

UNIVERZITA PALACKÉHO V OLOMOUCI

FILOZOFICKÁ FAKULTA

KATEDRA DIVADELNÍCH, FILMOVÝCH A MEDIÁLNÍCH STUDIÍ

INSCENAČNÍ POETIKA DANIELA ŠPINARA

The Poetics of Daniel Špinar's Productions

Kateřina Valášková

Magisterská diplomová práce

Vedoucí práce: Mgr. Helena Spurná, Ph.D.

Olomouc 2013

Čestné prohlášení:

Prohlašuji, že jsem tuto práci zpracovala samostatně a veškeré použité prameny a literatura jsou uvedeny v závěrečném seznamu.

V Olomouci dne:

.....

Kateřina Valášková

Děkuji vedoucí práce Mgr. Heleně Spurné, Ph. D., za odbornou pomoc, čas strávený při konzultacích a podnětné vedení, bez kterého by tato práce nevznikla. Rovněž děkuji Klicperovu divadlu v Hradci Králové, Divadlu Petra Bezruče v Ostravě, Divadlu na Vinohradech a Městskému divadlu Kladno za poskytnuté záznamy inscenací.

Obsah

Léta a kruhy Daniela Špinara.....	9
Poetický Špinarův Čechov v sukních	12
Syrový Vojcek	28
Něžně krutá Maškaráda.....	41
Chladné drama dvou královen	53
Racek v hravých i tklivých tónech.....	65
Průsečík dvou velkých světů	78
Pokus o charakteristiku inscenačního stylu Daniela Špinara.....	87
Závěr	92
Přílohy I. - Soupisy k jednotlivým inscenacím	96
Přílohy II. - Fotografie	101
Summary	106
Soupis literatury a pramenů	107

Úvod

Předmětem mé práce je inscenační poetika současného divadelního režiséra Daniela Špinara. Na základě interpretací několika vybraných inscenací se pokusím určit stěžejní rysy jeho režijního stylu. Pokusím se definovat Špinarův přístup k formování inscenačního tvaru a způsob, jakým buduje jednotlivé složky divadelního celku. Má práce by měla vyplnit mezeru v dosavadních poznatcích o režijní tvorbě tohoto mladého divadelního umělce; jeho tvorba dosud nebyla předmětem žádné diplomové práce ani rozsáhlejší studie. Zatím jedinou reflexí režijní tvorby Daniela Špinara tak jsou pouze recenze a kritiky jak v tištěných, tak v elektronických periodikách. Jejich počet, hloubka i rozsah se u jednotlivých inscenací liší. Podnětnější a hlubší studie jsou spíše výjimkou.¹ Znatelný je vyšší ohlas na inscenaci *Vojcka* (díky získanému ocenění) a také *Marie Stuartovny* (pozornost médií si zasloužila hereckým obsazením). V Divadelních novinách i Světě a divadle sice hlubší studie jednotlivých inscenací najdeme, chybí však studie ucelenější a věnující se tvorbě Daniela Špinara jako celku.

Metodou této diplomové práce je rozbor jednotlivých inscenací ve všech jejich složkách. Neméně důležitá je také interpretace významové roviny inscenací a způsobu, jímž Špinar pracuje s jevištní symbolikou. Cílem této práce je také komplexně popsat způsob scénického vyjádření autora, způsob, jakým buduje jednotlivé obrazy i samotné dramatické napětí.

Režijní tvorba Daniela Špinara mnohdy vyvolává velmi rozporuplné reakce, a to jak u divadelních kritiků, tak u diváků samotných. Jeho inscenace dokážou provokovat svou syrovostí, ale i očarovat vizuálním bohatstvím. Daniel Špinar oplývá citem pro subtilní nuance skryté v textu, které se smyslem pro stavbu inscenačního celku převádí na jeviště. Ve Špinarově inscenační tvorbě sice převažují kanonické texty klasiků, najdeme tu ale i dramatikou současnou. Špinar chápe literární

¹ Kromě recenzí ve Světě a divadle či Divadelních novinách se výrazně hlubší recenze objevila například v kulturně-politickém časopise A2 (Jana Bohutínská: Vihoradská divadelní revoluce?) či na webových portálech rozrazilonline.cz a i-divadlo.cz.

text jako výzvu a pro současného diváka na jevišti vytváří příběhy plné krásných obrazů, skrytých metafor a hlubokého významu.

V této práci se budu zabývat následujícími inscenacemi Daniela Špinara: *Táňa, Táňa, Vojcek, Maškaráda, Marie Stuartovna* a *Racek*. K jejich analýzám byly použity záznamy z představení. V případě inscenací *Táňa, Táňa* a *Racek* je navíc brán v potaz i osobní zážitek z představení.

Právě tyto inscenace byly pro moji práci vybrány z několika důvodů. Daniel Špinar zmíněné inscenace vytvořil ve čtyřech různých divadlech. Na spolupráci s různými soubory lze lépe vysledovat osobitý přístup režiséra k herecké práci, stejně jako jeho přístup k různým hereckým typům. Se soubory Divadla Petra Bezruče, Klicperova divadla v Hradci Králové a Městského divadla Kladno již Špinar v minulosti spolupracoval, zatímco jeho inscenace *Vojcka* v Divadle na Vinohradech byla v tomto divadle jeho první, následovala *Marie Stuartovna*. Až na inscenaci *Vojcka* tak již Špinar věděl, s jakým souborem a jakými typy herců bude svoji inscenaci utvářet. Znal složení hereckého souboru i způsob hraní jednotlivých herců, některé texty byly dokonce vybrány právě pro daný soubor. O výsledku jednotlivých spoluprací s vybranými divadly hovoří také to, zda s nimi Špinar v budoucích letech i nadále spolupracoval, což bude v jednotlivých interpretacích rovněž zmíněno. Výjimku kritéria spolupráce s rozdílnými divadelními soubory tvoří pouze soubor Divadla na Vinohradech. Toto divadlo totiž nese ještě jedno prvenství, které mu tuto výjimku přineslo: Daniel Špinar tu jako v dosud jediném divadle působil v pozici kmenového režiséra, a to v letech 2008 – 2010. V této práci jsou tedy rozebírány obě inscenace, které tu během jeho působení vznikly, v případě inscenace *Vojcka* je důvodem pro interpretaci také získaná Cena Alfréda Radoka za divadelní počin roku. *Vojcek* tedy v práci zabývající se Danielem Špinarem rozhodně má své právoplatné místo.

Kritérium spolupráce s různými divadly je pro mne důležité i z hlediska sledování Špinarových schopností týmové práce a v neposlední řadě také pro to, abychom si mohli učinit představu o tom, k jakým hercům při výběru obsazení Špinar inklinuje.

Dalším kritériem pro výběr rozebírané inscenace je samotná její předloha. Drama *Táňa, Táňa* ruské autorky Olgy Muchinové jako jediné nepatří do světové

literární klasiky. Na této inscenaci předvedu, zda se nějakým způsobem liší Špinarova práce a jeho přístup k textu klasickému a současnému. Inscenace *Maškarády* královéhradeckého souboru a kladenského *Racka* byly vybrány jako klasická dramata, která chtěl Špinar režirovat přímo s těmito danými soubory. V Klicperově divadle byla jeho motivací kromě herce Ondřeje Malého jakožto ideálního ztvárnitele Arbenina také dramaturgyně Jana Slouková, se kterou se Špinar zná ze studií a velmi se těšil na spolupráci s ní. Samozřejmě musela volba uvedeného titulu nějakým způsobem korespondovat s typem divadla, ve kterém jej Špinar inscenuje. V případě inscenací *Maškarády* a *Táni, Táni* je volba titulu těmito divadlům „šitá na tělo“.

Prostřednictvím rozboru uvedených inscenací chci dojít k určení základních rysů poetiky inscenací Daniela Špinara a pokusit se jej vřadit do kontextu současného českého divadla.

Na jednotlivé interpretace a analýzy inscenací se zaměřím po úvodní kapitole, ve které bude krátce představena osobnost Daniela Špinara. Jednotlivé analýzy jsou pak řazeny chronologicky dle data premiéry. První z analyzovaných tak bude inscenace *Táňa, Táňa*, jež vznikla v Divadle Petra Bezruče v Ostravě. Špinarova inscenace hry mladé ruské autorky byla její druhou premiérou na našem území. Specifiky této inscenace jsou jednak netradiční organizace prostoru, ve kterém se ji Špinar rozhodl inscenovat, jednak také „přidání“ dvou postav, pro které se režisér s dramaturgyní rozhodli. Ukázána bude rovněž důležitá role volby tohoto dramatu pro inscenování právě Špinarem, protože ač se jedná o divadelní hru novějšího vzniku, nese v sobě důležité znaky a odkazy k dramatům klasickým.

Druhou analyzovanou inscenací bude Špinarův proslavený *Vojcek*. Jeho první počín coby kmenového režiséra Vinohrad, provokativní a v odezvách velmi rozporuplná inscenace. Nezapomeneme reflektovat reakce na tuto inscenaci, stejně jako specifickou práci režiséra s textem a postavami.

Po *Vojckovi* bude interpretována inscenace vytvořená se souborem Klicperova divadla v Hradci Králové, Lermontovova *Maškaráda*. I tato inscenace má v rámci inscenací analyzovaných v této práci svá specifika. Jak bude ale ukázáno, i přesto nese určité rysy poetiky a režijního rukopisu Daniela Špinara.

Předposlední inscenací, v níž v této práci hledám rysy Špinarovy tvorby, je *Marie Stuartovna*, kterou Špinar stvořil v době svého působení v Divadle na Vinohradech. Je zde jeho druhou a zároveň prozatím poslední inscenací. Daniel Špinar se tu pokusil látku Schillerova slavného dramatu aktualizovat a přiblížit ji tak současnému divákovi. V této kapitole bude popsána jeho režijní metoda aktualizace tohoto dramatu a také množství problémů, na které na této cestě narazil.

Poslední inscenací, jež bude v této práci analyzována, je Čechovův *Racek*. Daniel Špinar se jeho inscenováním zařadil po bok slavných inscenátorů tohoto dramatu, kterými byli Otomar Krejča či Petr Lébl. Podkapitulu interpretace Špinarova Racka proto tvoří srovnání jeho inscenace s inscenací Petra Lébla z roku 1994. Popsány budou režijní rukopisy obou režisérů, symbolika, kterou používají, a společné rysy, které byly v jejich inscenacích nalezeny. Právě v konfrontaci s inscenací zásadního českého režiséra 90. let vyvstanou na povrch některé ze specifických rysů tvorby Daniela Špinara, a to jak postupy na Lébla navazující, tak k jeho poetice protichůdné.

V závěru této práce nebude chybět shrnutí dosažených poznatků. Z interpretací a analýz jednotlivých inscenací vyvstanou rozličné rysy, které můžeme ve Špinarových inscenacích opakovaně sledovat. Uvedeny budou i případné nuance v jeho přístupu k různým složkám divadelního tvaru, stejně jako návrhy dalších možných zkoumání do budoucna.

Neopomenutelnou částí práce jsou také přílohy, které dokumentují jednotlivé inscenace. Jsou to jednak soupisy k jednotlivým inscenacím, jednak také fotografie.

Léta a kruhy Daniela Špinara

Daniel Špinar se narodil roku 1979 v Praze. Jeho cesta k divadelní režii byla poměrně dlouhá. Po absolvování Střední hotelové školy v Praze, kde vystudoval management a cestovní ruch, se sice přihlásil a byl přijat na DAMU, jeho oborem však bylo činoherní herectví. Toto studium absolvoval v sezoně 2002 – 2003, a to v DISKu například rolemi Onučkina v Gogolově *Ženitbě*, Porfirijem Petrovičem v Dostojevského *Zločinu a trestu* či Tima v Ravenhillových *Polaroidech*². Za poslední zmiňovanou roli získal roku 2003 Cenu časopisu Reflex za nejlepší herecký výkon na studentském hereckém festivalu Zlomvaz. Daniel Špinar absolvoval několik zahraničních hereckých i režijních workshopů, zmiňme například Intenzivní kurz studia a inscenování řeckého dramatu v Epidauru, který proběhl roku 2005. Roku 2002 založil se svými kolegy a spolužáky občanské sdružení Divadlo VALMET, v rámci něhož inscenoval například tituly *Valmet*³, *Zůstaň na lince!*⁴ či *Elektra*.

Režii činoherního divadla na DAMU začal studovat roku 2003, bakalářské studium absolvoval prací Rukopis režiséra a styl. V roce 2008 obor dokončil absolventskou inscenací *Bratři (Karamazovi)*⁵ a diplomovou prací *Bratři Karamazovi*. Inscenace v DISKu, kterou vedl Jaroslav Vostrý.

Mezi jeho významné inscenace z tohoto období patří *HOMO '06 aneb Kdo také kamarádí s gayi*⁶ či *Britney goes to heaven*⁷. Špinar se také roku 2007 zúčastnil projektu Národního divadla *Bouda Bondy*, v rámci kterého vznikla jeho inscenace *Návštěva expertů*. Téhož roku vzniká v Národním divadle další Špinarova inscenace,

² Režie Natálie Deáková, 2002.

³ Jedná se o Špinarovu vlastní dramatinizaci Laclosových Nebezpečných známostí. Již na této inscenaci spolupracoval Špinar s výtvarnicí Lindou Boráros.

⁴ Na DAMU inscenováno roku 2003, v obnovené premiéře pak roku 2004 v Divadle v Celetné Praha.

⁵ Premiéra byla uskutečněna 27. 9. 2007, na této inscenaci spolupracoval s dramaturgem Petrem Kolečkem a výtvarnicí Lucíí Škándíkovou. Byl za ní nominován na Cenu Evalda Schorma.

⁶ Premiéra proběhla 6. 6. 2006, na této inscenaci poprvé spolupracuje s dramaturgyní Janou Sloukovou.

⁷ Inscenace *Britney goes to heaven* byla Špinarovou první mimopražskou inscenací a zároveň jeho první spoluprací s Divadlem Petra Bezruče. Autorem předlohy je opět dramatik a dramaturg Petr Kolečko.

drama tří herců *Anglická milenka*. Od roku 2008 pak Špinar režíruje v divadlech po celé republice, krom již zmíněných například v Divadle F. X. Šaldy v Liberci či v Divadle Letí.

V roce 2008 nastupuje jako kmenový režisér do Divadla na Vinohradech, kde vznikají dvě inscenace, kterým se v této práci věnuji, *Vojcek* a *Marie Stuartovna*. Za svoji inscenaci *Vojcka* získal několik ocenění, kromě již zmiňované Ceny Alfréda Radoka také Cenu Josefa Balvína udělovanou v rámci Pražského divadelního festivalu německého jazyka. V době svého působení na Vinohradech Špinar spolupracoval také s jinými divadly; v Klicperově divadle v Hradci Králové vzniká například Shakespearova *Zimní pohádka* (2008) či v této práci rovněž analyzovaná *Maškaráda*. Ve Středočeském divadle Kladno byla uvedena *Portugálie* současného maďarského dramatika Zoltána Egressyho.

V roce 2010 Špinarovo angažmá v Divadle na Vinohradech končí. Tento rok můžeme označit za „Špinarův rok inscenování velké klasiky“, neboť kromě *Marie Stuartovny* vzniká ještě například *Heda Gablerová* (Švandovo divadlo na Smíchově), kladenský *Racek*, v libereckém Divadle F. X. Šaldy Molierův *Lakomec* a v pražském A Studiu Rubín *Kauza Médeia*⁸. *Racek* získal ocenění Druhá inscenace roku na Festivalu České divadlo.

Roku 2011 Špinar poprvé inscenuje v brněnské Redutě. Po devíti letech se znovu vrací ke slavnému epistolárnímu románu Choderlose de Laclose *Nebezpečné známosti*, který inscenoval ještě za studií pod název *Valmet*, nyní nese jeho brněnská inscenace jméno *Valmont*. Na této inscenaci spolupracoval Špinar s dramaturgyní Dorou Viceníkovou. Inscenace získala Cenu Diva v kategorii inscenace roku.⁹ Tutéž cenu získala i *Anna Karenina*, jež měla v Redutě premiéru v dubnu loňského roku. Představitelka hlavní role, herečka ostravského Divadla Petra Bezruče Tereza Vilišová, byla za svoji roli Anny Kareniny nominována na cenu Thálie.

V současnosti nejnovější Špinarovou inscenací je Havlova *Žebrácká opera*, kterou inscenoval v Klicperově divadle v Hradci Králové¹⁰. Na květen je plánována

⁸ Euripidův text byl uveden v dramaturgii Petra Kolečka, výpravu k této inscenaci vytvořil sám Špinar.

⁹ Cena Diva je cenou divácké ankety, kterou vyhlašuje Národní divadlo Brno.

¹⁰ Spolupracoval na ní opět s dramaturgyní Ilonou Smejkalovou, autorkou scény je Iva Němcová.

premiéra inscenace Maupassantova *Miláčka*, kterou Špinar vytvořil se souborem Městského divadla Kladno.

Poetický Špinarův Čechov v sukních

V lednu roku 2009 měla v ostravském Divadle Petra Bezruče premiéru Špinarova inscenace *Táňa, Táňa*. Stejnomený text ruské autorky Olgy Muchinové byl uveden v překladu Leoše Suchařípy.¹¹

Táňa, Táňa vzniká ve stejném roce jako Špinarovy inscenace *Maškaráda* (Klicperovo divadlo Hradec Králové), *Portugálie* (Středočeské divadlo Kladno), *Kauza Salome* (A Studio Rubín Praha) a *Vojcek* (Divadlo na Vinohradech). S Divadlem Petra Bezruče Daniel Špinar již spolupracoval v roce 2006, kdy tu v české premiéře vznikla inscenace *Britney goes to heaven*.¹²

Táňou, Táňou narůstá počet textů ruských autorů, které Špinar inscenoval. Po Dostojevského *Bratřech Karamazových* inscenuje *Táňu, Táňu* Olgy Muchinové, a to ve stejném roce jako jiný text ruského autora - Lermontovovu *Maškarádu*. O rok později vznikla v Kladně Špinarova inscenace Čechovova *Racka*. Tři roky po ostravské inscenaci, tedy roku 2012, přichází Tolstého *Anna Karenina*, kterou Špinar inscenuje v Redutě v Národním divadle v Brně.

Pouhý jeden rok dělící vznik inscenace *Táňa, Táňa* od vzniku *Racka* nemusí být ve Špinarově tvorbě pouhou náhodou. Olja Muchina je označována za „Čechova v sukních“. V jejích dramatech se objevují konkrétní čechovovské narážky a dokonce jména některých postav, v *Táně, Táně* je to například Ivanov či Strýček Váňa. Kromě samotných jmen jde však o celkovou poetiku hry, její atmosféru, hloubku skrytou pod určitou maskou. Nalézáme zde také podobné rysy v charakterech postav. V případě dramatu *Táňa, Táňa* je velmi čechovovský i samotný konec, kdy postavy opakují různé varianty slova „pěkný“ a děj je zde jaksi zastaven. Interpretace samotného konce této inscenace je velmi obtížná, můžeme najít několik možných cest, jak si závěrečnou scénu vyložit.

¹¹ Děníra této inscenace se konala 17. února 2010. Na inscenační úpravě se spolu s Danielem Špinarem podílela dramaturgyně Divadla Petra Bezruče Ilona Smejkalová. Výpravy se ujala Špinarova „dvorní“ scénografka Linda Boráros.

¹² Autorem komedie *Britney goes to heaven* je dramatik Petr Kolečko, dramaturg a umělecký šéf A studia Rubín. S Danielem Špinarem spolupracoval právě v A studiu Rubín na inscenacích *Kauza Salome* (2009), *Kauza Médeia* (2010), *Kauza Maryša* (2011) a *Zakázané uvolnění* (2012).

Olja Muchina se narodila roku 1970 v Moskvě. V jejích hrách je patrná inspirace velkoměstem, ač v něm nevyrostala, rodina se totiž z Moskvy odstěhovala. Po maturitě pracovala jako referentka v několika časopiseckých redakcích. Pokoušela se dostat na Vysokou školu státní kinematografie, ale po čtyřech neúspěšných pokusech se vzdala. V roce 1991 začala studovat na katedře dramatiky Literárního institutu. Dramata psala již od svých devatenácti let. Průlomem se stalo právě drama *Táňa, Táňa*, které vzniklo v roce 1994. Tato „smutně směšná hra o tom, jaké to je, když milujeme nesprávného člověka“ (jak zní podtitul v programu k ostravské inscenaci) vyšla o rok později časopisecky a byla uvedena v divadlech v Moskvě, Petrohradu a mnoha dalších městech a zemích.¹³ V Moskvě měla inscenace takový úspěch, že v repertoáru jednoho z jí hrajících divadel se udržela patnáct let. Další zajímavostí je, že při premiéře hrály *Dívku a Táňu* herečky – dvojčata.¹⁴

V roce 2000 byla Divadelním ústavem vydána další hra Oljy Muchinové, *You*, v překladu Vlasty Smolákové.¹⁵ Ta vyšla v Rusku v roce 1996 a vzápětí měla premiéru i na divadle. Nejnovějšími dramaty Muchinové jsou *Letí*¹⁶ a *Lva*. Styl psaní Oljy Muchinové připomíná filmový scénář. Staví na emocích, dojmech a pocitech, velká váha leží na divákově vlastní představivosti. O dojmech a pocitech je také *Táňa, Táňa*. Sama Olja Muchina na toto drama nahlíží v programu k ostravské inscenaci takto: „Nyní mohu říci pouze, že když jsem *Táňu* psala, byla jsem skutečně

¹³ Její premiéra se odehrála 21. ledna 1996 v moskevském divadle Petra Fomenka. Vzbudila velký zájem kritiků, novinářů i odborné veřejnosti. Téměř okamžitě pak bylo drama *Táňa, Táňa* přeloženo do několika jazyků, včetně například švédštiny či francouzštiny.

¹⁴ SMEJKALOVÁ, Ilona. *Táňa Táňa*. Divadelní program. Divadlo Petra Bezruče v Ostravě, premiéra 23. 1. 2009. Ostrava, 2009.

Program k inscenaci je přístupný také z WWW: <<http://www.bezrucy.cz/pdf/program-tana.pdf>>

¹⁵ Informace přejata z Databáze překladů. [citováno 8. 2. 2013]. Dostupné z WWW: <<http://www.databaze-prekladu.cz/preklad/You>>

¹⁶ Drama *Letí* mělo velmi kuriózní cestu na svět. Muchinová jej totiž sepsala ze záznamů různých dialogů svých přátel. Divadlo Petra Fomenka, kde se měla premiéra v roce 2005 uskutečnit, hru však nakonec odmítlo. Muchinová se tak rozhodla zinscenovat ji sama, a to v moskevském Divadle Majakovského. Inscenace, kterou v České republice vytvořil soubor LETÍ, byla tak druhým uvedením této hry vůbec. Charakteristickým znakem tohoto dramatu je drsný jazyk mladých lidí.

mladá, naivní, nečetla jsem tehdy Aristotela a vůbec nerespektovala „pravidla“ výstavby dramatického konfliktu atd., psala jsem prostě intuitivně.“¹⁷

Jak reaguje autorka na její přízvisko? „Přezdívka „Čechov v sukních“ se dostavila po Fomenkově představení. Charakteristika byla pro mě velice lichotivá a snad i šťastná – vždyť Čechov jako by se stal mým talismanem a dal mi svolení psát právě takto, nestandardně, jak se to tehdy ještě nenosilo. Ale když mohl psát nestandardně Čechov, tak já jako bych taky dostala jakési povolení. A jakmile přišla Fomenkova inscenace, dočkala jsem se rovnou cejchu „mladého génia“. Americký kritik John Freedman mě popsal jako Červenou karkulku, která se nebojí jít s vlky do lesa. Já sama si ale připadala jako Popelka, která se dostane na nádherný ples, na kterém mi Petr Naumovič Fomenko poodhrnul alespoň okraj ruské „železné opony“ a já se tak dostala do Evropy. Pak jsem s divadlem podnikla cestu kolem světa, vrátila se do Moskvy a napsala Ju.“¹⁸

Drama *Táňa, Táňa* bylo v České republice kromě ostravského divadla inscenováno také v pražském Divadle Na zábradlí. V české premiéře bylo uvedeno v květnu 1997¹⁹. V režii Jana Antonína Pitínského tu Táňu ztvárnila Zuzana Bydžovská, Dívku Theodora Remundová, Zinu Eva Holubová, Ivanova Karel Dobrý, Chlapce Petr Štefek, Vasilije Ochlobystina Jiří Ornest a Dělníka Leoš Suchařípa, tedy sám autor překladu.²⁰ Scénickým výtvarníkem této inscenace byl Tomáš Rusín, o kostýmy se zasloužila Zuzana Štefunková.

Cesta *Táni, Táni* na česká jeviště přitom začala velkou náhodou. Na Pitínského zkoušku inscenace *Ritter, Dene, Voss* přišel ruský divadelní režisér a pedagog Petr Fomenko. Tedy právě ten, v jehož divadle měla *Táňa, Táňa* moskevskou premiéru. Po zkoušce pak prý v blízkém bistro vyprávěl Fomenko Pitínskému o hře mladinké dramatičky Oljy Muchinové, kterou právě zkoušel se svým absolventským ročníkem. A rozpovídal se o problémech s touto inscenací. Dle Pitínského slov: „Zaujalo mě, jak zároveň říkal, že té hře vůbec nerozumí. A taky se mi líbil název té hry a fotografie té mladé dívky. Tak mě to okouzlo, že jsem o pár dní později poprosil

¹⁷ SMEJKALOVÁ, Ilona, o. c. v pozn. 14, s. 12.

¹⁸ Tamtéž.

¹⁹ V prosinci 2000 byla pak uvedena obnovená premiéra, derniéra se uskutečnila v březnu roku 2002.

²⁰ Webové stránky Divadla Na zábradlí. [citováno 9. 2. 2013]. Dostupné z WWW: <<http://www.nazabradli.cz/repertoar/archiv/archiv-inscenaci/tana-tana/>>

Leoše Suchařípu, aby pro mě hru přeložil.“²¹ Shodou okolností jméno mladinké dramatičky upoutalo také divadelní kritiky na festivalu Kontakt v polské Toruni, kde zhlédli právě Fomenkovu inscenaci. A manželka Leoše Suchařípy Helena prý odvezla text *Táni, Táni* domů, aby jej dala přečíst manželovi. Tyto dvě historky se prý odehrály takřka ve stejné době. A Leoše Suchařípu tento text také velice zaujal: „Když jsem si ji přečetl, působila na mě v té ruštině velice krásně, ale nevěděl jsem, jestli se v češtině dají vytvořit takové podněty, aby se stejně krásně četla i česky. Překládal jsem Táňu, Táňu nakonec o prázdninách. Některé momenty jsem zvýraznil tak, jako by text psal český divadelník. A teprve potom jsem se dozvěděl, že dívka, která hru napsala, bylo teprve čtyřadvacet let.“²²

Táňa, Táňa je příběh o lásce a jejím hledání, o samotě a osamocení člověka. Muchin a Olja na začátku inscenace o ní samé říkají: „12 obrazů o lásce s epilogem, smutněsměšná hra, bláznivá komedie, věčná touha lásky - věčná bolest lásky“. Všechny tyto popisy jsou přesné. *Táňa, Táňa* je o touze člověka intimně sdílet okamžiky s druhým člověkem, cítit blízkost milované osoby. O tom, jak je jeho hledání tohoto štěstí někdy smutné, bolestivé, směšné i cynické. Postavy ve hře jsou z tohoto hledání už mnohdy zoufalé a jejich činy přestává motivovat láska, ale svou roli hraje rozum, žárlivost, zoufalství či touha někoho vlastnit. V samotném nitru postav je ukotven mocný Strach, strach ze samoty, jenž se každá z postav snaží zamaskovat po svém. Také formy prezentovaných lásek se liší. Láska majetnická, láska bezpodmínečná, láska lehká jako motýlí křídla a stejně tak bláznivá. Například u starších postav, jako jsou Zina či Táňa, cítíme vůči mladším (Dívce Táně a Chlapci) dokonce záchvěvy mateřských citů.

Postavy se postupně propadají do svých citů, nechávají se okouzlovat různými lidmi, začínají ztrácet rozum a jsou čím dál agresivnější a pomatenější. Častokrát se neposlouchají, každý si mluví to své, občas se tak před divákem odehrává spíše řada nesouvisajících monologů než alespoň minimální dialog. Několikrát slyšíme vnitřní monolog, který postava říká nahlas. Postavy mají potřebu sdílet, případně vyřvat své nitro. Špinar tu herce nechává řádně popustit uzdu nejniternějších pocitů, v jakýchsi extatických samomluvách tu rozrývá jejich nitro. Jejich syrové srdce se pak může

²¹ SMEJKALOVÁ, Ilona, o. c. v pozn. 14., s. 8.

²² Tamtéž.

projevit nejrůznějšími způsoby: hysterickou automatickou zpovědí, šíleným animálním tancem, zmechanizovanými zkoprněnými pohyby či agresivním zvýšením hlasu. A pokud se pak chce Dívka teatrálně „zasebevraždit“ v jezírku u Ochlobystinova domu, je to na jednu stranu k pousmání, na druhou ale velmi tragické. Největší zlom nastává v sedmém obraze v první části, kdy scéně vévodí největší chaos, v tomto momentu Špinarova inscenace nejvíce připomíná žánr absurdního dramatu. Promluvy postav se tu ztrácejí, zaznívají z nich jen zlomky. Křičí krátké útržky promluv jako vyvolávači na trhu, neposlouchají se, tempo se zrychluje, šílenství vrcholí. Dívka s Chlapcem hraje imaginární tenis s plácačkami na mouchy, Táňa a Ivanov jsou v zajetí svých pohybových kreací. Scéna jako z kabaretu hrůzy. Smyčka opakujících se replik, ze které se postavy vymaní až tancem, aby však jen pokračovaly v absurdních dialozích. Tento obraz pak vrcholí výkřikem Ochlobystina: „Panstvo, vlaštovky jsou v prdeli!“.

U inscenace *Táňa, Táňa* platí, že co divák či kritik, to jiná interpretace, jiné pocity, jiné životní zkušenosti a vstřebávání emocí a postojů postav. A také samotný konec pak může každý vnímat rozdílně. Olja Muchinová o konci, kdy se opět vrací Dívka, říká: „Měla jsem pocit, že v tomto okamžiku už bude divákovi jasné, že Ivanov tentokrát přece jen neodolá, Táňa zůstane s Ochlobystinem a Chlapec se Zinou budou znovu trpět. Do finále jsem si schovala vyjasňování toho, že Chlapec je synem Táni s Ivanovem, za což mě Fomenko krutě seřval. Já to chtěla udělat co nejlíp, ale on měl nakonec pravdu – tohle musí přece divák vědět hned.“²³

Divadlo Petra Bezručě přineslo pro tuto inscenaci pro současné kamenné divadlo neobvyklý typ organizace divadelního prostoru, kdy je jeviště z bočních stran obklopeno hledištěm. Vnímání prostoru se tak náhle mění nejen pro diváka, ale také pro herce, který hraje do celého prostoru, čtvrtá stěna je zrušena. Toto ozvláštnění je pro tvůrce inscenace riskem a výzvou zároveň. Jedním z jeho největších přínosů je větší kontakt mezi jevištěm a hledištěm. Herci jsou divákům více na očích, do zákulisí odchází méně. Často zůstávají na scéně, ačkoliv v daném obraze nehrají, buď tančí, nebo jen tak sedí a do akce na jevišti nijak nezasahují.

Chybí opona a tím, že je jeviště umístěno v centru hlediště, divákovi nic neujde. Ještě před samotným začátkem představení už sedí na jevišti ony dvě „záhadné“

²³ Tamtéž.

postavy v černých oblecích a komentují blížící se začátek. Humorem si naklánějí publikum na svou stranu, při natáčení záznamu inscenace například upozorňují diváky, aby kamerám ani kameramanům nepřekáželi a dávali si pozor, aby kamery případně neponičili apod. Druhou výhodou, kterou takto uspořádaný prostor přináší, je i větší vzájemná blízkost diváků. Na rozdíl od kukátkového uspořádání v tomto prostoru diváci více vidí i na sebe navzájem, vidí své reakce.

Jednotlivé obrazy jsou od sebe kromě hudby odděleny také pomocí světel. Když ta zhasnou, záhadné postavy Oljy nebo Muchina uvedou nový obraz a jeho název. V několika případech se přitom scéna nijak nemění, ani herci nezmění svou polohu.

Na scéně je dřevěná konstrukce připomínající zahradní domek, kterou prochází dlouhý bílý stůl. Kolem něho je několik typů židlí. Každá židle jiná, stejně jako postavy, a přece vyzývá k sednutí si. V podlaze je zabudována menší vana s vodou. Toto rozmístění výborně řeší problém hledišť na každé ze stran, neboť to, co divák z jednotlivých míst vidí, je téměř stejné, pouze zrcadlově obrácené. Zároveň je na scéně dost místa pro pohyb celkem velkého množství herců. Navíc působí vzdušně, nenajdeme tu žádný uzavřený prostor. Herci dokonce několikrát využijí i prostor pod stolem. Ve druhé části se scéna mění, dlouhý stůl mizí a z dřevěné konstrukce se stává útulný domov se záclonkami. Kromě něho na jevišti nic není.

Kostýmy postav nejsou nijak výrazné, většinou padnou charakteru a věku dané postavy. Dívka má lehké krátké zelené šaty evokující lehkost mládí. Táňa má na sobě střízlivější oblečení, sukni do pasu a košili, ve kterých vypadá dospěle a elegantně. Z mužských postav má nejnápadnější kostým Ochlobystin, jeho hnědo-oranžové sako vytváří dojem postaršího „šviháka“, který nezapírá svůj věk ani cit pro styl. Ivanov se svou košilí s krátkým rukávem a kalhotami, Zina s šaty vhodnými pro starší elegantní ženu ani Chlapec s uličnický rozčuchanými vlasy a téměř klučičím svetrem nás nijak nepřekvapí. Dvě přidané postavy v této inscenaci mají snad až na poslední obraz na sobě po celou dobu inscenace tmavé obleky s bílými košilemi. Díky tomuto kostýmu je divák po celou dobu bere vážně, aby jej v jedné z posledních scén rozesmáli svými kostýmy much. Co se rekvizit týče, týkají se především dané situace a životního stylu návštěvníků Ochlobystinova domu.

Nechybí tedy lahve s alkoholem, samovar, mísy, talíře, všudypřítomné pomeranče, skleničky, plácačky na mouchy a umělé květiny.

Velmi důležitou roli v této inscenaci hraje hudba. Často podkresluje dění na scéně, je hravá i romantická, akční i jemně potrhlá. Místy vytváří kontrasty, když se při zatmívačce po poetické scéně z reproduktorů vyřine hudba velmi rytmická, rychlá, až agresivní a tvrdá. Objevují se slavné zamilované písničky i neznámé pulsující melodie. Doprovodnou hudbu vybíral samotný Špinar. Nechybí hity jako *Jen já a ty, to je bláhové* či *Lásko, amore*, slavné hity francouzské šansoniérky Edith Piaf či nesmrtelné písně Louise Armstronga.

Herectví se mnohdy „vlní“ stejně jako sám text. V některých momentech je poeticky něžné, jindy je dravé, až agresivní. Jednou jsou na jevišti všechny postavy zasněné a zranitelné, odkrývající nejspodnější části svého nitra, jindy tančí a křičí v šílené agonii. Nejvýraznějšími postavami jsou zřejmě Táňa a Táňa, tedy **Sylvie Krupanská** (Táňa) a **Tereza Vilišová** (Dívka Táňa). Jejich postavy mají mezi sebou velmi zvláštní vztah, na jednu stranu na sebe žárlí kvůli Ivanovovi a na stranu druhou je k sobě cosi táhne, jsou nějak propojené, spřízněné. A toto v inscenaci skvěle funguje, obě herečky se doplňují, zapadají do sebe. Dívka Terezy Vilišové je energická, mladě naivní, životem okouzlená. Táňa je dospělejší, její herectví je méně energické, ne tak výrazově bohaté, ale zkratkovitě úderné.

Motiv osamělosti je dalším pojítkem mezi Muchinou a Čechovem. Jejich postavy si ze všeho nejméně přejí být samy, mají z toho strach, jsou ochotny udělat cokoli proto, aby je samota a osamění nedostihly. Snaha a touha nebýt sám je pak žene dopředu, dává jim energii do života, do životního hledání. Tento motiv je zároveň tím, co s postavy v dramatech spojuje s diváky. Strach ze samoty je pojítkem mezi lidmi. A tak se divák dokáže vcítit do postav v této inscenaci, ať už je mladý jako Dívka a Chlapec, středního věku a spojený slibem manželským jako Táňa a Ivanov, nebo postarší a stále hledající toho pravého či tu pravou jako Zina a Ochlobystin.

V inscenaci se objevují určité rekvizity, které můžeme nazvat „kratochvíle života“; radosti, které dělají lidi šťastnějšími a přináší jim pocit spokojenosti. Jsou to víno, šampaňské, vodka, samovar, pomeranče a exotické ovoce. Ukazují a také charakterizují prostředí dramatu, Ochlobystinův dům je jimi obveselen a zútulněn,

zároveň dává najevo majetnost a přepych. Mají poukazovat na to, že jsou tu lidé šťastní a že se baví. Také přítomnost květin evokuje radost a energii života. V pozadí této radosti je však ukryta zpráva – květiny jsou umělé, stejně tak může být umělá i radost a předstírána nálada postav. Ochlobystinův dům se směje, to však neznamená, že se v jeho útrokách nachází spokojení a šťastní lidé. Obklopení smíchem a materiálním dostatkem může být pouze falešné, dávající růžové brýle skutečnosti. Zakrývající hluboce zakořeněné strachy uvnitř.

Spokojenost návštěvníků Ochlobystinova domu čas do času narušují jemné připomínky okolního světa, například v dálce projíždějící vlak či příchod Strýčka Váni, který má spravit Ivanovem rozbitá okna. Divák je nemusí vždy postřehnout, ale jejich důležitost je zřejmá. Kromě tohoto místa existuje i svět venku, kde může být všechno jinak. Uzavřenost postav v jejich vlastním světě Ochlobystinova domu je svým způsobem atypická, nenormální. To, že tato uzavřenost nevěští nic dobrého, jen dokazuje charakter a tempo této inscenace, poetické a rozvláčné scény jsou střídány divokým tancem v jejich přechodech, v dalších scénách jsou pak postavy ztracené a úzkostné, nebo nadměrně cynické. A příchod někoho „zvenčí“ také neskončí dobře; vždyť dělník Strýček Váňa je paranoidně obviněn z toho, že všechny návštěvníky Ochlobystinova domu otrávil a je násilím spoután. Tato scéna svou agresivitou a velmi vypjatou atmosférou trochu vybočuje z linie scén v celé inscenaci. Zřejmě za to může právě narušení určité uzavřenosti a komunity v domě, Strýček Váňa je cizincem, který zosobňuje nebezpečí okolního světa, před kterým se postavy, ať už vědomě či ne, skrývají. Prostory Ochlobystinova domu jsou pro ně bezpečím a útočištěm. Teprve na konci příběhu postavy mluví o tom, že pojednou pryč, do světa venku – Zina s Ochlobystinem na Krym a Ivanov dokonce do Ameriky. Jejich plány a sny ale naruší příchod Dívky. Dívka je tu symbolem, ztělesněním Lásky samotné. Lásky, která se nedá zahnat, tak či tak se vrátí zpátky. Dívka se vrací a bláznivý tanec lásky může pokračovat. Kruh se uzavírá, postavy jsou opět na jeho „počátku“.

Častým konverzačním tématem je v Ochlobystinově domě počasí. Postavy jej vytahují kdykoliv je jim konverzace nepříjemná, případně když mají strach z nějakého tématu, které by se mohlo objevit. I v poslední scéně se baví o počasí, snad aby nezabředli do podrobnějšího hovoru o budoucnosti, kterou si ve svých

snech a představách růžově malují. Aby ve svých vědomích nebyli nuceni přijmout fakt, že tato budoucnost může být kdykoliv ohrožena a že možná je a zůstane pouhým snem. Tento strach je pak potvrzen a zosobněn příchodem Dívky. Příchodem, po kterém nic nebude tak, jak bylo.

Inscenace má velmi stupňovitý průběh, napětí a hledání postav tu graduje a vše čeká podle aristotelovského principu na závěrečné rozuzlení. Katastrofa však nepřichází, na konci je vše tak *pěkné*, nic tragického se v tomto světě přece nemůže stát. Divák však cítí, že se jedná o pouhý klid před bouří. A bouře pak přichází v podobě Dívky a pomeranče se zase kutálí jako pomeranče...

Tři dívky a tři muži, tolik rozdílní, že když se potkají, musí se stát něco mimořádného. A dvě postavy navíc, které do příběhu dosadili Daniel Špinar a Ilona Smejkalová. Muž a žena v černých oblecích, kteří mají své místo i přímo v textu Olgy Muchinové. Jejich promluvy jsou totiž v textu scénickými poznámkami. Místy jim pak Špinar se Smejkalovou vložili do úst pár frází a vět navíc. Uvádějí jednotlivé obrazy, popisují scénu či prostředí, případně i jednání postav.

Na konci inscenace divák dojde k překvapivé a tak trochu ironické pointě, když je odhalena jejich pravá identita. Jsou mouchami, jsou němými pozorovatelkami, kterým může připadat chování Tání, Dívky, Ziny, Ivanova, Chlapce i Ochlobystina ještě absurdnější než lidem. Toto zjištění je na jednu stranu pro diváka úsměvné, když se až na konci představení dozví, že oni dva podivní komentátoři v černém jsou těmito odpornými a obtěžujícími tvory, i za tímto znakem inscenace však musí být určitý klíč, kterým je třeba otevřít dveře významů dále. Mouchy přitahovány puchem a hnilobou, mouchy evokující zkaženost. Mouchy stejně otravné jako láska.

Během hry se dvojice vzájemně velmi promíchají a do poslední chvíle nemůžeme s jistotou říci, jaký vlastně závěr bude. A samotný konec pak můžeme interpretovat tolika různými způsoby. Dívka se znovu vrací, čímž je jasné, že velký vír vztahů a citů bude opět rozvířen. Dívka přichází v momentě, kdy je všechno tak *pěkné* a naplánované, jejím příchodem se však z tohoto stavu stává jen kapka v moři klidných vzpomínek, zatímco Dívka je bouří, která si přišla s vlnami na moři pohrát. Dívka je jako láska, která změní život člověka ve vteřině. Láska, po které všechny postavy tolik toužily, která jim bere jejich klid a vrhá je zpátky do proudu, ve které přestávají být pány sebe samých.

Na rozdíl od textu, úvodní obraz inscenace otvírá **Tomáš Dastlík** v roli Ivanova svým monologem o lásce k Táně. Teprve poté uvádí celé představení Olja a Muchin, v pozadí s roztančenou hudbou v latinskoamerických rytmech. A při svém úvodním komentáři se v těchto rytmech vlní i Muchin s Oljou. Poté Muchin s Oljou uvádí diváky do místa děje, svůj popis doprovází názornými gesty i zvuky:

Velký Ochlobystinův dům v Bibirevu. Obklopuje ho rozlehlý sad, velké jabloně, staré lavičky zarostly do země a do hloubky zapustily své kořeny. V sadu je denně hezké počasí, neustále zpívají ptáci, v rybníce je plno velkých okounů. V domě je mnoho hostů a žen. Ochlobystin je má z celé duše rád.

Daniel Špinar komentuje tyto dvě postavy v rozhovoru pro server Rozrazil takto: „Tyto „postavy“ jsme tak úplně nepřipsali. Text *Táni, Táni* má kromě replik jednotlivých postav ještě mnoho básnických pasáží, které úzce souvisí s dějem, s pocity postav, případně popisem okolí – a se kterými se musí inscenátoři nějak poprat, nechtějí-li o ně přijít. Na Zábradlí to vyřešili nahraným hlasem Leoše Suchařípy, já jsem zvolil živé bytosti, které celé to dění a zmatení citů hlavních postav pozorují, komentují, možná až parodují a čas od času se jimi i dojmají. A jejich totožnost se prozradí až na závěr.“²⁴

Tánu ztvárnila herečka **Sylvie Krupanská**²⁵. Je to role přímo ušitá jí na tělo, dokáže být poeticky obrazná, mlhavě zasněná i zralá žena středního věku, sebereflektující i rezignovaná a chladná. Ač mnohdy nechápeme motivaci jejích činů, získá si naše sympatie. Na jednu stranu závidí Dívce a žárlí na ni, chtěla by zpátky věk svého mládí, bojí se o místo po boku svého manžela Ivanova. Kromě toho ale cítí k Dívce jakousi sounáležitost, ta mladá dívka uvnitř ní Dívce rozumí a chápe ji víc než kdo jiný.

²⁴ SATKOVÁ, Nad'a. *V této hře je sakra co hrát!* Rozrazil online [citováno 9. 2. 2013]. Dostupné z WWW: <<http://www.rozrazilonline.cz/clanky/61-V-teto-hre-je-sakra-co-hrat>>

²⁵ Sylvie Krupanská působila v Západočeském divadle v Chebu, hostovala v HaDivadle a prošla také několika filmovými rolemi. V Divadle Petra Bezruče ztvárnila například tyto role: Julie (*1984*, Jan Mikulášek, 2009), Gina Ekdalová (*Divoká kachna*, Jan Mikulášek, 2009), Olga (Evžen Oněgin, Jan Mikulášek, 2007) či Natálie (*Tři sestry*, Jan Mikulášek, 2007).

Dívka v podání **Terezy Vilišové**²⁶ je veselá, naivní, hravá, dětská a čistá. Její dětskost a nezkušenost je rozkošná, možná i proto ji Táňa na jednu stranu vnímá jako sokyni, na stranu druhou má ale touhu ji ochraňovat. Dívka v Táně spatřuje vzor, někoho, ke komu by chtěla vzhlížet, jaká by chtěla za několik let být.

Ženskou trojici uzavírá Zina, „jejíž mládí zničila geometrie“ a již ztvárnila **Kateřina Krejčí**.²⁷ Postarší a osamělá žena, velmi vstřícná a s přeslazeným parfémem, starostlivá, s otevřenou náručí pro ostatní. V divácích vyvolává hřejivý pocit domova a teplého útočiště. I ona je ale dostižena strachem z osamění, překvapivě se provdá za Chlapce, ačkoliv si celou dobu myslíme, že je zamilovaná do Ochlobystina. V roli odhodlaného a energického Ivanova se představil **Tomáš Dastlík**.²⁸ Roli postaršího muže Vasilije Ochlobystina, jenž rád škádlí ženy, ale bojí se hlubšího citu, ztvárnil **Přemysl Bureš**.²⁹

²⁶ Tereza Vilišová působila v minulosti v Moravském divadle v Olomouci. V ostravském divadle ji diváci mohli vidět například v roli Britney Spears (*Britney goes to heaven*, Daniel Špinar, 2006), Maryčky Magdonové (*Bezruč?!*, Martin Františák, 2009), Hedviky (*Divoká kachna*, Jan Mikulášek, 2009) či Chloé (*Pěna dní*, Anna Petrželková, 2012). V současné době Tereza Vilišová opět spolupracuje s Danielem Špinarem, tentokrát je představitelkou Anny Kareniny ve stejnojmenné inscenaci brněnské Reduty.

²⁷ Herečka Kateřina Krejčí hostovala v Těšínském divadle a také ve Státním divadle Ostrava. Z jejích rolí jmenujme tyto: Kubéba (*Hořící žirafy*, Václav Klemens, 1995), Elsa (*Rodinná slavnost*, Martin Františák, 2011), Kateřina Důrová (*Rozmarné léto*, Ondřej Spišák, 2002) či Rabín (*Job*, Martin Františák, 2008).

²⁸ V Divadle Petra Bezruče působí od roku 2004, jedná se o jeho první angažmá. Jeho herecký typ a zejména herecký projev z něho dělají jednoho z nejvíce zapamatovatelných herců z tohoto divadla. Díky své fyziologii je například ve Špinarově inscenaci schopen v jedné ze scén doslova odnést Chlapce ze scény. Škála rolí, do nichž je obsazován, je velice široká. Zmíňme tedy alespoň zlomek z jeho rolí v Ostravě: Macbeth (*Macbeth*, Martin Františák, 2007), Evžen Oněgin (*Evžen Oněgin*, Jan Mikulášek, 2007), Cyrano (*Cyrano*, Martin Františák, 2010), Merkucio (*Romeo a Julie*, Anna Petrželková, 2011).

²⁹ Přemysl Bureš se představil také v několika filmových a seriálových rolích. V Divadle Petra Bezruče ztvárnil například role: Hortensio (*Zkrocení zlé ženy*, Zdeněk Dušek, 2012), Hrabě z Glostru (*Král Lear*, Jiří Pokorný, 2013), Ian (*Hypermarket*, Janusz Klimsza, 2007) či dvojroli Reggieho a Bobbyho Peru (*Zběsilost v srdci*, Jan Mikulášek, 2006).

Ústřední šestici uzavírá Chlapec, poprvé se objevuje až ve třetím obraze. Jeho múzou je Dívka, sní spolu o společné budoucnosti, nakonec si ale vezme Zinu. Je trochu naivní a bláznivě hravý. Ve Špinarově inscenaci jej ztvárnil **Tomáš Krejčí**³⁰.

Dvě přidané postavy jsou v programu k inscenaci pojmenovány Olja a Muchin. Jak již bylo řečeno, jejich ústy k divákovi doléhají scénické poznámky a další promluvy v textu, které Muchinová původně nevdechla do úst žádné z postav, ale v textu je nechala zvýrazněné kapitálkami. Olja a Muchin komentují děj na jevišti a zároveň jej dočrtávají a posouvají dále. Místy jsou také prostředníky humoru, zejména v poslední části inscenace, kdy na jeviště přijdou v kostýmech much. Během přestavby scény mezi první a druhou částí Olja a Muchin zpívají a tančí, zatímco ostatní postavy se různě upravují svůj zevnějšek či pomáhají s přestavbou. Pointou jejich výstupu v kostýmech much téměř až na konci inscenace je také to, že se do této doby několik postav několikrát snažilo zabít obtěžující hmyz, například Zina či Ochlobystin. V jedné ze scén dokonce hrají Dívka a Chlapec s plácačkami na mouchy jakousi imaginární hru, zřejmě tenis. V závěrečné scéně, kdy je vše tak pěkné, zejména život, Zina obě mouchy zabíjí repelentem. Olju ztvárnila **Marcela Čapková**³¹, v roli jejího druha Muchina se představil **Jan Vlas**³². Nejen tyto dvě přidané postavy jsou ale komentátory či „pojmenovávatelem“ děje a okolí. I promluvy samotných postav se mnohdy změni v popis okolí či okolností. Postavy jej ale pronášejí nahlas, a to dokonce, i když jsou s někým dalším. Například scéna, kdy si povídá Chlapec s Dívkou:

³⁰ Stále působí v několika inscenacích v Ostravě, nyní je v angažmá v Divadle Šumperk, od příští sezony jej uvidí diváci Moravského divadla v Olomouci. U Bezručů diváci mohli Tomáše Krejčího vidět například v těchto rolích: Jonáš (*Job*, Martin Františák, 2008), Broněk (*Tatka střelil góly*, Martin Františák, 2009) či Guillot (*Evžen Oněgin*, Jan Mikulášek, 2007). V Šumperku jej nyní mohou diváci vidět v rolích Klementa (*Nebe na zemi*, Matěj T. Růžička, 2012), Macbetha (*Macbeth*, Ondřej Elbel, 2012) či Chlestakova (*Revizor*, Ondřej Elbel, 2010).

³¹ Marcela Čapková kromě Bezručů hrála také v amatérském divadle Arpos. Z jejích rolí, jimiž v ostravském divadle prošla, jmenujme například Palivcovou (*Švejk off*, Janusz Klimsza, 2003), Irinu Nikolajevnu (*Limonáda*, Marián Amsler, 2010) a Michell (*Rodinná slavnost*, Martin Františák, 2011).

³² Jan Vlas před svým angažmá v Divadle Petra Bezruče působil v Západočeském divadle v Chebu. Z jeho rolí v Divadle Petra Bezruče zmiňme pornorežiséra Jana (*Pornohvězdy*, Tomáš Svoboda, 2010), Winston Smith (*1984*, Jan Mikulášek, 2009) či Malcolm (*Macbeth*, Martin Františák, 2007)

Chlapec: Potom jsme pili čaj, ona převrhla šálek, čaj se pomalu a horce roztékal po novinách, knihách, sirkách. Mlčeli jsme.

Dívka: Chlapec má tajemství, tajemství je ve skřínce, skříňka je na dubu. Když vystřelíš, rozbiješ ji na cimprcampr.

Chlapec: má modré oči. Mlčenlivé rty. Nedávám jí otázky, jí se to líbí, říká to je dobře, že seš tady. To je dobře, že je to tak prosté.³³

V charakterech postav i jejich ztvárnění vidíme jisté paralely s Čechovovým *Rackem*. Vitální a naivní Dívka nápadně připomíná Ninu Zarečnou, jejich podobné vnímání světa, mladická nezkušenost a nezkaženost, stejně jako jakási zasněnost je do očí bijící. Táňa je zkušenější, její ideály narazily na skutečnost a na Dívku žárlí, když si uvědomuje, že její vlastní mládí je nenávratně ztraceno. Stejně tak Arkadinová žárlí na mladičkou Ninu, na její talent, možnosti i na lásku, kterou k ní chová Treplev. A samozřejmě žárlí také na Ninu a Trigorina. Poloha matka-syn a milenka-syn v *Rackovi* se v *Táně, Táně* mění, je paralelní spíše se vztahem obou žen k Trigorinovi. Ivanov je pro obě muž, v případě Dívky potenciální mileneček, v případě Táni její manžel, mužská opora a jistota. Stejně tak nacházíme paralelu mezi Chlapcem a Treplevem, případně Medvědénkem. Ivanova pak můžeme připodobnit ke Trigorinovi, také je poután láskou ke starší ženě a svádí ho mládí a vitalita ženy mladší. Určitá paralela mezi Špinarovými inscenacemi *Racka* a *Táni, Táni* se nachází také v případě výpravy, v obou inscenacích prochází jeviště proměnou, zatímco v *Rackovi* přichází úplná destrukce, v *Táně, Táně* se prostor naopak jaksi zdomácňuje, z dřevěné konstrukce se za pomoci záclonek stává útulné útočiště.

V rozhovoru o této inscenaci říká Daniel Špinar, že *Táňa, Táňa* je jeho srdeční záležitost. Na otázku ohledně monotematicnosti této hry Špinar odpovídá: „V této hře je sakra co hrát! I přesto, že hra se točí opravdu výhradně kolem lásky, obsahuje i určitý skrytý děj a má nesmírně bohaté charaktery, které se nejrůznějším způsobem s láskou potýkají. Samozřejmě, že bez úspěchu...“³⁴

³³ MUCHINA, Olja. Táňa, Táňa. *Svět a divadlo*, roč. 7, 1996, č. 5, s. 176.

³⁴ SATKOVÁ, Naďa, o. c. v pozn. 24.

Na rozdíl od *Racka* či *Marie Stuartovny* je *Táňa, Táňa* současnou hrou, stejně jako předchozí inscenace, kterou Daniel Špinar v Divadle Petra Bezruče stvořil, *Britney goes do heaven*. Autor se k otázce časového zařazení her vyjadřuje takto: „Nedělám rozdíl mezi klasikou a současnou hrou. Pro mě je hra vždycky buď dobrá nebo špatná, inspirující nebo zbytečná, osobní nebo nepochopitelná, reflektující nebo konvenční. Myslím, že klasické hry střídám s těmi současnými tak půl na půl.“³⁵

Jazyk Muchinové je, jak již bylo řečeno, prévertovsky poetický, plný básnických tropů, například atmosféru dokreslujících personifikací: *Ze stolu padá váza, smutně vykřikne...* Funguje tu také slovní komika, například když Olja popisuje okolí Ochlobystinova domu, kde se v jezeře prý nachází plno velkých okounů, přistoupí k vaně a vytáhne z ní láhev vodky. Vana vůbec funguje v inscenaci jako dobrá rekvizita, jednou je rybníkem s okouny, jindy v ní chce Dívka ukončit svůj bolestný život, v jiné scéně si v ní zas Dívka s Táňou, každá monologicky, vylévají svá srdce.

Patrným rozdílem mezi inscenací a textem je jednak pořadí jednotlivých obrazů, jednak také jejich pojmenování. Některá z nich jsou stejná, jiná se ale velmi liší. Špinar se Smejkalovou také zpřeházeli pořadí některých replik v rámci samotných obrazů. V textu se například druhý obraz první části jmenuje *Dívka*, zatímco v inscenaci je pojmenován *Cizí oči*. Stejně tak následující, třetí obraz první části, který ve Špinarově inscenaci nese poetický název *Půlnoční něha*, v textu Muchinové není pojmenován, ale je až čtvrtým obrazem.

Reakce na tuto Špinarovu inscenaci jsou vesměs kladné, nejvíce je vyzdvihováno jednak zajímavé řešení divadelního prostoru, jednak herecké výkony, zejména Terezy Vilišové a Sylvie Krupanské. Oceňováno je také nápadité dodání postav Oljy a Muchina, jejichž až na konci odkrytá identita pohled kritiků i diváků na tuto inscenaci ozvláštňuje. Velký prostor je v recenzích věnován také osobě mladé dramatičky Oljy Muchinové. Bohužel se Špinarova *Táňa, Táňa* v tisku i na webových portálech dočkala spíše přehledových recenzí než nějaké zevrubnější studie.

³⁵ Tamtéž.

J. P. Kříž oceňuje výběr dramatického textu ve své recenzi glose v Právu: „Jenom divadlo, které je v dobré kondici, trůfá si dnes zařadit současné ruské hry.“³⁶ Nastoluje tady otázku odvahy v zahrnutí této poetické hry do repertoáru. V tomto případě Špinar jistě dobře věděl, proč inscenovat takovýto text právě v Divadle Petra Bezruče.

J. P. Kříž se nadále ve své glose těší na nadcházející divadelní festival Ostravar, kde se *Táňa, Táňa* hrála. Přímo ze zpravodaje tohoto festivalu se dozvídáme o některých nedostacích této inscenace: „Upřímně a bez řečí si však můžeme přiznat, že čechovovské motivy se hrou jen tak hemží. Od Platonova po Višňový sad, od kruhové struktury nešťastných lásek po tradiční okurky a vodku najdeme všechno, a zde pouze ta smrt, čaj a kyselé ryby chybí. Nechybí však nápaditost a hravost. Ta ovládá postavy i režii. (...) zdá se však, že se spolehl na „čechovovské mýty“ a to, co je známé o čechovovských postavách, jak se (by se měly hrát) hrají. Jako by se neponořil do hloubek samotné hry *Táňa, Táňa* a neinterpretoval ji samu o sobě. Za to může zvolený princip hraní faktů v rychlém sledu a nerozehrávání situací do hloubek významů, ale do nápaditostí řešení. Proto i inscenace vyznívá bez konkrétnější interpretace. (Napsat do bulletinu, že hrajeme o tom, jaké to je, když milujeme nesprávného člověka, asi nestačí.) Divadelní tvar čteme víc prizmatem Čechova než zkušeností Muchinové.“³⁷ Miriam Kičiňová zde zmiňuje problém, kdy hledání významů a interpretace leží větší silou hlavně na divákovi. Sám se musí do hloubek významů ponořit a subjektivně si je interpretovat. Nastoluje také další důležitou otázku, jak moc v této inscenaci cítíme vliv Čechova a nakolik jsme schopní se od tohoto fenoménu oprostít. Naráží tady na jeden z největších problémů této inscenace. Její vnímání je opravdu dáno pouze subjektivním zážitkem každého diváka, a to ať už Čechovovo dílo zná, či ne.

Ve své recenzi *Táni, Táni* Jan Grunlich ve Světě a divadle píše: „Podle názorů některých kritiků si Špinar umí vyhrát s detaily a nápady chrlí jeden za druhým, ale celek mu někdy uniká. Tentokrát měl ovšem – a to vzhledem ke struktuře hry (podle

³⁶ KRÍŽ, Jiří Pavel. Olja Muchinová v Ostravě tančí, tlachá, popíjí, miluje. *Právo*, roč. 19, 19. 2. 2009, č. 42, s. 13.

³⁷ Překlad ze slovenštiny autorka.

KIČIŇOVÁ, Miriam. Partia je dohraná, ale vítěz sa stratil. *Zpravodaj OST-RA-VAR* 2009, č. 2. [citováno 9. 2. 2013]. Dostupné z WWW: <<http://www.bezrucy.cz/hra/tana-tana>>

mého soudu hodně přeceněné) – volné pole. Pokud si vzpomínám, i daleko zkušenější Pitínský si před léty na Zábradlí s celkovým vyzněním hry hlavu moc nelámá. Divák si odnášel hrst dojmů, nikoli ucelený názor či výklad. Zde pokus o „nezvyklý žánr“ zachraňují hlavně herci, kteří vyvolávají iluzi již slyšeného, viděného, jaksi rozmlženého ve zmateném snu plném emocí.“³⁸

Herecké výkony v této inscenaci jsou opravdu jedním z jejích styčných bodů. Za nimi ale stojí pevná ruka a bedlivé oko režiséra. *Táňa, Táňa* je poetickou inscenací o lásce, o jejím hledání a bláznivém chování lidí, když na lásku přijde. O hlavním motivu je tu pojednáno s úsměvným nadhledem. Láska je otravná jako moucha, můžete ji dlouhou dobu odhánět, ale přece se zase vrátí. Stoprocentně účinný přípravek proti ní neexistuje. Špinar nám v této inscenaci dává návod, s jakým postojem je třeba k lásce přistupovat; pěkná slova, společnost lidí, špetka nadsázky a hlavně neustálá nejistota, protože Ona může přijít kdykoliv.

³⁸GRULICH, Jan. Bezručí?! aneb o divadle s géníem loci. *Svět a divadlo*, roč. 21, 2010, č. 4, s. 20-22.

Syrový Vojcek

V letech 2008 – 2010 byl Daniel Špinar kmenovým režisérem Divadla na Vinohradech. První inscenací, kterou se tu uvedl, byl Büchnerův *Vojcek*. Premiéra se odehrála v dubnu roku 2009, derniéra v květnu následujícího roku na olomoucké Divadelní Floře. Tato inscenace Daniela Špinara získala Cenu Alfréda Radoka za inscenaci roku.

Drama *Vojcek* George Büchnera bylo inspirováno skutečnou událostí. Příběh o muži, který z žárlivosti zavraždil svoji milou, neboť ona byla jediným důvodem, kvůli kterému stálo za to žít, Büchnera natolik zasáhl, že jej vetkal do podoby dramatu. Osud si pohlál i se samotným Büchnerem, neboť *Vojcek* je jeho vůbec posledním dramatem. Vzniklo v roce 1836, kdy Büchner zemřel, zřejmě na tyfus. Ač na něm údajně pracoval delší dobu, zůstalo pouze fragmentem. Senzací se *Vojcek* stal v letech po první světové válce. Premiéry na divadle se drama dočkalo až sedmdesát let po svém vzniku, v roce 1913³⁹.

Fragmentárnost a nečíslované scény působí divadelníkům i překladatelům problémy již skoro dvě stě let. Na druhou stranu v sobě tato volnost skýtá větší prostor pro interpretaci, a pro divadelní režiséry je tak toto drama doslova výzvou. Překladatel Vojcka Ludvík Kundera ve své poznámce k vydání z roku 1986 píše: „Záhy se však ukázalo, že problém Vojcka není jen řazení většinou neočíslovaných scén /dramaturgové a režiséři tu ostatně budou mít vždy relativně velké pole/, nýbrž vůbec správné dešifrování těžko čitelného rukopisu.“⁴⁰ S tímto problémem skrytým jednak ve fragmentárnosti, těžko čitelném rukopise a v nečíslovaných stránkách se tedy musí poprat němečtí badatelé.

Špinarovi osobně na tomto dramatu imponovalo také to, že na rozdíl ostatních Büchnerových dramát není *Vojcek* tak „upovídáný“: „(...) Divadelní badatelé ji (hru, pozn. autorky) dávali dohromady sto padesát let a čekali, co z ní vyleze. Büchner předtím napsal ještě dvě hry, *Leonce a Lenu* a *Dantovu smrt*. Ty ale dopsat stihl,

³⁹ Premiéra scénického uvedení se odehrála v Residenztheatru v Mnichově 8. 11. 1913, o rok později *Vojcek* šokoval publikum Komorního divadla ve Vídni. Právě tam jej viděl skladatel Alban Berg.

⁴⁰ BÜCHNER, Georg. *Vojcek*. Praha, 1986, s. 30.

takže jsou obě strašně ukecané – ve Vojckovi zůstala zvláštní syrovost, obnaženost.⁴¹

Snad i proto zůstal jazyk dramatu zachován tak, jak jej přeložil Ludvík Kundera. Nenajdeme v něm tedy žádné neologismy. Zachována je i obecná čeština i s pro Čechy typickým protetickým „v“ (*vona, voči, voplat', voslepneš*), výjimkou jsou postavy Doktora a Hejtmana, které mluví spisovně. Ponecháno je dokonce i onikání ve scéně, kdy se setkává Marie s Markétou. Kupodivu to však nepůsobí nijak nepatříčně, zapadá to do nálady scény i celkového jazyka inscenace.

V roce 1914 navštívil jedno z představení Büchnerova Vojcka ve Vídni rakouský hudební skladatel Alban Berg. Údajně již při tomto prvním setkání s Büchnerovým dramatem věděl, že chce na jeho základě složit operu. Ta zřejmě vznikla mezi lety 1914 – 1922, premiéru měla roku 1925 v berlínské Státní opeře. Historie této opery na našem území je dlouhá a bouřlivá. Na stránkách archivu Národního divadla se dočteme, že inscenace Vojcka jako opery z roku 1926 skončila třetí reprízou. Pravicový tisk se vůči Bergovi velmi ostře vyhraňoval, označoval jeho operu za „židobolševickou“ a její produkce byla zakázána. Vojcek se tu tehdy hrál v překladu Jiřího Mařánka a režii Ferdinanda Pujmana. Tentýž režisér jej tamtéž inscenoval opět roku 1959, tentokrát se na repertoáru udržela jeden rok. Do Národního divadla se pak Vojcek opět v podobě opery vrátil až roku 2001, tentokrát v koprodukcí Národního divadla s Operou Göteborg v režii Davida Radoka.

Jako činohra byl Vojcek prvně inscenován roku 1962 v překladu Ludvíka Kundery ve Státním divadle v Brně na scéně Mahenova divadla.⁴² O sedm let později přišla další inscenace tohoto dramatu, v DISKu ji režíroval Jiří Menzel. Vojcek byl také inscenován v ostravském Divadle Petra Bezruče v režii Josefa Janíka v roce 1985. V HaDivadle ji jako host režíroval roku 1988 Ivo Krobot. Z nejnovějších inscenací Vojcka jmenujme tu v Činoherním klubu (Martin Čičvák, 2000), ve Švandově divadle (DodoGombár, 2004) či v Činoherním studiu v Ústí nad Labem (Filip Nuckolls, 2007).

Špinar si Vojcka jako svou premiéru v Divadle na Vinohradech zvolil sám. V novém překladu Hanuše Karlacha se Vojcek na Vinohradech inscenoval na

⁴¹ Špinar v rozhovoru Cool Vojcek Veroniky Bednářové. *Reflex*, roč. 20, 9. 4. 2009, č. 15, s. 60.

⁴² Režie se ujal Alois Hajda, výpravy Miloš Tomek a kostýmů Petr Diviš.

velkém jevišti. Špinar si byl vědom toho, že toto drama není zrovna typickým kusem pro konzervativní a věkově starší vinohradské publikum. A proč si Daniel Špinar Vojcka vybral? „Mně se líbí literárně. Každý režisér chce podle mě dělat Vojcka. Je to generační výpověď o situaci, v níž člověk žije, expresivní text, ve kterém se člověk potřebuje nějak vyřvat, navíc je to úžasné v kontextu Vinohrad. Věděl jsem, že to bude mít náležitý efekt v rozporu a tenzi s divákem.“⁴³

Právě aktuálnost Vojcka se Špinar ve své inscenaci snaží divákovi prostřednictvím rzí syrovosti dokázat. Témata, která Vojcek přináší, zůstávají nesmrtelná a aktuální i v dnešní době – a možná ještě více, než kdy dřív.

Již samotná scéna napoví, že se děj neodehrává v devatenáctém století, kdy byl Vojcek napsán, ale v časech velmi současných. Na zadním prospektu visí obrovský billboard zobrazující usmívající se blondýnku s krvavě rudými rty, pěstěnými běloskvoucími zuby i nehty a telefonem, to vše doprovází nápis *Hello everybody*. Cynický a kýčovitý obraz na diváky shlíží po celou dobu, ať už mají před očima opuštěnou Marii s jejím – snad milovaným – dítětem, sexuální scénu Marie a Tabora, kdy se Marie stává hadrovou panenkou, která je po použití, tedy po vyvrcholení, odhozena jako už nechtěná hračka, či scénu samotné vraždy. Snová dívka na billboardu se usmívá, ať se děje cokoliv. Obrovský billboard s usmívající se ženou zobrazuje snad paralelu ke dnešní době, kterou si sice lidstvo samo vytvořilo, která se však vůbec nezajímá o člověka jako individualitu. Nápisem *Hello everybody* odkazuje ke každému, ačkoliv dobře víme, že právě Vojcek je z této množiny vyloučen. Ukazuje upravený, malovaný, „hezký“ svět, kde se díky mobilnímu telefonu můžete s kýmkoliv snadno spojit. Telefon jako symbol komunikace, která je v této inscenaci také tematizována. Je to zásadní problém, zejména v případě Vojcka. Jeho schopnost komunikovat s druhými je minimální. Vždyť sám Blázen si z něho už před představením, při forbíně, když působí jako jakési oživení pro usazující se publikum, dělá legraci, imituje jeho „Jó, pane hejtman“, vyřvává je neustále dokola, až se slova slijí v jedno. Slova, která tak trefně vystihují Vojckův podřazený vztah k Hejtmanovi. Blázen je tady jakási metafora, varování, jak dalece může Vojckovo chování dojít. Provází jej celou inscenací a v jejím konci ohlašuje jeho smrt:

⁴³ VARYŠ, Vojtěch. *Ten diškurs mě úplně schvátí!* [citováno 17. 3. 2013]. Dostupné z WWW: <<http://www.rozrazilonline.cz/clanky/362-Flora-den-sedmy-Vojcek-z-Vinohrad>>

„Spad' do vody, no jó. Spad' do vody.“ A promlouvá k osiřelému děťátku. Blázen, ač se svým podceňovaným intelektem, přece jen tu a tam přináší důležitou a trefnou promluvu.

Pod billboardem je jakási železná rampa, po které mohou herci bez problému chodit či si na ni sednout, jednoduše na ni totiž z jeviště vylezou. Kromě billboardu a konstrukce je celá scéna syrově holá, prázdná. Jejím autorem je Špinarův kolega ze školy a kamarád Henrich Boráros, jeho žena Linda Boráros je již tradičně autorkou kostýmů.

O scéně k Vojckovi se Špinar vyjadřuje takto: „Chtěl jsem, aby výtvarná stránka poskytla inscenaci snový rámeček, ne aby přijela hospoda a pak se vyměnila za postel.“⁴⁴ A tak se prázdná scéna stává šapitó cirkusu, boudou, dvorem u profesora, domem Hejtmana, strážnicí, hospodou, kasárnami i okolím rybníka. Špinar tu tedy scénicky nevytváří jakoukoliv realistickou podobu hospody či pokoje, je striktně minimalistický. Stačí mu židle, plechové kbelíky, jakési stupátko pro Principálku, křiklavá otáčivá cirkusová koule pro koně – Blázna, plechové necky. Stejná střídmost panuje i v oblasti rekvizit. Dají se snad spočítat na prstech ruky: Mariin kočárek, Hejtmanův tlampač, Doktorovy gumové rukavice, Ondřejův hudební přehrávač se sluchátky... Diváků nemá scéna zbytečně rozptylovat, pomocí jemných náznaků v této drsné inscenaci pochopí, kde se ta či ona scéna odehrává. Jeho smysly mají atakovat obrazy krutosti a nepochopení a také drsná a nemilosrdná hudba.

Ve chvílích, kdy jsou postavy na velkém jevišti samy, vyniká jejich nicotnost a malost. Vojcek je zmítán vírem, který nedokáže zastavit, Doktor si z něho dělá pokusné zvíře, Hejtman se směje jeho hloupostí. Vojckovým jediným světlem je Marie, ale ani ta mu nepatří. Jeho osud není v jeho rukou. Je jen malým zrnkem písku v poušti, malou částí velkého stroje, nemá žádnou moc. Pro Marii a dítě to všechno ale trpí, postarat se o ně je jeho povinnost. Jak málo dbá sám o sebe, jak málo mu záleží na sobě samém, ukazuje jeho účast v Doktorově pokusu. Tady do očí bije jeho podobnost ke zvířeti, Doktor jej za jedno takové považuje. Velké jeviště tuto malost zvýrazňuje.

⁴⁴ BEDNÁŘOVÁ, Veronika. Cool Vojcek. *Reflex*, roč. 20, 9. 4. 2009, č. 15, s. 60.

Pro inscenaci velmi důležitá je práce se světly. Ta jsou tlumená například v davové scéně cirkusu, intimita tmy je však důležitější ve scénách s menším počtem postav, ať už je to Vojcek s Marií, Bláznem nebo Ondřejem. Nejcitlivěji je s nimi pochopitelně pracováno ve scéně vrcholné. Tlumená světla upřená na babičku vyprávějící pohádku a na Vojcka svlékajícího Marii zahalují zbytek scény v nejvypjatější chvíli inscenace do tmy. Rozsvěcují se a obnažují celou scénu teprve až v momentě, kdy je dokonáno. Vojcek s rukama od krve prchá k billboardu, aby ho Mariinou krví pošpinil, zatímco se na scénu sbíhají lidé. Vojcek pod krvavě rudé rty stále se usmívající ženy přidává opravdovou krev Marie. Rukama od krve tak pošpiní reklamu, jako by dával samotné době, společnosti za všechno vinu. Krvavým znamením označuje viníka, aby doba anonymity a reklam, doba bez komunikace a pochopení nesla tuto vinu dál.

Scéna ve *Vojckovi* tedy nese v sobě řadu motivů (prázdnota, studenost a chlad, ztráta blízkosti a intimity, velikost a nezastavitelnost velkého světa proti malému já) a je tak jednou z velmi důležitých a výrazných složek této inscenace.

Dalším silným motivem je paralela mezi člověkem a zvířetem, a to hned v několika rovinách. Jako první a do očí nejvíce bijící je samozřejmě animálnost a pudovost postav. Kdekoliv a kdykoliv se ukájející Blázen, sexuálně nevybouřený Tambor a scény, kdy pudy a sexuální chtíč zatemňují vše ostatní. Marie, která neumí myslet dopředu ani říct ne. A Vojcek, který poslušně jak psisko poslouchá Doktora i Hejtmana, jí jenom hrách a svůj úděl přijímá slepě, bez použití rozumu. Pak Marii vraždí jako lovec, jako chladnokrevné zvíře bez citu. Druhou rovinou je právě vnímání člověka jako tvora bez vlastní vůle, vzdoru, rozumu. Nejprvoplánověji je to patrné v postavě Blázna ve scéně, kdy jej Principálka předvádí jak cvičeného koně. Bráno do důsledků si stejně jako ona zahrává při forbině s diváky právě Blázen, několikrát je tam roztleská. Zvířaty jsou ale i Doktor a Hejtman, protože ztratili empatii lidí, ztratili city a citlivost pro lidi.

V přechodech mezi scénami diváka bodá v uších skřípavá „hudba“ nevěšticí nic dobrého. Jindy je úderná a rytmická, nikdy však divákovy smysly neuklidní, ba naopak, rozrušuje a zneklidňuje. Je industriálně agresivní a drsná, přesně v intencích inscenace, která má smysly diváka probudit a rozjitřit a působí tak na zrak a sluch nejdrastičtějšími způsoby. Onanie, sex, znásilnění, vražda, vyšetření řitního otvoru,

to vše jsou obrazy, které rozhodně neberou diváka na milost. A hudba, která v jiných Špinarových inscenacích diváka kolébá v atmosféře inscenace (ruské rytmy v Rackovi, zamilované písně v Táně, Táně), tady vlastně plní stejnou funkci, pouze atmosféra a podobenství, které Vojcek nese, jsou jiné.

Špinar ponechává překlad Ludvíka Kundery, zasahuje do něj jen minimálně. Několik promluv přidává, například oplzlou píseň Tambora v devatenáctém obrazu, ta v textu není.

Postava Idiota, v Büchnerově textu pojmenovaného Karel, je jakýmsi stínem, jenž celou inscenací prochází a spojuje ji dohromady. Idiot je přitom velmi naturalistický, přirozený, pudový, několikrát se na scéně nestydatě sebeukájí. Zatímco v předloze se postava Idiot objevuje až v jedenadvacátém obrazu, v inscenaci figuruje ještě před samotným začátkem. V inscenaci je pojmenována Blázen. Proplovává napříč obrazy, jednou zapadá mezi dospělé, jindy poslouchá s dětmi babiččinu pohádku. Poté, co Vojcek Marii zabije, v následující scéně, kdy je kolem něho houf lidí, Idiot opět přichází a při slovech „I pravil obr: Čichám, čichám člověčinu. Brr, už smrdí! Brr, už smrdí! Brr, už smrdí!“ Idiot Vojcka zezadu znásilňuje. Vojckův hrůzný čin, který tu pomalu vychází najevo, spolu s chováním Idiota ještě zvyšuje hnus, vypíná atmosféru do naprostého znechucení. Idiot pak také inscenaci cyklicky uzavírá, pronáší poslední repliku, na rozdíl od dramatu, které končí promluvou soudního sluhy: „Dobrá vražda, dokonalá vražda, krásná vražda, nad pomyslením krásná, už dávno jsme takovou neměli.“⁴⁵

Po scéně s Idiotem se Vojcek vrací k mrtvole Marie, na scéně u zadní stěny stále stojí dav lidí v půlkruhu. Jeho promluva je pak oproti původnímu textu proškrtaná a trochu poupravená, v inscenaci říká: „Blíž? Ještě blíž. Ticho! Marie? Marie! Ticho. Všude ticho.“ Jde k ní, nejdříve u toho Marii postaví, objímá ji, pak bere do náručí. Pak k ní promlouvá: „Co seš tak bleďá Marie? Co to máš za červenou šňůru kolem krku? U koho sis ten náhrdelník vysloužila, no? Svejma hříchama. Bylas od nich černá. Úplně černá. No a teď už seš bílá. Bílá. No co seš tak rozčuchaná. Tak. Nůž. Ten nůž, kde je? No kde je! Kde je ten nůž. Mam ho, mam?

⁴⁵ BÜCHNER, Georg, o. c. v pozn. 40, s. 29.

Mam? Mám. Měsíc jak krvavý železo. Jsem ještě od krve? Musím se umejt. Musím se umejt. Tady je flek. A tady druhej! Musim se umejt.“

Původně jsou to dva samostatné obrazy:

Nůž? Kde je nůž? Zůstal tady. Prozradí mě! Blíž, ještě blíže! Kde to jsem? Co to? Něco se pohlo. Ticho. Tady někde. Marie? Haló, Marie! Ticho. Všude ticho! Tady cosi leží! Studené, mokré, tiché. Pryč odsud. Nůž, ten nůž! Mám ho? Mám. Lidé. – Tam. /Běží pryč/⁴⁶

A obraz následující, osmadvacátý:

Tak, do rybníka s ním. /Hodí nůž do rybníka/ Ponořuje se do temný vody jako kámen! Měsíc je jak krvavý železo! Copak to celý svět chce vyžvanit? Ne, byl by moc u břehu, když se koupou! /Vstoupí do rybníka a hodí nůž daleko od sebe/ Tak, teď – ale co v létě, když se potápějí pro mušle? Ech, zrezaví, nikdo nic nepozná. Měl jsem ho zlomit! Jsem ještě vod krve? Musím se umejt. Tady je flek, a tady druhej.⁴⁷

Obsazení této inscenace přináší mladou generaci herců na straně jedné a starší herecké vinohradské hvězdy na straně druhé. Herecké výkony jsou přesvědčivé, nikdo výrazně nepropadá. Nejvýraznější jsou samozřejmě tři nejdůležitější postavy: Vojcek, Marie a Idiot.

V roli Vojcka se představil **Pavel Batěk**.⁴⁸ Jeho Vojcek je prost rozmáchlých hereckých gest. Je to uvěřitelný člověk na spodu společnosti, strhaný životem, neustále ponižovaný, nemající nějaké vyšší cíle ani energii se ze svého podivného

⁴⁶ Tamtéž, s. 28.

⁴⁷ Tamtéž.

⁴⁸ Pavel Batěk získal angažmá ve vinohradském divadle po studiích na DAMU, členem souboru je od roku 2004. Kromě Vinohrad působil také v Divadle v Dlouhé, kde ztvárnil role Tomjana (*Soudné sestry*, Hana Burešová, 2005) a Quinta (Titus Andronicus, Ivan Rajmont, 2007), či ve Švandově divadle v Praze. Ve vinohradském angažmá ztvárnil například tyto role: Cherubín (*Figarova svatba*, Radek Balaš, 2008), Jaša (*Višňový sad*, Vladimír Morávek, 2008), Max (Adina, Martin Stropnický, 2007) a Malcolm (*Macbeth*, Hana Burešová, 2004).

Více informací o tomto herci je možné najít na jeho webových stránkách, dostupných z WWW: <<http://www.pavelbatek.com/>>

živoření vyhrabat někam výš. Ukazuje nám několik svých tváří. Chce finančně zabezpečit Marii a své dítě, ale ke svatbě se nemá. U Doktora i Hejtmána je níže než pes, je sluhou, je hadrem, je ubohý a měkký. Jeho jediným činem, kdy se dokáže konečně k něčemu rozhodnout a dát do toho všechno a neustoupit, je paradoxně vražda Marie. Ve scéně vraždy cítíme řezavou rozhodnost a přesvědčení, vzduch kolem něho a Marie jako by vibroval krystalkami ledu. Je chladnokrevný. Rituálně Marii svléká a omývá a přitom se k ní tulí, na obličeji ještě zkrvavený po rvačce s Tamborem. Scénu doprovází občas zaznívající skřípavý zvuk, jako pohyb okenice ve větru, průvan hrající s nějakým pantem. Marie se k němu naposledy obrací tváří v tvář a on jí stroze oznámí, že je mrtvá. Na rozdíl od Büchnerovy předlohy, kdy Marii ubodá, tady ji podřízne krk. Je to snad hrozivější, neboť ji přitom druhou rukou drží za rameno. Tato scéna je neobyčejně silná a oba herci jsou v ní prostě vynikající, působivě děsivá. V tomtéž lavoře, co před chvílí omýval Marii, omývá Vojcek po vraždě sám sebe, přitom stále dokola opakuje „Musim se umejt“. Z Marie chtěl smýt její hříchy před jejím odchodem z tohoto světa. Ze sebe pak nesmyvatelný hřích vraždy.

Vojckovu milou Marii, se kterou má nemanželského syna, ztvárnila **Lucie Štěpánková**.⁴⁹ Postava Marie má v sobě dva kontrastní světy, dvě ženy, matku a milenkou. Její mládí a nezkušenost jí roli matky neulehčují, právě naopak. Kočárek s děťátkem sune za sebou jako balvan na noze. Hašteří se s ostatními děvčaty, snad jim závidí jejich svobodu a bezstarostnost. Táhne jí to k Tamborovi, místo opory a lásky se u něj však setká jen s chtíčem. Její očekávání ve vztahu k Vojckovi berou s postupem času za své. Přijímá od něho peníze, důvěřuje mu, ale ví, že není mužem pro ni. Je Vojckovi nevěrná a pak si o podobném osudu čte v Bibli, lituje svého činu, hysterčí a skončí v náruči Blázna, který ji konejší. Nedokáže uvažovat dopředu,

⁴⁹ Absolventka Janáčkovy konzervatoře v Ostravě je v angažmá Divadla na Vinohradech od roku 2007. Předtím působila ve Východočeském divadle v Pardubicích. Tato mladá herečka získala v roce 2009 Cenu Thálie – Cenu pro mladého činoherce do třiatřiceti let. O rok později byla na Cenu Thálie nominována za roli Agnes v inscenaci *Brand / Oheň*. V současné době spolupracuje s Divadlem v Řeznické, Divadlem Ungelt a Divadelní společností Masopust. Ve vinohradském divadle ztvárnila například role Fanyňky (*Figarova svatba*, Radek Balaš, 2008), Kristiny (*Věc Makropulos*, David Drábek, 2008), Mariany (*Tartuffe*, Štěpán Pácl, 2011), v současné době účinkuje pouze v inscenaci *Ideální manžel* v alternaci v roli slečny Chilternové (Jana Kališová, 2007).

nevidí důsledky a také možné následky svých činů, jedním z důkazů je ostatně i samo děťátko. Herectví Lucie Štěpánkové je prožité, svou roli svobodné matky nese bez patosu, ale s patřičným hereckým umem. Vrcholem je pochopitelně scéna její smrti. Třese se, nechápe Vojckovo chování, stále mu slepě důvěřuje. Tato scéna s vynikajícími hereckými výkony působí na diváka hrozivou katarzí. Veškerý hnus a děs, co se do této doby na jevišti objevily, jsou tímto činem korunovány. Předchozí bylo jen přípravou na obrovský chladnokrevný čin. Naturalistická červeň, co se Marii vylije z krku, i to, jak ji pak Vojcek roztírá pod ústy usmívající se blondýny na billboardu, Marie svlečená pouze do bílého spodního prádla, zranitelná, jak to jen jde – všechno toto jsou střípky do velké mozaiky hrůzy, naturalismu a syrovosti, která se v tomto okamžiku na diváka hroutí celou svou vahou.

Velmi výraznou postavu Blázna ztvárnil hostující **Michal Kern**. Jeho afektovaný zpěv, trhané pohyby i hlasový projev dávají dohromady výborný herecký výkon. Jeho herectví je velmi přirozené, nijak svou roli nepřehrává. Na rozdíl od ostatních postav (tedy až na výjimky, například sexuchtivého Tambora) své pudy neskrývá, ale dává je okatě najevo, ať už se jedná o sebeukájení na scéně či znásilňování Vojcka zezadu. Blázen je nakonec sympatickou postavičkou celého obludária. Divák s ním soucítí, když jej jako cvičeného koně předvádějí v cirkuse. Vnímáme také jeho dětskou stránku, jeho citlivost a vnímavost. A to nejen ve scéně, kdy spolu s dětmi poslouchá stařenčinu prapodivnou pohádku. V tomto momentě, kdy na jevišti probíhají simultánně obě scény, vyprávění pohádky a vražda Marie, je Blázen na druhé straně, na opačném břehu než Vojcek. Tady se jejich osudy, jejich cesty lámou.

Jistý protipól této trojici herců tvoří divákům více známé a lákavé herecké hvězdy, jako **Václav Vydra** v roli Doktora, **Martin Stropnický** jako Hejtman či **Jiřina Jirásková** v alternaci s **Danielou Kolářovou**, které ztvárnějí tři postavy, Principálku, Stařenku a Žida.

Jiřina Jirásková v roli chladné Principálky, osudového Žida prodávajícího Vojckovi vražednou dýku i vlídné Stařenky vyprávějící podivnou pohádku působí ve všech těchto rolích velmi přirozeně. Coby Stařence si jí i Blázen lehá k nohám a s dětmi poslouchá pohádku. Doktor Václava Vydry je podivně prospěchářské individuum, které si necení lidského života a k Vojckovi se chová jak k již

zmiňovanému psovi. Podivnou scénou je setkání Doktora a Hejtmana v jedné ze scén. Dva lidé, co se povyšují nad druhé, Doktor má tady však převahu, svojí diagnózou má nad Hejtmanem absurdní moc. Doktor je samolibě cynický. Z pokusů se svými obětními beránky má zlomyslnou dětskou radost.

Kostýmy jsou moderní, nejvíce do očí bijící je snad kostým Vojkův, připomínající kombinézu či jednoduchý pracovní oděv. Jeho barva je černá, uniformní, stádová, nijak nevybočující z řady. Marie je mladá dívka ve světlých žlutých šatech, s krátkou bundou přes ramena. Nejpodivnější kostým samozřejmě patří Bláznovi. Jeho mikina s polodlouhými rukávy sahá sotva pod žebra, na hlavě má podivnou růžovou čepici, jediným „normálním“ kusem oblečení jsou šedé tepláky. Doktorovi nechybí dlouhý bílý plášť, Hejtman je zas oděn elegantně v šedém obleku a černém plášti, dojem kazí až příliš viditelná „divadelní“ pleš Martina Stropnického. Nejbarevnější kostýmy přináší jednak svět cirkusu, kde nechybí divoké klaunské paruky, kostýmy všech barev i tvarů. Druhou skupinou barevných výstředností jsou pak děvčata ve skupině kolem Markéty. Tady je prostor pro výstřelky módy, nechybí kožený kabát lemovaný kožešinou, červené kozačky, samozřejmostí jsou sukně či šaty.

Reakce na tuto tolik diskutovanou inscenaci se objevily v hojném počtu, a to nejen v periodikách divadelní obce a kulturních časopisech, ale rovněž v denících či informačních serverech na internetu. Stejně jako reakce bezprostředně po či během představení, kdy část publika pobouřeně odchází a druhá část je nadšena. Získání Ceny Alfréda Radoka za inscenaci roku převažuje váhy soudu k ocenění a zapamatování této inscenace. Na Špinarovu naturalistickou a mrazivě syrovou inscenaci nebylo vinohradské publikum připraveno. Současný repertoár divadla nabízí sice „lehčí“ dramata pro méně náročného diváka, jako jsou inscenace *Jistě, pane ministře*, *Figarova svatba* či velmi populární muzikál *Donaha!*, na druhé straně zde ale najdeme těžší kusy, Čapkovu *Věc Makropulos*, *Višňový sad* či *Na krásné vyhlídce*. Je tedy možné, že Vojčkovi podobnou inscenaci i dlouholetý vinohradský divák za nějakou dobu pojme a skousne bez větších bouří. Daniel Špinar se o inscenování Vojčka na Vinohradech rozpovídal v poderniérovém rozhovoru s Vojtěchem Varyšem: „Vojček byl trochu zázrak. Všichni tušili, že to půjde ztuha, že to bude maličko náročnější na diváky i na herce, co jsou v tom baráku zvyklí hrát

nějaký druh repertoáru. Všichni ale chytili příležitost za pačesy a bylo to prostě jiné. Šlo o dřev, text je nádherný. Bohužel současný divák asi žádá něco jiného. To neznamena, že by proti tomu člověk neměl bojovat. Myslím, že je nutná nějaká obroda – diváci Vinohrad jsou většinou vyššího věku a když to řeknu hodně natvrdo, za deset let už tu prostě nebudou. Stejně by o ně tím pádem přišli. Musí hledat nové cesty k mladým, oživit tyhle věci, protože v klasice jsou úžasné texty. Vojcek měl konečně úplně jiný vzorek diváků, včetně lidí, co byli třeba poprvé v životě na Vinohradech. Začalo se tam něco dít.⁵⁰

Příhodný je titul i podtitul článku Richarda Ermla *Patří Vojcek na Vinohrady? Konzumenti bulvární zábavy jsou šokováni*.⁵¹ Tato šokovanost diváků inscenací nakonec možná i prospěla, získala Vojckovi popularitu. A hojně se o Vojckovi mluvilo a diskutovalo také po jeho olomoucké derniéře. Tady byla snad atmosféra během představení o trochu hřejivější, než jak ji z Vinohrad popisuje Jana Bohutínská: „Běžným vinohradským, na podobné divadlo nepřipraveným divákem pohrdá a vyhání ho z hlediště. Žádné jiné publikum ale nemá, protože ho sem, do bílé chlouby pražské rezidenční čtvrti, nikdo nenaučil chodit. Tak mrazivou, nechápavou a odtažitou atmosféru v hledišti, tolik nepochopení jako na Vojckově repríze jsem v divadle už dlouho nezažila.“⁵²

Recenzenti se často shodují na tom, že tato inscenace není nijak výrazně přelomová ani radikální. Je výborně herecky a režijně zvládnutá, je kvalitní, ale přinesla něco nového? Přinesla Vojcka na velké scéně, syrovou a mrazivou inscenací, pro mnoho diváků nezapomenutelný zážitek. Pro mnoho z nich dokonce katarzní zážitek. Ambivalentní reakce vinohradského publika ji vnesly do proudu diskuzí. Kdyby byla inscenována v divadle, kde by na ni bylo publikum připravené, možná by zapadla a ztratila se, zpráva o její existenci by prolétla divadelními plátky a po nějakém čase by byla zapomenuta. Sex a všechny jeho možné podoby, krev, znásilnění a bláznovství v nejrůznějších podobách se na divadle objevují dnes a denně. Ale tato vlna vinohradského vzrušení a povyku přinesla Vojckovi slávu. Jan

⁵⁰ VARYŠ, Vojtěch, o. c. v pozn. 43.

⁵¹ ERML, Richard. Patří Vojcek na Vinohrady? Konzumenti bulvární zábavy jsou šokováni. *Reflex*, roč. 20, 23. 4. 2009, č. 17, s. 63.

⁵² BOHUTÍNSKÁ, Jana. Vinohradská divadelní revoluce? *A2*, roč. 5, 27. 5. 2009, č. 11, s. 39.

Kerbr vystihl největší přednosti této inscenace v několika větách: „Výrazné režijní uchopení předlohy a silná forze inscenace (občas napínaná až přes míru) je výpovědí i o tomto světě bez hodnot s drsně hedonistickým podložím. Špinarův úctyhodný divadelní tvar se mimo jiné vyznačuje agresivní zvukovou stopou a pozoruhodnými hereckými výkony.“⁵³ Vyzdvihl tady tři ze čtyř hlavních pilířů této inscenace: režijní uchopení, herectví a hudba. Jak bylo zmíněno výše, další důležitou pýchou inscenace je řešení scény.

Do protipólu nadšených hlasů kritiků se staví ve své recenzi například Karel Král. Přiznává se v ní, že neví, o čem tato Špinarova inscenace je. Obrázek mladé dívky na billboardu mu připomíná Dagmar Havlovou, přičemž však jediné spojení, které by tu mohlo fungovat, je obsazení Dagmar Havlové do Špinarovy následující vinohradské inscenace, Marie Stuartovny. Chybí mu nějaká další návaznost na vyobrazení na billboardu: „Mobily ani jiné formy komunikování se už neobjeví a žena na fotografii slouží jen za vágní idol, jehož rty lze hladit i pomatlat krví. Nic víc.“⁵⁴ Jen velmi těžko si však mohu představit jakoukoliv postavu z této inscenace používat mobilní telefon či „jiné formy komunikování“, když postavy mají problém s komunikací i tváří v tvář. Špinarův *Vojcek* neměl být obludným kabaretem moderní doby, ale důkazem aktuálnosti dvě stě let starého textů a toho, že i dnešnímu divákovi mají tyto texty co říci. Co se týče „patlání krví“, je to zajisté veliké gesto, ale v inscenaci funguje. Dokresluje červenou linkou krutost, ke které byl *Vojcek* svým okolím dohnán. Kam jinam otřít vinu ze svých rukou, než do obrazu toho, v jehož područí člověk slepě pochoduje kolejami svého života. Pár nových myšlenek, se kterými souhlasím, však ve své recenzi přináší. V inscenaci vidí dva póly bláznovství, jeden z nich je zosobňován Bláznem, ten druhý pak mocnými pány v této hře, Doktorem a Hejtmanem. Je pravda, že oba jsou jakýmsi karikaturami svých povolání. Doktor radující se z evidentního bláznění *Vojcka*, které mu přivedl jeho pokus. Další idea se týká masového chování a postavení Marie a *Vojcka* v těchto skupinách. *Vojcek* je tu v roli blázna-vyvrhele, což je ve skupinových

⁵³ KERBR, Jan. Jisté není nic. *Divadelní noviny*, roč. 18, 12. 5. 2009, č. 10, s. 4.

⁵⁴ KRÁL, Karel. Reklama na blázinec: vítězný vinohradský *Vojcek*. *Svět a divadlo*, roč. 21, 2010, č. 2, s. 17.

scénách dobře vidět, masa si na něm dokazuje svou nadvládu. A nejen masa, ale i authority jako Doktor a Hejtman. Slabým článkem davu je ale i Marie, jíž do této pozice dostalo nemanželské dítě a její poddajnost.

Něžně krutá Maškaráda

Inscenace plná krásných vizuálních obrazů a vypjatých emočních scén vznikla v Klicperově divadle v Hradci Králové v roce 2009. S Danielem Špinarem na vzniku inscenace Lermontovovy *Maškarády*⁵⁵ spolupracovala dramaturgyně Jana Slouková⁵⁶ a scénografka Lucie Škandíková. Lermontovovu romantickou tragédii inscenoval Špinar v překladu Emanuela Frynty, jehož poetický veršovaný jazyk ještě umocnil opojnou sílu tohoto divadelního zážitku.

V úvodním obraze je divákovi za jemných tónů klavíru představena scéna i hlavní postavy. Na jevišti spolu „laškují“ muž a žena, jejich chování vyvolává dojem šťastného páru. Později se dovídáme, že jde o manžele Arbeninovy, Jevgenije Alexandroviče a jeho ženu Ninu. Kromě hudby se k této scéně připojuje hlas Arbenina jakoby komentující scénu, jenž melancholickým tónem retrospektivně vypráví o jeho životě. Jeho slova však nepochází z Lermontovovy *Maškarády*, ale z jiného slavného díla tohoto autora, románu *Hrdina naší doby*: „Probírám v paměti celou svou minulost a ptám se, proč jsem vlastně žil, k jakému cíli jsem se zrodil. A jistě nějaký byl, jistě jsem byl určen k velikým věcem, protože cítím ve své duši nesmírnou sílu. Jenže jsem toto určení neuhodl a dal jsem se strhnout nástrahami tlustých a zvrácených vášní. Z jejich výhně jsem vyšel tvrdý a chladný jako ocel.“

Rozvernou náladu na jevišti tak hned na počátku představení doprovází toto zpytující zamyšlení. První obraz ukazuje cestu othellovského příběhu, jež začíná u spokojeného manželství; dle pronesených slov však divák pozná, že se blíží tragický zlom. Proč Špinar hned na začátku využívá jiný text autora, když Lermontovovo drama začíná scénou s hraním karet? Špinar jeho úvod jen trochu odsouvá. Zatímco manželé v zadní části jeviště laškují, smějí se a líbají, na forbínu

⁵⁵ V Klicperově divadle v Hradci Králové Špinar poprvé inscenoval v roce 2008 Shakespearovu *Zimní pohádku*. Po *Maškarádě* pak ještě *Morgianu* (2012), v současné době je zde na repertoáru jeho inscenace Havlovy *Žebrácké opery*, jejíž premiéra proběhla na začátku března.

⁵⁶ Ta k *Maškarádě* dodává: „Volba titulu byla jednoduchá. S Danielem Špinarem jsme spolužáci, dobře si rozumíme a oba vnitřně tíhneme k moderním interpretacím klasiky. Oba jsme toužili pracovat na velké hře o velkých citech, poprat se s vášněmi i démony a pracovat s veršem jako s artikulovanou emocií směrem ke kýženému stylizovanému tvaru.“

MAREČEK, Petr. Velká hra vášní a démonů. *Mladá Fronta Dnes*, roč. 20, 22. 10. 2009, č. 247, s. C5.

postupně přichází šest herců, každý z nich si přináší židli a posadí se na ni.⁵⁷ Úvodní scéna je jemná a velmi kontrastní k té následující, s proneseným zamyšlením působí jako brána do melancholického příběhu. Špinar tak pomocí této scény „dočrtává“ postavu Arbenina. Úvodní monolog je sebezpytující zpověď, počátkem retrospektivního vyprávění. Jeho pokračování nalézáme až na samotném konci představení, je jeho poslední promluvou.

Melancholii počátku Špinar boří právě příchodem zmiňovaných šesti dalších postav na forbínu. Ty přichází jedna po druhé již během Arbeninova monologu, který tuto melancholii vyvolává. Než ze zadní části jeviště Arbenin odchází, obléká si na sebe černé sako a náhle vypadá stejně jako ony postavy, přicházející hráči. Odchází z pokoje později než jeho žena a spolu se sakem na sebe bere i hráčskou identitu. Jeviště je po celou dobu osvětleno pouze světly vycházejícími z bočních dveří, na jevišti tedy panuje intimní pološero. Kontrast mezi touto scénou a tou nadcházející, kdy je na jevišti zobrazen divoký svět karbanu, je umocněn jednak odlišnou prací se světly, jednak razantní změnou hudebního stylu. Jemné tóny klavíru se náhle promění v drsnější tóny vícera nástrojů hrajících najednou.

Postavy na židlích se pomocí bodových světél efektně představují, avšak nikoliv slovy, pouze vizuálně. Nechybí výrazná stylizace pohybů i zvukového doprovodu, kterým je rytmická živelná hudba. Ta připomíná gangsterské filmy a dodává celému výjevu razanci a spád, přináší divokost a temnotu v člověku. Přichází svět karet a riskování, vášně v krvi, vzrušení z risku. Špinar tady výborně staví tyto scény do kontrastu; láska a intimita dvou lidí, symbolika bezpečí a tepla domova a proti tomu mrazivý a zároveň vzrušující svět hraní, chladnost člověka, jeho zaslepení hrou, animalita a vzrušení. V tomto výstupu se prolínají jak dialogy postav, tak výjevy pouhého hraní karet stále doprovázeného divokými tóny.

⁵⁷ „Režisér Daniel Špinar je mladý mistr svého režijního oboru. Od okamžiku, kdy proti vám naaranžuje na forbínu do řady karbaníky, kteří stylizovaně mlátí do vzduchu kartami, vnímáte jeho pevné režisérské opratě. Tady se nebude realisticky napodobovat, předstírat pochybná znalost prostředí, tady se od základu postaví nová jevištní skutečnost.“

ERML, Richard. Efektní kopečky ruské zmrzliny. *Divadelní noviny*, roč. 18, 1. 12. 2009, č. 20, s. 5.

Jedním z hlavních prvků v této inscenaci je výrazná stylizace. Scéna hraní karet, první výstup Lermontovova dramatu, je tu zobrazena za pomoci důkladně promyšlené práce světel a hudebního doprovodu. Na jevišti vidíme šest herců sedících na židlích čelem do hlediště, s určitými rozestupy mezi sebou. Karty se nehrají na nějakém stole, ale s důraznými gesty i zvukovým doprovodem jsou vynášeny a házeny do vzduchu, na zem, vedle herce, kamkoliv. Nechybí výrazné grimasy ani gesta. Kolikrát slyšíme hvízdnutí, dupnutí nohou, mocné vydechnutí. Špinar tu stylizovaně zobrazuje adrenalin ze hry, její rychlost, vzrušení a zábavu z ní pramenící. A samozřejmě svět intrik a manipulace, neboť jde především o peníze. Peníze a vše s nimi spjaté, společenské postavení nevyjímaje, vždyť právě společnost je v tomto dramatu také předmětem kritiky. Scéna z hráčského prostředí graduje až do svého vrcholu, vzrušení i napětí postupně sílí, odhazuje se i více karet najednou, herci si stoupají, dokonce i na židle. Tempo se zrychluje, vše doprovázeno španělskou kytarou, krev kypí. Nakonec na jevišti létají hromádky karet. Kníže nemá ten večer štěstí, ostatní hráči jej mají v hrsti; on je dnes jejich obětí. Jejich supí plán jim však zhatí přicházející Arbenin, jehož příchod je doprovázen výrazným zvukem klapajících bot. Motivaci Arbeninova příchodu neznáme, což ale není ojedinělé, jak se dozvíme dále. Druhé kolo hry v karty zřetelně ztratilo onen hravý vášnivý spád, ve kterém hráči obírali nebohého Knížete. Tempo se zklidňuje, je mnohem pomalejší, hráči se zadýchávají, odhazují karty pomaleji, funí, sípou. Temperamentní živá hudba je pryč, přichází temný industriální zvuk. Slova ještě těžknou průběhem hry. Postavy ztrácí dech. Světla ukážou na vítěze, byl to právě Arbenin, kdo zachránil Knížeti jeho peníze. Osudy těchto dvou mužů se tak protínají více, než si kterýkoliv z nich dovede představit. A Arbenin bude v budoucnosti potrestán za to, že opět vstoupil do příbytku hazardu a zla. Za to, že se odvážil pustit svoji temnou stránku znovu do svého pokojného života, za otevření Pandořiny skříňky.

Výrazná hudba je jednou z hlavních složek i této inscenace. Spolu s hereckou akcí a promyšleným a efektním použitím světel určuje její temporytmus. V hudební složce této inscenace najdeme široké spektrum stylů i žánrů. Špinar využívá nespočet druhů hudebních nástrojů, od jemného klavírního doprovodu přes živou kytaru až k lyrickým houslím. Kromě toho se objevuje také hudba elektronická, nechybí ani nejrůznější zvukové efekty, například zmiňovaný klapot bot či hýkání koně.

V jednom z výstupů se dokonce ozývá zvuk sbíječky, to když baronesa zjišťuje, jak šíleně si Kníže počíná ohledně Ninina ztraceného náramku. Zvuk sbíječky tu evokuje chladnou čepel pronikající samotným srdcem. Při scéně z maškarního plesu se ozývá hudba taneční, jež evokuje současnou hudbu užívanou na tanečních zábavách či diskotékách.

Špinar plně využívá prostoru, dává mu vyniknout práci se světly, která je ze všech rozebíraných inscenací právě v Maškarádě nejzřetelnější a nejvýraznější. Špinar opět pracuje jen s nezbytnými scénickými prvky, ač v Maškarádě jako v jediné z rozebíraných Špinar využívá kulisy tří stěn. Poprvé je svět na jevišti uzavřen do takovéhoto divadelních kulis. Kulisy evokující pokoj, z jehož zdí vystupují rámy obrazů. Obrazy však chybí, rámy nic neoddělují, nic neskrývají. Jsou prázdnou maskou. Jejich počet je naddimenzován, jsou jich plné stěny. Je jich jako masek na maškarním plese. V pokoji se nachází jen postel, stůl a lampa.

I tady však dokáže Špinar diváka překvapit, když iluzi stěny v zadním prospektu několikrát ničí, například když jde Arbenin s vražednými úmysly navštívit Knížete. Zadní stěnu zvedne a my zjistíme, že je to látka. A také to, že lze skrze tuto látku také vidět, když se prostor za látkou prosvítí a náhle vidíme Knížete ležícího v posteli. I scéna je tu tedy vlastně jakousi maskou, a to jednak svými prázdnými rámy, jednak falešnou zadní stěnou. Je maskou, kterou strhává a pravou scénu tím obnažuje samotný Arbenin. Překvapení přichází pak ještě jednou, když se pokoj, potažmo hráčské doupě proměňuje v dějiště maškarního plesu. V jedné ze stěn se najednou objevuje bar, osvětlený malými bodovými světly. Jinak je jeviště zahaleno do tmy, nechybí samozřejmě bujaré veselí a stejně taková hudba. Špinar zahaluje i prostor jeviště do masek tajemství, která mohou neustále překvapovat.

Výborné práci se světly napomáhá právě prostor, plně osvětlené jeviště se v této inscenaci nachází málokdy, upřednostněna je spíše tma, pološero či použití bodových světél. V několika obrazech je pak využito světlo vycházející pouze ze dveří na jevišti, které vyvolává krásný vizuální efekt. Lampa samotná je několikrát dokonce prostředkem k pobavení diváků, ať už ve scéně, kdy služka u Arbeninových nemůže unést kabelku, lampu i tácek s občerstvením najednou a předvádí tak komickou akrobacii, či když sluha u Knížete v úvodu jednoho z obrazů s lampou na jevišti tančí. Přičemž však nesmíme zapomínat na symboliku lampy, která tu vládne

právě i ve scénách s nižší mírou osvětlení. Lampa jako prostředek pro to, vnést do tmy světlo, osvětlit něco, přijít na to, co se ve tmě skrývá. Lampa jako symbol pravdy, jež odkrývá tajemství. Sluhové hrající si či tančící s lampou pak mohou být chápáni jako symbol pro neschopnost použít pravdu v té správné situaci, nemožnost použít pravdu jako nástroj. Lampa pak může odkazovat jednak k baronese Štralové či Knížeti, také ale například k Nině Arbeninové či samotnému Arbeninovi, který se sice domnívá, že pravdě čelí, jako nástroj ji ale neumí použít.

Nejvýraznější je v této inscenaci motiv tajemství, jehož symbolem je právě maska. Tento motiv je podněcován velkým počtem symbolů, stejně jako jednáním postav. Ty si například často šeptají, divák neslyší, co si postavy říkají, může si jen domýšlet. Je v něm tak vzbuzována nejistota a je necháván v napjatém očekávání. Tajemství je posilováno také již zmiňovanou tmou na jevišti, tmou, která tajemství ukrývá a lampami a jejich světlem, které ji dokážou odkrýt. Nejvýrazněji je ale maska použita v ústředním obraze celé inscenace, v maškarádě samotné. Tady leží klíč k celému příběhu. Pod maskami se totiž schovávají lidé, tají své tváře, aby se mohli konečně chovat nespoutaně. „*Maskou se zahaluje podoba, aby tím dřív se odkrývaly city.*“⁵⁸ Lidé navštěvují maškarádu díky vzrušení z toho být nepoznán, nebýt na očích společnosti, která vás soudí a v níž se nemůžete chovat tak, jak si žádá vaše srdce i ty nejnižší pudy. V masce se projevuje to nejdivočejší chování, veškeré zábrany mohou být odhozeny. Skrze masku teprve vyvěrá zkaženost společnosti. Baronesa Štralová se pouze v masce odváží oslovit muže, kterého miluje, svoji pravou identitu mu však říci nemůže. Knížeti se zas líbí vzrušující atmosféra maškarního, spousty krásných žen, se kterými se může pobavit. Tajemná identita jeho vyvolené pak jenom posiluje jeho touhu po ní.

Tato atmosféra zakázaného je v inscenaci schována do tmy, herci jsou osvětleni jen bodovými světly. Nechybí nádech erotiky, Špinar se nebojí nechat herce ukázat zhýralost světa maškarády, světa pod maskou. Nesmíme však zapomenout ani na původní smysl masky, totiž nebýt viděn, skrýt naše emoce, skrýt naše city před druhými. Nasadit si masku proto, aby se člověk nemohl zranit. Takový

⁵⁸ V inscenaci použito adverbium „dřív“, v Lermontovově textu pak „líp“: „Na maškarní se chodí beze suity a na tituly se moc málo dbá, maskou se zahaluje podoba, aby tím líp se odkrývaly city.“

LERMONTOV, Michail Jurjevič. *Maškaráda*. Praha, 1971, s. 30.

byl například příběh baronesy, která se v reálném světě bála dát své city najevo. A právě o tom také Špinar tuto inscenaci hraje a schovává pod symbol masky celou řadu významů. Jedinou postavou, která žádnou symbolickou masku nemá, je Nina, Arbeninova žena. Působí čistě, nezkaženě, je zcela oddána svému manželovi. A ta ironií osudu dopadne ze všech postav nejhůř, doplatí na své čisté srdce, které beze strachu nabídla Arbeninovi. Tématem Špinarovy inscenace tak není pouze tajemství a tragická láska, ale také odvaha k lásce, svolení k tomu být zraněn, svolení k tomu dát někomu své srdce. Toto je niterná záležitost každého člověka, téma velmi intimní a zároveň dotýkající se nás všech.

Motiv masky je samozřejmě velmi silně skryt především v jedné z hlavních postav, a to postavě Jevgenije Alexandroviče Arbenina. Jak sám v inscenaci říká: „Maska je vždycky něčím přitažlivá, když mlčí, vzrušuje nás tajemstvím, když promluví, je milá zase tím, že si k ní domyslíme vše, co zbývá, úsměvy, pohledy a co já vím.“ Arbenin se zbavil se své temné minulosti, ta jej ale evidentně ze svých spárů nepustila. Díky náhodě, jež rozhodla všechno, se stal bohatým a žil dál, našel si ženu a vedl spořádaný život. Narušení tohoto pořádku v podobě – ač smyšlené – afěrky jeho ženy s jiným mužem jej přivedlo na scesti, probudilo opět jeho temnou stránku. Nina jej však bohužel nedokázala obměkčit. Vztah mezi nimi nebyl tak pevný, jak se zdálo. Semínko žárlivosti a pochybností bylo zaseto, vyklíčilo snad právě z temnoty v hloubi Arbeninovy duše. On sám také nosil masku, masku vyrovnanosti s temnou minulostí. Masku, která mohla být lehce stržena a pod níž klíčilo šílenství. Jedním z prvotních znaků tohoto šílenství bylo i to, že si Arbenin nenechal nevěru své ženy vymluvit a dal na pomluvy a dohady jiných.

Hlavní zápletka v Maškarádě vychází z velmi banální situace. Kníže potká na maškarním plese baronesu Štralovou, která jej miluje, ale nechce být poznána. Během večera spolu prožijí milostné dobrodružství, na nějž chce mít Kníže památku, a tak žádá po baronese nějakou drobnost pro připomenutí si těch krásných chvil. Baronesa by se ale svým prstenem jistě prozradila, tak využije náramku, který našla ten večer na zemi, a Knížeti jej daruje. Zápletka je velmi prostá, stojí na titěrné náhodě, na kterou se však postupně nabalují další a další. A z prosté náhody vyrostl fatální důsledek. Důležitou roli sehraje právě společnost, jejíž chyby jsou schovávány pod maskou, tady ale fungují otevřeně. Pomocí klepů a pomluv se

vystaví příběh o poměru mezi Knížetem a Ninou Arbeninovou. Tato pomluva se klevet chtivých znuděných aristokratů šíří napříč společností a je považována za čistou pravdu. Nina je přitom vinna pouze tím, že na maškarním plese byla a svůj náramek tam ztratila. V mohutném kolosu lží a masek však neměla šanci svoji nevinu obhájit. Nejironičtějším důsledkem celé této banální příhody je právě to, že za přetvářku a lži ostatních zaplatila nakonec svým životem právě Nina, postava z celého příběhu nejčistší. Zároveň postava, která jako jedna z mála masku společnosti otevřeně snímá, když vede s Arbeninem vášnivou rozmluvu o ztraceném náramku: „Zeptej se lidí, řeknou ti všechno jako z poznámek. Kdo se mnou byl a s kým jsem mluvila a co jsem říkala a co jsem pila, komu jsem darovala náramek a dozvíš se toho o své ženě, že sám bys byl viděl mnohem méně. Né, vážně, tomu se můžu jenom smát.“ Nina ví, jaká společnost doopravdy je, nevěří ale tomu, že by se Arbenin nechal zmást či pomluvami přesvědčit. Přeceňuje jeho dobrý charakter, neboť démona uvnitř něho nezná, ten byl skryt právě díky její lásce.

Dalšími motivy je samozřejmě motiv lásky, ať už manželské u Arbeninových, nebo tajné, kterou chová baronesa ke Knížeti. Tak jako v pravém romantickém díle se však jedná o lásku tragickou. Láska Arbeninových je „nahlodána“ žárlivostí a ústí v nešťastný konec, láska baronesy zůstává nenaplněná.

Celý Arbeninův příběh i Špinarova inscenace skýtá jednu otázku: Proč? Proč šel Arbenin opět za hráči? Neznáme jeho motivaci pro navrácení se do hráčského prostředí, nevíme ani, proč šel s Knížetem na maškarní. Snad ho volala jeho temná minulost, jakýsi démon v něm? Romantický hrdina a jeho rozervané, rozhárané srdce. Trýzeň, kterou v sobě nosí a neví, co s ní. Snad to byla nespokojenost jeho duše, co ho zatáhlo zpátky ke hráčskému prostředí, snad to byl osud.

Téma této inscenace je nadčasové, lidé mají svá tajemství a své běsy po věky věků a mít dále budou. Stejně tak společnost bude mít své vady a tajemná zákoutí, ve kterých se bude pokoušet své nedostatky skrývat. Časoprostor této inscenace nemůžeme pevně určit. Dle kostýmů i mluvy postav můžeme soudit, že jsme v Rusku devatenáctého století, tuto domněnku však Špinar zpochybňuje výběrem doprovodné hudby. V inscenaci zaznívají kromě klavírních lehkých melodií také rytmy hudby současné, taneční i elektronické. V samotném závěru inscenace se na jevišti objeví skupina senzacechtivých anonymních osob, kteří si Arbenina s mrtvou

Ninou v náruči fotí, ať už fotoaparáty či mobilními telefony. Slétnou se jak supi na svoji oběť. Ve Špinarově inscenaci tedy nechybí scéna tolik připomínající nevhodné chování dnešních bulvárních médií.

V textu Daniel Špinar i Jana Slouková hojně škrtili, a to jak části delších monologů postav, tak kratší promluvy. Nejmarkantnější je však samotný závěr inscenace, kde celé původní čtvrté dějství chybí. S vypuštěním čtvrtého dějství zmizela z inscenace i postava Neznámého. Inscenátoři se tak vrátili k jedné z původních verzí Lermontovova dramatu, kterou později přepracoval.

Špinarova inscenace končí smrtí Niny, po níž následuje stejně jako na počátku nahraná promluva Arbeninova, jež nepochází z Maškarády, ale z románu Hrdina naší doby. Režisér a dramaturgyně tedy promluvy zkracují. Text, který zachovávají, je však ponechán beze změny. V textu tak zachovávají nejen archaismy, ale i verše. Ty však nejsou striktně dodržovány ve všech promluvách, a tak se jejich poetická funkce v rámci inscenace ztrácí. Některé z monologů jsou však seškrtnány opravdu v hojně míře, například v monologu Arbenina, který vyslovuje po příchodu domů z plesu a kdy zjišťuje, že jeho žena ještě není doma⁵⁹. V inscenaci zní jeho monolog takto: „Byl čas, kdy cizí ženy čekávaly na mě – a dnes, dnes čekám tedy já. Nino, Nino. Nino, Nino, Nino.“ V Lermontovově hře vypadá celý monolog následovně:

*„Ne, spravedlnost boží neotálí –
za každou špatnost přijde jednou trest,
za lásku láska, bolest za bolest.
Byl čas, kdy cizí ženy čekávaly
na mne – a dnes, dnes čekám tedy já...
Býval jsem mladý, ony roztomilé,
a přece – nerad myslím na ty chvíle,
marně jsem žil a hloupě, zbůhdarma;
milovaly mne, mnohá byla má-
já ale nemiloval nikdy žádnou,
už předem jsem znal konec romáнку
a slova lásky říkal jsem tak snadno –*

⁵⁹ Dějství první, třetí scéna, druhý výstup.

*tak jako stará chuva pohádku.
Divně jsem žil – a někdo z kamarádů
mi dal v té době ošemetnou radu:
ožeň se, ženatý má právo žít,
bez lásky žít a už se nesoužit.
Našel jsem ženu pokornou a jemnou,
andělsky krásnou ve tváři –
jako obětní beránek šla se mnou,
když jsem ji vedl k oltáři...
A to, co bylo v duši podupáno,
procitlo z dávna do přítomnosti,
poznal jsem, že ji miluji, ach ano –
přiznám se – zachvěl jsem se úzkostí.
Zas miluje a bouří srdce moje
a duše zase touží snít a žít...
rozbitý člun byl vržen do příboje –
kde najde přístav, bezpečnost a klid?⁶⁰*

Špinar využívá širokých možností textu, nechybí scény s notnou dávkou ironie a nadsázky, stejně jako něhy a laškování. Nejvíce jsou v textu poškrtené právě dlouhé monology Arbenina. Špinar tak sice nechává mnoho nevyřčeného, tuto postavu to však nijak nezplošťuje. Poselství skrytá v seškrtených promluvách Špinar do inscenace dodává jiným způsobem – herectvím, hudbou, světly i úvodním a závěrečným monologem Arbenina.

Ani v tomto tragickém příběhu nechybí humor. Jak již bylo řečeno, Špinar jej vytváří buď jazykovou komikou, nebo samotnou hereckou akcí. Tragický rozměr inscenace je tak alespoň částečně odlehčován a pro herce vzniká prostor pro jejich vlastní iniciativu, ať je vyjádřena vášnivým tancem s lampou, nebo například Arbeninovým demonstrativním předvedením parohů jakožto symbolu nevěry. Nechybí ani momenty, kdy je komického účinku dosaženo prostřednictvím momentu trapnosti, například když Arbenin otevře dveře a z nich doslova vypadne služebná,

⁶⁰ LERMONTOV, Michail Jurjevič, o. c. v pozn. 58, s. 46-47.

jejíž ucho bylo evidentně do té doby na druhé straně dveří přilepeno. „Um, s kterým tvůrci mísí vážné a nevážené, cit pro temporytmus (např. ve scénách hráčů „mastících“ karty) a čitelné zkratky (roznášení klevet hlavám vykukujícím ze dveří a obrazů) je obdivuhodný.“⁶¹

Ve čtvrtém dějství se v původním dramatu objevuje velké množství nových postav, Ninina smrt je připsána špatné zmrzlině na plese a Arbenin je litován, dokonce doktorem považován za těžce nemocného, panuje se, aby nezešílel. Čtenář je tak do posledních stránek ponechán v napětí, zda se Arbenin dozví pravdu, či ne. Nakonec přichází Kníže a není sám. S ním vejde do děje postava pojmenovaná Neznámý, spjatá s Arbeninovou temnou minulostí. Muž, kterého Arbenin obehral a vzal mu s chladným srdcem vše, co měl. Muž, kterého potkal také na maškarním plese a jenž mu předpověděl, že bude litovat. Krutým způsobem se pak Arbenin dovídá pravdu o nevině své milované ženy. A doktorova obava se potvrdí, vejde ve skutečnost. Arbenin zešílí.

V inscenaci je odpověď na otázku Nininy nevěry ponechána jako nevyslovená. Ač se svého muže Nina snažila přesvědčit o své nevině, on neslyšel, nechtěl slyšet. Je tu zachován poslední výstup třetího dějství téměř až do konce, je však zkrácen o několik promluv. Po Nininých slovech „Umírám bez viny a ty jsi vrah“ následuje promluva Arbeninova, opět z románu *Hrdina naší doby*: „Má láska nikomu nepřinesla štěstí, protože jsem pro ty, jež jsem miloval, nic neobětoval. Miloval jsem je pro sebe, pro vlastní uspokojení. Umřu a na zemi nezůstane ani jediná bytost, která by mě byla pochopila. Má-li v tomto život nějaký smysl... A přece žijeme, ze zvědavosti, čekáme na něco nového, to je směšné a trapné.“ Jako hyeny se pak na jeviště sbíhají další postavy a Arbenina s mrtvou Ninou v náručí si fotí. Arbeninova poslední promluva je hořkou tečkou zklamaného muže, který před svody hazardu utekl do náruče ženy, hledal bezpečné útočiště lásky, ale nedokázal se plně odevzdat, pronásledován přízraky minulosti. Hyenovitě chování přihlížejících ještě ztrpčuje celý závěr a zároveň je pokusem o určitou jeho aktualizaci. Moderní doba se do této inscenace vsakovala spíše prostřednictvím hudby, kulisy i kostýmy postav evokovaly

⁶¹ BARTOŠ, Václav. *Špinar v Klicperově divadle Maškarádu nekřisil*. [citováno 22. 3. 2013]. Dostupné z WWW: <<http://www.nekultura.cz/divadlo-serial-mimoprazsky-rozcestnik/spinar-v-klicperove-divadle-maskaradu-nekrisil.html>>

starší časové zařazení. Jak fotoaparáty, tak hudba však nakonec ukazují, že bližší časové vymezení není možné určit.

Postava Arbenina ztvárněná **Ondřejem Malým**⁶² je člověkem se vším všudy. Dramaturgyně Jana Slouková v jednom z rozhovorů přiznává, že právě Ondřej Malý jako ideální představitel pro roli Arbenina byl také jedním z důvodů, proč bylo o inscenování *Maškarády* právě v Klicperově divadle rozhodnuto. Radost ze spolupráce na *Maškarádě* právě s královéhradeckým souborem sdílel i samotný Špinar.⁶³

Ondřej Malý vykresluje svoji postavu celou škálou emocí, jeho herectví je procítěné a ryze opravdové. Ukazuje nám jednotlivé polohy rozporuplného muže, jehož srdce je zmítáno tolika běsy a vášněmi a jehož nakonec ochromí pouta žárlivosti. Je galantním zkušeným mužem, který prokoukl nástrahy hazardu, a tak může pomoci nezkušenému Knížeti. Je usedlým mužem ve spokojeném manželství, který miluje svoji ženu. Je zhrzeným milencem, který si nešťastně všimne chybějícího náramku na zápěstí své milé. Je nepřičetným žárlivcem, jenž se odhodlává zabít svého soka. Je sám v sobě šíleně opuštěný a jen toužící po náručí, jež by ho uklidnila a polaskala.⁶⁴ Je člověkem, který se pokusil utéci z okovů svých slabostí. Je posedlý pochybami a ďáblem žárlivosti, když otráví své ženě zmrzlinu a pak, ve finální scéně celé inscenace, když Ninina smrt pomalu přichází, je mužem, jenž nehne brvou, když vidí svoji milovanou umírat. Jeho temná stránka v něm opět pohrbila schopnost citu a empatie, jeho démon zvítězil a zakázal mu vidět vše ostatní, tím méně pravdu. Nina v podání herečky **Pavliny Štorkové**⁶⁵ dostává větší

⁶² Ondřej Malý s Danielem Špinarem také spolupracoval i na inscenaci *Morgiana*. Za roli Antonína ve filmu *Pouta* získal Českého lva a také Cenu české filmové kritiky.

⁶³ „Když mi byla nabídnuta práce v Hradci, pochopil jsem, že právě tady jej (text *Maškarády*, pozn. autorky) musím inscenovat. Našel jsem v souboru ideální obsazení, tvůrčí podmínky a nezbytnou podporu dramaturgyně Jany Sloukové, mimochodem velké romantičky. Pro tuto volbu bylo také rozhodující to, že zdánlivě náhodou prožívám podobné situace jako postavy této hry.“
MAREČEK, Petr. Velká hra vášni a démonů. *Mladá Fronta Dnes*, roč. 20, 22. 10. 2009, č. 247, s. C5.

⁶⁴ „Pak mi však spadla tvrdá kůra s duše, přestal jsem vidět jen ten temný proud a byl jsem sebou zachráněn a vzkříšen pro lásku, pro dobro a pro život. Jenomže někdy přece jen se vrací z minulosti mé dávné prokletí a démon zla mi světlo ve tvých zracích, tvůj hlas, tvůj úsměv stírá z paměti.“
LERMONTOV, Michail Jurjevič, o. c. v pozn. 58, s. 50.

⁶⁵ Pavlína Štorková byla dvakrát nominována na Cenu Thálie, poprvé roku 2008 za roli Jany – Panny

prostor až k samotnému konci inscenace. Nina je během inscenace milující a nic netušící ženou. Ve chvílích, kdy se Arbeninův démon pomalu souká na povrch, například ve scéně, kdy Arbenin zjišťuje, že Nina ztratila náramek, Nina nevěří, že Arbenin mluví vážně. Tuto jeho podobu nezná. Před jejíma očima se proměňuje v bezcitného, šíleného a zhrzeného muže. V jeho slovech ale přitom již od této scény znějí varovné zvony skrývajícího se nebezpečí.⁶⁶ Nina ke konci bez patosu umírá, stále nevěříc, že by její milovaný byl schopen jí vzít život.

Ve své *Maškarádě* Špinar vystihl poselství Lermontovova textu. Mnoho nápadů a myšlenek však divák těžce hledal pod mohutným nánosem symbolů a metafor. Pro diváka neznalého textu se tak mnoho jeho významových rovin mohlo poztrácet. Špinarova inscenace však zanechá v divákovi nezapomenutelný divadelní zážitek pro svoji celistvost a bohatost jevištních obrazů. Ty obě prameny z režisérova citu pro jemné pouto mezi textem a jeho přenesením na jeviště. To, co vidíme na jevišti, je příběh plný emocí vyprávěný jednak s citem pro křehkost lidského nitra, jednak ale také znající temnou stránku lidské duše a jejích démonů. A o souboj těchto dvou polarit v *Maškarádě* jde.

Orleánské (*Panna Orleánská*, rež. Braňo Mazúch) a podruhé za roli Richarda III ve stejnojmenné inscenaci Davida Drábka. V současné době spolupracuje s Danielem Špinarem na jeho inscenaci Havlovy *Žebrácké opery*, kromě *Maškarády* hrála také ve Špinarově inscenaci *Morgiana*.

⁶⁶ „Nino, Nino, já mám tvrdou duši, tvrdší než kámen, ale jestliže zahoří ohněm, nic jí nezabrání, kypí jak láva, škvaří se a vše, rozlévá se a nezná slitování – sám, bez zákona vykonám svou mstu a bez jediné slzy, zcela chladně rozervu pouto našich životů.“

LERMONTOV, Michail Jurjevič, o. c. v pozn. 58, s. 55.

Chladné drama dvou královen

Během svého působení ve funkci kmenového režiséra Divadla na Vinohradech zde Daniel Špinar vytvořil po *Rackovi* ještě jednu inscenaci, a to v roce 2010 Schillerovu *Marii Stuartovnu*.⁶⁷ Téhož roku jeho působení v Divadle na Vinohradech skončilo a od této doby je režisérem „na volné noze“.

Marii Stuartovnu představuje Špinar v novém překladu, jehož autorem je Hanuš Karlach⁶⁸. Tato inscenace vzniká rok po diváky nepochopeném a kritikou ceněném *Vojckovi*. Druhému režijnímu počínu Daniela Špinara ve vinohradském divadle se sice podařilo zůstat na repertoáru tři roky a byl také pořízen jeho záznam Českou televizí, reakce diváků i kritiky však byly značně rozpolcené. Kritici se o *Stuartovnu* nezajímali v takové míře jako v případě *Vojcka*⁶⁹. Marie Stuartovna se tak stala inscenací, kdy diváci chodí na slavná herecká jména. Na rozdíl od *Vojcka* se v této inscenaci představila zejména starší generace herců Divadla na Vinohradech: Dagmar Havlová-Veškrnová, Lucie Juříčková, Jaroslav Satoranský, Jan Šťastný, Ivan Řezáč, Jaromír Meduna, Jana Hlaváčová a další.

Schillerovu *Marii Stuartovnu* se režisér rozhodl divákům představit nejen v novém překladu, ale také v moderním pojetí. Špinar se snažil najít v textu z roku 1800 paralely a témata, která by oslovila současného diváka. Tématy a motivy by býval část současného diváctva oslovil, bohužel tato inscenace nepřesvědčuje hereckými výkony ani celkovou interpretací. Mezi jednotlivými složkami zejí příliš velké propasti na to, aby výsledný celek mohl v divákovi patřičně rezonovat. Tato nová úprava klasického dramatu se tak nakonec hitem sezony nestala.

⁶⁷ Premiéra této inscenace se uskutečnila 8. ledna roku 2010, derniéra 7. února letošního roku.

⁶⁸ Na otázku, proč zvolil pro svou inscenaci nový překlad, Daniel Špinar v rozhovoru pro *Lidové noviny* odpověděl: „Chtěl jsem nejnovější možný překlad, protože moje inscenační představa hry byla naprosto současná. Zadáni bylo, aby dialogy měly ostřejší a věcnější vyjadřování. Chtěl jsem, aby to bylo co možná nejsrozumitelnější současnému publiku. S tím souvisela i koncepce škrťů.“

MACHALICKÁ, Jana. Jsou to moje královny. *Lidové noviny*, roč. 23, 7. 1. 2010, č. 5, s. 9.

⁶⁹ Dokladem může být například velmi nízký počet recenzí této inscenace v periodikách zabývajících se divadlem. Velkou bouří ale naopak vyvolala na webových stránkách Divadla na Vinohradech, kde najdeme velké množství reakcí rozlícených diváků, kteří požadují navrácení peněz za lístek, neboť v tomto podání si klasiku nepředstavovali.

Autorem scény je Henrich Boráros, kostýmů pak opět jeho žena Linda Boráros. Již první obraz ubezpečuje diváka o tom, že tato Marie Stuartovna se jistě neodehrává v 16. století. Scéna nese na první pohled patrné odrazy moderní doby. Jevišti vládne Špinarův technicistní a odosobněný scénický minimalismus. A přece tu potkáváme Marii Stuartovnu, pro anglický dvůr typicky vysoké množství lordů a především pak také Alžbětu, královnu Anglie a Irska.

Marie Stuartovna v podání herečky Dagmar Havlové-Veškrnové je v prvním obraze vězněna za konstrukcí průhledné stěny, jež vymezuje její prostor v zadní části jeviště. Kromě tohoto předělu působí scéna prázdně a stroze. Veškerý nábytek nevlídné cely Marie Stuartovny čítá pouze tolik známou bílou plastovou židli, lampu, za kterou měla schované šperky a dopisy, a poté grandiózně veliký obraz Alžběty, který je však na podlaze položen delší stranou, jako by spadl ze stěny. Připomíná z českých škol tolik známé portréty hlav státu. Několik málo rekvizit a hned tolik symbolů: bílá plastová židle, se kterou je každý Čech tak dobře obeznámen. Plastová židle jako symbol ztraceného honosného trůnu, degradace moci, kterou Marie Stuartovna již nemá. Z plastové židle se nedá vládnout zemi, natož vlastnímu osudu. Obraz panovnice, Mariiny věznilky, je položen k podlaze delší stranou, je převrácený na znamení nesouhlasu, znamení svržení (ač v tomto případě pouze ze stěny). Před zástěnou pak napůl smotaný červený koberec, který v této inscenaci ještě několikrát sehraje svou roli. Průhledná stěna se nakonec ukáže být funkční vždy, když se na scéně objeví, nese s sebou však jeden důležitý nedostatek: hlasy postav jsou skrze ni hůře slyšet. Stěna uprostřed jeviště rozděluje jeviště na dva světy. Na svět svobody a svět vězení, svět Alžběty a svět Marie, kýčovitý svět přebytku a boje o moc a svět strohé nesvobody. Alespoň tak to působí na první pohled, neboť brzy vyplyne najevo, že ani Alžběta rozhodně nežije svůj život nespoutaně. Podoba jejího vězení je ale skryta pod tíhou jejího královského pláště.

. Anonymní postavy v té části jeviště, v níž se zrovna nehraje, co chvíli vesele pochodují sem a tam. Zvýrazňují tak propast mezi jejich svobodnou vůlí a Mariiným vězením. Tento pocit upevňuje také použití světel, která místy zdůrazňují temnotu Mariiny cely a jejího osudu, když jsou zhaslá a Marii osvětluje pouze nepatrný paprsek světla. Někdy se prostor dokonce rozdvouje zcela; zadní část zobrazuje Mariino vězení a předscéna je královským dvorem Alžbětiným, kolem které se lordi

snaží intrikovat a manipulovat dění ve svůj prospěch. Zatímco se tedy v jedné části jeviště intrikuje proti Marii, ona sama například v jedné scéně hladí stěnu jí vymezeného prostoru, jako by vzpomínala na časy a místa tam venku, dotýkala se dávných vzpomínek a míst. Tato scéna intrik je tak umocněna přítomností Marie na scéně. Okamžik, kdy se o našem osudu rozhoduje a my o tom nemusíme mít ani potuchy. Okamžik, kdy o něm rozhodují lidé úplně cizí, motivováni pouze svým prospěchem a touhou po moci. Obraz Marie a její neschopnosti cokoliv udělat a ovlivnit. Ta tam je její moc panovnice. A ztratí mnohem více.

Na počátku třetího obrazu ještě herci na scéně dokončují její úpravy. Opět zde vidíme plastové židle a červený koberec. V místě, kde byla předělová stěna, je nyní plátno, na které se promítají různé geometrické obrazce, například červené laserové mříže. Daniel Bambas v roli státního sekretáře Williama Davisona dokonce na začátku obrazu ještě doladuje nastavení projektoru. Poté nastavuje i světla, kontroluje finální úpravy scény před příchodem královny Alžběty. S dálkovým ovládním projektoru a lejstry v ruce nám silně evokuje svět naší doby. Později se tento motiv s ovládním hudby či scény celkově objevuje ještě několikrát, v některých případech snad s pokusem o komický účinek, dle reakcí publika lze však soudit, že nikoliv s úspěchem. Následuje projekce tleskajících rukou a ovací připomínající potlesk publika na koncertě slavné hvězdy. Poté se částečně zvedá ono plátno a na scénu majestátně přijíždí královna Alžběta na bílé trojrozměrné plastice koně v životní velikosti.⁷⁰ Scéna se otevírá do hloubky, řady plastových židlí se znásobují a u zadní stěny svítí blyštivá světla ve dvou řadách pod sebou.

Královna s černým blýskavým balónkem v ruce, s rezavou parukou, bílým svatebním závojem, černým kabátem bez rukávů s dlouhými chlupy a v černých lesklých kozačkách. Prudce moderní vizáž královny, na kterou není každý divák připraven. Krom ní se na scénu doslova vyhrne celý zástup nejružnějších lordů a mylordů od dvora. Oproti předešlým scénám je tedy jeviště najednou zahlceno velkým množstvím osob. Jako jakési zažité klišé je tu vyobrazen francouzský

⁷⁰ „Řekněme rovnou, že s kostýmem pro Dagmar Havlovou se režisér nespletl, zatímco s nápadem, aby Lucie Juříčková coby majestátní Alžběta přijela na koňské figuríně na kolečkách, přichystal herečce Taxisův příkop.“

velvyslanec, jehož růžový kostým září mezi šedými a jehož pokus o francouzský přízvuk sice může v divákovi vyvolat komický efekt, ovšem jen na začátku, pak se tento vtip začíná míjet účinkem. Navíc je toto zúžení pouze na jeden parodující znak značně prvoplánové. Robert Dudley, hrabě z Leicesteru, jehož ztvárňuje Jan Šťastný, má přes ramena svého elegantního šedého kostýmu přehozené pouzdro na golfové hole. Marie chce poslat po francouzském velvyslanci prsten pro jeho krále, když mu jej však předává, balónek, na který prsten zavěsila, velvyslanec nezachytí a on ulétne. Francouz toto doprovodí rozčileným „*merde*“. Královna tak nakonec do Francie posílá kapesník hraběte z Leicesteru. Tyto scény sice částečně vyvolávají v divácích komický účinek, kromě vtipu a zpočátku působivé scény však nepřinášejí nic zajímavého ani podnětného. Scéna plná herců, světel a s obrovským bílým koněm nenese žádnou uměleckou hodnotu.

V následujícím obraze sedí Alžběta na plastové židli, tentokrát opravdu symbolu trůnu. U Alžběty nese tato symbolika jiné významy než u Marie, její pozice je neustále nejistá, částečně i proto, že musí stále hájit sebe sama před nejrůznějšími nápadníky a dokazovat i svému dvoru, že se bez manžela obejde. Její lid se bouří a ona se také bojí, že její pozice bude ještě více znejistěna právě Marií Stuartovnou, jež by mohla nárokovat její místo na trůně. Její plastový trůn je tak symbolem nestability, nejistoty a stálé číhající možnosti pádu. Alžběta v něm sedí, s nohou přes nohu, v ruce cigaretu, na hlavě černé sluneční brýle. Obraz panovníka jednadvacátého století? Takový panovník, ještě k tomu na plastové židličce, vyvolává spíše smích než úctu. Ve svém oděvu vyvolává královna Alžběta v podání herečky **Lucie Juříčkové** spíše dojem majitelky podniku s nedobrou pověstí.

Problémem této inscenace je i vysoký počet nejrůznějších lordů a mylordů, ve kterém se divák začne, snad až na malé výjimky, brzy ztrácet. Jejich herectví je velmi prkenné a v situacích, kdy se tento dojem herci snaží zastřít, se stává velmi patetickým a „ukřičeným“. Nalézáme zde snad příliš mnoho snahy o vtip a komično, které však vzhledem k povaze textu i modernímu podání celé inscenace nemají předpokládaný účinek. A tady se objevuje jeden z problémů inscenace, její roztržičnost, nekompatibilita jejích složek.

Opět, stejně jako v *Rackovi* i v *Táně Táně*, se tu objevuje motiv destrukce na scéně, a to ve druhém jednání. Plastové židle jsou naházené na jedné hromadě v levé

části scény, zatímco vpravo leží na zmačkaném červeném koberci plastika koně. Symboličnost scény je i tady výmluvná. Tragédie míří ke svému vrcholu, důležitá rozhodnutí musí konečně padnout. Intriky a mocenský boj vrcholí. Teď už se nedá sedět na více židlích, jak tomu bylo v prvním jednání. Židle jsou na jedné kupě a každá z postav si musí ujasnit, na čí židli chce sedět. Největší rozhodnutí leží samozřejmě na panovnici Alžbětě, jež má osud Stuartovny ve svých rukou. Definitivně rozhodnout se musí také hrabě z Leicesteru, jehož přízeň je rozdělena mezi obě královny. Stupňují se intriky za zády Alžběty, i životy jednotlivých lordů jsou v nebezpečí, natožpak francouzského velvyslance Aubespina. Pakt mezi Francií a Anglií je zrušen, nikoliv z úst královny, ale hrabětem z Burleighu. Několikrát na jevišti dokonce znovu zazní ono kýžené a v tomto případě velmi vyprázdněné *merde*, neboť tady postrádá jak komický, tak úlevný účinek. Ze dvora se stává aréna boje o moc i vlastní životy, z hereckých prostředků je pak bohužel opět nejvíce používán hlasitý projev. Jako by krom hlasového důrazu a mocných gest neuměli herci použít nic jiného. Scéna, kdy se Mortimer brání golfovou holí, bohužel na tragickém účinku moc nepřidává. Jeho sebevražda je pak doprovázena řezavým výrazným hudebním doprovodem, tento obraz však v divákovi nemůže zanechat žádnou hlubší stopu, chybí mu výraznější moment a alespoň nějaká hrůznost právě zobrazené smrti. Lordi oprašující pozadí povaleného koně od stop Mortimerovy krve, to je další scéna bez jakéhokoliv poselství a významu. Jako by se divák spíše ocitl v nějaké špatné grotesce z mafiánského prostředí.

Špinarova Marie Stuartovna přináší opět výraznou hudební složku. I tady nalézáme motiv zdvojení - dvě hlavní postavy, dvě linie hudby. Dětský zpěv, který nás do inscenace vítá na jejím počátku i na počátku druhého jednání a oproti němu v naprostém kontrastu tvrdá hudba skupiny Rammstein s německým úderným textem. Jako by chtěl Špinar ještě více utvrdit polaritu mezi Marií Stuartovnou a ženou, která drží její osud v rukou. Jenže kdo je tady symbolizován dětským vícehláskem a kdo naopak tvrdou hudbou se stále se opakujícím textem? Obě hlavní ženské postavy mají v sobě kus z obojího. Dětský sbor Špinar použil na začátku, při úvodní scéně, při otevírání brány příběhu. Na konci prvního dějství pak zní opět vícehlasý sbor, tentokrát však žen s německou větou „Du hast mich gefragt“, textem právě německé skupiny Rammstein. Neustále opakování stejných slov s určitou

naléhavostí v hlase sice připomíná středověký chór, připojující se elektronická hudba však celkový dojem vrhá do moderní doby. Závěrem této hudební vložky je pak vyšší ženský hlas již bez doprovodu, stále však opakující onu větu „Zeptal ses mě.“. Proč však Špinar použil zrovna tuto větu? Má tu její užití v českém překladu nějaký smysl? To se divák do konce představení nedozví.

Ač se této inscenaci dá mnohé vytknout, nalézáme také výstupy, ve kterých lze řadu momentů ocenit. Například scéna, kdy královna Alžběta přemlouvá Mortimera, aby ji zbavil problému, který jí tíží. Jako jednu z mála ji také doprovází hudba, na rozdíl od předchozí apokalyptické tentokrát příjemně ladná klavírní. Alžběta Mortimerovi prorokuje velkou dráhu, chytá ho lehce za ramena, posazuje ho na židli, využívá svůj ženský tón. Přivádí ho do slepé uličky, aby ho vmanévrovala do svého plánu. Aby se jí sám nabídl a Stuartovny jí zbavil. Alžběta nechce mít ruce od krve, bojí se vlastně takového rozhodnutí. Chce být silná, působit tak, ale v situacích, kdy se jí to hodí, je ráda za slabou ženu, co potřebuje ochránářskou ruku. Intrikuje stejně jako zbytek jejího královského dvora. Když pak konečně Mortimer v podání **Jana Holíka** navrhne, že by bylo nejlépe se Stuartovny zbavit, je nadšená, div mu nepadne kolem krku.

Alžběta mu pak hodí golfovou hůl, snad jako symbol meče, tato symbolika však příliš nefunguje. Měla by tu snad fungovat podobnost umění zacházet s mečem, jako umění dobře hrát golf? Náleží snad tato schopnost rukám? V obou případech samozřejmě rozhoduje rozum, ale ať už považujeme golf za hru či sport, nedá se přece srovnávat s vraždou. Tento znak by snad fungoval pouze v komediálním žánru, což Špinarova *Marie Stuartovna* není a doufejme ani neměla být. „K režijní úpravě Daniela Špinara a stejně tak i k celému jeho režijnímu pojetí Schillerova dramatu lze mít jistě řadu výhrad. Zpočátku se dokonce zdá, že se mladý režisér s látkou až fatálně mýjí a že namísto jednoznačného klíče, který by divákům ozřejmil vazbu Schillerova klasického dramatu k problémům dnešního světa, nabízí divákovi pouhé laciné šidítka bezduché režijní exhibice.“⁷¹

Pro diváka je zábavná scéna lorda z Leicesteru a lorda Mortimera, kdy si ani jeden není jistý, na čí straně se vlastně ten druhý nalézá. Šermují pak naproti sobě

⁷¹ TICHÝ, Petr. *Zaprášená klasika v moderním balení*. [citováno 17. 3. 2013]. Dostupné z WWW: <http://www.i-divadlo.cz/recenze/marie-stuartovna/zaprasena-klasika-v-modernim-baleni>

golfovými holemi, až přijdou na to, že jsou „na jedné lodi“. Neustále se musí dávat pozor, kdo je slyší, na jevišti často prochází bezejmenné postavy, což umocňuje efekt nebezpečí.

Další velmi silnou scénou této inscenace je setkání obou královen ve třetím dějství, ke kterému ve skutečnosti nikdy nedošlo. Schiller si tedy tuto situaci přimyslel a ve Špinarově inscenaci se moc dobře ukazuje, proč. Tato scéna má velký potenciál, účinek na diváka je ohromný. Dagmar Veškrnová-Havlová a Lucie Juříčková v této scéně velmi dobře spolupracují, je to „jejich“ scéna. Obě se však při svých výstupech neubrání určité dávce patosu. „Setkání obou královen není možná vrcholným okamžikem Špinarovy inscenace, rozhodně je však bodem, který proměňuje průměrnou inscenaci v inscenaci s konkrétním a palčivě aktuálním významem.“⁷²

Výtečná je tu jednak funkce oné průhledné scény, která tu konečně funguje, jednak pak symbolika a přítomnost červeného koberce. Ona stěna tu totiž padá dolů, takže jsou obě královny „uvězněny“ na jedné straně, zatímco zbytek družiny královny Alžběty musí dlít na straně druhé. Družině tak nakonec v zadní části scény nezbývá, než setkání dvou významných žen jen strnule pozorovat. Obě královny jsou nejprve nemile překvapeny svým nenadálým setkáním. Když Marie podává Alžbětě z patřičné vzdálenosti svou ruku, ta jí odmítá, stojíce stále na svém červeném koberci, krom zmiňované stěny jediné věci na scéně. Marie pak klečí na kolenou, v ruce růženec, a pokorně k Alžbětě promlouvá, „její úděl záleží na síle jejích slov, jejích slz“. Alžběta do určité doby stále stojí na červeném koberci, až do Mariiných slov „Já jsem královna stejně jako vy“, kdy se Marie vkleče také dostane na červený koberec a Alžběta z něho sejde. Při pokračování tohoto rozhovoru se pak Alžběta snaží Marii z tohoto koberce jakkoliv dostat pryč, shrnuje jej a snaží se donutit Marii, aby z něho sestoupila. Marie jí koberec nakonec pomalu bere z rukou a smířlivě jej pod nimi rovná. Alžběta se pak však opět rozčiluje a koberec začne znovu uzurpovat, až z něho donutí Marii sestoupit. Symbol i samotného konce tohoto příběhu. Koberec nakonec leží na scéně obrácen a shrnut, bez jakékoliv královny na něm stojící. Tato scéna je velmi symbolická, pohybuje se však na ostré hraně a záleží jen na hloubce

⁷² Tamtéž.

hereckého umu obou hereček, aby „nesklouzla“ k ironickému až grotesknímu vyznění.

Rozruch v zadní části scény začne panovat ve chvíli, kdy se setkání dvou královen neuvěřitelně prudce rozvášní. Křičí na sebe a těsně předtím, než si vyjedou po krku, se lordům z pozadí scény podaří protáhnout se pod stěnou a obě rozběsněné královny od sebe odtrhnout. I v tomto okamžiku je jasné, kdo má převahu, zatímco Marii Stuartovnu drží pouze Mortimer a lord Talbot, hrabě ze Shrewsbury, na stranu královny Alžběty se přidává většina lordů, ač ji také drží jenom dva z nich. Setkání královen tak končí fiaskem, zuřivou hádkou dvou rozběsněných šelem. Alžběta pak se svojí družinou odchází ponížene tím způsobem, že podlézají stěnu a zadní částí scény odchází. Marie pak klečí zničená na zmuchlaném červeném koberci a scénu uzavírá ona do uší bijící hudba. Setkání obou královen je dlouho očekávanou událostí, vrcholí v něm dramatické napětí. Je vypjaté a osud Marie se tu definitivně rozhoduje. Symbolický boj o moc skončí prázdnotou na červeném koberci a je paralelou k samotnému konci celého představení, kdy Alžběta sice stále vládne, zůstává ale úplně sama a tak je celý její boj vlastně korunován prohrou.

Za finální scénu této inscenace lze označit Mariinu cestu k popravišti. Její příchod v krásných krémových svatebních šatech, „pozemský lesk na pouti do nebes“, v elegantním drdůlku a s kytičkou něžných květů je krásný, všechny ostatní postavy na scéně ustanou v činnosti, ohromeni Mariinou majestátností a krásou. „Cítím, že mám na hlavě zase korunu, v duši důstojnou hrdost a šlechtnost.“ Tato slova Marie nemusí ani vyřknout, její obraz zde vykreslený je těchto pocitů pln. Tíše jej opět dokresluje hudba s oním textem „Du hast mich gefragt“, ono sykové „s“ tu silně připomíná hada, posla smrti. V tomto případě doprovází hudba scénu tíše a není rušivá ani agresivní. Herectví Dagmar Havlové-Veškrnové je tady bez patosu, s upřímnou grácií tu roli Marie Stuartovny zvládá, je smířená, pokorná i majestátní zároveň. Následuje scéna zpovědi a poté setkání s hrabětem z Leicesteru, kterého Marie milovala, tudíž ji toto setkání doslova zlomí. Vykračuje pak vstříc smrti, tuto vážnou a tragickou scénu doprovází hudba s hrdelním zpěvem poněkud ironických slov „Like a virgin touched for the very first time“. Stuartovna jde a sama si rozhrnuje červený koberec, tentokrát červená barva nese i symboliku krve. Její cestu dál komentuje Leicester pouze slovy, i tak zůstává scéna mimořádně silnou. Svůj

popis začíná výmluvně přiznáním „Já ještě žiju. A snesu to, že žiju.“ Když se poté ozve potlesk přihlížejících, víme, že Mariin čas je naplněn. Tento způsob vyjádření je něžný a drsný zároveň. Špinar nevystaví diváka pohledu na Marii na popravišti, chybí kaluž krve i patetické ztvárnění masky smrti na obličejích herce. Špinar nechává popisovat dění toho, kdo zradil a kdo tuto svoji vinu ponese svým životem dál. Potlesk pak mluví za vše. Potlesk kryš, supů těšících se na přiživení se na zdechlině. Světla pak zhasínají a ozývá se opět dětský zpěv jako na začátku obou jednání. Zajímavá je cesta oněch květin, které měla Marie před svou smrtí. Nechala je v rukou Leicestera, až se nakonec dostaly k panovnici Alžbětě a staly se nástrojem jejího vzteku, který si vylévá na státního sekretáře Davisona. Tomu totiž svěřila podepsaný ortel smrti nebohé Marie, aby měla své svědomí čisté. Pak agresivně těmi něžnými květy Davisona bije. Velmi výmluvná a symbolická scéna.

Motiv moci je tu jeden z hlavních a nejtíživějších. Všechny postavy se jí snaží získat, nikdo jí ale nemá. Ani samotná královna Alžběta ne. Nechce nést za smrt Marie Stuartovny zodpovědnost. Když jí přinesou papír, na kterém leží rozsudek smrti pro Marii, ustrašeně se ptá „Co je to?“. Lordů je však přesila a zatlačují ji do kouta. Jak sama říká, je unavená životem i vládnutím. Dokonce prohlásí, že vrátí lidu svůj majestát. Je také člověkem dvou tváří, stejně jako řada lidí kolem ní. Ona je ale panovnicí a ta by přece neměla pochybovat ani se jen tak zaleknout. Lordi na nebohou královnu naléhají jak těžké balvany. Při svém monologu pak z úst Alžběty vychází výstižná věta: „Ach, to otroctví ve službě lidu!“. A stojí před námi žena unavená, nejistá, nemá o koho se opřít ani komu bezmezně důvěřovat. Cítí nesvobodu a obrovskou spoutanost ve svém jednání a viklavost svého trůnu. Smrt Stuartovny najednou vidí jako vysvobození, nutné zlo pro dosažení jejího klidu. Kolem papíru s rozsudkem smrti krouží nerozhodně, když jej konečně podepíše, štítlivě papír i pero odhodí. Děsí se, uvědomuje si moc dobře dosah tohoto svého činu. Proto pak listinu jak žhavý brambor přehazuje na státního sekretáře. Podepsala sice Mariin rozsudek smrti, k jeho realizaci však již ztrácí sílu, nechce nést odpovědnost. A ubohý státní sekretář na tom není jinak. Rozsudek musí dostat do rukou někdo, kdo má natolik chladné srdce, aby nebohou Stuartovnu poslal na onen svět. Tím je lord Burleigh, který si snad děsivost svého činu vůbec neuvědomuje, chová se, jako by neměl srdce. S rozsudkem odchází, kostky jsou vrženy. Na scénu

pak nastupují herci ve svých šedých oblecích a předělávají ji nezastřeně před očima diváků. Vše doprovází ostrá hudba. Ještě než je scéna upravena, přichází Melville a Hana. Oba už ví, že jejich královna půjde na smrt. Jejich dialog probíhá za přítomnosti více jak dalších deseti osob na scéně, což samozřejmě působí velmi rušivě. Proč ale Špinar narušuje tento dialog, kdy je osud Marie již zřejmý a postavám nezbyvá nic než smíření a smutek? Zřejmě to má zvýšit účinek nepřistojnosti osudu královny, její přicházející bezvýznamnosti. Pro diváka je to ale spíše velmi rušivé.

V jednom z rozhovorů se Špinar vyjadřuje k inscenaci Marie Stuartovny takto: „Já jsem šel dál, protože je to ještě klasičtější hra než *Vojcek*, ale problém byl spíš v tom, že jsem pracoval se starším osazenstvem souboru a někteří herci nebyli úplně ochotní přistupovat na věci, co jsem vymýšlel. Takže inscenace nakonec nebyla tak přesvědčivá. I tak to byla zajímavá zkušenost a jsem rád, že k ní došlo. Určitě bych na to nežehral.“⁷³

V posledním obraze přitahuje Alžběta na scénu svůj velký obraz, přesně ten, který byl na scéně i na začátku představení. Táhne ho sama a sotva jí na to stačí síly. Krom něho na scéně nechybí červený koberec a v zadní části židle seskládané na sobě. Zásadní omyl vyplouvá na povrch, křivá přísaha Mariiných písařů i nebohý podepsaný rozsudek smrti Marie, od kterého se Alžběta distancovala a svěřila ho do rukou druhých. Mariina smrt je samozřejmě nevratná a tato hrůznost na Alžbětu doléhá. Lord Shrewsbury ji opouští a hrabě Leicester taktéž. Alžběta se pak opět snaží pohnout svým obrazem, ale sama na to nemá sil. Zůstává sama, opuštěná, zrazená, s vinou za Mariinu smrt. Inscenace pak končí Alžbětou sedící pod svým vlastním obrazem. Její postavení ji přerůstá a ona nemá sil na to jej sama řídit. Poslední obraz je velmi silným symbolem na závěrečné poselství celé inscenace.

Důležitým motivem inscenace je obraz ženy⁷⁴. Otázka její úlohy ve společnosti, ve vztazích mezilidských i mocenských. Stojí tu proti sobě dvě velké

⁷³ VARYŠ, Vojtěch, o. c. v pozn. 43.

⁷⁴ V jednom z rozhovorů Daniel Špinar k tématu Marie Stuartovny dodává: „Cítím v té hře nesmírné napětí mezi osobním dramatem dvou slabých žen a politickým dramatem dvou silných královen. Zároveň je to vlastně konflikt dvou protikladů – bezbřehé romantiky a přísného realismu, prudkosti a vyhýbavosti, ženskosti a komplexu, přirozeného charismatu a masky a podobně.“

MACHALICKÁ, Jana. Jsou to moje královny. *Lidové noviny*, roč. 23, 7. 1. 2010, č. 5, s. 9.

ženy historie, ať je však jejich společenské postavení jakékoliv, jejich osobní životy nejsou samozřejmě o nic méně zajímavé. Marie Stuartovna má svůj příběh zahalený v minulosti a jeho nitky se jen malinko rozplétají. Alžběta a její moc může muže děsit, je na povrchu silná, ale uvnitř si uvědomuje, že potřebuje určitou podporu, že nemůže vládnout Anglii sama. V milostném trojúhelníku je jeho těžištěm hrabě z Leicesteru, jeho motivace je však velmi povrchní, chce se jen co nejlépe oženit. Vztah ke dvěma vlivným ženám jej nakonec skoro zahubí, zradí tak nakonec obě. Marie přijímá svůj úděl s největší grácií a pokorou, kterých je schopna. Přesto když vidí muže, kterého milovala, projeví se její slabost ženy, podlomí se jí kolena a upadne, tak prudce ji toto setkání udeří do srdce. Alžběta je zbabělá, co se týče rozsudku, není schopná převzít plnou zodpovědnost za své rozhodnutí, snaží se předat tíhu odpovědnosti na někoho jiného. Její podpis je ale plnou vinou a na konci inscenace, když je sama, opuštěná a zrazená, musí této vině konečně čelit. Udržela si svou pozici na trůně, zůstala však sama, bez milence i bez těch, kteří jí byli věrnými a oddanými rádci. Je za svou chybu potrestána.

Alžběta a Marie mají mnoho věcí společných. Nesnadnou pozici, která jim neumožňuje se chovat zcela přirozeně. Hledání lásky a opory, ve kterém ani jedna z nich nemá štěstí. Marie má za sebou již několik manželství, Alžběta se mu sice brání, spíše však z důvodů politických než osobních, o čemž svědčí její vztah s Leicesterem i její hrátky s příslibem francouzskému králi.

V této inscenaci se objevuje celkem vzácný motiv. Motiv prostoru, kde se nikdo necítí v bezpečí. Marie Stuartovna je ve svém vězení samozřejmě nedobrovolně, bere jí její svobodu a neustále nese možná nebezpečí, ať nenadálé smrti z rukou najatých vrahů, či smrti v podobě obávaného Alžbětina rozsudku. V bezpečí se ale necítí ani postavy na královském dvoře. Neustálý strach ze špehů či nepříhodných uší bere postavám klid, ať jsou to lordi na straně Alžběty, či na straně Marie. A samozřejmě ani sama královna Alžběta není konejšena pocitem bezpečí a klidu. Trůn se pod ní povážlivě kýve, lid se bouří, i na svém dvoře může kdykoliv potkat nenadálou smrt. Její nervy navíc čeří tíživá váha rozhodnutí, které nechce udělat, které by nejraději přenesla na kohokoliv jiného, jen aby netížilo její vlastní bedra. Nikdo si nemůže být ničím jistý, ani vlastním životem.

Špinarova Marie Stuartovna ukazuje, že Schillerovo drama má i v dnešní době co říci. Nesmí se však stát exhibicí hereckých hvězd, ani zaniknout v záři reflektorů moderní doby. Špinar umí dobře pracovat s textem, symboly i scénou. Je mistrem obrazů a metafor. Vše spolu ale musí určitým způsobem komunikovat a tvořit smysluplný a jednotný celek, scénou počínaje a herectvím konče, což se v případě Marie Stuartovny bohužel nestalo. Trefná jsou tak slova Richarda Ermla: „*Inscenační výsledek však zůstal za očekáváním, kulantně řečeno.*“⁷⁵

⁷⁵ ERML, Richard, o. c. v pozn. 70.

Racek v hravých i tklivých tónech

Inscenování Čechovova *Racka* se Daniel Špinar zhostil v roce 2010 se souborem Městského divadla Kladno.⁷⁶ Tato inscenace přichází v produktivním roce, ve kterém Daniel Špinar vytvořil celkem 5 inscenací. Patří mezi ně *Marie Stuartovna* v Divadle na Vinohradech, o které tato práce taktéž pojednává. Dále vznikla *Heda Gablerová* ve Švandově divadle na Smíchově, Moliérův *Lakomec* v Divadle F. X. Šaldy v Liberci a na sklonku téhož roku ve spolupráci s pražským A Studiem Rubín ještě *Kauza Médeia*, na které Špinar spolupracoval s dramatikem a dramaturgem Petrem Kolečkem. V jednom roce si tak Špinar vybírá díla největších světových velikánů dramatu, od Eurípida přes Moliéra a Schillera až k Ibsenovi a Čechovovi.

Kromě režiséra a stejného roku uvedení mají tyto inscenace ještě něco společného: všechny jmenované autory inscenoval Daniel Špinar v tomto roce poprvé. V roce 2011 získává Špinarova inscenace *Racka* na Festivalu České divadlo druhé místo v kategorii inscenace roku.

Na otázku, proč se režisér rozhodl inscenovat *Racka* v kladenském divadle, on sám odpovídá: „Kromě toho, že jde o nádherný text sám o sobě, mě baví téma střetu, které obsahuje – střetu umění a kalkulu, starých a nových forem, rozbouřeného mládí a usedlé rutiny středního věku. A proč na Kladně? Jednoduše řečeno – proto, že jsem tam našel velmi dobré obsazení.“⁷⁷ S *Rackem* se Špinar do Kladna vrátil po roce, v tom předchozím (2009) tu totiž vznikla jeho inscenace *Portugálie* na stejnojmenný text autora Zoltána Egressyho.

Čechov označil toto své drama za veselohru⁷⁸. Stejně tak je tomu i v popisu

⁷⁶ V překladu Leoše Suchařípy se premiéra Špinarova *Racka* odehrála 5. června 2010. Dniér se uskutečnilo několik, kromě domovského Kladna také na Divadelní Floře v Olomouci, ta opravdu poslední se odehrála v září roku 2011 v Plzni.

⁷⁷ SMEJKALOVÁ, Ilona. *Racek*. Divadelní program. Městské divadlo Kladno, 5. 6. 2010. Kladno, 2010.

⁷⁸ 21. října 1895 psal Čechov svému příteli Suvorinovi: „... představte si, píšu divadelní hru... Psaní mi působí radost, ačkoli se strašně prohřešuji proti jevištnímu řádu. Bude to veselohra, tři ženské úlohy, šest mužských... málo děje, pět metrů lásky.“

HRISTIC, Jovan. *Čechov dramatik*. Olomouc, 2003, s. 18.

inscenace Městského divadla Kladno, kde je uvedeno, že se jedná o komedii. Čechov ji uvádí jako „Komedii o čtyřech dějstvích“, v programu ke kladenské inscenaci se dočteme, že uvidíme „Komedii o lásce a čtyřech dějstvích“. Za maskou komedie se však ukrývá tragické a hluboké pojednání o životě a jeho různých hlubinách.

Anton Pavlovič Čechov začal svou dráhu spisovatele nejdříve v žánru hořké humoresky, byl známý pod pseudonymem Antoša Čehonte. Později přešel k psychologicko-satirickým prózám a také publikoval v nejprestižnějších petrohradských časopisech. Roku 1888 mu dokonce byla udělena Puškinova prémie Akademie věd. Čechovův *Racek* vzniká v devadesátých letech 19. století, v období vzniku jeho nejlepších prozaických děl (například novela *Pavilón č. 6*, próza *Černý mnich*, povídky *Anna na krku* a další). V této době se Čechov „soustřeďuje na diagnózy společenské psychologie“⁷⁹. *Racek* vzniká roku 1896, o rok dříve než *Strýček Váňa* a o celých pět let dříve než *Tři sestry*. Poslední z této velké čtveřice dramát, *Višňový sad*, vzniká až roku 1904, téhož roku, kdy Čechov umírá.

Racek ale při své první inscenaci v Alexandrinském divadle v Petrohradě propadl. Premiéra se hrála po pouhých devíti zkouškách a herci údajně svoje role nepochopili a ani se je nenaučili nazpaměť.⁸⁰ Zdráhavě pak prý Čechov dovolil Moskevskému uměleckému divadlu *Racka* obnovit, tři zbylé hry vznikly až posléze. Roku 1898 se *Racek* inscenoval znovu, režíroval Stanislavskij, který zároveň hrál *Trigorina*. Tentokrát měla inscenace obrovský úspěch. Před počátkem zkoušek Stanislavskij hru dlouho studoval a od herců samotných vyžadoval, aby se soustředili na detail. Byl také znám svou snahou rekonstruovat prostředí dramatu, prováděl velmi pečlivé výzkumy místa, kde se měl děj dramatu odehrávat. Ač měla premiéra *Racka* obrovský úspěch, přesto skončil MCHT první sezónu s deficitem, zachránily jej pouze příspěvky mecenášů. Ve vzpomínkách herců i samotného Stanislavského se o premiéře dočteme, že všichni herci byli cítit valeriánovými kapkami, v divadle panovalo rozčilení a značná nervozita, neboť tato premiéra byla pro pokračování divadla rozhodující. Z historických pramenů dále víme, že spolupráce mezi

⁷⁹ ČECHOV, Anton Pavlovič. *Dramata*. Praha, 1988, s. 485.

⁸⁰ Čechov o této události napsal v jednom dopisu Němroviči-Dančenkovi: „Ano, můj *Racek* měl v Petrohradě obrovský neúspěch. Divadlo dýchalo zlobou, vzduch byl pln nenávisti a já jsem – po zákonech fyziky – vyletěl z Petrohradu jako dělová koule.“

HRISTIĆ, Jovan, o. c. v pozn. 78, s. 20.

Čechovem a Stanislavským rozhodně nebyla bez problémů.

Do českého jazyka byl *Racek* poprvé přeložen již v roce 1899 Bořivojem Prusíkem. Ve 20. století vznikl překlad Bohumila Mathesia, následoval ho Josef Topol a Vladimír Neff s Vlastou Petrovičovou. Nejčastěji inscenovaným překladem je ten z pera Leoše Suchařípy z roku 1985. Nejnovějším pak překlad Aleny Morávkové inscenovaný poprvé roku 2000.

Racek je na našem území opravdu hojně inscenovaným dramatem. Z těch nejslavnějších jmenujme inscenace Otomara Krejčy v Národním divadle ve spolupráci s výtvarníkem Josefem Svobodou (1960)⁸¹, Jana Kačera v Činoherním klubu či Jana Grossmana v Západočeském divadle v Chebu. V letech devadesátých byl u nás *Racek* inscenován celkem šestkrát, nejslavnější je samozřejmě inscenace Petra Lébla v Divadle Na zábradlí z roku 1994. Srovnáním této inscenace s tou Špinarovou se v této práci zabývá následující podkapitola. Ze současných režisérů Racka inscenovali například Vladimír Morávek (Klicperovo divadlo Hradec Králové, 2002), Oxana Smilková (Slovácké divadlo Uherské Hradiště, 2003), Zdeněk Černín (Městské divadlo Brno, 2004 a Slezské divadlo Opava, 2006), Ivan Krejčí (Komorní scéna Aréna Ostrava, 2006) či Michal Dočekal (Národní divadlo Praha, 2011).

Ve Špinarově Rackovi je zejména v první polovině inscenace velmi působivým znakem stylizované herectví. Spolu s výraznou výtvarnou stránkou činí toto představení pro diváka nezapomenutelným zážitkem. Scéna je velmi prostá, dominuje jí osvětlený nápis Čajka v azbuce na zadním prospektu. Po obou stranách jeviště jsou pak zavěšeny dlouhé závěsy, připomínající svými barvami kmeny bříz. Krom těchto závěsů je jeviště po většinu času prázdné. Zcela například chybí jakékoliv iluzivní kulisy. Připomeňme, jak Čechov popisuje scénu na začátku prvního dějství Racka: *Část parku na Sorinově panství. Široká alej, vedoucí od diváků do hloubky parku k jezeru, je přehrazena narychlo stlučeným pódiem pro domácí představení, takže jezero není vůbec vidět. Po obou stranách pódia je křoví.*

⁸¹ Celkově se tato inscenace dočkala 87 repríz. Z herců jmenujme Vlastu Fabianovou (Arkadinová), Jana Třísku (Treplev), Bohumila Záhorského (Sorin), Lubu Skořepovou a Danu Medřickou (Máša), Ladislava Boháče (Dorn), Karla Högera a Jana Pivce (Trigorin), Blaženu Holišovou a Marii Tomášovou (Nina Zarečná). Otomar Krejča Racka opět inscenoval v sedmdesátých letech, tentokrát v Divadle za branou.

*Několik židlí a stolek. Právě zapadlo slunce.*⁸²

Na samotném začátku představení je na zemi kupa hlíny, kterou využije Máša hned v první scéně, později pak Nina při svém výstupu v Treplevově hře. Jediným prvkem objevujícím se na jevišti v prvním dějství jsou židle, to když ostatní postavy sledují Ninino představení. Inscenace neplývá ani rekvizitami, v prvním dějství si například Nina ke svému výstupu přináší rádio, herci si dané rekvizity většinou sami přinesou, na scéně využijí a pak opět odnášejí. Jednoduchost a vzdušnost scény tak klade nároky na herce, aby prostor zaplnili svým umem a podnítli divákovu schopnost imaginace.

Ve druhém dějství jsou pak židle nahrazeny dlouhou bílou pohovkou umístěnou na středu scény. Toto dějství se má odehrávat na hřišti na kriket, v pozadí s jezerem odrážejícím paprsky slunce a obklopeném záhony květin. Jak je vidno, v Rackovi samozřejmě nechybí Čechovova maximální přesnost v popisu prostoru dramatu. Jen těžko si v dnešní době představíme na jevišti jezero odrážející paprsky slunce a záhony květin. Čechovovi šlo zejména o efekt atmosféry daného místa. A atmosféru místa dokáže na jevišti vyvolat i Špinar, ač není veskrze „čechovovská“, ale spíše „špinarovská“. Špinar svůj minimalismus scény dovytváří hereckou akcí, hudbou a symbolikou. Pro Čechova je drama obrazem života, chce na jevišti kolem svých postav vytvořit důvěryhodné prostředí. Špinar chce tohoto také dosáhnout, vládne citem pro zkratku a symbol.

Dlouhá bílá pohovka zůstává na jevišti po celé druhé dějství. Je přitom nápaditě využívána při herecké akci, například když ve druhém dějství vyznává Pavlína svou lásku Dornovi a prosí ho, aby ji vzal k sobě. Nejprve se pomalu, stydlivě přibližuje, poposedává na sedačce, zatímco Dorn stojí za sedačkou. Pak se Pavlína usazuje přímo před něho a lehá si na pohovku, je tak více zranitelná ve své poloze i ve svých slovech, když vylévá své city a otevírá své srdce. Nina například využívá okraj pohovky pro svoji chůzi, která tak začne připomínat pohyb na laně. Z rekvizit pak nesmím zapomenout zmínit vycpaného racka, kterého nejdříve přináší Treplev Nině ve druhém dějství. Poté se objevuje znovu v dějství čtvrtém, jeho symbolika pak završuje celou inscenaci v úplně posledním obraze, kdy jej nad hlavu zvedá Trigorin.

⁸² ČECHOV, Anton Pavlovič, o. c. v pozn. 79, s. 273.

Ve třetím dějství se pak na jevišti objevují poházené kufry. V Čechovově dramatu se děj v tomto místě odehrává v jídelně v Sorinově domě. Ve Špinarově inscenaci snídá Trigorin s Mášou vleže, Trigorin leží na kufrech, Máša se o jeden opírá. Na jevišti je ještě stále hlína z prvního dějství. Využití kufrů jako symbolu tady dobře funguje. Herci je dokáží využít jako rekvizity, stejně jako součást scény. Při hádce Trepleva s jeho matkou tak kufry fungují jako něco, na čem si Treplev může vybit svůj vztek, může do nich kopat, házet jimi...

K snídani tu nechybí sklenice s kyselými okurkami a lahev alkoholu. Na konci třetího dějství pak herci kufry jednoduše z jeviště odnesou, motiv a symbolika cesty se tak naplňuje. Na úplný konec třetího dějství, kdy se setkává Nina s Trigorinem, je jeviště pokryto opět jen hlínou. Je to také poslední scéna, kdy na zadní stěně ještě svítí nápis Čajka.

Ve čtvrtém dějství se všechno mění. Kompozici Čechovova dramatu vystihuje Jovan Hristić ve své knize Čechov dramatik: „Čtvrté dějství u Čechova, to není klasické rozuzlení a konec dramatu, v němž je vše vysvětleno, a vše náhodné a nedůležité odvrženo ve jménu absolutní čistoty, v níž se drama blíží ke svému závěru. Naopak.“⁸³

V čase postav uplynuly dva roky, které zcela zamávaly jejich životy. Nejvýrazněji se tato změna projevuje na scéně. V úvodu čtvrtého dějství je jeviště obrazem destrukce, válí se na něm nejen písmena z původního nápisu na stěně, ale také například židle a knihy. Mění se i vizáž postav. Výrazné účesy jsou ty tam, stejně jako okaté kostýmy. Jen černé zvýraznění očí zůstává. Do černé jsou ale postavy přímo zabaleny, jinou barvu na jejich kostýmech v tomto dějství nenajdeme. Vlasy mají herci jen v jednoduchých účesech tak, jako v realitě, bez paruk či nějakých výrazných úprav.

Pro diváka tak může nastat zajímavá situace, kdy téměř na konci představení (přesněji v jeho třech čtvrtinách) najednou ztratí pevnou jistotu o identitě postav. Divák se po čase samozřejmě znovu začne orientovat, toto odcizení však působí dobře coby zlomek v mozaice destrukce, kterou poslední dějství přináší. V prvním výstupu, v rozhovoru Máši a jejího muže Medvěděva, je scéna jen slabě osvětlena, jako by byl soumrak, který právě dopadl na jejich manželství. Čechov umístil scénu

⁸³ HRISTIĆ, Jovan, o. c. v pozn. 78, s. 71.

do salonu v Sorinově domě, Treplevovy pracovny, kde mají knihy ležet na oknech a na židlích. Dále scénu popisuje takto: „Je večer. Svítí jediná lampa se stínidlem. Pološero. Je slyšet, jak šumí stromy a vítr skučí v komíně.“⁸⁴

Světla se na okamžik rozsvěcí příchodem Pavlíny s Treplevem. Na zadní stěně se ve čtvrtém dějství objevuje nápis „Jestli někdy budeš potřebovat můj život, tak přijď a vezmi si ho.“⁸⁵ Jedná se o zprávu, kterou nechala Nina v medailonku Trigorinovi.⁸⁶ Pavlína přivádí Trepleva na vozičku a s ním spoustu polštářů, které pak nechá na scéně. Na středu scény se objevuje černé písmeno K z původního nápisu na stěně. Do peřin pak uléhá nemocný Sorin. S rekvizitami se na scéně pracuje velmi lehce: v této scéně není potřeba přinášet na jeviště postel, stačí peřiny a herec v nich zachumlaný.

Ve čtvrtém dějství se nejvíce pracuje právě se světly, atmosféru dokresluje hudba, jemné tóny klavíru. Působivá je scéna, kde zbytek osazenstva hraje hru loto, stojí vedle sebe u zadní stěny, všichni v černém, pouze s bílými listy papíru v rukou, mezitímco před nimi Treplev jakýmsi větráčkem odfoukává zmačkané listy papíru, symbol své ne zcela úspěšné kariéry spisovatele. To, že postavy stojí vedle sebe a mluví před sebe, ačkoliv vedou spolu rozhovor, je v této scéně taktéž velmi působivé. Klavír pak dodává tomuto výjevu melancholický ráz, podkresluje tak jeho celkovou atmosféru, atmosféru smutku a neúspěchu Trepleva. Pak přichází Nina, přichází zvenčí, s mokkými vlasy a v pláštěnce. A Treplev vidí, v jakém stavu je jeho láska, přichází zlomená svým osudem a stále ještě milující Trigorina, přesto však se svým osudem smířená. Treplev pak při odchodu z jeviště s sebou bere i velké černé písmeno K, začáteční písmeno jeho jména. Vše postupně směřuje ke katarzi, k tragickému konci. Na jevišti se opět objevuje racek, kterého zastřelil Treplev a Trigorin jej chtěl vycpaného. Je přinesen na scénu v momentě, kdy se zpoza scény ozývá výstřel... Na samotném konci inscenace se objevuje modré světlo.

Dvouletý časový odstup mezi třetím a čtvrtým dějstvím životy postav neuvěřitelně zamíchá. Nina prožije románek s Treplevem, přijdou o dítě, Máša má

⁸⁴ČECHOV, Anton Pavlovič, o. c. v pozn. 79, s. 307.

⁸⁵ Tamtéž, s. 303.

⁸⁶ „Dny a noci, strana 121, řádek 11 a 12.“

ČECHOV, Anton Pavlovič, o. c. v pozn. 79, s. 299.

zase dítě s Medvědňkem. Tyto důležité zlomy se však neodehrávají přímo v dramatu, ale jaksí mimo něj. Stejně tak i jiné důležité události, například Treplevův pokus o sebevraždu – ten se také odehraje mezi dějstvími a divák se o něm dozví pouze zprostředkovaně. V Čechovových hrách čas neuvěřitelně plyne, ať už se měří příhodivšími se událostmi či dětmi.

Roli Trepleva ztvárnil mladý herec **Štěpán Benoni**⁸⁷. Bohatou hereckou kariéru má za sebou představitelka Iriny Arkadinové **Alena Štréblová**⁸⁸. Ninu Zarečnou ztvárnila ve Špinarově inscenaci **Dana Marková**,⁸⁹ role spisovatele Trigorina se ujal herec **Tomáš Petřík**⁹⁰.

Zdeněk Velen⁹¹ se v této Špinarově inscenaci představil v roli lékaře Jevgenije

⁸⁷ Štěpána Benoniho znají mimo jiné také diváci seriálů z televizních obrazovek. V kladenském divadle již ztvárnil také postavu Kleanta (*Lakomec*, Petr Svojtka, 2007), Rocheforta (*D'Artagnan aneb Tři mušketyři*, Jakub Maceček, 2007) či Antoše (*Rok na vsi*, Michal Lang, 2010). Předtím spolupracoval například s Divadlem na Vinohradech. V současné době účinkuje v inscenacích *Oskar* (Divadlo Metro, režie Ivan Vyskočil, premiéra 2005), v Kladně pak v inscenacích *Hrdina západu*, *Testosteron*, *Jaromír Jágr*, *Kladeňák*.

⁸⁸ Prošla například divadly Komédie, Rokoko, Archa, Divadlem Ta Fantastika či Divadlem Na zábradlí. V Rokoku účinkovala například v inscenacích *Don Juan* (Tomáš Svoboda, 2005) či *Má vlast* (Thomas Zielinski, Tomáš Svoboda, 2006). Spolu s níže jmenovaným Janem Potměšilem se objevila v inscenaci *Richard III.* režiséra Jakuba Špalka (hráno 2000 – 2011). V současnosti ji v Městském divadle Kladno čeká role v Maupassantově *Miláčkovi*, kde ztvární Madeleine Forestiérovou, rovněž v režii Daniela Špinara.

⁸⁹ Kromě kladenského divadla vystupovala také v Divadle Na zábradlí či Divadle DISK. V současné době s Městským divadlem Kladno již nespupracuje, za to ji ale můžeme vidět v Činoherním klubu, Městských divadlech pražských či Divadle Na zábradlí. V Kladně kromě Racka nastudovala role také například v inscenacích *Jak je důležité mítí Filipa* (Irena Žantovská, 2008), *Portugálie* (Daniel Špinar, 2009), *Bavíme se o sexu?* (Petr Svojtka, 2011), či *Čtyři vraždy stačí, drahoušku* (Ondřej Láznovský, 2009). Z jejího filmového účinkování jmenujme například filmy *Zemský ráj to na pohled* (2009), *Bludičky* (2010) či televizní seriál *Čapkovy kapsy* (2011).

⁹⁰ Před jeho působením v kladenském divadle prošel angažmá v divadlech Labyrint, Rokoko a Národním divadle. Zajímavostí je, že v *Rackovi* si zahrál již v roce 1998 v Divadle Bez Zábradlí v režii Romana Poláka, kde ztvárnil roli Trepleva. V roce 2008 sehrál hlavní roli v *Macbethovi* režisérky Viktorie Čermákové již v kladenském divadle, kde jej v současné době diváci mohou vidět v inscenacích *Zdravý Nemocný*, *Listopad*, *Miláček*, *Vimnetou* a *Jaromír Jágr*, *Kladeňák*.

⁹¹ V souboru Městského divadla Kladno působí od roku 2005. Z jeho předchozí spolupráce s divadly uvedme Horácké divadlo v Jihlavě, Švandovo divadlo, Divadelní spolek Kašpar či CD 2002. Z jeho

Dorna. **Jan Potměšil**⁹² vystoupil jako host v roli Sorina, bratra Iriny Arkadinové.

Autorkou výpravy je Linda Boráros, která s Danielem Špinarem spolupracovala na mnoha inscenacích.⁹³ Kromě něho spolupracovala například také na Mozartově opeře Don Giovanni s režijním tandemem Skutr (2012), s režisérem Petrem Svojtkou v Divadle Rokoko na inscenaci Perplex (2011), několika reklamách i filmech.⁹⁴

Daniel Špinar o své spolupráci se scénografkou říká: „Se scénografem pracuji skutečně velmi intenzivně. V Rackovi má celou výtvarnou složku na svědomí moje kmenová scénografka Linda Boráros, se kterou si velmi dobře rozumíme. Musím uznat, že jsme měli o této stylizaci určitou představu hned od začátku. První polovinu Racka jsme plánovali uchopit jako grotesku. Pracovali jsme se zaběhnutými vizuálními klišé jednotlivých postav. V druhé polovině jsme věděli, že to musíme naopak stáhnout a stavět na jednoduchosti. Velkou inspirací byla samozřejmě Léblova inscenace Racka v Divadle Na zábradlí, která byla též groteskně laděná. Téma hry nám zároveň připadalo velmi divadelní, hraje se rozličnými formami. Celkově chápu Racka jako rozpor mezi formou a obsahem, starým a novým. Všechno ale samozřejmě vzniká v průběhu zkoušení, i herci mají svůj přínos. Hudební stylizace vznikala například vysloveně během zkoušek.“⁹⁵

rolí v kladenském divadle pak například Polonia (*Hamlet*, Štěpán Chaloupka, 2007), Valéra (*Lakomec*, Petr Svojtka, 2007) či Adriana Molea (*Deník Adriana Molea ve věku 13 a 3/4*, Miroslav Hanuš, 2006).

⁹² Tohoto pražského herce proslavila jeho role ve filmu *Bony a klid* (režie Vít Olmer, 1987). Je členem nezávislého divadelního spolku Kašpar. Z jeho nejslavnějších rolí jmenujme Richarda III., za jehož ztvárnění získal v roce 2000 Cenu Alfréda Radoka. Tato inscenace Jakuba Špalka se hrála od roku 2000 do roku 2011 a celkem se odehrálo 257 repríz. Další úspěšnou inscenací téhož režiséra je *Růže pro Algernon*, kde Jan Potměšil ztvárnil roli Charlieho Gordona. Tato inscenace měla premiéru v roce 1993 a k dnešnímu dni (tj. 1. 3. 2013) má za sebou 712 repríz. Podobný úspěch má také Havlova *Audience*, která se v režii Jakuba Špalka hraje již od roku 2001 a kde se Jan Potměšil představuje coby Vaněk.

⁹³ Vojcek, Anna Karenina, Lakomec, Zimní pohádka, Figarova svatba, Táňa, Táňa, Kauza Salome, Maškaráda, Marie Stuartovna, Heda Gablerová

⁹⁴ Informace převzaty z osobních webových stránek Lindy Boráros. [citováno 17. 1. 2013]. Dostupné z WWW: <<http://www.boraros.com/cs/>>

⁹⁵ ŠIROKÁ, Dominika: *Divadelní Flora Olomouc 2011: den šestý - Rozhovor s Danielem Špinarem*. Rozrazil online. [citováno 11. 1. 2013]. Dostupné z WWW:

V první části inscenace jsou herci a jejich herectví kostýmy silně ovlivněni. Nina má na počátku na sobě růžovou řasenou baletní sukýnku, bílé punčochy a šedivý dlouhý plášť. Později se její kostým mění v bílé, panensky neposkvrněné šaty se sukní, opět připomínající onu tolik slavnou baletní, působí rozverně, mladě, až možná dětsky. Její kostým ještě dokresluje černé lodičky bez podpatku a bílé ponožky v nich. Nina a její naivita, dětská fantazie a neposkvrněnost. V kontrastu k Nině zde skvěle funguje kostým Máši; ač taktéž velmi mladá, její pohled na svět se od toho Ninina nemůže více lišit. A taktéž samozřejmě kostým. Již v první scéně se Máši ptá Medvěděnko, proč chodí stále v černém. Její odpověď je zřejmá: „To je smutek po mém životě. Jsem nešťastná.“ Je celá zahalená do černého, dlouhé rukávy, černé punčochy i boty, k tomu ještě ta velmi výrazná tmavá paruka dlouhých vlasů. Pro její postavu snad nemůže být více vypovídající kostým. Vzpomeňme na Léblova Racka, kde byly dokonce kostýmy všech postav pouze černobílé, barvy tu dokonce zcela chyběly. Jediným světlým bodem mohly být snad jen kudrnaté blondáté vlasy Máši (Magdaléna Sidonová) a dlouhé rovněž světlé vlasy Niny Zarečné (Barbora Hrzánová) v Léblově inscenaci.

Jakýmsi jejím protipólem je Arkadinová s výraznými růžovými dlouhými šaty, černými botami na podpatku a bílými perlami kolem krku. I její účes připomíná slavnou Marilyn Monroe. Arkadinová vypadá ve svých šatech majestátně, působí vždy upraveným dojmem a také jaksi honosněji než ostatní. Častěji se také upravuje a kontroluje svůj zjev. Postava Arkadinové tak hned v několika polohách dává průchod možnému komickému účinku, ať už využitím svého kostýmu, či uchopením celého charakteru. Její růžové šaty svou barvou také ukazují větší průchodnost citů, Arkadinová je díky své gestikulaci mnohem živější než ostatní.

Oproti Arkadinové mají zbylé postavy své kostýmy šedé, ponuré, nevýrazné. Sorin na svém vozičku v šedé uniformě, ověnčený vyznamenáními, diváka nejvíce upoutá svými dlouhými vousy. Treplevův kostým mu propůjčuje výraz šibalského školáka, bílá košile, hnědé krátké kalhoty a hlavně černá kravata a kšandy spolu s extravagantním účesem a tmavě domalovanými očima jakoby dodávaly jeho

<<http://www.rozrazilonline.cz/clanky/629-Divadelni-Flora-Olomouc-2011-den-sesty-Rozhovor-s-Danielem-Spinarem>>

postavě mladistvou a uličnickou jiskru. Trigorin svým kostýmem skvěle kooperuje s Arkadinovou, jeho kostým dokresluje jeho „šviháckost“. Ta začíná už u brýlí s černými obroučkami, pokračuje presleyovským stylem účesu, černým knírkem a béžovým sakem s černými klopami a končí kalhotami ve stejné krémové barvě jako košile i šátek kolem krku. Tento švihácký zjev dovršují černé boty. Vše příjemně sladěné, ačkoliv elegantní a okaté.

Medvěděnkův charakter je opět dokreslován i tím, co má na sobě. Hnědé kalhoty a sako, košile upnutá až ke krku, způsobilé vyšší černé boty a navrch tomu všemu vévodí jak jinak než velmi okatý účes, delší vlasy sestříhané po tvaru obličeje a působící jako jakási helma.

Kostýmy ostatních postav (Dorn, Pavlína, Šamrajev) jsou nevýrazné, v pastelových barvách a povětšinou odstínech šedé a hnědé. Můžeme sledovat jakousi vzpuru mezi generací mladých a starších; všichni mladí se chtějí nějak lišit, nezapadat do jednoduše ostatních. Ze skupiny těch starších a zkušenějších pak vybočují Arkadinová a Trigorin, každý ze svých vlastních důvodů, ať už jsou jimi hloubka a podstata vlastní osobnosti (Arkadinová), či sláva a vnější okolnosti, které nás utvářejí (Trigorin). Mezi mladými se neopakuje žádný znak, který by je odlišoval od starších, každý z nich je individualitou, ale stojí na témže břehu řeky.

Spolu se změnou scény a časovým odstupem v ději se markantně mění i kostýmy postav. V posledním dějství jsou všichni oblečeni v černém. Trigorinovi nechybí jeho výrazné brýle a přece jen je něčím vybočujícím, má sice černou kravatu, ale na ní má bílé puntíky. Arkadinová si pak zachovává určitou grácii a eleganci, má černé šaty na dekoltu s krajkou a na nich chlupatý černý kožíšek. Výjimku netvoří ani Nina, která, ač vyloučená ze společnosti na Sorinově panství, je oblečena také v černých šatech. Za Treplevem přichází v pláštěnce, která je průsvitná. Kromě svých kostýmů postavy ztrácejí také své výrazné vlasy, paruky jsou ty tam. Největší zlom tak nastává zřejmě u Niny, která ztrácí svou mladickou vizáž a stává se z ní zkušená žena ošlehaná životem.

Kromě vysoce stylizovaných kostýmů postav a výrazné výtvarné stránky inscenace je další velmi stylizovanou složkou samotné herectví. Z hereckých výkonů divák jistě ocení Alenu Štréblovou (Arkadinová), Štěpána Benoniho (Treplev) a Danu Markovou (Nina Zarečná) a v neposlední řadě hostujícího Jana Potměšila

(Sorin). Jejich podání postav je velmi autentické. Alena Štréblová v roli slavné herečky má neuvěřitelný prostor pro nadsázku. Její přehnaná gesta a jen malé dovolení si pro průchod vlastních pocitů nám ukazují, že Arkadinová ani ve svém osobním životě nepřestává hrát, ačkoliv toto herectví je pouze maska, která ji má chránit před realitou. Divák tak může pobavit naddimenzované herectví Aleny Štréblové, například ve scéně, kdy si s Dornem předčítají z knihy a ona i samotnou četbu textu, jehož obsah vůbec nevnímá, herecky plně prožívá, až u slova „krysy“ se zastaví. Nikdy neztrácí svou noblesu a jen málokdy nechává nahlédnout do svého nitra.

Dana Marková Nině propůjčuje určitou dětskou zpupnost i naivitu, které dává i do svých pohybů. Způsoby, jakými je schopná si sednout na sofa, jsou mladistvě fantazijní. Ani by nemusela běhe představení lízat lízátko abychom pochopili její svět a její nevinnost. V neposlední řadě je z hereckého projevu Dany Markové cítit neuvěřitelný proud energie, dětská neúnavnost, se kterou se do všeho vrhá. Oproti ní jsou ostatní postavy velmi unavené, škrobené a omezené svými hranicemi. Velmi dobře je zvládnutý posun mezi třetím a čtvrtým dějstvím, kdy Nina neuvěřitelně dozrává. A cítit je to i v herectví Dany Markové. Mizí dětská naivita a bezelstnost, to tam je hravé dovádění. Její kroky ztěžkly jejími životními zkušenostmi.

Trigorin v podání Tomáše Petříka neopouští svoji nonšalantnost a jeho herectví je střízlivé, minimalistické a strohé, tedy přesně takové, které plně padne uchopení postavy Trigorina v této inscenaci. Nejmarkantnější je to ve scéně právě s půvabnou a energickou Ninou ve druhém dějství. Oba dva sedí na bílém sofa. Zatímco Tomáši Petříkovi k jeho herecké akci postačí pouze pár lenivých pohybů rukou a hlavy, Dana Marková chvíli neposedí, zatímco hltá veškerá slova, co vyjdou Trigorinovi z úst, neklidně poposedává, nakonec se na sedačce dokonce postaví a zpupně bojuje za své názory, načež začne dokonce poskakovat.

Vladimír Hulec v Divadelních novinách o inscenaci píše, že je „herecky dobře zvládnutá“⁹⁶. Ze zdravotních důvodů za Jana Potměšila párkrát zaskakoval v roli Sorina samotný Daniel Špínar, což, jak se shodlo několik kritiků (mezi nimi právě citovaný Vladimír Hulec), inscenaci neprospělo. Sama jsem měla možnost srovnání

⁹⁶ HULEC, Vladimír. Divadlo 2011: nahota, symboly, osobnosti, ornamenty. Racek. *Divadelní noviny*, roč. 20, 4. 10. 2011, č. 16, s. 5-6.

a nezbyvá mi než souhlasit. Josef Rubeš ve své recenzi tří Racků ve Světě a divadle o herectví ve Špinarově inscenaci říká: „Herectví je přítom na prudce moderní scéně značně klasické. V Kladně se sice hraje s mírnou dávkou nadsázky a psychologizace je potlačena, silné vizualitě scény a kostýmů ale herci nestačí.“⁹⁷

Atmosféru celé inscenaci dodává její hudební doprovod. Již od první scény divákům v sále náladu podtrhuje teskný akordeon. Jeho tklivé tóny se ale v horlivějších scénách dokážou umně překlenout a zvýšit tak tempo daného výstupu. Tišší tóny jsou použity i v průběhu scén, které nejsou nijak dramatické. Několikrát také zvuk akordeonu podtrhuje gesto herce, případně doprovází komický čin. Velmi jemné melodie akordeonu oddělují některé scény, k oddělení jednotlivých dějství je použita jiná hudba, v případě prvního a druhého a druhého a třetího se jedná o jakýsi ruský chanson, který je spíše vesele laděný, což kontrastuje s myšlenkovou hloubkou inscenace a tragikou v ní obsaženou. Kromě akordeonu je v inscenaci také hojně používán klavír, zejména od druhého dějství. Jeho doprovod je melancholičtější, citovější, stupňuje tak rozvracející se světy postav, jejich psychické stavy a zlomy jejich životů. Některé zásadní scény jsou ponechány bez hudebního doprovodu, nebo je v nich pouze velmi slaboulinká něžná linka doprovodu akordeonu, například ve scéně rozhovoru Niny a Trigorina na konci třetího dějství. Autorem hudby pro tuto inscenaci je Jiří Hájek.

Text inscenace následuje překlad Leoše Suchařípy. Dodržuje jej, v některých případech pouze zkracuje dlouhé promluvy, ale zachovává jádro sdělení. Z inscenace tak vyvstává Čechovova poetika i jeho poselství. Může se nám zdát, že se „nic neděje“, Čechov pouze zobrazuje samotný život, kde situace a události, které se lidem dějí, postrádají jakoukoliv viditelnou příčinu. Pod povrchem prostého života se však skrývají mnohé hluboké pravdy o člověku. Čechov své velké příběhy schovává pod nánosy drobných detailů, z nichž však příběh pomalu vystupuje.

Špinar ve své inscenaci dokázal vystihnout monotónní a tak trochu nudný život vyšší vrstvy, jehož zářným symbolem je postarší herečka Arkadinová. Pohodlnost na venkově je krásně ztvárněna například scénou Trigorina a Máši, kdy leží na kufrech, pojídají kyselé okurky a pijí vodku. Každá z postav má v sobě své touhy, ať už po lásce toho, koho miluje, po velké kariéře či po mládí a vitalitě. Jako

⁹⁷ RUBEŠ, Josef. Rutina. Sen. Tři Rackové, verze 2010. *Svět a divadlo*, roč. 22, 2011, č. 2, s. 10.

by z nudy na venkově vycházela věčná nespokojenost, tak alespoň Arkadinová i Trigorin působí. Spokojení nejsou ale ani domácí, jejich spokojené životy jim ničí nešťastné lásky – a to příslušníky všech generací, Mášu i Pavlínu. Se svou nespokojeností se ale bojí, nebo nechtějí něco dělat. Máša se utápí ve svém neštěstí tak dlouho, až dojde k rozhodnutí trápit se ještě více a vzít si Medvědenka. Z Trepleva se sice stane spisovatel, jeho láska k Nině jej ale provází a sputává nadále.

Stejně jako Čechov ve svých dramatech, i Špinar ve své inscenaci spojuje detaily do velkého celistvého obrazu. Mejerchold nazval Čechovovo divadlo *divadlem duševních stavů*. A jako takové jej Špinar na jevišti ukazuje.

Kritikou byla tato inscenace přijata velmi dobře, o čemž svědčí i již zmiňované ocenění na Festivalu České divadlo. Vladimír Hulec pak na stránkách Divadelních novin o této inscenaci píše: „Ambiciózní, velkorysé inscenace to zkrátka mají na regionálních scénách těžké. Přitom jde o srozumitelnou, obrazově působivou, herecky dobře zvládnutou interpretaci, a současně – myslel bych – je přijatelná i obecnému diváckému vkusu“.⁹⁸ Hulec tu naráží na poměrně „jepičí“ život této inscenace, na kterou kladenský divák zřejmě nebyl ještě připraven. Mimo Kladno slavila inscenace větší úspěch, což dokazuje i neobvyklý počet jejích derniér. Ta první proběhla na olomoucké Floře, druhá – a definitivní – pak v Plzni. Špinarův Racek v sobě nepopíratelně má kvality pro to, aby si našel svého diváka. Nezbyvá než doufat, že inscenace Maupassantova Miláčka, kterou nyní Špinar v kladenském divadle připravuje, si najde v tamních divácích větší oporu.⁹⁹

Srovnání Špinarovy inscenace s Léblovou se neubráníl ve své recenzi ani Josef Rubeš. Ten ve svém příspěvku ve Světě a divadle srovnává hned tři inscenace Racka, které se v roce 2010 na prknech českých divadel objevily. Kromě té Špinarovy ještě inscenaci Natálie Deákové v ústeckém Činoherním studiu a Viliama Klimáčka v brněnském HaDivadle. Ke slavnému Léblovu počínu z devadesátých let se vrací již v samotném úvodu svého příspěvku: „Pro nás, pamětníky slavné Léblovky inscenace a následné urputné bitvy napříč českou kritickou obcí, má Čechovův Racek zvláštní význam. Nemůžeme si pomoci, ale každé další inscenace této hry nutně srovnáváme

⁹⁸ HULEC, Vladimír, o. c. v pozn. 96.

⁹⁹ Premiéra je plánována na 10. května.

s Léblem a pozorujeme, kam se české divadlo od té doby (ne)posunulo. Neboť Léblův – a dnes to již víme – majstrštyk z roku 1994 předběhl o mnoho let svou dobu a české divadlo vrátil na chvíli do soudobého světového kontextu.“¹⁰⁰

Špinar sám o své inscenaci Racka říká: „Zobrazit na jevišti ruské charaktery se nám Čechům příliš nedaří, není nám to blízké. Přepjaté prožívání – to my Češi příliš neumíme, držíme si od role určitý odstup. Je to škoda, ale něco prostě českým hercům nejde „přes pusu“. Koncepce inscenace je tedy postavená i na tom, že si uvědomujeme, že hrajeme ikonu světového dramatu. Snažíme se, aby to z inscenace bylo cítit, že se vlastně jakoby snažíme o určitou syntézu čechovovských inscenací. Chceme, aby to bylo hravé, a vnímáme, že děláme drama světových rozměrů. Zajímalo mě, jak se dá dělat Čechov v roce 2010, vždyť dvacáté století má za sebou tolik směrů, že je potřeba najít syntézu a hledat či najít v tom něco vzrušujícího pro celý inscenační tým.“¹⁰¹

Průsečík dvou velkých světů

Léblovo kontroverzní zpracování Čechovova Racka z roku 1994 řádně zvířilo do té doby celkem poklidné kruhy české divadelní kritiky. O jeho osobitém a nebezpečně netradičním přístupu ke kanonickému Čechovovu textu jedni konstatovali, že Čechovův Racek zůstal nepolapen¹⁰², druzí jej označili za formování slohu, absolutní divadlo¹⁰³ či katedrálu, na kterou nezbyvá než zírat¹⁰⁴. Léblova

¹⁰⁰ RUBEŠ, Josef, o. c. v pozn. 97, s. 8.

¹⁰¹ SMEJKALOVÁ, Iлона. *Racek*. Divadelní program. Městské divadlo Kladno, 5. 6. 2010. Kladno, 2010.

¹⁰² „Zdá se mi, že tentokrát se pan režisér utkal s příliš silným autorem... A že Čechovův Racek zůstal nepolapen.“

STANISLAVČÍK, Tomáš. Dobrý večerník, 26. 4. 1994. Přetištěno in SMOLÁKOVÁ, Vlasta. *Fenomén Lébl aneb Nikdy nevíš, kdy zas budeš amatér*. Praha, 1996, s. 197.

¹⁰³ „Inscenace Racka je pro mne absolutním divadlem, v němž Petr Lébl spolu se svým souborem dospěl zatím nejdále v dialogu s Múzami, k němuž je jako málokdo vyvolen.“

SMOLÁKOVÁ, Vlasta. Český deník, 10. 6. 1994. Přetištěno in SMOLÁKOVÁ, Vlasta. *Fenomén Lébl aneb Nikdy nevíš, kdy zas budeš amatér*. Praha, 1996, s. 210.

¹⁰⁴ „Petr Lébl touto inscenací stvořil katedrálu, na kterou nezbyvá než zírat. Pochybnost může tkvít pouze v tom, zda prostor této katedrály není přece jen příliš chladný a zda se z něj nevytratila Čechovova uhrančivá prostota.“

neotřelá a radikální interpretace Čechova vzbudila na stránkách Reflexu, Literárních a Divadelních novin a dalších periodik zuřivé polemiky. Přes všechny tyto dětsky zpupné šarvátky se nakonec váhy uznání naklonily na stranu Petra Lébla¹⁰⁵.

Racek je Léblovou první inscenací klasiky světového dramatu, tedy i první ze tří jeho zpracování Čechovových dramát. V režisérově tvorbě je určitým mezníkem. Léblův *Racek* je inscenací promyšlenou do detailů, od zvukových efektů přes řešení scény až po neuvěřitelné herecké výkony. Lébl nevede svoji inscenaci realistickým ani psychologickým směrem, vytváří na jevišti svůj autonomní čechovovský svět. Vše „hlídá“ malá kresba racka nad portálem, odkaz ke scéně Konstantina Sergejeviče Stanislavského, který ve své inscenaci Racka v Moskevském uměleckém akademickém divadle použil secesně stylizované obrazy racků v oponě¹⁰⁶. K tomuto divadlu ale Lébl odkazuje vícekrát, například když Nina při povzdechu vysloví „mchat“. Lébl tak neopomíjí do své inscenace vložit také jistou dávku ironického odstupu.

Nechybí výrazná stylizace, a to jak v herectví, tak ve výtvarné složce. Herci přednáší své promluvy s rétorickým přednesem, jejich slova i gesta bývají doprovázena reprodukovánými zvuky. Herci samotní jsou struktuře inscenace podřízeni, jejich dominantní role je upozaděna a rozdělena mezi všechny složky inscenace. Ta je plná metafor, intertextuálních odkazů a symbolů, dochází tedy k jakémusi *sémantickému zahuštění*.¹⁰⁷

Po první tři dějství mají herci namalované obličejové bílou barvou, vystupují z nich tmavě zvýrazněné oči a rty. Poslední dějství je pak ve znamení bílé barvy nesoucí smrt. Prvním společným rysem obou Racků je tedy ten na první pohled nejpatrnější, výtvarná stylizace. Zatímco Lébl upřednostnil černobílé pojetí, evokující éru černobílého filmu či jeho oblíbeného období belle époque, Špinar se

HULEC, Vladimír. Mladá fronta Dnes, 7. 5.1994. Přetištěno in SMOLÁKOVÁ, Vlasta. *Fenomén Lébl aneb Nikdy nevíš, kdy zas budeš amatér*. Praha, 1996, s. 198.

¹⁰⁵ Léblůvu Rackovi byla udělena Cena Alfréda Radoka za nejlepší inscenaci roku 1994. Herečka Bára Hrzánová byla v tomtéž roce za roli Niny Zarečné nominována na Cenu Thálie za nejlepší ženský herecký výkon on. Získala také Cenu divadelní kritiky za nejlepší ženský herecký výkon 1994 vyhlášenou časopisem Svět a divadlo.

¹⁰⁶ O Stanislavského inscenaci viz výše.

¹⁰⁷ Pojem Davida Drozda z jeho studie *Tučňák v roli racka* vydané v Divadelní revue č. 2, 2008.

nebojí barev. I jeho postavy mají černě zvýrazněné oči. Jejich kostýmy ale více odkazují na moderní dobu, ať se jedná o Arkadinovou v růžových šatech a blondřaté paruce a la Marilyn Monroe, Trigorina s jeho šviháckým oblečením a presleyovským účesem či Konstantina Trepleva s jeho patkou odkazující snad k určité současné subkultuře mládeže. Špinar dal každé z postav kostým a účes jí šitý na míru. Výrazné paruky použil i Lébl.

Největší rozdíl nabízí zřejmě pojetí Máši. U Špinara je již od začátku celá v černém, zachumlaná do svého nešťastného života, s dlouhými černými vlasy. Magdaléna Sidonová coby Máša v Léblově inscenaci je také zahalená v černém, avšak pouze do druhého dějství, kde si černý vršek sundává a má pak na sobě bílé šaty. Vlasy má světlé a podobně nakroucené jako Nina. Trigorin je u Lébla také velmi výrazný, stejně jako ten Špinarův. Nechybí mu knírek, krom toho jej ale zdobí výrazná dlouhá špičatá bradka. Spolu s dlouhými svázanými černými vlasy působí Trigorin jako ďábelský, osudový muž s duší démona. Navíc působí mladší než Trigorin Špinarův. I v jeho scénách s Mášou tak cítíme určité napětí mezi mužem a ženou. Opijí se spolu, ona má na sobě jeho župan, on jí dokonce dává hlavu do klína – Lébl tedy jasně ukazuje, že vztah Máši a Trigorina nebyl nevinný.

Postava Trigorina je tu tak charakterizována především jako postava osudového svůdce. S jeho mládím ale trochu upadá onen efekt staršího slavného a zkušeného spisovatele, který funguje u Špinara. Nina se zamiluje i do této slávy, zkušeností, nenucenosti, udivuje ji, jak normální může vlastně slavný spisovatel být. U Lébla se Nina může zamilovat jak do jeho slávy a povídek, tak do jeho mládí a krásy.

Jiným dojmem působí také postavy Medvěděnka v obou inscenacích. Špinarův v hnědém obleku a rezavé paruce střížené „podle hrnce“ působí jako venkovský mladík, co se prostě zamiloval do venkovské dívky. O poznání starší Medvěděnko v podání Bohumila Klepla působí více střízlivě, šněrovaně, staromládenecky. Zvětšuje se tak propast mezi ním a krásnou a mladou Mášou, ta jej prostě nemůže milovat. Rozdílné je také pojetí Máši u obou režisérů, Léblova je sebevědomější, světu více otevřená. Špinarova má větší sklon k alkoholismu, ale jen těžko si dovedeme představit, že by mezi ní a Trigorinem bylo něco více. Podobnost pojí obě postavy Sorina. S výraznými vlasy i dlouhou bradkou, jen tím rozdílem, že Léblův

Sorin ve čtvrtém dějství o vlasy i vousy přichází. Další spojení vizáží i interpretací jsou oba Dornové, zarostlí a tolik milovaní chuděrou Pavlínou.

Léblovy postavy jsou ověnceny hradbou, je těžké se dostat pod jejich povrch. Jako by nánosy detailně propracovaných a rétoricky přednášených replik ztížily cestu k jejich nitru. Možná proto kritici Léblovi vyčítali, že jeho inscenace zebe¹⁰⁸, že je prostor této katedrály příliš chladný. Lébl upouští od psychologického hereckého projevu, jeho postavy vyjadřují své emoce okamžitě. Jejich promluvy jsou teatrální, nechybí deklamační přednes textu, pečlivá a místy i archaická výslovnost. Divák je zahlcen tolika detaily, že se v nich ztrácí motivace postav i jejich vztahy mezi sebou. Ale pak stačí jedna replika, jedno výrazné herecké gesto a víme, že v hradbách jsou skuliny, ba co víc, že tvar a charakter stavby toho kterého hradu nám napovídá, co se skrývá uvnitř. Léblova Máša nese na sobě masku cynického sebevědomí, kterou si pak strhává svým hysterickým voláním *Konstantine!*. Nemusí se pak už ke své lásce k Treplevovi přiznávat ani Dornovi, ani ostatním, ač to v inscenaci udělá. Nina při svém rozhovoru s Treplevem jej ve čtvrtém dějství kousne, čímž řekne vše a rozhodne tak o Treplevově osudu. Lébl své postavy načrtává skrze zkratku a metaforickou stylizaci, můžeme to označit i za „vizuální kliše“. Jeho postavy svou vizáží evokují epochu černobílého filmu, Špinar toto kliše také používá, nejviditelněji u postav Arkadinové jako stylizované Marilyn Monroe a Trigorina coby Elvise Presleyho.

Špinarovy postavy jsou více čitelné, například Nina je nejdříve tak rozkošně naivní, ve čtvrtém dějství pak bolestně zlomená. Špinarova Máša se od začátku utápí ve své nespokojenosti, zpupně kope kolem sebe, je roztěkaná. Treplev dává více najevo své neutuchající city k Nině. Léblovy postavy používají patetická gesta, jejich nitra jsou někdy prezentována s tímto v grotesce oděným patosem, jindy naopak živelně obnažena. V řece dalších podnětů však brzy opět ponořena hlouběji. Lébl stylizuje i samotný pohyb herců, kteří spíše připomínají loutky, tento dojem je však

¹⁰⁸ „Léblovi odpůrci často tvrdí, že jeho inscenaci stačí vidět jednou. U ostatních stačí pak přečíst si scénář a dosadit obvyklé „lébloviny“. Nechci polemizovat ani stvrzovat. Ale pocitu jakéhosi až studeného, technicistního přístupu ke hře se v režii Petra Lébla (s výjimkou Služek) zbavit nemohu. Opět musím opakovat, že vím co a proč, ale sakra, Petře, fakt to zebe.“

KARBAN, Petr. *Expres*, 28. 4. 1994. Přetištěno in SMOLÁKOVÁ, Vlasta. *Fenomén Lébl aneb Nikdy nevíš, kdy zas budeš amatér*. Praha, 1996, s. 197.

vytvářen více složkami a malými detaily. Postavy si málokdy navzájem pohlédnou do očí, jejich výrazy jsou velmi často strnulé, zkamenělé v určité póze.

Co se scény samotné týče, je Špinar minimalističtější. Po většinu inscenace mu stačí skoro prázdné jeviště, případně dlouhé sofa, židle či kufry. Ani jemu nechybí odkaz na Čechovovy břízy, jejich specifickou černobílou kůru evokují podobně zbarvené závěsy po obou stranách jeviště. To Lébl je přímočařejší a jeho jeviště je detailně propracované, nechybí malá točna či „skateboardy“, na kterých projíždějí jednak postavy, jednak také kulisy. Léblovo jeviště lemují kmeny bříz, Treplevovi se dokonce podaří jednu z nich povalit, postavy se také v zadní části scény mezi stromy prolétají jako v opravdovém lese. V lese, kde stojí sluhové, když nemají co na práci, a pozorují dění na jevišti. Zvláštním faktem však je, že v Čechovově textu však bříza jako taková zmíněna není. Ve scénických poznámkách u prvního dějství se mluví o široké aleji a také o křoví. U druhého dějství je to zas stará lípa, v jejímž stínu má sedět Arkadinová na lavičce. Oba režiséry snad fascinovala právě ona zvláštní černobílá kůra stromu, neboť její barvy nesly další významy i v obou inscenacích. Lébl se místy snaží vizuální stránku nejrůznějšími způsoby narušovat, ať už přiznanými ventilátory, které na jevišti vyrábí vítr, aby v něm Nině a Trigorinovi vlály vlasy, či barevnými neonovými světly. Nabourává tak jednotný styl inscenace, vytváří v něm tak určité napětí. Do rámce tohoto nabourání patří i již zmiňovaná kresba racka na portále.

Zvláštní paralelou mezi Léblem a Špinarem je otázka *usazení* herců na jevišti. Lébl si do detailů lámal hlavu s Čechovovým textem, dokonce řešil, jestli se ve scénických poznámkách ukrývá chyba, nebo genialita, co se židlí a sezení herců týče.¹⁰⁹ U Špinara jako by toto bylo skryté v rekvizitách a samotné scéně. De facto cokoliv se na jevišti objeví, může hercům posloužit k sezení, nejvíce k tomu odkazuje samozřejmě obrovské sofa, zabírající téměř celou šířku jeviště. Na něm ale herci nejen sedí, dokážou jej využít k celé škále hereckých akcí. Sedět, případně ležet

¹⁰⁹Petr Lébl na katedře divadelní vědy FF UK, 10. 5. 1994: „On (Čechov, pozn. autorky) mistrně pracuje s nábytkem. – Židle. Existence židlí v dramatu! To by mohla pořádat divadelní věda s IKEOU takovej seminář! Čechov zadává v 1. dějství židle a v jiným dějství je klidně vynechá, a přitom v těch závorkách ty lidi posazuje.“

Přetištěno in SMOLÁKOVÁ, Vlasta. *Fenomén Lébl aneb Nikdy nevíš, kdy zas budeš amatér*. Praha, 1996, s. 200-201.

je ale vidíme, i když jsou na jevišti pouze kufry. Při scéně Ninina výstupu pak ona sedí a chvílemi i leží na kupě hlíny.

U obou inscenací je čtvrté dějství bodem zlomu. Zatímco Lébl volí bílou, barvu evokující smrt a nemocniční prostředí, Špinarova finální část inscenace je oděna do černé. Oba dávají najevo, že poslední dějství otřese světem postav. U Špinara je tímto symbolem destrukce nápisu na zadní stěně, u Lébla zas rozhoupaná scéna na začátku čtvrtého dějství, kdy se antické sloupy zvedají nahoru a dolů. (Rozhýbají se i na počátku třetího dějství, ale ze strany na stranu.) Špinar zvýrazňuje destrukci světů postav. Po dvou letech, která dělí třetí a čtvrté dějství, se jejich životy proměnily a sny zhroutily. Nebyli schopni se vyvázat a vzdát svých záhub. Špinar halí postavy do barvy smutku. Nina, Treplov, Máša i Sorin jsou svými životy zlomení, nečeká na ně už nic dobrého. Černá je tady barvou uzemnění, zhroucení se do sebe. Diametrálně odlišně působí na první pohled bílá barva ovládající jeviště Léblovo, poselství je ale stejné. Panenská, čistá, nebeská. Nemocniční bílá barva bláznů. Sorinova a Treplevova přibližující se barva smrti. Sněhový plášť ukrývající rozdrásání uvnitř.

Jediná, kdo tuto čistotu a skořápku klidu u Lébla narušuje, je Nina. Přichází po dvou letech, životními zkušenostmi však zestárla o desetiletí. Přichází v černé, skrývá v sobě zármutek svého života. Je kontrastní vůči ostatním, je jak olej ve vodě, přináší novou bouři do Treplevova srdce, tu poslední. Treplov jí kromě šátku sundává i světlou paruku. U Špinara je Nina v černém stejně jako ostatní, na rozdíl od předchozích dějství bez paruky. Špinarova poloha setkání Niny s Treplevem je vážnější, tragicky niterná, podkreslená jemnými tóny klavíru. Lébl si zachovává určitou nadsázku, až grotesknost. Treplov běží snaživě zavřít dveře, k jednomu dává křeslo, klíč chybí. Nina vidí na zemi ležet (zřejmě již zemřelého) Sorina a jediné, co řekne, je „Tohle býval salon“. Léblův Treplov je stále zpupné dítě, Špinarův je zhrzený, ale starostlivý milenec. Nina s Treplevem u Lébla stále hrají svoji hru nikdy neuskutečněného polibku. Navíc ta Treplevova ohnutá zápěstí, která mu nedovolují uchopit věci běžným způsobem. Jako by zračila ránu na jeho srdci, ránu se jménem Nina. Lébl i v malinkatých odkazech dává ironické zoufalství. Sorin přes Ninu a Trepleva přehazuje bílý závoj vzpomínek a pak pod něj sám uléhá. I u Špinara je Sorin stále na jevišti, poklidně ale spí ve své posteli až do konce. V Léblově

inscenaci také podtrhuje scénu setkání Niny a Trepleva klavír, a to i při podivném tanci, který spolu tančí. V Léblově čtvrtém dějství se opakují gesta postav z předchozích třech, například již zmiňovaná „hra“ s polibkem mezi Ninou a Treplevem, kolikrát to vypadá, že se jejich rty konečně dotknou, nikdy k tomu však nedojde. Léblova Nina nedává tak najevo své zlomení a tragický osud jako ta Špinarova, získala manýry herečky, které jsou tak charakteristické pro Arkadinovou. Špinarova Nina je více citová, zraněná. Léblova má svůj smutek zřejmě schován pod černým šatem. Bílá i černá, zprvu dvě zcela odlišné cesty, však nakonec ústí v jeden cíl. Obě na jevišti fungují a obě podávají určitý obraz změny postav.

Cesty obou inscenací jsou prvotně vedeny žánrem, pro který se režiséři rozhodli. Čechov napsal Racka jako komedii. Špinar se jej tak snaží hrát, ačkoliv cítí, že pod maskou komedie jsou zapuštěny temné tragické osudy postav, odtud již zmiňované černé kostýmy ve čtvrtém dějství. Lébl Čechova rozpitvává. Jak bylo řečeno, Špinar následuje text Čechova, ale – oproti Léblovi - poměrně hodně jej zkracuje. To Lébl zachovává i ty nejdelsí monology a dokonce některé repliky i přidává. Text jsou pro něj dveře do křížovatek významů a interpretací.¹¹⁰ Lébl jej čte svým způsobem, nechá ho vystoupat, ukázat se, prověřuje tak Čechova. Nechá herce, aby jej váleli na jazyku. „Lupou zkoumá repliku po replice, bez návaznosti a bez ohledů k celku.“¹¹¹ Možná proto občas v této inscenaci něco „skřípe“. Někdy Lébl text dokonce zdvojuje, zejména v ústech Pavlíny, která se buď snaží doříkávat repliky druhých, nebo znovu opakuje repliky již řečené, jak je tomu ve čtvrtém dějství, když papouškuje Sorinovi rozhovor i dění kolem.

Špinar promluvy zkracuje, jako celek je to více ucelené a poselství je přitom zachováno. Špinar zůstává u žánru komedie, publikum se několikrát opravdu směje, ale v hloubi je to tragédie daných postav. Lébl se komedii vzpouzí (ač má jeho inscenace také v podtitulu slovo *komedie*), jeho cestou je groteska, zejména v první části. Patetickým stylem, černobílými postavami a hraničením s kýčem se dotýká

¹¹⁰ „Lébl nezkouší systematicky. Dělá, co ho baví. Nezkouší chronologicky, promyšleně. Umožňuje mu to jeho imaginace a talent. Zkouší kupříkladu prvních pět stran prvního dějství. A pak, pár dní před premiérou, urychleně dodělává zbytek. Který ho vlastně nezajímá.“

DENEMARKOVÁ, Radka. *Smrt, nebudeš se bát aneb příběh Petra Lébla*. Brno, 2008, s. 301.

¹¹¹ Tamtéž, s. 335.

i melodramatu. Závěrečným dějstvím vrcholí v tragédii. A přece to není ta samá tragédie jako u Špinara. Lébl tragiku překrývá nejrůznějšími hávy, ať už jsou to bizarní zvukové doprovody, patetické herectví, opilost postav či jeviště a kulisy, které herce zrazují (překlápějící se lavička, když se jedna z postav na ní původně sedící zvedne, padající břízy). Lébl se nezalekne ani tak vypjaté scény jako je ta, kdy Treplev přináší Nině zabitého racka. Ve svém podání udělá z Trepleva malého kluka, bizarně scénu vyhrocuje. Treplev je tak klukem, který ve hře navštívil svět indiánů a jako jeden z nich zabil, ulovil racka. Treplev ho přináší Nině ještě v indiánském převleku.

Lébl provokuje, hraje si, zkouší, kam až může zajít. Zkouší možnosti textu, aniž by ho měnil, jen jej dosazuje do nových okolností. Obdivuje Čechova za jeho extravagantní slovní zásobu. Dává jeho slovům nové kontexty, následuje je až za jejich hranici, takže mu je pak kritikou vyčítána jeho neúcta k textu. „Z ledoborců zamrzlých v ledovém oceánu dokáže vytěžit veselý barevný parníček pod sálajícím sluncem.“¹¹²

Hned úvodní scéna, kdy Medvěděnko vyznává lásku Máše a ona pláče zády k němu, zní dojatě, ale musí jej odmítnout. A pak se otočí a nabídne mu šňupací tabák a divák pochopí, že neplakala, ale oddávala se svému zlovyku. Pak vloží Máše do úst scénickou poznámku, aby trapnost chvíle odmítnutí na Medvěděnka nedolehla. Kdo by se odvážil pustit do Čechova postavy, natož papírové psy, na kolečkách? Lébl ano. Špinar si s diváky hraje se svými odkazy na Marilyn, Presleyho, emo kulturu. Využívá postavu Sorina jako vynikající příležitost pro Jana Potměšila. Ninina scéna s hereckým výstupem je v Léblově verzi groteskně trapná, zatímco Špinar z ní udělal něco víc, mrazivě působivý okamžik. Nině dal pak do ruky lízátko a ve scéně, kdy rozmlouvá Trigorin s Mášou, nezapomněl na sklenici kyselých okurek. Léblův Trigorin si s Mášou připíjí samovarem, Máša udělá stojku a argumentuje to tím, že si přiseděla nohu.

Oba využívají hudbu, Lébl syrovější klavírní z rukou Filipa Topola, Špinar kromě klavíru používá akordeon, jenž udává jednotlivým obrazům tempo. V předělech mezi dějstvími pak hraje ruská hudba, která má po vypjatých scénách odlehčující funkci. U Lébla i u Špinara je hudba velmi důležitou složkou inscenace.

¹¹² Tamtéž, s. 336.

U obou také nalézáme kratší hudební reakce podkreslující akce na scéně. Zatímco Lébl používá již zmiňované doprovodné zvuky, které mají pobavit a zvýšit groteskní účinek, Špinar používá akordeon k podtržení významů, jako tečka za komickou scénou je využit jen párkrát.

V Léblově inscenaci najdeme vše, o čem Čechovovo drama je, o lásce a jejím hledání, snech a jejich ztrátě či zklamání se v nich, o slávě i divadle samotném, o smrti a ztrátě světa, který známe a cítíme se v něm bezpečně. Tvar zde ale zastihuje téma. Špinarova inscenace není tak bohatá na detaily, ani tak precizní co se hereckých výkonů týče. Neztrácí se v ní ale její poselství.

Pokus o charakteristiku inscenačního stylu Daniela Špinara

Po analýze a interpretaci uvedených inscenací jsem došla k několika rysům, které mohu označit za Danielu Špinarovi vlastní.

Co se týče samotného výběru textu pro jeho ztvárnění na jevišti, není Špinar nijak zaměřen buď na klasické drama, či na drama moderní. V jeho tvorbě sice převažují dramata klasická, spíše je to však dílo náhody než většího záměru. Špinar inscenuje i moderní texty, jsou pro něho stejně velkou výzvou jako ty klasické.¹¹³ Jeho přístup k textu je citlivý, zachovává jeho poetiku, ač hru pro potřeby inscenace zkracuje. Krácení se děje pouze účelově, tak, aby dějová linka i charaktery postav zůstaly načrtnuty. Špinar rád nalézá další způsoby, jak s textem dále pracovat. Přidané postavy Oljy a Muchina v *Táně, Táně*, pasáže z jiného díla v *Maškarádě*, tam všude Špinar těží z otevřených možností textu, dokresluje jej. Čerpá z celkové atmosféry daného díla. Jeho motivací je vytěžit z textu veškerý jeho potenciál – například u *Táni, Táni*, kde využívá scénických poznámek jakožto samotných promluv – či pevněji uchopit látku příběhu, což nastává u *Maškarády*. Arbenina staví do role muže retrospektivně pozorujícího svou postupnou zhoubu. Nenechal ho nastoupit cestu šílenství, jako to udělal Lermontov ve svém textu, dává mu ale těžší úděl. Bolestný úděl vlastní viny.

Špinar nevytváří inscenace pouze jedné postavy či jednoho strhujícího hereckého výkonu, neupíná pozornost pouze na jednu postavu. Ačkoliv se například jedná o drama zaměřené na příběh svého protagonisty, Špinar tuto pozornost rozmělnuje do většího množství postav. Například ve *Vojckovi* Špinar tento předpoklad rozbíjí tím, že postavu Vojcka jako by zdvojuje přidáním většího prostoru postavě Blázna (v Büchnerově textu *Idiota*). Blázen je tu varováním, symbolem Vojckova možného konce. Ve Schillerově dramatu svou královen jsou

¹¹³ „Kromě klasik na velkých scénách dělám i úplně drobné současné autorské kusy. Klasika mi ale přijde hodnotná, je tam co hrát. Zároveň je dobré je nějakým způsobem transformovat a formálně uchopit. (...) Myslím si však, že přijde doba, kdy se vyčerpají klasické tituly, které bych rád zpracoval. Věřím tomu, že bude následovat jiná doba. Jaká bude, teď nedokážu vůbec říct.“

ŠIROKÁ, Dominika, o. c. v pozn. 95.

proti sobě postaveny Alžběta a Marie Stuartovna a je jim oběma věnována stejně velká pozornost. Špinar nechce stavět do centra dění pouze jednu postavu, témata, o kterých svými inscenacemi vypovídá, jsou mnohem širší a platná pro kohokoliv v kterékoliv době. V *Maškarádě* je sice příběh Arbenina tím ústředním, Špinar mu však dává o poznání méně prostoru než Lermontov, pozornost diváka je rozprostřena mezi postavy Arbenina, Niny, baronesy Štralové a Knížete. V *Rackovi a Táně Táně* není žádná postava v centru dění už v samotných dramatech, tady je pozornost rozdělena samotným autorem.

Daniel Špinar zkouší netradiční pojetí postav, vyhýbá se zajetým předsudkům a stereotypům. Snaží se postavu přiblížit dnešnímu divákovi, ukázat její podobu a život v dnešní době a přece propojenost s postavou historickou či původní. Jeho anglická královna Alžběta je žena, která oplývá mocí, jakožto neprovdaná žena musí svoji pozici hájit a být tvrdá a neúprosná. Nina v *Rackovi* i Dívka v *Táně, Táně* jsou ženami, které měly své sny a naivitu, život jim ale přinesl drsné zkušenosti. Vojcek i Arbenin se potácejí na prahu šílenství a hledají útočiště v lásce ženy. Nedokážou pak své zklamání, bolest a pocit zradu unést. Matérií všech těchto příběhů je člověk v celém svém rozměru. Špinar oplývá citem pro hereckou stránku svých inscenací, snad proto, že herectví bylo jeho původním oborem. Jeho postavy jsou reálné a živé, nikoliv černobílé. Ať jsou zmítány vlnami pouhého mládí nebo čirého šílenství, nesou v sobě kus lidskosti, kus každého z nás – a proto se do nich dovedeme vcítit, pochopit jejich motivaci. Můžeme tak být naivní Ninou, Táňou i Marií, zhrzeným Arbeninem, Treplevem či Vojckem i Marií Stuartovnou, jejíž život třímá ve svých rukou někdo jiný.

Ve všech analyzovaných inscenacích je ústředním bodem člověk a jeho nejvnitřnější podstata. V textech, které Špinar volí, se často objevují motivy šílenství. V epicentru jeho inscenací stojí člověk obnažený a zranitelný, ať už je atakován vlnami šílenství, nebo hlubokou touhou po lásce a přítomnosti milované osoby po jeho boku. Špinar inscenuje osudové příběhy, jeho inscenace tak tíhnou spíše k tragickému rozměru.

Výraznou nitkou proplétající se mezi všemi inscenacemi je hudba. Špinar má její použití ve svých inscenacích detailně promyšlené, stejně jako její očekávaný účinek na diváka. Na rozdíl od jiných divadelních režisérů však Špinar nechce vždy

hudbou diváka potěšit, podkreslit jí romantičnost či melancholii, náladu daného výjevu. Nebojí se sáhnout po hudbě nemelodické, kakofonní, nepříjemné. Výraznou, až agresivní hudbou chce divákovi ukázat syrovost předváděného. Donutit uši diváka, aby hudbu opravdu vnímaly. Jemné melodie klavíru doplňující něžnou scénu divák vnímá snad jen podvědomě, nad danou melodií se nijak zvlášť nezastavuje. Ostrá a tvrdá hudba skupiny Rammstein v *Marii Stuartovně* či industriální zvuky v *Maškarádě* zvyšují účinek výjevů, umocňují pocit, který chce režisér tou kterou scénou vyvolat. Zdrsňují prožitek dané scény, podvědomě dokreslují divákovo vnímání. Pomáhají počítkům různých smyslů spojit se v jeden celek. K vyššímu vnímání hudební složky nás Špinar burcuje právě hojným užíváním zvuků uším nepříjemným. Pomáhá tak syrovosti a naturalismu na jevišti dostat se hlouběji do divákova prožitku. Hudba jakožto jedna ze složek inscenace samozřejmě dotváří celkovou atmosféru předváděného, Špinar tedy i v hudbě hojně využívá motivy dané inscenace. V *Rackovi* nás kolébá melodie ruské písně v přechodech mezi scénami, rychlejší podkreslení akordeonem udává inscenaci tempo, zrychluje a graduje některé scény. Stejně tak temperamentní doprovod kytary v *Maškarádě*. I tady, ač by to v ruském dramatu z devatenáctého století málokdo očekával, Špinar využívá industriální zvuky. V případě baronesina tuhnutí srdce, když vidí, jak je Kníže omámený Ninou, je zvuk sbíječky velmi trefný, ač pro diváka může být rušivým či nepříjemným.

V jeho inscenacích je mimořádně zdatná citlivá práce s hercem. Snad se na tom podílí i fakt, že před režii bylo Špinarovým oborem právě herectví. Styly herectví se však střídají jednak napříč inscenacemi, jednak v nich samotných. V *Maškarádě*, *Táně*, *Táně* i *Rackovi* nalézáme jednak silnou stylizaci postav, jednak ale také herectví prožité, psychologicky ztvárněné.

Daniel Špinar ve své režijní práci nepřepřelňuje jeviště. Jen výjimečně v jeho inscenacích najdeme plně iluzorní divadelní kulisy. V *Maškarádě* je použil, upravil je však pro své potřeby, pro potřeby inscenace a její metaforičnosti. Zadní prospekt netvoří stěna, ale jakási látka, kterou lze zvednout a dokonce skrze ni vidět. Ve *Vojckovi* je pouze železná konstrukce a billboard v pozadí jeviště, v *Táně Táně* pouze kostra domu. Špinar si s prostorem hraje, naznačuje jej a také nemá strach jej destruovat. Nechává herce, aby prostor zaplnili svou akcí, dále jej pak zaplňuje

metaforami v podobě rekvizit i slov. I v případě inscenování klasického dramatu nezapomíná přinést na jeviště stopy dneška, aktualizuje tak téma inscenace, ukazuje jeho dobrou i špatnou tvář, například plastové židle v *Marii Stuartovně*, na které je český divák tak zvyklý, až jejich ošklivost prosákla do jeho života. A Alžběta tak může sedět na plastovém bílém trůně jako symbolu vratkosti i moderní doby. Špinar umí prostor jeviště zaplnit bez monstrózních kulis, jeho způsob vytváření reality na jevišti tkví jinde. Užívá symbolů a zkratk, které mohou být jednoduché a jejich význam hluboký. V *Anně Karenině* stačí k evokaci Ruska devatenáctého století pára. Při výstupu Niny v *Rackovi* používá hlínu, stejně i právě v *Anně Karenině*. Někdy počet rekvizit záměrně naddimenzovává: hromada kufrů na jevišti v *Rackovi*, karty či prázdné rámy v kulisách u *Maškarády*.

Jeho režisérský um spočívá také v jeho citu pro vykreslení scénických obrazů. Špinar naslouchá jemným nuancím skrytým v textech, které režíruje. Tyto jemné odstíny dokáže pak přetvarovat do podoby obrazů na jevišti. Hojně užívá metafor a symbolů, pod které schovává další a další významové roviny svých inscenací. I těmito symboly a metaforami „útočí“ na zraky diváka, nechce, aby jeho poselství bylo přehlédnuto. Vzpomeňme na obří billboard ve *Vojckovi*, červený koberec v *Marii Stuartovně* či rozpadlý nápis ve druhé části *Racka*, kde si Treplev nakonec svoje písmeno **K** odnáší z jeviště.

Špinar je také mimořádně citlivý ke ztvárnění emocí na jevišti. Dopomáhají mu k tomu zmiňované metafory, hudební doprovod, scéna samotná i celková výtvarná stránka. Dokáže na jevišti například ztvárnit šílenství hned v několika podobách, pokaždé jiným způsobem. Vzpomeňme na výjev z *Táni, Táni*, kdy se postavy přestávají navzájem poslouchat, z dialogů se stávají monology a tempo se neuvěřitelně zrychluje, postavy se „zasekávají“ v určitých pohybech či polohách; na scénu Mariiny vraždy z *Vojcka*, kdy ji Vojcek nejprve starostlivě omývá a pak zezadu podřízne jak zvíře, či na stejně vypjatou scénu s umírající Ninou v *Maškarádě*, kde si Arbenin ještě stále neuvědomuje hrůzný dosah svého činu a je tvrdý jak skála, stále zaslepený pomluvami a žárlivostí. Špinarovy postavy na jevišti ožívají, nechybí jim city a důvěryhodnost. Divák lituje Medvěděnka prosícího o Mášinu lásku i nebohou nic netušící Ninu řítící se do záhuby v *Maškarádě*. Špinarovi také nechybí cit pro gradaci výstupů stejně jako pro kompoziční výstavbu

inscenace. To je nejvíce vidět v *Táně, Táně*, kde samotný text dává zřejmě nejvíce prostoru k volnějším zacházením, jednotlivé obrazy se mohou řadit víceméně nahodile.

Své inscenace samozřejmě Špinar nevytváří sám. Nesmím opomenout důležitou roli dramaturgie, autorů hudby a stejně tak scénických a kostýmních výtvarníků. Špinar na svých inscenacích pracuje s týmem lidí, kteří mu jeho vizi pomáhají přivést na jeviště. Týmová práce je tak pro jeho tvorbu nanejvýš důležitá.

Závěr

Cílem mé diplomové práce bylo na základě interpretace vybraných inscenací Daniela Špinara definovat jeho režijní poetiku. Záměrem bylo vytyčit v jednotlivých inscenacích důležité a specifické rysy Špinarovy tvorby a pozorovat, zda se opakují a tvoří něco, co bychom mohli nazvat „Špinarovou poetikou“.

Inscenace byly analyzovány jednotlivě, pozornost byla věnována všem složkám divadelní inscenace. Ačkoliv Špinar spolupracuje s různými hereckými soubory a pro svou režijní činnost volí dramata všech žánrů i doby vzniku, mohu konstatovat, že v jeho inscenacích nalézám určité spojující rysy. Rysy, které tvoří určitou jedinečnou poetiku autora, jakýsi režijní rukopis, podle kterého bychom měli být schopni autora inscenace poznat. Stejně jako si dokážeme představit určitý typ inscenace, pokud o ní prohlásíme, že obsahuje „léblovskou“, „morávskovskou“ či „mikuláškovskou“ poetiku.

Jak je ukázáno v analyzovaných inscenacích, Daniel Špinar neupíná svoji režijní tvorbu pouze směrem k dramatům klasickým. Rozpětí jeho zájmu je v tomto ohledu velmi široké, pohybuje se od Eurípida a Sofokla k dalším velikánům dramatu jako k Shakespearovi či Schillerovi a Čechovovi, z českého prostředí nechybí v jeho tvorbě ani bratři Mrštíkové či inscenace dramatu Václava Havla. Pro Špinara je totiž text samotný velkou výzvou. Pokud jej zaujme a osloví text, dokáže převést na jeviště téměř „cokoliv“. V některých případech i opakovaně, viz již zmiňované Laclosovy Nebezpečné známosti. Špinara zajímá téma člověka a jeho nejvnitřnější podstaty. V textech, které si pro své inscenace vybírá, se často objevují motivy šílenství, toho nejvíce alarmujícího stavu lidské duše. V epicentru jeho inscenací stojí člověk obnažený a zranitelný, ať už je jeho slabostí zmiňované šílenství (či se k němu postupně propadá), opětovaná či neopětovaná láska, bolestivá samota a touha po blízkosti druhé osoby či prostě nesnesitelný úděl života samotného. Špinarovy inscenace tak tíhnou spíše k tragickému rozměru. Jejich jazyk, časové zařazení, scénické i herecké uchopení se mohou ve větších či menších rozdílech lišit, základ je ale týž. Špinar nikdy text drasticky nemění, pouze jej účelně zkracuje – tak, aby jeho základní myšlenka zůstala zachována. To jsme viděli v *Maškarádě*, *Marii Stuartovně* či *Vojckovi*. Špinar si zároveň s textem hraje a jeho jemné náznaky či skulinky

dalších cest rád zkouší. Přidání dvou postav u *Táni, Táni* původnímu textu nijak neublížilo, naopak posílilo celkovou poetickou atmosféru tohoto díla. Závěrečná pointa s prozračením identity Oljy a Muchina má krásně komický efekt. Pokud by Špinar inscenoval *Táňu, Táňu* bez scénických poznámek, které se staly promluvami právě Oljy a Muchina, byla by tato inscenace značně ochuzená. S textem si Špinar pohrál i v *Maškarádě*, když si počáteční a závěrečnou repliku Arbenina vypůjčil z jiného Lermontovova díla. I v tomto případě se ale potvrdil Špinarův cit pro text i pro koherentnost inscenace. Obě tyto promluvy dodávají inscenaci určitý rámeček a dokreslují charakter postavy Arbenina. Podávají jej jako obraz člověka zpytujícího své svědomí, melancholicky se otáčejícího zpátky. Na rozdíl od Lermontovova závěru, kde Arbenin zešílí, u Špinara je mužem litujícím a uvědomujícím si své činy. Špinar tedy nepřistupuje k textu jako k něčemu definitivně danému, nebojí se jej zkrátit či v menší míře poupravit. Ve svých škrtech i úpravách jej řídí jeho smysl pro fungování textu na jevišti, smysl pro dramatický tvar jako celek.

Jak bylo v jednotlivých analýzách řečeno, důležitou funkci má ve Špinarových inscenacích hudební složka. Špinar díky ní dokresluje atmosféru jednotlivých scén i celkově celé inscenace. Ať už se jedná o scény hravé, či naopak psychologicky vypjaté, Špinar má cit pro volbu hudby. Kromě melodií příjemných používá i ostré a agresivní melodie, jež mají opět jednu zásadní funkci: všemi prostředky, které divadlo přináší, působit na smysly diváka a přenést tak na něj celou tíhu okamžiku demonstrovaného na jevišti.

Dalším důležitým rysem Špinarovy tvorby je jeho práce s jevištěm, kulisami a rekvizitami. Špinar hledá jiné cesty, jak jeviště zaplnit, než jsou tradiční divadelní kulisy tří stěn či přehršel nejrůznějších rekvizit. Jeho scéna je minimalistická, stačí jí náznaky a prostředí je rázem vytvořeno. Z rozebíraných inscenací má pouze *Maškaráda* jeviště „tradičně“ zaplněné divadelními kulisami evokujícími prostor pokoje. I tady ale překvapivě dojde během představení k ozvláštňení divadelního prostoru. Špinar vkládá symboly i metafory rovněž do této složky divadelní inscenace. Jeviště je tak pro něho jedním z důležitých nosičů divadelních znaků a významů. Pokud se svět v dramatu destruuje, padá s ním i Špinarův divadelní prostor. Vzpomeňme na obraz destrukce na jevišti ve čtvrtém dějství *Racka* či v posledním dějství *Táni, Táni*. Na symboliku prázdných rámců na stěnách

v *Maškarádě*, na šklebící se billboard ve *Vojckovi*. Špinarův divadelní prostor je tedy jednou z cest pro metaforické vyjádření, odráží atmosféru daného dramatu. Nesnaží se vytvořit dokonalou iluzi reality, ač v sobě prvky reality nese, důležitější je symbolika a metaforičnost.

Špinar rozprostírá divákovu pozornost mezi více postav. Napomáhá tak větší kompatibilitě inscenace jako celku. Zabraňuje divákovi soustředit se pouze na jednu výraznou postavu (či hůře: osobu herce), ale pomocí vnímání více postav jako fungujícího celku posiluje komplexnost celé inscenace. Zvláštní je jeho práce s hereckou metodou. Kombinuje v ní totiž jak herectví stylizované, tak psychologické. Zatímco karbaníci v *Maškarádě* stylizovaně zobrazují svět, kde se točí adrenalin, peníze a krev v žilách, poloha postavy Arbenina je hluboká, plná emocí, psychologicky propracovaná. V *Maškarádě* je nejvíce vidět tento kontrast napříč scénami i postavami, zatímco například v *Táně, Táně* se tyto polohy mění v jedněch a týchž (scénách i postavách).

Cílem této práce bylo také vyplnit mezeru v reflexích tvorby Daniela Špinara. Svým rozsahem však bohužel není pro větší reflexi autora dostatečná. Daniel Špinar inscenoval k dnešnímu dni přes třicet inscenací. Bylo by tedy vhodné podrobnější analýze podrobit vyšší počet z nich. Vzhledem ke vzrůstající spolupráci s určitými divadly (nejnovější inscenace vzniklé v Klicperově divadle v Hradci Králové a v Městském divadle v Kladně) by také bylo možné vytvořit studii zabývající se spoluprací Daniela Špinara pouze s určitým hereckým souborem.

Další možností je sledovat určitý vývoj jeho poetiky v delším časovém horizontu, případně podrobit analýze jednu konkrétní předlohu u několika režisérů a srovnat tak jejich rozdílné přístupy a rysy jejich tvorby navzájem. Jedním z cílů této práce bylo také začít dlouhou cestu reflexí a analýz tvorby tohoto autora, na kterou se, doufám, vydá mnoho dalších badatelů.

Cíl této práce se podařilo naplnit; byly vysledovány určité rysy režijní poetiky Daniela Špinara. Jedinou překážkou, která se při vytváření této práce vyskytla, bylo nedostatečné množství reflexe inscenací Daniela Špinara v periodikách, tuto mezeru se snažím svou prací vyplnit. Využity byly rozhovory s Danielem Špinarem i několika jeho spolupracovníky, zveřejněné v tištěné i elektronické podobě. Důležité je také zdůraznit, že ne všechny analyzované inscenace byly autorkou zhlédnuty

naživo, nýbrž pouze ze záznamů. U některých z nich tedy chybí autentický zážitek ze samotného živého představení.

Přílohy I. - Soupisy k jednotlivým inscenacím

Georg Büchner: Vojcek

Divadlo na Vinohradech Praha

Překlad: Ludvík Kundera

Dramaturgie: Klára Novotná

Scéna: Henrich Boráros

Kostýmy: Linda Boráros

Hudba: Tomáš Pálka

Pohybová spolupráce: Irina Andreeva

Premiéra: 9. 4. 2009

Derniéra: 17. 5. 2011

Ocenění: Cena Alfréda Radoka v kategorii Inscenace roku 2009

Osoby a obsazení

Vojcek - Pavel Batěk

Marie - Lucie Štěpánková

Hejtman Captain - Martin Stropnický

Doktor - Václav Vydra

Principálka, Stařenka, Žid - Jiřina Jirásková / Daniela Kolářová

Ondřej - Daniel Bambas

Plukovní Tambor - Michal Novotný

Poddůstojník - Martin Davídek

Katka - Eva Režnarová

Stařec - Jaroslav Satoranský

Tovaryš - Marek Menšík / Filip Tomsa

Blázen - Michal Kern j. h.

spoluúčinkuje Mimický sbor Divadla na Vinohradech a studenti DAMU Praha

Olja Muchina: Táňa, Táňa

Divadlo Petra Bezručě

Překlad: Leoš Suchařípa

Dramaturgie: Ilona Smejkalová

Úprava: Ilona Smejkalová, Daniel Špinar

Výprava: Linda Boráros

Premiéra: 23. ledna 2009

Derniéra: 17. února 2010

Osoby a obsazení

Ivanov - Tomáš Dastlík

Táňa - Sylvie Krupanská

Vasilij Ochlobystin - Přemysl Bureš

Zina - Kateřina Krejčí

Chlapec - Tomáš Krejčí

Dívka - Tereza Vilišová

Strýček Váňa - Jan Vápeník

Olja - Marcela Čapková

Muchin - Jan Vlas

Michail Jurjevič Lermontov: Maškaráda

Klicperovo divadlo Hradec Králové

Překlad: Emanuel Frynta

Úprava: Daniel Špinar

Dramaturgie: Jana Slouková

Scéna: Lucia Škandíková

Kostýmy: Linda Boráros

Hudba: Jiří Hájek

Premiéra: 24. 10. 2009

Derniéra: 4. 4. 2011

Osoby a obsazení

Arbenin - Ondřej Malý

Nina - Pavlína Štorková

Kníže Zvjozdič - Vojtěch Dvořák

Baronesa - Kamila Sedlářová

Kazarin - Filip Richtermoc

Šprich - Jiří Zapletal

Varvara - Kristýna Kociánová

Paní domu - Martina Nováková

Ivan, Hráč 1 - Jakub Tvrdík

Hráč 2, Host - Zdeněk Vrága

Hráč 3, Host - Alexandr Gregar

Friedrich Schiller: Marie Stuartovna

Divadlo na Vinohradech Praha

Překlad: Hanuš Karlach

Úprava: Daniel Špinar

Dramaturgie: Kristina Žantovská

Scéna: Henrich Boráros

Kostýmy: Linda Boráros

Hudba: Jiří Hájek

Foto: Pavel Kolský

Premiéra: 8. 1. 2010

Derniéra: 7. 2. 2013

Osoby a obsazení

Marie Stuartovna - Dagmar Havlová-Veškrnová

Alžběta, královna anglická - Lucie Juříčková

Robert Dudley - Jan Šťastný

Georges Talbot - Jaroslav Satoranský

William Cecil - Ivan Řezáč

Kent - Jiří Žák

William Davison - Daniel Bambas

Amias Paulet - Jaroslav Meduna

Mortimer - Jan Holík

Aubespine - Michal Novotný

Melvil - Jiří Čapka

Kennedyová - Jana Hlaváčová/Eva Režnarová

Anton Pavlovič Čechov: Racek

Středočeské divadlo Kladno

Překlad: Leoš Suchařípa

Úprava: Daniel Špinar

Dramaturgie: Ilona Smejkalová

Výprava: Linda Boráros

Hudba: Jiří Hájek

Foto: Pavel Kolský

Premiéra: 5. 6. 2010

Derniéra: 16. 9. 2011

Osoby a obsazení

Arkadinová - Alena Štréblová

Treplev - Štěpán Benoni

Sorin - Jan Potměšil j.h.

Nina - Dana Marková

Šamrajev - Zdeněk Dolanský

Pavčina - Zuzana Mixová

Máša - Eva Nádaždyová

Trigorin - Tomáš Petřík

Dorn - Zdeněk Velen

Medvěděnko - Petr Pěknic

Jakov - Josef Zábrodský

Přílohy II. - Fotografie

Táňa, Táňa



Foto: archiv Divadla Petra Bezruče

Vojcek



Foto: archiv Divadla na Vinohradech

Maškaráda

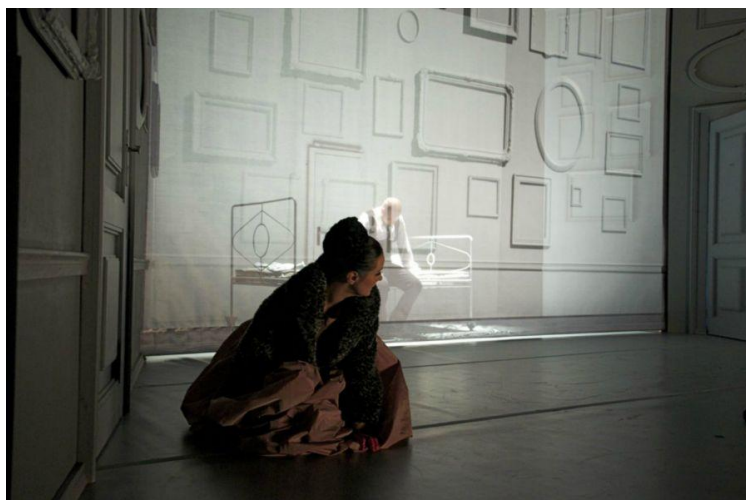


Foto: archiv Daniela Špinara

Marie Stuartovna



Foto: archiv Divadla na Vinohradech

Racek

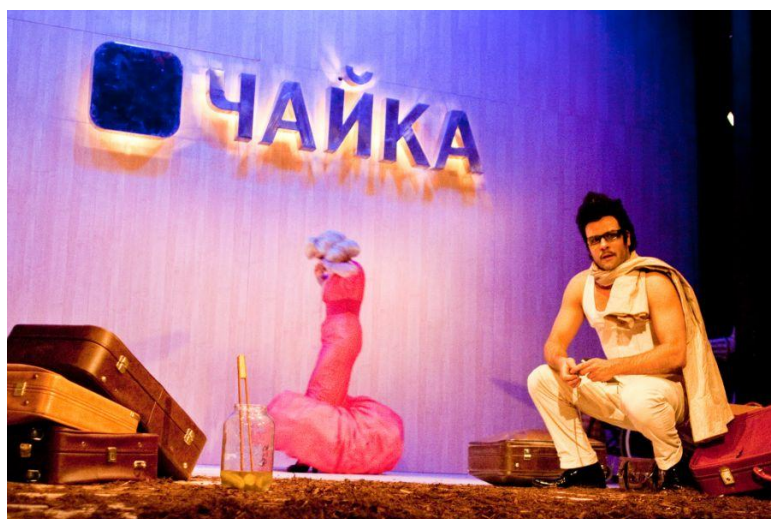


Foto: archiv Daniela Špinara

Summary

The aim of this study is to analyze the productions of the Czech young theatre director Daniel Špínar and on the basis of the analysis try to find common features of his work and create a characteristics of the poetics of Špínar's productions. Daniel Špínar is a Czech theatre director who started his theatre career as an actor and then actually found pleasure in directing. His first production was played in 2002 and up to now he has staged over 30 productions all over the Czech Republic. In my work I analyse and interpret only 5 of them: Táňa, Táňa; Vojcek; Maškaráda; Marie Stuartovna and Racek. Špínar produces both classical and modern plays. Up to now no reflective work about Daniel Špínar's production has been made. I tried to fill this gap, however more analysis and interpretations of Špínar's work need to be made.

In each analysis of Špínar's productions I describe all parts of the production: music, scene, language, director's attitude to the author's text, acting itself and also the leadership of the director regarding the type of acting. I also interpret motives, symbols and metaphors hidden in those production.

After deep analyses I found some attributes that were repeated frequently. Firstly, it is the method of Daniel Špínar's work with the text itself. He is very sensitive in working with speech. Daniel Špínar sees the importance of metaphores and meaning and he has an exceptional ability to transform it into the production on a stage. He does not use mass scenes very often; he rather makes use of actor's action, metaphores and symbols hidden in small details or stage properties. In his works, music plays a significant role. With music he creates the real atmosphere of the world he made. Sometimes the music is sad, sometimes happy and vivid. It is completing the scene and the overall picture Špínar is creating for the audience. His way of working with actors is also extraordinary. To the centre of attention he does not put only one the main character. For his work complexity is very important. All parts of the production are equally important and together they are build a strong, powerfull and visually wonderful piece of art.

Soupis literatury a pramenů

Literatura

ČERNÝ, František. *Otázky divadelní režie*. Praha, 1988.

DENEMARKOVÁ, Radka. *Smrt, nebudeš se báti aneb příběh Petra Lébla*. Brno, 2008.

DROZD, David. Tučňák v roli racka (Pokus o analýzu inscenace Petra Lébla). *Divadelní revue*, roč. 19, 2008, č. 2, s. 44-62.

HRISTIĆ, Jovan. *Čechov dramatik*. Olomouc, 2003.

MAGARSCHACK, David. *Chekhov the Dramatist*. London, 1980.

PAVLOVSKÝ, Petr a kolektiv. *Základní pojmy divadla. Teatrologický slovník*. Praha, 2004.

Soupis repertoáru Národního divadla z let 1992 – 2012. Dostupné z WWW:

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

VOSTRÝ, Jaroslav. *Režie je umění*. Praha, 2001.

Prameny

BARTOŠ, Václav. *Špinar v Klicperově divadle Maškarádu nekřsil*. [citováno 22. 3. 2013]. Dostupné z WWW: <<http://www.nekultura.cz/divadlo-serial-mimoprazsky-rozcestnik/spinar-v-klicperove-divadle-maskaradu-nekrisil.html>>

BEDNÁŘOVÁ, Veronika. Cool Vojcek. *Reflex*, roč. 20, 9. 4. 2009, č. 15, s. 60.

BOHUTÍNSKÁ, Jana. Vinohradská divadelní revoluce? *A2*, roč. 5, 27. 5. 2009, č. 11, s. 39.

BRYAN, Mikuláš. *Čerstvá krev na Vinohradech. Hodně krve*. Host, roč. 25, 2009, č. 6, s. 60.

BRYCZ, Pavel. Smrti se netleská. *Divadelní noviny*, roč. 18, 23. 6. 2009, č. 13, s. 3.

BÜCHNER, Georg. *Vojcek*. Praha, 1986.

ČECHOV, Anton Pavlovič. *Dramata*. Praha, 1988.

Divadlo na Vinohradech. Dostupné z WWW:

<<http://www.divadlonavinohradech.com>>

Divadlo Na zábradlí. Archiv. [citováno 9. 2. 2013]. Dostupné z WWW:

<<http://www.nazabradli.cz/repertoar/archiv/archiv-inscenaci/tana-tana/>>

ERML, Richard. Efektní kopečky ruské zmrzliny. *Divadelní noviny*, roč. 18, 1. 12. 2009, č. 20, s. 5.

ERML, Richard. Herce musíte nadchnout, ale nemučit. (Rozhovor s Danielem Špinarem). *Divadelní noviny*, roč. 18, 9. 6. 2009, č. 12, s. 8-9.

ERML, Richard. Kdo se je vítr. *Divadelní noviny*, roč. 3, 20. 9. 1994, č. 15, s. 2.

ERML, Richard. Střetnutí tygřice a lvice. *Reflex*, roč. 21, 21. 1. 2010, č. 3, s. 58.

ERML, Richard. Patří Vojcek na Vinohrady? Konzumenti bulvární zábavy jsou šokováni. *Reflex*, roč. 20, 23. 4. 2009, č. 17, s. 63.

GRULICH, Jan. Bezručí?! aneb o divadle s géniem loci. *Svět a divadlo*, roč. 21, 2010, č. 4, s. 20-22.

HÁJEK, Tomáš. Noční můra mává barevnými křídly. *Literární noviny*, roč. 21, 22. 3. 2010, č. 12, s. 15.

HRDINOVÁ, Radmila. Byla to zajímavá a okouzlující bytost: Dagmar Havlová hraje v Divadle na Vinohradech Marii Stuartovnu. (Rozhovor s Dagmar Havlovou). *Právo*, roč. 20, 8. 1. 2010, č. 6, s. 17.

HRDINOVÁ, Radmila. Špinarův Vojcek o totálním ponížení člověka. *Právo*, roč. 19, 11. 4. 2009, č. 86, s. 10.

HULEC, Vladimír. Divadlo 2011: nahota, symboly, osobnosti, ornamenty. *Racek. Divadelní noviny*, roč. 20, 4. 10. 2011, č. 16, s. 5-6.

HULEC, Vladimír. Svět, kterému vládne beznaděj a krutost. *Mladá fronta Dnes*, roč. 20, 23. 4. 2009, č. 95, s. C9.

IHYANE, Marcela. Vinohradský Vojcek bez slabín: Daniel Špinar představil svou první inscenaci v Divadle na Vinohradech. *Pražský deník*, roč. 24, 23. 4. 2009, č. 95, s. 22.

KIČIŇOVÁ, Miriam. *Partia je dohraná, ale vítěz sa stratil*. Zpravodaj OST-RA-VAR 2009, č. 2. [citováno 9. 2. 2013]. Dostupné z WWW: <<http://www.bezrucy.cz/hra/tana-tana>>

KERBR, Jan. Havlová, to je královna: Divadlo na Vinohradech nastudovalo moderní verzi hry Marie Stuartovna. *Mladá fronta Dnes*, roč. 21, 11. 1. 2010, č. 8, s. C9.

KERBR, Jan. Jisté není nic. *Divadelní noviny*, roč. 18, 12. 5. 2009, č. 10, s. 4.

KRÁL, Karel. Reklama na blázinec: vítězný vinohradský Vojcek. *Svět a divadlo*, roč. 21, 2010, č. 2, s. 17.

KŘÍŽ, Jiří Pavel. Olja Muchinová v Ostravě tančí, tlachá, popíjí, miluje. *Právo*, roč. 19, 19. 2. 2009, č. 42, s. 13.

KUBÍČKOVÁ, Klára. Dagmar Havlová hraje v kruté hře. *Mladá fronta Dnes*, roč. 21, 7. 1. 2010, č. 5, s. B6.

LERMONTOV, Michail Jurjevič. *Maškaráda*. Praha, 1971, s. 30.

LUKÁŠ, Miroslav. *Inscenační tvorba režiséra Petra Lébla*. Bakalářská diplomová práce, Filozofická fakulta Masarykovy univerzity Brno. Brno: Masarykova univerzita, 2006.

MACHALICKÁ, Jana. Demontování Schillera nevyšlo. *Lidové noviny*, roč. 23, 12. 1. 2010, č. 9, s. 8.

MACHALICKÁ, Jana. Jsou to moje královny. *Lidové noviny*, roč. 23, 7. 1. 2010, č. 5, s. 9.

MACHALICKÁ, Jana. Moji generaci téma komunismu nezajímá (Rozhovor s Danielem Špinarem). *Lidové noviny*, roč. 23, 19. 9. 2009, č. 5, s. 27.

MAREČEK, Petr. Panoptikum lačných hyen. *Mladá fronta Dnes*, roč. 20, 31. 10. 2009, č. 254, Magazín Víkend, s. 35.

MAREČEK, Petr. Velká hra vášní a démonů. *Mladá Fronta Dnes*, roč. 20, 22. 10. 2009, č. 247, s. C5.

MARIE STUARTOVNA. Videozáznam inscenace Divadla na Vinohradech. Praha, 2010.

MAŠKARÁDA. Videozáznam inscenace Klicperova divadla Hradec Králové. Hradec Králové, 2009.

MIKULOVÁ, Iva. *Muší láska chycená na mucholapce*. Rozrazil online. [citováno 9. 2. 2013]. Dostupné z WWW: <<http://www.rozrazilonline.cz/clanky/131-Musi-laska-chycena-na-mucholapce>>

Městské divadlo Kladno. Archiv. Dostupné z WWW:

< <http://www.divadlokladno.cz/>>

MUCHINA, Olja. Táňa, Táňa. *Svět a divadlo*, roč. 7, 1996, č. 5, s. 169 – 195.

PATOČKOVÁ, Jana. Duelling Queens, or: Battle for the Red Carpet. *Czech theatre*, roč. 2010, č. 26, s. 33-35.

PAVELKA, Zdenko. Justem do hlavy. *Divadelní noviny*, roč. 3, 9. 6. 1994, č. 14, s. 2.

RACEK. Videozáznam inscenace Městského divadla Kladno. Kladno, 2010.

RACEK. Videozáznam inscenace Divadla Na zábradlí. Praha, 1994.

RESLOVÁ, Marie. Stuartovna: Velké drama ponížené banalitou současné politiky nefunguje. *Hospodářské noviny*, roč. 54,11. 1. 2010, č. 6, s. 10.

RESLOVÁ, Marie. Vojcek je zmrtvýchvstáním Vinohrad: Debutující režisér Špinar vrací vinohradskému divadlu uměleckou prestiž. Syrovým příběhem "atakuje" pozlacená sedadla. *Hospodářské noviny*, roč. 53, 14. 4. 2009, č. 72, s. 9.

RUBEŠ, Josef. Rutina. Sen. Tři Rackové, verze 2010. *Svět a divadlo*. Roč. 22, 2011, č. 2, s. 10.

SATKOVÁ, Nad'a. *V této hře je sakra co hrát!* Rozrazil online. [citováno 9. 2. 2013]. Dostupné z WWW: <<http://www.rozrazilonline.cz/clanky/61-V-teto-hre-je-sakra-co-hrat>>

SLOUKOVÁ, Jana. *Maškaráda*. Divadelní program. Klicperovo divadlo Hradec Králové, premiéra 24. 10. 2009. Hradec Králové: Klicperovo divadlo Hradec Králové, 2009.

SLOUKOVÁ, Jana. Každý skrytě toužíme po romantice! (Rozhovor s Danielem Špinarem). *POTaLESK*, roč. 2, č. 8, 10/2009, s. 22-25. Dostupné z WWW: <<http://www.klicperovodivadlo.cz/pot&lesk.htm>>

SMEJKALOVÁ, Ilona. *Racek*. Divadelní program. Městské divadlo Kladno, premiéra 5. 6. 2010. Kladno: Kultura pro Kladno, s. r. o., 2010.

SMEJKALOVÁ, Ilona. *Táňa, Táňa*. Divadelní program. Divadlo Petra Bezruče, premiéra 23. 1. 2009. Ostrava: Divadelní společnost Petra Bezruče, s. r. o., 2009.

SMOLÁKOVÁ, Vlasta - TOBIÁŠ, Egon L. *Fenomén Lébl aneb Nikdy nevíš, kdy zas budeš amatér*. Praha, 1996.

ŠIROKÁ, Dominika. *Divadelní Flora Olomouc 2011: den šestý - Rozhovor s Danielem Špinarem*. Rozrazil online. [citováno 11. 1. 2013]. Dostupné z WWW: <<http://www.rozrazilonline.cz/clanky/629-Divadelni-Flora-Olomouc-2011-den-sesty-Rozhovor-s-Danielem-Spinarem>>

TÁŇA, TÁŇA. Videozáznam inscenace Divadla Petra Bezruče v Ostravě. Ostrava, 2009.

TICHÝ, Petr. *Zaprášená klasika v moderním balení*. [citováno 17. 3. 2013].

Dostupné z WWW: <<http://www.i-divadlo.cz/recenze/marie-stuartovna/zaprasena-klasika-v-modernim-baleni>>

VARYŠ, Vojtěch. *Ten diškurs mě úplně schvátí!* [citováno 28. 3. 2013]. Dostupné

z WWW: <<http://www.rozrazilonline.cz/362clanky/-Flora-den-sedmy-Vojcek-z-Vinohrad>>

VOJCEK. Videozáznam inscenace Divadla Na Vinohradech. Praha, 2009.

Webové stránky archivu Divadla Petra Bezruče. [citováno 15. 2. 2013]. Dostupné

z WWW: <<http://www.bezrucy.cz/hra/tana-tana/>>