toho důvodu do současnosti často zasazuje děj inscenace, nebo k ní ve výsledné úpravě textu alespoň co nejvíce odkazuje. Toto téma se snaží v shakespearovských inscenacích často realizovat skrze různé humorné situace, které díky tomu zároveň nepostrádají existenciální podtext: „[…] i nejztřeštěnější komické situace mají vždy spodní tón existenciálního zoufalství […]"[60]

Děj inscenace *Macbeth* například Drábek situuje do prostředí fastfoodu, který s původním prostředím Shakespearova dramatu konvenuje především kvůli přísné hierarchii a až vojensky působící morálce pracovníků, která zde vládne. Na půdorysu prostředí fastfoodu, který se nápadně podobá řetězci rychlého občerstvení McDonald, Drábek kritizuje především tzv. mcdonaldizaci. S tímto pojmem přichází ve své publikaci *McDonaldizace společnosti* (The

[58] Zcizovací efekty, které nalezneme v jiných složkách inscenací, budou detailněji popsány v kapitolách, jež se jich týkají.

[59] Viz J. Machalická. „S medvídkem a lokomotivou", s. 32.

[60] Vladimír Just. „Kauza DAviDA Drábka aneb Nejen o 11. přikázání". *Divadelní noviny.* 2013, roč. 22, č. 22, s. 4.

Mcdonaldization of Society, 1996, George Ritzer) americký sociolog a univerzitní profesor George Ritzer, který:

„ ‚považuje mcdonaldizaci za proces, při kterém principy rychloobslužných restaurací ovládají stále více sektorů americké společnosti i celého zbytku světa.' McDonaldův systém nabízí především efektivnost. Prostředí je příjemné, prodavači mladí a usměvaví, obsluha je velmi rychlá. Člověk má pocit, že za málo peněz dostane spousty jídla, čemuž slouží i speciálně navržené kelímky vzbuzující dojem, že brambůrků je víc, než jich doopravdy je. Ve skutečnosti dosahují zisky z ‚chipsů' až 400%. McDonald nabízí předvídavost. Ve všech prodejnách McDonalda nalezneme podobné či identické výrobky. V New Yorku nebo v Moskvě jsou výrobky stejné a během let se téměř nemění. Nikdy nedostaneme výjimečně dobrý či výjimečně špatný hamburger. Zdá se, že většina lidí dává přednost světu bez překvapení. McDonaldovy restaurace jsou ‚chrámy konzumace, kde se provozuje spotřebitelské náboženství'."[61]

Nejvýrazněji se kritika tohoto společenského fenoménu v inscenaci vyjevuje v některých předělech mezi scénami, kdy sledujeme Macbetha a jeho spolupracovníky, jak mechanickými pohyby nabírají hranolky, natáčí Coca–Colu, nebo markují na kase. Návštěvnicí fastfoodu, mezi kterými jsou například Lady McDuff s jejím mužem, se zase ve velmi rychlém tempu strojově naklánějí k pultu a vyzvedávají si své objednávky. Celé toto počínání postav na scéně působí odlidštěným a chladným způsobem, připomínají spíše dobře namazaný stroj, a ne lidské bytosti.

Přesazení děje inscenace do současnosti má přímý vliv na odlišnou intepretaci postav oproti originálu. Příkladná je v tom postava samotného Macbetha, který v Drábkově inscenaci pochází z diametrálně odlišného sociálního zázemí, než je tomu v Shakespearově hře. Macbeth je u Drábka řadovým pracovníkem ve fastfoodu, stejně jako jeho žena Lady Macbeth, která zde myje nádobí. Ti dva působí spíše jako outsideři, kterým se děje jedno příkoří za druhým. Macbeth se po vyhrané bitvě těší na povýšení, ale toho se dostává jeho bratranci Malcolmovi. K vraždě krále Duncana jako by nebyl nucen pouhou touhou po ještě větší moci, ale spíše existenciálními podmínkami, které jsou v jeho případě velmi nuzné a ponižující.

[61] mip. „George Ritzer: Mcdonaldizace společnosti: Výzkum měnící se povahy soudobého společenského života" [online]. *casopis.vesmir.cz.* Publikováno: Vesmír 76, 227, 1997/4 [cit. 6. 6. 2017] Dostupné z: http://casopis.vesmir.cz/clanek/george-ritzer-mcdonaldizace-spolecnosti.

Děj inscenace *Romeo a Julie* Drábek taktéž zasazuje do současnosti a kritizuje zde především rasovou nesnášenlivost a xenofobii Čechů. Romeo je v Drábkově verzi Shakespearova textu Rom a Julie je bílá. Znesvářenost jejich rodin je tedy dána právě rasovou odlišností, kvůli níž si tato dvě etnika nedokáží porozumět.

Drábek se v této inscenaci také snaží poukázat na další společenský fenomén, kterým jsou tzv. NERDi. V programu inscenace se dočteme, že: „NERD je výraz převzatý z angličtiny, který označuje člověka úzce zaměřeného na jednu oblast lidské činnosti (fyzika, IT, medicína). Poznávacím znamením je jejich neschopnost chápat a navazovat sociální vztahy s většinou populace […]"[62] Přesně takoví jsou v Drábkově inscenaci i Romeo a Julie. Oba jsou závislí na počítačových hrách, sociálních sítích a zpočátku spolu nedokáží komunikovat jinak než přes počítač.

Děj inscenace *Richard III.* není přímo přesazen do současnosti. Drábek ho nechává historicky ukotvený v 15. století. V inscenaci se ale různými způsoby k současnosti odkazuje a opět se zde setkáváme s její kritikou. Když se například postava Žáby v jedné z prvních scén ptá jednotlivých zástupců z královského dvora, zda by chtěli být králem, odpovídají ji ve stylu některých dnešních politiků nebo fotbalistů. Z úst vévody Clarence tak například zazní: „Pokud nastane shoda napříč politickým spektrem."[63]

3. 2. 2. Outsiderství

Drábek v těchto svých inscenacích, stejně jako v dramatech, výrazně pracuje i s tématem outsiderství. To zde vystupuje do popředí skrze různé postavy frustrovaných nebo deprimovaných jedinců, kteří jsou jistým způsobem vyčlenění ze společnosti. Příkladem toho jsou již zmíněné postavy Macbetha, Lady Macbeth, nebo Romea a Julie. Zároveň je ale jejich frustrace vyvážena komickým nadhledem a schopností ironizace sebe sama: „Tragické situace jeho životních outsiderů a ztroskotanců – snad nikdo jiný u nás zatím nepodal tak barvitý živočichopis všech variant a kultivarů tohoto sociálního typu jako on – u Drábka zpravidla nepostrádají ironii […]"[64]

---

[62] Jana Slouková. *Romeo a Julie* [Program k inscenaci]. Informačně – dokumentační oddělení Divadelního ústavu v Praze.

[63] *Richard III.* [DVD]. Režie David Drábek. Záznam představení Klicperova divadla v Hradci Králové, pořízený divadlem. Dostupný přes sekretariát Klicperova divadla.

[64] V. Just. „Kauza DAviDA Drábka aneb Nejen o 11. přikázání", s. 4.

3. 3. Moralizování

Dalším výrazným rysem textů Drábkových inscenací je místy moralizující charakter, který pramení z jeho obliby v kritice dnešní společnosti.

V inscenaci *Macbeth* není moralizování tak signifikantní jako v případě zbylých dvou inscenací. Na rozdíl od nich je zde totiž v jednotlivých scénách více ukryto, není tak přiznané. Příkladem může být již zmíněný výjev mechanického počínání postav v chodu fastfoodu, v němž je latentně přítomno varování před strojovostí a odosobněností dnešní doby.

Nejvíce moralizování naproti tomu nacházíme v inscenaci *Richarda III.* Jeho nositeli jsou především postavy Ptáka, Žáby a hraběte Richmonda, který porazí Richarda III. v rozhodující bitvě u Bosworthu a stává se novým králem. Výstupy Ptáka a Žáby rámují příběh Richarda III. Jsou totiž vloženy mezi některé scény inscenace. Tyto dvě postavy přímo do děje zasahují minimálně. Jsou to spíše komentátoři na forbíně, kteří mezi sebou vedou rozhovory o dnešní společnosti, jež se tematicky dotýkají této hry. Žába zde reprezentuje onen pohled „zdola" – pohled přízemních, přihlouplých lidí, kteří se chovají jako stádo. Naopak Pták, který pohlíží na náš svět ze shora, je zástupcem inteligentnějších a intelektuálněji založených jedinců. Jejich rozhovory se týkají takových konkrétních fenoménů, jako jsou například nájemné vraždy, ale setkáme se zde i s tématy obecnějšími, jako je síla lidského přátelství nebo obětavost. Vrcholem Drábkovy snahy atakovat diváka a donutit jej, aby se zamyslel sám nad sebou, ale i nad stavem dnešní společnosti, je závěrečná scéna inscenace. V ní před ně předstupuje hrabě Richmond, který právě vyhrál bitvu s Richardem. Apeluje na přítomné, aby si vážili života, spoléhali na svůj rozum a promlouvá i k našim politikům: „Chci promluvit k vám, co vládnete, co disponujete mocí. Každá posedlost unaví. Každý švindl nás vrátí na naší pouti zase o kus zpátky. Jediné, co má cenu, je služba, snaha o rozkvět a pomoc slabším…"[65]

Moralizující charakter mají i některé scény z inscenace *Romeo a Julie*. Už samotný model rodiny Kapuletů tak, jak ho Drábek ve své inscenaci nastiňuje, je sám o sobě morálním varováním před citovým chladem a neschopností naslouchat druhému. Julie, její matka i otec jsou si totiž lidsky velmi vzdáleni, neodkáží spolu komunikovat a navzájem si porozumět.

[65] *Richard III.* [DVD]. Režie David Drábek. Záznam představení Klicperova divadla v Hradci Králové, pořízený divadlem. Dostupný přes sekretariát Klicperova divadla.

4 VLIV SURREALISMU A DADAISMU

4. 1. Surrealismus

Drábek v těchto svých inscenacích stejně jako v dramatech značně čerpá ze surrealismu. Prvky surreálna jsou zde čitelné především v jistých snově působících scénách, které se prolínají se scénami realistickými. Nejvýraznějšími nositeli snovosti a fantasknosti jsou v nich různé bizarně působící postavy antropomorfizovaných zvířat nebo věcí. Další funkcí těchto postav je opět kritika dnešní společnosti. Skrze svět fauny se zde totiž poměřuje obludnost světa lidí, která tím vystupuje ještě více do popředí. Mimo jiné také tyto postavy přispívají k ještě větší kolážovitosti a roztříštěnější struktuře výsledné inscenace: „Autor nejenže – tak jako Ezop i V+W – zvířecí říší poměřuje obludnost lidí, ale tento znak jeho poetiky má i výrazný vliv tvárný. Co zvíře, to u Drábka samostatné „číslo", jež rozkládá celek."[66] V *Richardovi III.* se například setkáváme s již zmíněným Ptákem, Žábou nebo Chobotnicí. V inscenaci *Macbeth* jsou to postavy Tří čarodějnic, jež jsou pojaty jako hororově a nadpozemsky působící klauni, kteří se nápadně podobají tomu, jenž je tváří řetězce McDonald. V *Romeovi a Julii* jsou to zase postavy s koňskou či krkavčí hlavou, které se zjevují starému Kapuletovi v drogovém rauši.

Dalším výrazným projevem surrealistických tendencí v těchto Drábkových inscenacích je užívání černého humoru a absurdity. Drábek je v tomto ohledu ale spíše podobným případem jako režisér David Jařab, o němž se v souvislosti s jeho propojením se surrealismem zmiňuje ve své diplomové práci Klára Fleyberková:

„Další zásadní aspekt surrealismu, který je Jařabovi blízký a odráží se v jeho tvorbě, je černý humor a absurdita. Ten je sice jednou z metod surrealismu, pochopitelně s ním ovšem není nikterak kauzálně spojen a Jařabova záliba v něm tak spíše zapříčinila jeho příklon k surrealistickému hnutí, než že by humor používal, protože je surrealista."[67]

Příkladem využití černého humoru v Drábkových shakespearovských inscenacích může být scéna z *Romea a Julie.* Poté, co v noci přichází Romeo s Julií k ní domů,

[66] V. Just. „Kauza DAviDA Drábka aneb Nejen o 11. přikázání", s. 4.

[67] Klára Fleyberková. *Tvorba Davida Jařaba a Dušana D. Pařízka v Divadle Komedie*. Diplomová práce. Praha: Akademie múzických umění v Praze, Fakulta divadelní, Katedra Teorie a kritiky, 2012.

tak komentuje solárium její matky slovy: „To my nemáme."[68] Julie mu vzápětí odvětí: „Na co taky."[69] Dalším příkladem využití černého humoru je scéna z inscenace *Richard III.*, v níž se královna Alžběta a její tchyně Vévodkyně z Yorku po smrti krále Edwarda IV. přou o to, zda je víc manželka, či matka. Alžběta nakonec triumfuje slovy: „Ne, ne, manželka, a kdyby Edánek nebyl mrtvej, tak by nám to řekl."[70]

4. 2. Dadaismus

Ve všech třech inscenacích jsou také čitelné jisté prvky dadaismu, z něhož surrealismus zčásti vychází.[71] O tomto dalším signifikantním rysu Drábkových režií detailněji hovoří Vladimír Just ve svém článku v *Divadelních novinách,* v němž se kriticky vymezuje vůči odsuzování Drábkovy inscenace *Jedenácté přikázání* a označuje Drábkův režijní styl za autentické dada dnešní doby:

„Dada je smích z doby a jeho prvním nepsaným zákonem je zesměšnit dobu nikoli komentářem (jako u epického či satirického divadla), nýbrž jejími vlastními prostředky. […] A podobně chtěli-li V+W definovat inspirační zdroje své poetiky, použili privátního termínu ‚hovadno' jako rysu, který dodává lidským výkonům v jakémkoli oboru povahy tak sveřepé blbosti a nepřístojnosti, že je jimi zaznamenáván až v podobě zdánlivé krásy […] I Drábek, jemuž poetika V+W od pradávna koluje v krvi, je permanentně na lovu symbolů dnešního hovadismu (proto se v jeho hrách vyskytuje Vladimír Remek i Lara Croft, Helena Fibingerová i ‚tatíček Masaryk', Václav Klaus, svatý Václav i bratrovrah Boleslav, eurokomisař i hafo bavičů, moderátorů a popzpěváků)."[72] Dadaistické rysy se v Drábkově režijní tvorbě tedy nejvíce projevují právě v oné kritice současné společnosti, na

[68] *Romeo a Julie.* [DVD]. Režie David Drábek. Záznam představení Klicperova divadla v Hradci Králové, pořízený divadlem. Dostupný přes sekretariát Klicperova divadla.

[69] *Tamtéž.*

[70] *Richard III.* [DVD]. Režie David Drábek. Záznam představení Klicperova divadla v Hradci Králové, pořízený divadlem. Dostupný přes sekretariát Klicperova divadla.

[71] „Část postupů objevených dadaisty, jakými byla neslučitelnost logiky s uměním, prosazování destrukce všech uměleckých forem i jazyka, byly přejaty a modifikovány. I dadaisté–zakladatelé antiumění–velebili instinkt, lidský pud, odsuzovali každé vysvětlování a rozumovou kontrolu umělecké tvorby." (Jana Budařová. *Projevy surrealismu v českém divadle 20. a 30. let XX. století.* Diplomová práce. Praha: Univerzita Karlova v Praze, Fakulta filozofická, Katedra divadelní vědy, 2007.)

[72] V. Just. „Kauza DAviDA Drábka aneb Nejen o 11. přikázání", s. 4.

jejíž negativa ve svých inscenacích poukazuje skrze odkazy k různým jejím fenoménům.

5 HUDEBNÍ SLOŽKA

5. 1. Darek Král

Funkci dramaturgyně u inscenací Davida Drábka nejčastěji zastává buď Markéta Bidlasová[73], nebo již zmíněná Jana Slouková. Ani v jednom případě se však nedá říci, že by některá z nich tvořila s Drábkem režijně-dramaturgický tandem. Tyto dvě ženy se totiž podílely pouze na dramaturgiích inscenací, které David Drábek uvedl v domovském Klicperově divadle. Uměleckou spolupráci se Sloukovou a Bidlasovou navázal až zde. Pokud byl ale pozván na pohostinské režírování, tak tuto funkci vykonávali přímo dramaturgové z daného souboru. To však neplatí o hudební složce Drábkových inscenací, k nimž od začátku jeho režijního působení téměř výhradně skládá hudbu Darek Král. V případě Davida Drábka a Darka Krále by se tedy dalo hovořit o režijně-hudebním tandemu.

Darek Král (narozen 15. července 1971) je skladatel a hudební producent, s nímž se David Drábek seznámil během studií na Filozofické fakultě Univerzity Palackého v Olomouci, kde oba studovali stejný obor. S Drábkem spoluzaložili již zmíněné Studio Hořící žirafy. Pro všechny inscenace, které v něm byly uvedeny, vytvořil Darek Král hudbu a jeho spolupráce s Davidem Drábkem od té doby pokračuje téměř kontinuálně[74] až dodnes. Kromě tvorby scénické hudby pro Drábkovy inscenace se Král věnuje i práci hudebního producenta. V roce 2005 v Praze spoluzaložil produkční firmu *All Senses Production*, v níž se věnuje jak skládání užité hudby (například pro různé hudební spoty), tak produkování alb nejrůznějších mladých interpretů.

---

[73] Markéta Bidlasová se narodila v roce 1970 v Hradci Králové. Na pražské DAMU vystudovala dramaturgii. Jako kmenový dramaturg souboru pracovala v Činoherním studiu v Ústí nad Labem a ve Švandově divadle v Praze. Externě pak v několika divadlech v Praze (např. Divadlo pod Palmovkou, nebo Divadlo v Celetné). Napsala několik dramat. Například její hra *Pastička* získala druhou cenu Nadace Alfréda Radoka za nejlepší původní českou hru roku 1995. S Davidem Drábkem spolupracovala na sedmi inscenacích z celkového počtu osmnácti, které v Klicperově divadle režíroval.

[74] O tom, kdy nastala jejich jediná tvůrčí krize, hovoří Darek Král v jednom z rozhovorů pro webový portál IDNES: „Období kolem roku 2003/2004. Studio Hořící žirafy jsme zavřeli a já byl velmi rád. Vyprchalo vše, co tehdy k jeho vzniku přispělo. V té době jsem se věnoval vlastní hudební tvorbě a divadlo opravdu nesnášel.[…] David v té době napsal Akvabely, já rozjel svůj hudební projekt Maya a za několik let jsme se k divadlu vrátili. Pozvolna. A někdy kolem roku 2009 jsme nasedli na dostavník a tempem kaubojů fičíme divadelní prérií.“ (mip. „Hradecká divadelní značka Drábek & Král slaví dvě dekády. Má vyprodáno“ [online]. hradec.idnes.cz. 12. 1. 2014 [cit. 6. 6. 2017]. Dostupné z: http://hradec.idnes.cz/divadelni-spoluprace-davida-drabka-a-darka-krale-f5y-/hradec-zpravy.aspx?c=A140106_171930_hradec-zpravy_tuu.)

5. 2. Hudba v inscenacích Davida Drábka

Hudba je nedílnou součástí inscenací Davida Drábka a je v nich hojně využívána. Darek Král pro ně buď skládá písně vlastní, nebo pozměňuje různé notoricky známé, mainstreamové skladby.[75] Král stejně jako Drábek pracuje s míšením různých žánrů. Jak autorská hudba Krále, tak i jeho úpravy skladeb jiných interpretů jsou výrazně rytmické, často mají syntetický, popový nádech a značně podporují emoční vyznění jednotlivých scén inscenací. Nejedná se tedy o pouhé hudební podkresy, ale o aktivní činitel, který může mít značný vliv na vyznění dané situace pro diváka. Příkladem je scéna z inscenace *Richard III.,* kdy hlavní postava během vraždění svých královských synovců zpívá hit Israele "IZ" Kamakawiwoʻole *Somewhere over the rainbow*, který v Králově úpravě zní spíše jako sladká ukolébavka, což působí v kontrastu s vraždou malých princů až mrazivě.

Využití Králem poupravených známých písní je také dalším příkladem intertextuality v těchto inscenacích. I skrze ně se totiž kriticky odkazuje k dnešní popkulturní společnosti. Zároveň ale slouží i k tomu, aby se divákům při jejich poslechu vybavily jejich vlastní asociace. V těchto zprofanovaných skladbách se také vyjevuje režisérova dadaistická záliba v pohrávání si s brakem, kýčem či jistým druhem pokleslosti.

Hudba je ve struktuře těchto inscenací využívána v podobných momentech. Před začátkem úvodní scény zazní celá ústřední skladba inscenace, což připomíná úvody k různým televizním seriálům, skrze jejichž znělky se dává divákům najevo, že přichází jejich oblíbený pořad. Části ústředních písní v inscenacích poté ještě několikrát zazní znovu. Jako by se David Drábek s Darkem Králem snažili, aby se i ony staly chytlavými hity, alespoň v rámci inscenace a diváci na ně po návštěvě divadla ještě dlouho nemohli zapomenout. Drábek se tedy současně ve svých inscenacích jisté pokleslosti mainstreamových skladeb vysmívá, ale zároveň s potencionální chytlavostí pro diváky u Královych písní systematicky pracuje. V případě *Richarda III.* je to píseň Eltona Johna *Made in England*. U inscenací *Macbeth* a *Romea a Julie* jsou to vlastní skladby Darka Krále, u druhé jmenované například jakási divoká romská píseň. Ono seriálové využití ústřední skladby inscenace může být příkladem dadaistického zesměšnění dnešní doby jejími vlastní prostředky. Dalším možným vysvětlením tohoto

[75] U těchto skladeb se jedná se především o změny v rovině hudební, ne textové.

způsobu využití ústřední skladby je to, že Drábek paradoxně začal nevědomky používat ve svých inscenacích takové prostředky, kterým se jinak vysmívá. Vysmívá se sice konzumu, ale přitom se jeho inscenace v mnoha ohledech stávají čím dál více spotřebními.

Vybrané motivy z ústředních skladeb mnohdy zaznívají i v přechodech mezi jednotlivými scénami, což přispívá k jejich klipovitosti a kabaretnímu rázu. Zároveň je důsledkem tohoto strukturování kolážovitost a dynamický temporytmus inscenace. Tyto úryvky z ústředních skladeb jsou někdy nahrazeny jinými hudebními motivy, a to opět Královými autorskými, nebo mírně pozměněnými skladbami jiných interpretů. Stejně tak jsou využity po závěrečné scéně buď ony ústřední skladby, nebo Královy vlastní, či cizí písně v jeho úpravě.

Některé z písní zpívají přímo naživo herci, což opět přispívá ke kabaretnímu rázu inscenací a k jejich roztříštěnější struktuře. Například v inscenaci *Richard III.* jsou některé přechody mezi scénami vyplněny písněmi Enyi, či Eltona Johna, které naživo zaznívají v podání pětičlenného andělského sboru (členové Českého chlapeckého sboru z Hradce Králové). V inscenaci *Macbeth* kupříkladu nad mrtvým králem Duncanem zpívá Macduff píseň Jamese Blunta *You are beautiful*. V *Romeovi a Julii* zase Jan Vápeník jakožto Merkucio během představení zpívá několik romských písní a sám se k tomu doprovází na kytaru.

6 SCÉNOGRAFIE

Ve všech třech shakespearovských inscenacích se David Drábek společně s jevištními výtvarníky[76] snaží především o to, aby byla jejich scénografie co nejefektnější a vizuálně nejpůsobivější. Právě tomu je přizpůsobena velká část jejích prvků.

Jak v *Macbethovi,* tak v *Richardovi III.* a *Romeovi a Julii* se pracuje se scénou, která rámuje prostor jeviště, nebo alespoň jeho část. Jistým způsobem je to poukázání na již zmíněný princip divadla na divadle, jež funguje jako zcizovací efekt, skrze který je divák neustále upozorňován na polaritu dvou světů – toho reálného a fikčního divadelního. Nejlépe je využití tohoto principu viditelné v inscenaci *Romeo a Julie*[77]*,* v níž je středová část scény rámována obdélníkovou konstrukcí, na jejímž vrcholku je znázorněna divadelní maska. Polovina konstrukce je natřena na bílo a polovina na černo. Tyto dvě barvy jako by symbolicky rozdělovaly dva světy černých a bílých, kteří žijí odděleně každý ve své části konstrukce. V inscenaci *Richard III*.[78], je také uprostřed scény umístěn rám, skrze nějž přichází na scénu většina postav. Svým vzezřením připomíná vchod na jeviště kabaretu či jiného zábavního podniku podobného druhu. Scéna v případě této inscenace tudíž také podporuje její kabaretní charakter.
V inscenaci *Macbeth*[79] není rámování tak pregnantní. Pokud ale zaměříme pozornost na pult v pravé části jeviště, u něhož zaměstnanci vydávají jídlo zákazníkům, a na stolky a židle pro strávníky, které se nacházejí v části levé, tak můžeme vypozorovat, že každý z těchto sektorů fastfoodu je také vsazen do části jakéhosi rámu.

S rámováním přímo souvisí to, že Drábek se scénografy v těchto inscenacích často pracují s až osově souměrným dělením prostoru. V inscenaci *Romeo a Julie* je kromě zmíněné konstrukce ještě podlaha v přední části jeviště rozdělena bílými čárami jako hřiště, u něhož nechybí ani dva basketbalové koše, stojící na jeho pravé a levé straně. Toto rozdělení prostoru opět symbolicky odkazuje k boji dvou etnik – Romů a Čechů. V inscenaci se s ním i tak pracuje. Mladí členové rodiny Kapuletů a Monteků se zde například trumfují, kdo se lépe trefí do koše.

[76] V případě inscenace *Macbeth* byl scénickým výtvarníkem Marek Cpin, v inscenacích *Richard III.* a *Romeo a Julie* se jednalo o Marka Zákosteleckého.

[77] Fotografie č. 1

[78] Fotografie č. 2

[79] Fotografie č. 3

Během jednoho ze zápasů v tomto prostoru také Romeo zavraždí Tybalta. V inscenaci *Richard III.* se takové geometrické dělení projevuje především v tom, že je nad středovým rámem umístěn ještě jeden menší, v němž se nachází pětičlenný andělský sbor. V inscenaci *Macbeth* je geometrické uspořádání nejviditelnější skrze již zmíněné rozdělení na obslužný pult v pravé části jeviště a stolky pro hosty v části levé.

Prostřednictvím takového dělení prostoru jako by režisér se scénografem záměrně vytvářeli kontrasty mezi různými světy, které se v inscenacích vykreslují, a jež jsou vždy v něčem rozdílné a rozporné. V případě *Romea a Julie* jsou to světy bílých a černých. V inscenaci *Macbeth* je to svět zákazníků, kteří se do fastfoodu přijdou najíst, a těch, jež za ponižujících pracovních podmínek za obslužným pultem spěšně vyřizují jejich objednávky. V *Richardovi III.* je zdůrazněn kontrast mezi světem pozemským a duchovním, který zastupují právě oni andělé na symbolickém kůru.

Takové osově souměrné dělení prostoru tedy přispívá jak k vizuálně efektnímu vyznění jednotlivých scén, tak k poukázání na diferenci různých, navzájem kontrastních světů, jež se v těchto inscenacích mísí.

Ve všech třech scénografiích se také pracuje se symbolikou barev. Inscenace *Macbeth* se po většinu času odehrává v bílém, chladně a odosobněně působícím prostředí fastfoodu. V *Richardovi III.* se symbolika barev nejvíce projevuje v tom, v jakých odstínech je pojata zadní stěna onoho rámu, kterým se vchází na scénu. Když například umírá král Edvard IV., je na jeho pozadí červeno – bílá vlajka, odkazující k válce červených a bílých růží. Prostředí vězení v Toweru je zde zase znázorněno šedo-bílou vykachlíkovanou zdí.[80] V inscenaci *Romeo a Julie* je pravá část rámu, v níž žijí Kapuletovi, pojata jako bílý, sterilně působící minimalistický interiér[81], který symbolicky odkazuje právě k ochladlým vztahům mezi členy nejužší rodiny. Naproti tomu sousední Montekovi mají svůj příbytek zařízený pestrobarevně, což symbolizuje jejich nespoutanost.

[80] Fotografie č. 4, Fotografie č. 2

[81] Fotografie č. 5

6. 1. Prostor

Herci se v těchto inscenacích pohybují po celém vymezeném prostoru jeviště, v případě inscenací *Richard III.* a *Romeo a Julie* dokonce i v prostoru hlediště. V první jmenované postava Žáby vchází během jednoho ze svých výstupů mezi diváky a žádá je o políbení, aby se z ní stala princezna. V *Romeovi a Julii* zase z hlediště na scénu vchází starý Montek se železnou trubkou a obrací se na konkrétního diváka s tím, aby mu věřil, že ji nezcizil. Drábek tedy systematicky narušuje hranici mezi jevištěm a hlediště a snaží se tyto dva světy propojovat skrze přímou komunikaci s divákem.

Z hlediska práce s prostorem je ale nejsignifikantnější časté hraní herců na forbíně. To ve všech třech inscenacích podporuje především apelativnost některých replik, které na ní herci pronášejí. Vybrané repliky jsou situovány na forbínu proto, aby k nim bylo přitáhnuto více divákovy pozornosti. V inscenaci *Macbeth* je například do tohoto prostoru situován dialog, v němž Lady Macbeth naléhá na svého muže, aby zavraždil krále Duncana. Druhým důvodem pronášení některých replik na forbíně je snaha skrze ně diváka ještě více morálně atakovat. Takovým příkladem je již zmíněný závěrečný výstup Richmonda z inscenace *Richard III.*, který přichází do středu forbíny a s pohledem upřeným přímo do diváků jim sděluje své morální poselství. Příkladem v inscenaci *Romeo a Julie* je scéna, v níž se na forbíně omylem srazí Kapulet s Romeem. Oba se učí roli Romea a Kapulet se snaží Romeovi radit s jejím přednesem. Romeo ho však opravuje, protože Kapulet některé repliky komolí. Romeova reakce Kapuleta nepřiměřeně rozlítí, projeví se jako rasově nesnášenlivý a velmi nevybíravým způsobem mu vynadá. Skrze tuto scénu je poukázáno na neopodstatněné osočování lidí z některých menšin, kterým jsou někdy neprávem a bez rozmyslu přisuzovány jisté rysy těchto etnik. Další funkcí hry na forbíně je i zcizování a vytváření odstupu od děje. Nejvíce viditelné je to v případě inscenace *Richard III.,* kde na ní hrají Kamila Sedlárová (Pták) Jan Vápeník (Žába) a komentují děj, odehrávající se na jevišti za nimi.

6. 2. Světlo

V těchto inscenacích světlo plní tři pro Drábkovu tvorbu signifikantní funkce. Za prvé stejně jako další prvky scénografie přispívá k efektní vizuální působivosti. Často je používáno ostré světlo v kombinaci s kouřovým strojem, které někdy i křižuje prostor, což přímo atakuje divákovy smysly. Příkladem může být scéna[82] z inscenace *Romeo a Julie*, v níž prakticky všichni účinkující na scéně zpívají píseň o rasové nesnášenlivosti. Světla v ní divoce problikávají prostorem jeviště, které je zahaleno do bílého dýmu z kouřostroje.

Světlo ale také značně podporuje klipovitost jednotlivých scén. Téměř po každé z nich se zcela zhasne a poté je najednou ostře nasvícena scéna další, nebo je vytvořeno přítmí. Během jednotlivých scén se využívá celá škála světelné intenzity; od absolutní tmy, až po ostré svícení.

Se světlem se zde ale také pracuje podobně jako s objektivem kamery, skrze nějž je vedena divákova pozornost, a to buď přímo na herce, nebo na některou část jeviště. Příkladem může být výstup Macbetha ze stejnojmenné inscenace. Světlo je v něm nejdříve rozprostřeno po celém prostoru hrací plochy a nasvěcuje Macbetha, který hovoří se Třemi čarodějnicemi. Jakmile však na scénu vchází duch jeho mrtvého přítele Banqua, světlo pohasíná a jeho ostrý kužel míří pouze na toto posmrtné stvoření. Tři čarodějnice se v tu chvíli nacházejí v mírném oparu červeného světla.

[82] Fotografie č. 6

7 KOSTÝMY A MASKY

I když k inscenaci *Macbeth* vytvořila kostýmy Andrea Králová a k inscenacím *Richard III.* a *Romeo a Julie* Simona Rybáková, lze v jejich pojetí najít několik společných rysů.

Ve všech třech inscenacích kostýmy zachovávají dobu, do níž Drábek ukotvuje jejich děj. Zčásti také podporují Drábkovu zálibu v kýči, ale i grotesknost a ironii. V případě inscenace *Macbeth* jsou to kupříkladu kostýmy Tří čarodějnic, z nichž každá je oděna jako propagační klaun řetězce McDonald nebo reklamní hamburger Seyton[83]. V inscenaci *Richard III.* je příkladem kostým Lorda Hastingse, který ironizuje skotskou módu, ale zároveň i dětinskost tohoto postaršího muže. V inscenaci *Romeo a Julie* je to kostým policistky Mirandy, nápadně připomínající oděv jejích kolegyň z amerických filmů a seriálů.

Kostýmy dále přispívají k charakterizaci postav, a to ať skrze barvy, nebo jisté bizarní předměty, které jsou na nich našity, jako je tomu v případě inscenace *Richard III.*[84] Zde má například královna Alžběta na své obrovské sukni našité množství složených pánských košil. Každá košile jako by symbolizovala úmrtí jednoho muže z její rodiny. Se skony několika mužských členů své rodiny se totiž musí tato žena několikrát za svůj život vyrovnat. V inscenaci *Macbeth* je zase kupříkladu Macbeth nejdříve oblečen do pracovní uniformy, kterou na sobě mají všichni pracovníci z fastfoodu. Jakmile ale povýší a přejímá královské místo, je oděn do tmavého obleku, stejně jako jeho předchůdce Duncan. Změna kostýmu tedy signalizuje jeho posun na společenském žebříčku. V inscenaci *Romeo a Julie* jsou například manželé Kapuletovi a jejich dcera Julie oblečeni do oděvů v odstínech bílé a béžové.[85] Naproti tomu Montekové na sobě mají oblečení křiklavých barev, z nichž převažuje rudě červená.[86] Toto barevné rozlišení opět podporuje již zmíněné vlastnosti obou rodin - chlad a sterilnost domácnosti Kapuletových a nespoutanou divokost Monteků.

V *Macbetovi* a *Richardovi III.* se také z hlediska barev výrazně pracuje s kontrastem černé a bílé. Často je zde také využíváno různých odstínů tmavších barev. V *Richardovi III.* je například Lady Anna oblečena do dlouhých bílých šatů

[83] Fotografie č. 7

[84] Fotografie č. 4

[85] Fotografie č. 5

[86] Fotografie č. 6

a černého korzetu. Hlavní postava je naproti tomu celá oděna do černého, kontrast k tomu tvoří její bíle nalíčený obličej.[87] I ostatní postavy jsou často oděny do tmavých barev a v kontrastu s tím jsou jejich obličeje nalíčeny na bílo. Takové líčení je dalším příkladem zcizovacího efektu. V případě inscenace *Macbeth* je příkladem kontrastu černé a bílé oblečení zaměstnanců fastfoodu, oděných do sněhově bílých košil a Macduffa, který na sobě má černou koženou bundu, tričko a kalhoty. Tím jako by se od začátku odkazovalo k jisté odlišnosti této postavy od ostatních a k tomu, že bude pro následující děj nějak zásadní.

Posledním signifikantním rysem kostýmů, který nalézáme ve všech třech inscenacích, jsou jisté prvky surreálna, které posilují magičnost a snovost některých scén inscenací. V *Macbethovi* se kupříkladu jedná o naddimenzované masky zvířecích hlav[88], které na sobě mají vojáci během bitvy. Ve scéně bitvy jsou použity i v inscenaci *Richard III.* Zde se kromě toho setkáváme i se sluhou, který na scénu přichází s hlavou chobotnice, nebo s již zmíněným Ptákem a Žábou. V případě inscenace *Romeo a Julie* se jedná o masky ptačích či koňských hlav, které mají na hlavách bizarní postavy, zjevující se Kapuletovi v jeho drogovém opojení.

[87] Fotografie č. 8

[88] Fotografie č. 9

8 HERECKÁ SLOŽKA

Ve všech třech shakespearovských inscenacích se ve většině případů setkáváme se stylizovaným, antipsychologickým herectvím, jehož hlavní funkcí je vytvořit divákův odstup od postavy. Herecké výkony účinkujících ale nejsou stylizované do stejné míry. Míra stylizace se u jednotlivých herců někdy mění i v průběhu představení. Tato náhlá přeměna je dalším příkladem střihovosti v těchto inscenacích.

Velmi často se zde setkáváme se značně expresivními hereckými projevy doprovázenými stylizovanými pohyby. V jistém momentu ale nastane střih a herci přejdou do zcela civilního přednesu a naopak. Příkladem může být výstup Macbetha na hostině, kdy nejdříve zcela civilně s odstupem hovoří o tom, jaká je škoda, že na slavnosti nemůže být přítomen jeho přítel Banquo. Když se mu ale následně zjeví jeho duch, začne těkat očima po scéně, jeho pohyby jsou najednou křečovitější a v hlase je čitelná daleko větší hysterie. Opačným příkladem, kdy herec z expresivní polohy přejde do oné civilní, je scéna z inscenace *Romeo a Julie.* V ní se Juliin otec učí doma jeden z monologů Romea. Odříkává ho s přehnaným důrazem na rytmiku a výslovnost jednotlivých slov, jako by si s nimi spíše pohrával. Jakmile ale zapomene text a je nutné, aby se podíval do svého scénáře, přichází střih a on si zcela civilním hlasem připomíná, že by si měl přeci jen vzít brýle.

Na těchto třech inscenacích je viditelný jistý posun v tom, jak se měnila funkce zcizování v hereckém projevu. V *Macbethovi* režisérovi patrně ještě primárně šlo o to, aby si skrze zcizující herectví divák vytvořil jistý odstup od postavy. V *Richardovi III.* a *Romeovi a Julii* jako by ale hlavní funkcí těchto antiiluzivních hereckých projevů bylo zejména pobavení diváků. V těchto inscenacích se totiž často setkáváme s více pitvořivými a povrchně karikujícími hereckými projevy. V tomto posunu je tedy viditelná Drábkova čím dál tím větší snaha o to, aby se diváci při sledování jeho inscenací co nejvíce bavili, která přebíjí téměř vše. Například všichni muži, kteří v inscenaci *Richard III.* představují ženské postavy, pouze parodují jejich pohyby nebo způsob mluvy. Kupříkladu Filip Richtermoc v roli Královny Alžběty zasněně tančí na píseň Enyy, zaznívající v jednom z předělů, a poté začíná hovořit se svým bratrem Riversem hlasem, který připomíná mutujícího pubertálního chlapce. Příklady v inscenaci *Romeo a Julie* se týkají především parodování intonace romského etnika. Děje se tak především u Kamily Sedlárové (romská Chůva) a Matěje Anděla (Benvolio).

I přesto, že se v těchto inscenacích setkáváme s antipsychologickým herectvím a snahou diváka co nejvíce pobavit, tak se některým hercům podaří nastínit alespoň minimum vnitřního života jejich postavy, díky čemuž se s nimi divák v některých momentech dokáže sžít. Takovým příkladem je výkon Pavlíny Štorkové v roli Richarda III., Vojtěcha Dvořáka jako Romea a Marie Poulové jakožto Julie, nebo Zory Valchařové-Poulové v roli Lady Macbeth. Na výkon Pavlíny Štorkové v roli Richarda III. se například ve své recenzi této inscenace více zaměřil Michal Zahálka: „Její oboupohlavní Richard s neslušivou ofinou a havraními vlasy spletenými do dlouhého copu je výtečným exemplářem nepsychologizujícího, proměnlivého herectví, které zvládá spojit komediální zkratku s momenty bezmála tragickými."[89] Jana Machalická se ve své studii z časopisu *Svět a divadlo* k dvojlomnosti výkonu Štorkové vyjadřuje také a ještě ho o něco rozvíjí: „[…] Štorková Richarda buduje v zajímavé dvojlomnosti: je cynickým skřetem i podivně křehkou androgynní bytostí."[90] Stejná autorka poté oceňuje i herecké výkony Dvořáka v roli Romea a Poulové v roli Julie. I přesto, že se skrze tyto postavy Drábek opět snaží pobavit publikum, tak zcela nepostrádají psychologickou drobnokresbu: „Přes všechny vtipné průpovídky, parafráze, ozvláštňování, etudy na dané téma, které jsou nuceni provádět, se jejich vztah i povahy nakonec vyloupnou. Jsou nesmělí, opuštění, vlastně oba citově deprivovaní, až malinko retardovaní. Cítí, že do svého prostředí nepatří, a to je asi spojuje nejvíc. Jejich nevtíravé a prosté ztvárnění citů se prosadí."[91] Detailnějšímu popisu hereckého výkonu Valchařové-Poulové se ve své recenzi na inscenaci *Macbeth* věnuje Jana Paterová: „Zvláště Lady Macbeth Zory Valchařové-Poulové se dívá na celou věc pragmaticky. Není to žádný démonický vamp, ale utahaná a udřená manželka neúspěšného muže. Její argumenty mají velkou přesvědčivou sílu a s první vraždou se dokáže vyrovnat docela prakticky."[92]

Pohyby herců po jevišti jsou zčásti stylizované a zčásti civilní. Důvodem stylizace některých pohybů je opět zcizení. Ve většině případů tyto pohyby slouží k tomu, aby se skrze ně ještě více podpořilo komické vyznění daných situací, jako je to

[89] Martin Zahálka. „Richard III.: David Drábek zinscenoval kabaret v hlavní roli se Shakespearem ". *Hospodářské noviny.* 26. 10. 2012.

[90] J. Machalická. „S medvídkem a lokomotivou", s. 35.

[91] J. Machalická. „S medvídkem a lokomotivou", s. 39.

[92] Jana Paterová. „Hradec servíruje McShakespeara". *Lidové noviny.* 17. 4. 2007.

v případě scény z *Richarda III.,* v níž se publiku po jevišti chodí představovat jako na módní přehlídce jednotliví mužští členové královského dvora. V jiném případě jsou stylizované pohyby příkladem dalšího využití filmových principů. Příkladem mohou být již zmíněné některé předěly mezi jednotlivými scénami z inscenace *Macbeth*, v nichž sledujeme chod fastfoodu, který herci ilustrují táhlými, rozvláčnými pohyby, připomínajícími zpomalený film.

9 REŽIJNÍ STYL DAVIDA DRÁBKA V SHAKESPEAROVSKÝCH INSCENACÍCH

Tento oddíl bakalářské práce je pokusem o sumarizaci výrazných rysů režijního stylu Davida Drábka, k nimž jsem dospěla v předešlých kapitolách.

Na tři shakespearovské inscenace, potažmo jejich textové složky, má bezesporu značný vliv to, že je David Drábek dramatikem. Projevuje se to především v tom, jak nakládá s původní předlohou – do jaké míry ji přepisuje, vyškrtává z ní jednotlivé postavy nebo krátí a přehazuje některé scény. Na příkladu vybraných inscenací je v tomto ohledu viditelný posun od více interpretačního způsobu výkladu předlohy, až po její ve větší míře autorské uchopení. V *Macbethovi* se ještě Drábek snaží zachovat většinu původního textu, nepřipisuje nové postavy, spíše jen krátí jednotlivé scény. V *Richardovi III.* již do originálu zasahuje o poznání více, přidává nové postavy a množství vlastního textu. Scénář inscenace *Romeo a Julie* je už poté spíše Drábkovým autorským dílem na motivy původního Shakespearova příběhu.

Jazyk, kterým jsou psány pasáže, jež Drábek připisuje do původní předlohy, se vyznačuje výraznou hrou se slovy. Nalézáme v něm různé slovní přesmyčky či neobvyklá slovní a větná spojení, která jsou ale současně prokládána hovorovou češtinou. Prostřednictvím toho se Drábek snaží ironizovat Shakespearův jazyk, zároveň je zde ale hovorová mluva použita proto, že děj inscenací je zasazen do současnosti (*Macbeth, Romeo a Julie*), nebo je k ní alespoň co nejvíce odkazováno (*Richard III.*).

Ironie, s níž Drábek nahlíží na Shakespearův jazyk, je obsažena v burleskní grotesce, jejíž principy jsou nejen v textové složce těchto inscenací často využívány. Skrze ni, černý humor, nadsázku a satiru se Drábek snaží docílit komického účinku a odlehčit daný žánr. Na těchto inscenacích je viditelné, jak Drábek v průběhu let klade na humor čím dál větší důraz. Zatímco v *Macbethovi* se setkáváme s vtipy promyšlenějšími, skrytými v textu nebo v hereckém projevu, v *Richardovi III*. a *Romeovi a Julii* se stávají divácky vstřícnějšími, někdy až lacinými.

Komiku a s ní spojenou hyperbolizaci v těchto inscenacích podporuje i jevištní akce a herecký projev, v němž převládá antipsychologické, stylizované herectví. V něm mezi sebou často kontrastují značně expresivními projevy, které jsou střihově prokládány zcela civilním přednesem. Během něho jako by herci

vystoupili z postavy a až brechtovským způsobem komentovali jejich počínání. Na těchto třech inscenacích je jasně čitelný posun v tom, jakou funkci v nich plní antiiluzivní herectví. V *Macbethovi* se prostřednictvím něj režisér ještě snažil dosáhnout především jisté distance diváka od jevištního dění. Ve zbylých dvou inscenacích jako by ale jeho primární funkcí bylo pouze pobavit diváky. Část herců tak ve snaze splnit tento požadavek pouze karikuje a přehrává. Jiným hercům se však i přesto daří v jistých chvílích svým postavám vtisknout alespoň minimum vnitřního života.

Ústředním tématem těchto inscenací je kritika současné české konzumní a masmediální společnosti. V duchu dadaismu tedy optikou posměšné komiky pohlíží na různé fenomény dnešní společnosti, kterým se vysmívá, čímž je zároveň kritizuje.

Druhým výrazným tématem je outsiderství, které je zde zobrazeno skrze frustrované, deprivované jedince, jež jsou jistým způsobem vyčleněni ze společnosti. Současně je ale jejich frustrace vyvážena schopností sebeironizace.

V Drábkových inscenacích obecně nalézáme množství intertextuálních odkazů a aluzí. Nejčastěji je v nich odkazováno právě k současné společnosti. Primární funkcí těchto odkazů je její kritika.

S tímto výrazným tématem inscenací úzce souvisí i moralizační a edukativní charakter některých jejích scén. V tomto ohledu je mezi vybranými inscenacemi opět znatelný jistý posun. V *Macbethovi* jsou apely na diváky více ukryty. V *Richardovi III*. a *Romeovi a Julii* se s nimi pracuje již daleko přiznaněji, až někdy v rámci celku nepůsobí příliš organicky.

Snaha komunikovat s divákem, oslovovat ho a neustále narušovat hranici mezi hledištěm a jevištěm je vůbec v těchto inscenacích výrazná. Důležitým prostorem pro hru herců se stává forbína. Repliky, které na ni pronášejí, se kvůli bezprostřední blízkosti diváků stávají ještě více atakujícími a moralizačními. Herci se také někdy pohybují přímo v hledišti, obracejí se na některé diváky a vyžadují jejich reakci, nebo vystupují z rolí a sdělují jim například informace o svém profesním životě.

Drábek obecně často v těchto inscenacích pracuje s antiiluzivními divadelními principy. Řadí se do nich i ona již zmíněná burleskní groteska, satira, sarkasmus, ironie, antipsychologické herectví, intertextuální odkazy, ale například i princip

divadla na divadle. Ten je zde primárně realizován skrze rámování částí jeviště, v jejichž prostoru herci někdy hrají. V *Macbethovi* opět tento rys figuruje méně přiznaně, ve zbylých dvou inscenacích je naopak zcela signifikantní.

Jako další zcizující efekt v inscenacích fungují některé surrealistické principy. Jejich nositeli jsou primárně různé postavy bizarních zvířat či oživlých věcí, které působí snovým a fantaskním dojmem. Současně je skrze tento svět fauny poměřována současná společnost, v čemž se ještě více projevuje její obludnost. Tyto magické postavy ale zároveň společně s klipovitými scénami a filmovými střihy v hereckém projevu, spočívajícími v razantních změnách stylizace, přispívají ke kolážovitým strukturám inscenací. Ty kvůli této roztříštěnosti dostávají více kabaretní ráz, ale zároveň filmové ladění.

Dalším výrazným surrealistickým rysem těchto inscenací je využití černého humoru a absurdity. Spíše Drábkova náklonnost k nim ale zapříčinila jeho příklon k surrealismu, než že by začal jejich principů využívat proto, že by byl surrealista.

Značný vliv tohoto uměleckého směru je viditelný i v často bizarních, bláznivých kostýmech. Stejně tak se surrealismus odráží v maskách, ilustrujících naddimenzované hlavy zvířat, které na sobě mají herci v některých scénách. Všechny surrealistické principy také posilují ireálnost některých momentů inscenací a tvoří kontrastní protiváhu k materiální, současné společnosti, která je zde zobrazována.

V kostýmech a líčení se v těchto inscenacích zároveň projevuje Drábkova záliba v groteskno sti, ironizaci a kýči. Kostýmy také zčásti slouží k charakterizaci postav, a to především skrze barvy nebo předměty, které jsou na nich našity, jako je to v případě inscenace *Richarda III.* I v této složce inscenace se často pracuje s kontrasty, a to především mezi černou a bílou barvou, což je vizuálně působivě.

Podpora efektní působivosti je v těchto inscenacích také důležitou funkcí několika prvků jejich scénografií. Zejména se jedná o práci s až osově souměrným dělením prostoru, prostřednictvím něhož se poukazuje na kontrasty a diference mezi různými fikčními světy, jež jsou v inscenacích zobrazovány. Dále k vizuální působivosti značně přispívá i práce se světlem. Často je zde používáno světlo ostré, různě problikávající prostorem, jehož efektnost je ještě podpořena kouřostrojem. Stejně jako v kostýmech, tak se i ve scénografii pracuje se

symbolikou barev, které v divácích mohou evokovat intenzivní asociace z prostředí, v němž se dané scény odehrávají.

Podobně jako scénografie, výrazně přispívá k tvorbě divákových vlastních asociací i hudba, kterou pro všechny tři inscenace složil hudební producent a autor scénické hudby Darek Král, s nímž Drábek tvoří jakýsi režijně - hudební tandem. Toto označení plyne z toho, že od dob jejich společných studií složil hudbu k většině Drábkových inscenací.

Pro Drábkovy inscenace Král skládá buď písně vlastní, nebo pozměňuje různé notoricky známé mainstreamové hity, což je další příkladem citování a satirické kritiky dnešní společnosti. Zároveň se v tom opětovně ukazuje záliba Davida Drábka v práci s kýčem a brakem. S hudbou se v těchto inscenacích nepracuje jako s pouhým podkresem, ale často se jedná o činitel, který má výrazný vliv na emoční vyznění dané situace pro diváka. Král také podobně jako Drábek pracuje s míšením různých žánrů.

Hudba je ve strukturách třech shakespearovských inscenací využita na podobných místech. Na jejich začátku i konci zazní téměř celá ústřední skladba, což působí až seriálově chytlavým způsobem. Tomu se Drábek sice vysmívá, ale současně s touto chytlavostí pro diváky systematicky pracuje. Vybrané motivy z ústřední písně, nebo z Královych vlastních, či mírně pozměněných skladeb jiných autorů, poté zaznívají i mezi jednotlivými scénami, což podporuje jejich klipovitost. Zároveň to ale přispívá k značné dynamizaci temporytmu inscenace, ale i její roztříštěnější struktuře. Tato kolážovitost podpořená některými písněmi, které naživo zpívají herci, poté také posiluje kabaretní ráz těchto inscenací.

10 ZÁVĚR

V této bakalářské práci jsem se pokusila na příkladech tří inscenací Shakespearových dramat *Macbeth*, *Richard III.* a *Romeo a Julie* charakterizovat některé výrazné rysy režijního stylu českého dramatika, dramaturga a režiséra Davida Drábka.

Můj pohled na jeho inscenace se v průběhu psaní tohoto textu v mnoha ohledech změnil. Během procesu bádání a následného psaní bakalářské práce jsem se především naučila na Davida Drábka pohlížet více kriticky. Tento kritický nadhled se začal formovat již během vyhledávání pramenů a literatury a dojíždění do Klicperova divadla v Hradci Králové, kde jsem postupně zhlédla všechny Drábkovy inscenace. Před tím, než jsem se rozhodla, že se jeho režijní osobnosti budu věnovat ve své bakalářské práci, tak jsem viděla pouze jeho tři inscenace *Richard III*., *Romeo a Julie* a *Podivuhodné odpoledne dr. Zvonka*. Jakmile jsem ale zhlédla onen zbytek, který je na repertoáru Klicperova divadla, zjistila jsem, jak velmi podobným, až šablonovitým způsobem Drábek přistupuje k inscenování všech her, bez ohledu na to, zda jsou od cizích autorů, nebo jeho vlastní.

Dříve pro mě byl Drábek především režisérem, který oplývá nespoutanou fantazií a množstvím překvapujících bláznivých a zábavných nápadů. Tyto vlastnosti na něm oceňuji i dále, ale zároveň vím, že tyto nápady Drábek často nedokáže skloubit v jeden funkční celek. Někdy se jako režisér chytí jakési utkvělé představy, kterou nedokáže opustit, ani když nefunguje, a násilně ji včleňuje do inscenací. Jindy je naopak vidět, že se v některé části inscenace svého původního nápadu vzdá a už ho dále nerozvíjí, což působí chaoticky a nelogicky.

V mnoha momentech mi také v Drábkových inscenacích přijde zbytečný onen až příliš lidový, divácky vstřícný humor. Zároveň jsem ale zjistila, jak silnou diváckou obec si Drábek dokázal během svého působení v Klicperově divadle vychovat. Na tuto scénu se nechodí na tituly, ale právě na Drábka. Po každém představení, které jsem zde navštívila, následovala standing ovation, a to včetně dopoledních představení pro středoškoláky.

Z mého pohledu jsou ale Drábkovy inscenace postupem let méně promyšlené a upadají do stereotypů. Drábek se v nich sice snaží neustále kritizovat konzumní společnost, ale mám pocit, že jeho inscenace jsou paradoxně příkladem takového spotřebního artiklu. Převažuje v nich touha zavděčit se divákům tím, co už se mu jako tvůrci mnohokrát osvědčilo. Drábek jako by vykrádal sám sebe a

recyklované nápady vyhání do stále větších extrémů. Výsledkem jsou ale inscenace, které téměř postrádají to, co v sobě měly jeho dřívější produkce- lehký groteskní humor, zábavnou hravost, komickou nadsázku, ale zároveň i existenciální podtext.

11 SEZNAM CITOVANÉ A POUŽITÉ LITERATURY

11. 1. Knižní tituly a monografie

Gregar, Alexandr. *Město a (jeho) divadlo: Příběh královehradeckého divadelního pahorku.* Praha: Kant, 2013.

Jungmannová, Lenka. *Příběhy obyčejných šílenství: „Nová vlna" české dramatiky po roce 1989.* Praha: Akropolis, 2014.

Kerbr, Jan. *Krajina s akvabelami a černým domem: pokus o vymezení české polistopadové dramatiky.* Praha: Pulchra, 2013.

Pavis, Patrice. *Divadelní slovník: Slovník divadelních pojmů*. Přeložila Daniela Jobertová. Praha: Divadelní ústav, 2003.

11. 2. Periodika

Dombrovská, Lenka. „David Drábek: Mám tolik sebevědomí, až jsem si protivný". *Divadelní noviny.* 2014, roč. 23, č. 1, s.8–9.

Drozd, David. „Přeměřování vzdálenosti. Proměna poetiky české režie v osmdesátých letech a tvorba Petra Lébla". *Divadelní revue*. 2015, č. 3, roč. 26, s. 98–112.

Just, Vladimír. „Kauza DAviDA Drábka aneb Nejen o 11. přikázání". *Divadelní noviny.* 2013, roč. 22, č. 22, s. 4.

Kracík, Vladislav. „Studio Hořící žirafy". *Theatralia*. 2011, roč. 14, č. 2, s. 72–76.

Machalická, Jana. „S medvídkem a lokomotivou". *Svět a divadlo*. 2014, roč. 25, č. 6, s. 32–40.

Mareček, Petr. „Macbeth jako Don Quijote zla z fastfoodu". *Mladá fronta DNES*. 17. 3. 2007.

Zahálka, Martin. „Richard III.: David Drábek zinscenoval kabaret v hlavní roli se Shakespearem ". *Hospodářské noviny.* 26. 10. 2012.

11. 3. Diplomové a dizertační práce

Budařová, Jana. *Projevy surrealismu v českém divadle 20. a 30. let XX. století.* Diplomová práce. Praha: Univerzita Karlova v Praze, Fakulta filozofická, Katedra divadelní vědy, 2007.

Fleyberková, Klára. *Tvorba Davida Jařaba a Dušana D. Pařízka v Divadle Komedie*. Diplomová práce. Praha: Akademie múzických umění v Praze, Fakulta divadelní, Katedra Teorie a kritiky, 2012.

11. 4. Programy a tiskové zprávy k inscenacím

Slouková, Jana. *Premiéra Romeo a Julie* [Tisková zpráva k inscenaci]. Informačně – dokumentační oddělení Divadelního ústavu v Praze.

11. 5. Internetové zdroje

mip. „George Ritzer: Mcdonaldizace společnosti: Výzkum měnící se povahy soudobého společenského života" [online]. *casopis.vesmir.cz.* Publikováno: Vesmír 76, 227, 1997/4 [cit. 6. 6. 2017] Dostupné z: http://casopis.vesmir.cz/clanek/george-ritzer-mcdonaldizace-spolecnosti.

mip. „Hradecká divadelní značka Drábek & Král slaví dvě dekády. Má vyprodáno" [online]. hradec.idnes.cz. 12. 1. 2014 [cit. 6. 6. 2017]. Dostupné z: http://hradec.idnes.cz/divadelni-spoluprace-davida-drabka-a-darka-krale-f5y-/hradec-zpravy.aspx?c=A140106_171930_hradec-zpravy_tuu.

11. 6. Audiovizuální zdroje

Macbeth. [DVD]. Režie David Drábek. Záznam představení Klicperova divadla v Hradci Králové. Dostupný ve Videotéce Institutu umění – Divadelním ústavu.

Richard III. [DVD]. Režie David Drábek. Záznam představení Klicperova divadla v Hradci Králové, pořízený divadlem. Dostupný přes sekretariát Klicperova divadla.

Romeo a Julie. [DVD]. Režie David Drábek. Záznam představení Klicperova divadla v Hradci Králové, pořízený divadlem. Dostupný přes sekretariát Klicperova divadla.

PŘÍLOHA č. 1 : Inscenace zrežírované Davidem Drábkem v Klicperově divadle v Hradci Králové do sezóny 2016/2017

Inscenace	Premiéra	Derniéra	Počet uvedení
R.U.R.	3. 12. 2005	11. 2. 2008	49
Macbeth	17. 3. 2007	18. 4. 2008	21
Ještěři	23. 5. 2009	23. 2. 2013	69
Náměstí Bratří Mašínů	10. 10. 2009	30. 4. 2011	30
Noc oživlých mrtvol	20. 2. 2010	30. 1. 2015	60
Sherlock Holmes: Vraždy vousatých žen	18. 12. 2010	6. 12. 2011	24
Jedlíci čokolády	21. 5. 2011	Stále se reprízuje	
Figarova svatba	17. 12. 2011	Stále se reprízuje.	
Koule	12. 5. 2012	Stále se reprízuje.	
Richard III.	20. 10. 2012	Stále se reprízuje.	
Podivné odpoledne dr. Zvonka	27. 4. 2013	4. 5. 2015	38
Romeo a Julie	8. 3. 2014	Stále se reprízuje.	
Velká mořská víla	17. 5. 2014	Stále se reprízuje.	
Český les	30. 5. 2015	Březen 2017	20
Tři mušketýři	19. 12. 2015	Stále se reprízuje.	
Unisex	21. 5. 2016	Duben 2017	8
Čtyřlístek!	17. 12. 2016	Stále se reprízuje.	
Netopýr	20. 5. 2017	Stále se reprízuje.	

Zdroj: *Klicperovo divadlo Hradec Králové* [online]. [cit. 1. 7. 2017]. Dostupné z: http://www.klicperovodivadlo.cz/archiv-inscenaci/.

PŘÍLOHA č. 2: Obrazová příloha

Fotografie č. 1

V popředí: Matěj Anděl (Benvolio) a Tomáš Lněnička (Samson), vlevo za nimi Romeo (Vojtěch Dvořák)

Fotografie č. 2

Zleva doprava: David Smečka (Vrah), Josef Čepelka (Clarence), Jakub Tvrdík (Vrah)

Fotografie č. 3

Uprostřed Dušan Hřebíček (Macbeth), kolem něj Lenka Loubalová, Kateřina Francová, Kristýna Kociánová (Tři čarodějnice)

Fotografie č. 4

Zleva doprava: Filip Richtermoc (Alžběta, manželka krále Edwarda IV.), Tomáš Lněnička (Král Edward IV.), Lubor Novotný (Vévodkyně z Yorku)

Fotografie č. 5

Zleva doprava: Kamila Sedlárová (Chůva), Marie Poulová (Julie), Jan Sklenář (Kapulet), Martina Nováková (Kapuletová)

Fotografie č. 6

Zcela vlevo: Jan Vápeník (Merkucio), v červené kšiltovce, teplácích a mikině Matěj Anděl (Benvolio), za ním v pozadí Helena Plecháčková (Policistka Miranda), vedle ní v pozadí Chůva (Kamila Sedlárová), v popředí Jakub Tvrdík (Tybalt)

Fotografie č. 7

Vlevo Petr Vrběcký (Seyton) vedle něj Zora Valchařová–Poulová (Lady Macbeth)

Fotografie č. 8

Vlevo: David Smečka (Adolf Hitler), v popředí Pavlína Štorková (Richard III.), napravo za ní Tomáš Lněnička (Usáma bin Ládin)

Fotografie č. 9

Herce na fotografii nelze identifikovat

Autoři fotografií:

Macbeth: Josef Ptáček

Richard III.: Patrik Borecký

Romeo a Julie: Patrik Borecký

Zdroje:

Inscenace *Macbeth*: Databáze fotografií Institutu umění – Divadelního ústavu

Inscenace *Richard III.* a *Romeo a Julie*: webové stránky Klicperova divadla v Hradci Králové: www.klicperovodivadlo.cz.