

UNIVERZITA PALACKÉHO V OLMOUCI

Filozofická fakulta

Katedra divadelních, filmových a mediálních studií

DAVID DRÁBEK: AKVABELY; ANALÝZA - KONTEXT - INSCENAČNÍ PRAXE

DAVID DRÁBEK: AKVABELY; ANALYSIS - CONTEXT - STAGINGS

Bakalářská diplomová práce

Matyáš Dlab

Obor: Teorie a dějiny dramatických umění

Vedoucí práce: doc. PhDr. Jiří Štefanides

Olomouc

2010

Prohlašuji, že jsem tuto bakalářskou diplomovou práci vypracoval samostatně a uvedl všechny prameny a literaturu.

V Olomouci dne 3. 5. 2010

Děkuji doc. PhDr. Jiřímu Štefanidesovi za odborné vedení bakalářské diplomové práce a podnětné připomínky při jejím zpracování.

OBSAH PRÁCE

1. Úvod.....	4
2. České dramatické texty na českém jevišti.....	8
2. 1. Kontext uvádění současných českých původních.....	8
dramatických textů na tuzemské scéně	
2. 2. Fenomén Akvabely.....	12
3. David Drábek dramatik.....	16
4. Akvabely před jevištěm - analýza dramatického textu.....	21
4. 1. Dějový rámeček.....	21
4. 2. Žánrové a fikční ukotvení.....	22
4. 3. Kompoziční struktura.....	23
4. 4. Motivická struktura.....	27
4. 5. Čas a prostor.....	34
4. 6. Postavy.....	36
4. 7. Kritická reflexe.....	38
5. Tři akvabely za režisérským pultem.....	40
5. 1. Vladimír Morávek.....	40
5. 2. Marián Amsler.....	42
5. 3. Vilém Dubnička	43
6. Akvabely na jevišti - komparativní analýza inscenací... 	44
6. 1. Dramaturgicko-režijní koncepce.....	44
6. 2. Scénografie.....	52
6. 3. Herectví.....	56
6. 4. Přijetí u kritiky.....	59
7. Závěr.....	64
8. Přílohy.....	67
9. Literatura.....	79
10. Prameny.....	81
11. Resumé (DAVID DRÁBEK: AKVABELY; CONTEXT - ANALYSIS -	
 STAGINGS)	85

1. ÚVOD

Bakalářská diplomová práce si klade za cíl rozkrýt na úrovni kontextuální i analytické dramatický text jednoho z předních současných českých dramatiků Davida Drábka Akvabely. Vedle analýzy Akvabel jako dramatického textu si diplomová práce bere za cíl rovněž komparativní analýzu tří tuzemských inscenací, a to Akvabely v režii Vladimíra Morávka¹ v Klicperově divadle Hradec Králové, v režii Mariána Amslera² ve Studiu Marta při Divadelní fakultě Janáčkovy akademie múzických umění v Brně a v režii Viléma Dubničky³ v Klubu Komorního divadla J. K. Tyla v Plzni. Srovnání se třemi zahraničními inscenacemi Akvabel by vzhledem k širší okruhu zkoumání znamenalo odklon od původního tematického vymezení cíle práce, a proto nebude do práce zahrnuto.

Předkládanou bakalářskou diplomovou práci spojují tři okruhy zkoumání. V první části se hodlám soustředit na uvádění českých dramatických textů na českých jevištích, které vznikly v průběhu devadesátých let po současnost, a do tohoto kontextu se pokusím vřadit Akvabely. Cílem této kapitoly bude zmapovat, jakým způsobem se v současnosti dramatické texty dostávají do distribuce a jakým způsobem se následně dostávají na jeviště. V tomto kontextu se pokusím pojmenovat místo, které mezi jinými dramatickými texty Akvabely zaujímají. V druhé části hodlám zkoumat Akvabely na úrovni textu, pokusím se je analyzovat na rovině žánrového a

¹ DRÁBEK, David: Akvabely. Režie: Vladimír Morávek. Klicperovo divadlo Hradec Králové. Premiéra: 30. 4. 2005.

² DRÁBEK, David: Akvabely. Režie: Marián Amsler. Studio Marta při Divadelní fakultě Janáčkovy akademie múzických umění v Brně. Premiéra: 11. 12. 2005.

³ DRÁBEK, David: Akvabely. Režie: Vilém Dubnička. Klub Komorního divadla J. K. Tyla v Plzni. Premiéra: 10. 1. 2006.

fikčního ukotvení, na rovině kompoziční a motivické struktury, na rovině práce s časoprostorem dramatického světa, na rovině práce s postavami a porovnání kritické reflexe. Ve třetí části se pokusím analyzovat tři české inscenace Akvabel na základě porovnání jednotlivých dramaturgicko-režijních koncepcí, scénografií, herectví a přijetí u kritiky. Vybrané okruhy, které se pokusím porovnat, vnímám pro analýzu inscenace jako základní a charakteristické. Soustředění se pouze na tyto dílčí okruhy je pro komplexní analýzu inscenace sice neúplné, ovšem vzhledem ke stanovenému cíli této práce považuji tento výběr za dostačující.

Tato práce bude vycházet především z dramatických textů Davida Drábka, zejména z Akvabel. Texty jsou dostupné v elektronické a tištěné verzi v agentuře Dilia a v publikacích Divadelního ústavu, nakladatelství Větrné mlýny a časopisu Svět a divadlo. Dále bude práce vycházet ze zhlédnutých představení Akvabel v Klicperově divadle a v Divadle Alfa v Plzni (kam se inscenace přestěhovala z Klubu Komorního divadla J. K. Tyla) a z audiovizuálních záznamů jednotlivých představení. Záznam představení z hradecké inscenace je dostupný v Dokumentačním centru Katedry divadelních, filmových a mediálních studií na Filozofické fakultě Univerzity Palackého v Olomouci, jedná se o záznam pořízený pro Českou televizi, natočený v Morávkově režii na vícero kamer, s velkou mírou účasti stříhové skladby na vyprávění. Záznam představení z brněnské inscenace je dostupný v Dokumentačním centru Astorka Janáčkovy akademie múzických umění v Brně a záznam z plzeňské inscenace v archivu Divadla J. K. Tyla v Plzni. Oba tyto záznamy byly pořízeny na jednu kameru v celkovém záběru pro archivní účely. Dále bude práce

vycházet z dalších pramenů z Dokumentačního centra Janáčkovy akademie múzických umění v Brně a z pramenů z Klicperova divadla a Divadla J. K. Tyla, jejichž archivy inscenace pravidelně archivují. Velmi cenné informace jsem rovněž získal v online databázi Divadelního ústavu, především v kontextuální části práce co se týče uvádění jednotlivých dramatických textů. V reflexi kritického přijetí Akvabel budu vycházet především z deníkových regionálních periodik a odborných časopisů. Reflexe dramatických textů je na české kritické a publicistické scéně velice sporadická, existuje pouze jako součást zájmu o dramatika či o tendence dramatiky, nebo jako skromná součást recenze inscenace. Recenze Akvabel jako inscenace vznikly pouze v úsporném rozsahu deníkových recenzí. V případě hradecké a plzeňské inscenace budu čerpat především z regionálních deníků a divadelních novin. Brněnská inscenace bohužel kritiku, mimo regionální úroveň, ke komplexnější reflexi nevyprovokovala.

Co se týče odborné literatury k danému tématu, není problém v dostupnosti, jako spíš v existenci takové literatury. Reflexi textů Davida Drábka a současné dramatice vůbec se dostává na úrovni odborných časopisů a diplomových prací. Je to dáno především velice krátkým časovým odstupem, skrze který by šlo na tuto problematiku pohlédnout s odstupem a objektivně ji zhodnotit. Velice nápomocné se ukázaly diplomové práce, které vznikly na Divadelní fakultě Janáčkovy akademie múzických umění a na Filozofické fakultě Univerzity Palackého. Na Katedře divadelních, filmových a mediálních studií na Univerzitě Palackého vznikly tři diplomové práce, které se Drábkovi věnují v rámci ústředního či okrajového zaměření. Dvě z těchto prací se týkají přímo Akvabel.⁴ Tyto

⁴ PÁLUŠ, Peter. *České drama a jeho inscenování na profesionálních scénách v letech 2000-2005*. Diplomová práce, Filozofická fakulta UP Olomouc.

práce ale Akvabely analyzují na úrovni dramatického textu, a to ještě na úrovni tematické a kontextuální. Rovněž formální, stylové a kompoziční se věnují velice zběžně a skromně. Třetí práce se týká přímo textů Davida Drábka, ovšem pouze do roku 2000.⁵

Fotodokumentaci k inscenacím jsem získal z databáze Divadelního ústavu, webové stránky absolventů JAMU a webové stránky plzeňských Akvabel. Ukázky budou vřazeny do přílohy.

Olomouc: Univerzita Palackého, 2007.

KRACÍK, Vladislav. *Dramatické texty Davida Drábka*. Diplomová práce, Filozofická fakulta UP Olomouc. Olomouc: Univerzita Palackého, 2007.

⁵ MÍTKOVÁ, Iva: *Hry Davida Drábka*. Diplomová práce, Filozofická fakulta UP Olomouc. Olomouc: Univerzita Palackého, 2001.

2. ČESKÉ DRAMA NA ČESKÉM JEVIŠTI

2. 1. KONTEXT UVÁDĚNÍ SOUČASNÝCH ČESKÝCH PŮVODNÍCH DRAMATICKÝCH TEXTŮ NA TUZEMSKÉ SCÉNĚ

Tato kapitola se nesnaží postihnout vývojové tendence a proměny současné české původní dramatiky, natož zmapovat její zásadní autory a jejich stěžejní díla. V tomto smyslu odkazují k diplomovým pracím Petera Páluše, Vladislava Kracíka a Kláry Špičkové⁶. Tato kapitola si klade za cíl přiblížit uvádění co do počtu nejúspěšnějších dramatických textů v prvním uvedení premiérováných po roce 1989 do současnosti a pokusit se do tohoto kontextu vřadit Akvabely. Přehled se tedy netýká nejúspěšnějších dramatiků podle četnosti uvádění všech jejich her, ale pouze vybraných dramatických textů.

Původní dramatika se v současnosti do distribuce, potažmo k tuzemským inscenačním týmům, dostává na několika úrovních. Především skrze **distribuci zastupujících agentur**, v Čechách tento prostor vytvářejí agentury Dilia⁷ a Aura-pont⁸. Předmětem jejich činnosti je vedle distribuce především zajišťování ochrany autorských práv. Další cestu původní dramatiky vytvářejí **dramatické soutěže**. Především dramatická soutěž v rámci Cen Alfréda Radoka⁹ a Ceny Evalda Schorma¹⁰. Texty, zaslané do Cen Alfréda Radoka, jsou od roku 2005 každoročně zpřístupněné na internetu. Dalším významným

⁶ ŠPIČKOVÁ, Klára. *Specifika současného českého dramatu*. Diplomová práce, Divadelní fakulta JAMU Brno. Brno: Janáčkova akademie múzických umění, 2002.

⁷ Založena 1949.

⁸ Založena 1990.

⁹ Od 1992 z iniciativy agentury Aura-pont a časopisu Svět a divadlo.

¹⁰ Od 2007 pro studenty DAMU, JAMU, FFUK, FFMU, FFUP z iniciativy agentury Dilia.

činitelem v popularizaci původní dramatiky je **publikační činnost**. Časopis Svět a divadlo¹¹ v každém čísle pravidelně uveřejňuje původní dramatický text, a to jak ze zahraničních autorů, tak českých, či původní překlad. Výraznými počiny se zapsalo brněnské nakladatelství Větrné mlýny. Od roku 2001 do 2004 vydávalo edici *Současná česká hra*, vydalo antologii *Šest žen napsalo šest her*¹² a vydalo několik publikací sebraných her vybraných autorů¹³. Divadelní ústav vydal antologii *Česká divadelní hra 90. let*¹⁴ a Janáčkova akademie múzických umění v Brně pravidelně vydává sborník Salónu původní tvorby, kam přispívají tamější studenti.

Na česká jeviště se původní dramatické texty dostávají rovněž několika cestami, především přes **autorské scény**, jejichž repertoár tvoří dramata přímo pro tyto scény psaná, jednotlivé scény se potom liší poměrem původních textů vůči celkovému repertoáru od míry zcela zásadní po okrajovou, byť jsou tato dramata stále uváděna v duchu autorské scény. K takovým autorům, kteří pravidelně spolupracují s jednou scénou, se v listopadové éře po současnost přiřadili dramatici jako David Drábek (Studio Hořící žirafy při Moravském Divadle Olomouc, Divadlo Minor, Klicperovo divadlo Hradec Králové), Luboš Balák a Arnošt Goldflam (HaDivadlo), Jiří Zelenka a Miroslav Krobot (Dejvické divadlo), David Jařab (Divadlo Komédie), Jiří Pokorný (Činoherní studio Ústí nad Labem, Divadlo na zábradlí) či Iva Peřinová (Naivní divadlo Liberec). Další cestou jsou přirozeně scény, které

¹¹ Vychází pravidelně od 1990.

¹² PITÍNSKÝ, Jan Antonín (ed.). *Šest žen napsalo šest her*. Brno: Větrné mlýny, 2001.

¹³ GOLDFLAM, Arnošt. *Divadelná hry III*. Brno: Větrné mlýny, 2001.
PITÍNSKÝ, Jan Antonín. *Tři hry z doby rozvratu*. Brno: Větrné mlýny, 2002.
DRÁBEK, David. *Divadelní hry*. Brno: Větrné mlýny, 2003.

¹⁴ RESLOVÁ, Marie (ed.). *Česká divadelní hra 90. let*. Praha: Divadelní ústav, 2003.

uchopily současnou českou dramaturgickou **linii**, k takovým scénám patří zejména Činoherní studio Ústí nad Labem¹⁵, A-studio Rubín¹⁶, Divadlo na zábradlí, Klicperovo divadlo Hradec Králové a další. Vedle dramaturgických plánů jednotlivých sezon vzniklo v produkci těchto scén i několik projektů scénických čtení, ke kterým se v současnosti připojilo například Divadlo Letí či Moravské divadlo Olomouc ve spolupráci s Divadlem Tramtarie Olomouc. Rovněž významným prostorem pro uvádění českých současných dramaturgických děl jsou **divadelní fakulty** akademií múzických umění v Praze a v Brně: „Na Janáčkově akademii múzických umění vedl prof. Bořivoj Srba na oboru činoherní dramaturgie ateliér Studia D. V něm studovali mimo jiné Roman Sikora, Pavel Trtílek, Luboš Balák nebo Marek Horoščák. Studentské práce byly potom pravidelně prezentovány v Salónech původní tvorby v brněnském divadle Marta. (...) Na pražské Divadelní akademii múzických umění studovali dramaturgii a režii u prof. Jaroslava Vostrého například Lenka Lagronová, Jiří Pokorný, Markéta Bláhová či Michal Lang.“¹⁷ Dlužno ještě zmínit uvádění původních dramatických textů ve **stálé spolupráci autora a režiséra** jako na příkladě Petra Kolečka a Tomáše Svobody.

Co do počtu uvedení je v české polistopadové dramaturgii zdaleka nejúspěšnějším dramatickým textem *S tvou dcerou ne* Antonína Procházky, které bylo do současnosti na českých jevištích uvedeno celkem devětkrát. Další Procházkově hře *Ještě jednou, pane profesore* se dostalo uvedení čtyř. Druhým v tomto smyslu nejúspěšnějším dramaturgickým textem je Jan Antonín Pitínský. Jeho *Betlém* se dočkal šesti nastudování, jeho

¹⁵ Především tzv. „česká sezona“ 1999/2000.

¹⁶ Především sezona 1994/1995.

¹⁷ KRACÍK, Vladislav. *Dramatické texty Davida Drábka*. Diplomová práce, Filozofická fakulta UP Olomouc. Olomouc: Univerzita Palackého, 2007, s. 11-12.

Pokojíček potom nastudování pěti. Třetí úspěšné Pitínského drama *Matka* bylo inscenováno čtyřikrát. O třetí místo se s pěti premiérami vedle Pitínského *Pokojíčku* dělí *Příběhy obyčejného šílenství* Petra Zelenky a *Odcházení* Václava Havla. Vedle Pitínského *Matky* a Procházkova *Ještě jednou, pane profesore* byla rovněž čtyřikrát uvedena dramata *Nevinní jsou nevinní* Tomáše Rychetského, dále *Švédský stůl* Davida Drábka a dvě dramata Arnošta Goldflama *Dámská šatna* a *Doma u Hitlerů*. Goldflamovo drama *Pavel Jedlička a Jenda Krahulí* bylo inscenováno celkem třikrát. Třikrát se na českých jevištích například dále objevilo *Nahniličko* Jana Krause, *Fanouš a prostitutka* Luboše Baláka, *Tristan a Isolda* Zdeňka Jecelína, *Vařený hlavy* Marka Horoščáka a *Smetení Antigony* Romana Sikory. Scénická uvedení jednotlivých textů zařazují do přílohy.

2. 2. FENOMÉN AKVABELY

Akvabely se v tomto výčtu uvádění českých současných dramát neřadí k nejúspěšnějším dramatickým textům v počtu inscenování. „Hra z roku 2003“ byla na českých jevištích dosavad uvedena celkem třikrát, v prvním uvedení v režii Vladimíra Morávka v Klicperově divadle Hradec Králové, v absolventské režii Mariána Amslera ve studiu Marta při Divadelní fakultě Janáčkovy akademie múzických umění v Brně a v režii Viléma Dubničky v Divadle J. K. Tyla v Plzni. Akvabely patří v rámci současné české dramatiky k nejúspěšnějším v jiném slova smyslu než u předchozího výčtu.

Jednotlivé inscenace Akvabel po sobě následují v mezidobí osmi měsíců, v rámci dvou divadelních sezon. Takové

souslednosti se blíží trojí uvedení Procházka *S tvojí dcerou* ne v sezoně 1996/1997, trojí uvedení Goldflamovy *Dámské šatny* v sezonách 2004/2005 a 2005/2006, čtvero uvedení Zelenkových *Příběhů obyčejného šílenství* v sezonách 2002/2003 a 2003/2004 a patero uvedení Havlova *Odcházení* v sezonách 2007/2008 a 2008/2009. V tomto smyslu je nejkurióznější situace kolem hry Antonína Procházky *Klíče na neděli*, která byla v roce 1990 premiérována během tří měsíců čtyřikrát, uvedena ovšem byla již v 1989.

Rychlou cestu Akvabel na tuzemská jeviště spustilo vítězství v dramatické soutěži Cen Alfréda Radoka za rok 2003. Akvabely se umístily na prvním místě před *Poslední večeří* Pavla Trtílka a *Kašparem Hauserem - Dítě Evropy* Jana Vedrala. Mezi čteně inscenovanými texty z předchozího výčtu byli v dramatické soutěži oceněni v prvním roce výročního udělování cen Tomáš Rychetský za *Nevinní jsou nevinní* na druhém místě spolu s Michalem Lázňovským za drama *Odložený Filoktétés* a na místě třetím Jan Antonín Pitínský za *Pokojíček* spolu s Pavolem Janíkem za *Súkromý striptýz*. V roce 1992 první cena udělena nebyla. V roce 1994 byl druhým místem oceněn Jan Kraus za *Nahniličko* před Lubošem Balákem na třetím místě za *Smrt Huberta Perny*. V tomto roce byly prvním místem oceněny dva dramatické texty, a to *Mária Sabina* Viliama Klimáčka a *Jana z parku* Davida Drábka. *Smetení Antigony* Romana Sikory se v roce 1997 umístilo na druhém místě za hrou *Tatka střílí góly* Jiřího Pokorného na místě prvním a před hrou *Posledný letný deň* Silvestera Lavríka na místě třetím. V roce 1998 se na třetím místě umístilo drama *Tristan a Isolda* Zdeňka Jecelína za dramaty *Odpočívej v pokoji* Jiřího Pokorného na prvním místě a *Jeminkote, psohlavci* Ivy Peřinové na místě druhém. V roce 1999 první místo uděleno nebylo.

Marek Horoščák byl v tomto roce oceněn druhým místem za *Vařený hlavy* spolu s Josefem Gombárem za drama *Hugo Karas*, na třetím místě se umístilo *Jablko na streche* Vladimíra Morese a *Změny* Miroslava Ošchatky. Žádný z opakovaně inscenovaných současných dramatických textů se tedy, vyjma *Akvabel*, neumístil na prvním místě.

K úspěchu *Akvabel* jako dramatického textu dlužno přiřadit i úspěch inscenace v režii Vladimíra Morávka. Inscenace z Klicperova divadla získala v Cenách Alfréda Radoka za rok 2005 řadu ocenění a nominací. Získala cenu za Českou hru roku a Cenu za scénografii pro Martina Chocholouška. Dále byla nominována na Cenu za inscenaci roku a na Cenu za scénickou hudbu pro Michala Pavlíčka.

Vedle tuzemského úspěchu se *Akvabely* dostaly i do povědomí nad rámec české divadelní scény: „*Na prestižním divadelním festivalu Theatertreffen, který proběhl v rámci berlínského Festspiele 2005, se Akvabely dostaly v mezinárodní dramatické soutěži mezi deset nejlepších (z více než 350 přihlášených her). Prestižní německá agentura Henschel Schauspiel pak zařadil Akvabely do svého katalogu zastupovaných her pro rok 2006. V roce 2005 ještě proběhlo scénické čtení Akvabel v divadle Jana Kochanowskiego v polské Opoli a v The Public Theatre v New Yorku.*“¹⁸ *Akvabely* byly do současnosti přeloženy do angličtiny, němčiny, polštiny, španělštiny, ruštiny, rumunštiny a slovinštiny.

Vedle tří tuzemských nastudování byly *Akvabely* uvedeny i ve třech zahraničních. Prvně v zahraničí byly zinscenovány

¹⁸ KRACÍK, Vladislav. *Dramatické texty Davida Drábka*. Diplomová práce, Filozofická fakulta UP Olomouc. Olomouc: Univerzita Palackého, 2007, s. 15.

v režii Janusze Łagodzińskiego v polském Teatru Wojciecha Bogusławskiego v Kaliszi¹⁹ v roce 2008 pod titulem *Pływanie synchroniczne*. Mestno gledališče Ljubljana²⁰ uvedlo *Akvabely* v roce 2009 v režii Barbary Hieng Samobor pod titulem *Ples na vodi*. Zatím poslední zahraniční inscenace vznikla v Klaines Haus při Hessisches Staatstheater²¹ ve Wiesbadenu v roce 2010 v režii Tilmana Gersche pod titulem *Kunstschwimmer*.

Akvabely tedy zaujímají v kontextu uvádění současné české dramatiky zvláštní postavení. Patří k současným dramatům, které se přes sporadický zájem tuzemských divadel o současnou dramaturgiu dostalo na české i zahraniční jeviště ve vícero jevištních realizacích a zároveň získalo řadu ocenění jako dramatický text i jako inscenace.

¹⁹ DRÁBEK, David: *Akvabely*. Režie: Janusz Łagodziński. Teatr Wojciecha Bogusławskiego v Kaliszi. Premiéra 20. 9. 2008.

²⁰ DRÁBEK, David: *Akvabely*. Režie: Barbary Hieng Samobor. Mestno gledališče Ljubljana. Premiéra 12. 4. 2009.

²¹ DRÁBEK, David: *Akvabely*. Režie: Tilman Gersch. Klaines Haus Hessisches Staatstheater Wiesbaden. Premiéra 14. 3. 2010.

3. DAVID DRÁBEK DRAMATIK

Tato kapitola předkládá v míře přehledové, nikoli analytické, vhléd do dramatického díla Davida Drábka. Rovněž nezbytné informace o Drábkově působení na české divadelní scéně. Premiéry jednotlivých dramatických textů Davida Drábka uvádím v přílohách.

David Drábek se narodil 18. června roku 1970 v Rychnově nad Kněžnou ve východních Čechách. Středoškolské studium ukončil na Gymnáziu J. K. Tyla v Hradci Králové. Magisterské vysokoškolské studium završil na Filozofické fakultě Univerzity Palackého v Olomouci, obor filmová a divadelní věda. V roce 1995 spolu s Darkem Králem založili na základě amatérského divadelního souboru Studio Hořící žirafy při Moravském divadle Olomouc. Po několika letech působení bez stálého prostoru soubor v roce 2001 přesídlil do budovy bývalého Hudebního divadla v Hodolanech. Scéna fungovala pod názvem Hořící dům do března 2003, kdy Studio Hořící žirafy ukončilo svou činnost. V olomouckém období působil Drábek i jako dramaturg a asistent režie při činohře Moravského divadla Olomouc a jako hostující dramaturg a režisér mimo Olomouc. S ukončením působení Studia Hořící žirafy Drábek opustil Olomouc jako režisér a dramatik na volné noze. Po radě pohostinských režii se stal v roce 2006 kmenovým režisérem divadla Minor. Mimo režie v pražském loutkovém divadle stále hostoval v rámci pohostinských režii. Divadlo Minor opustil v sezoně 2008/2009, kdy nastoupil jako umělecký šéf Klicperova divadla v Hradci Králové, kde působí do současnosti.

Hned prvním dramatickým textem **Malá žranice** z roku 1992 se David Drábek v autorském duu s Darkem Králem dostal nad rámec regionální divadelní scény. **Malá žranice**, někdy též uváděná pod názvem **Sousta**, byla v témže roce nominována mezi finálové texty dramatické soutěže prvního ročníku Cen Alfréda Radoka. Roku 1993 následovaly **Hořící žirafy** již bez spoluautorství. **Jana z parku** z roku 1994, třetí Drábkovo drama, bylo v témže roce v dramatické soutěži Cen Alfréda Radoka oceněno prvním místem. Následovalo **Vařila myšička myšičku** z roku 1995, **Kosmická snídaně aneb Nebřenský** z roku 1997, **Švédský stůl** z roku 1998, **Kostlivec v silonkách** z roku 1999. **Kuřáci opia** z roku 2000 se dostali do finále dramatické soutěže Cen Alfréda Radoka. V roce 2002 vznikl **Kostlivec: vzkříšení**, v témže roce i **Embryo čili Automobily východních Čech**. **Akvabely** z roku 2003 jsou Drábkovým zatím nejúspěšnějším dramatickým textem, v dramatické soutěži Cen Alfréda Radoka za rok 2003 se umístily na prvním místě a inscenace **Akvabely** Vladimíra Morávka z Klicperova divadla získala mimo jiné v Cenách Alfréda Radoka za rok 2005 cenu za Českou hru roku. Po **Akvabelách** následoval **Žabikuch** z roku 2004, v tomtéž roce vznikla i **Sněhurka - nová generace** a taktéž **Čtyřlístek!** ve spoluautorství Petry Zámečnickové. V roce 2005 vzniklo **Děvčátko s mozkem**, následovala **Planeta opic aneb Sourozenci Kaplanovi mezi chlupatci** z roku 2006 a z téhož roku i **Ještěři**. V roce 2007 vznikla Drábkova rozhlasová prvotina **Vykřičené domy**, která obdržela Cenu Prix Bohemia Radio za rok 2008, a rovněž **Náměstí bratří Mašínů**, které se v dramatické soutěži Cen Alfréda Radoka za rok 2007 umístilo na druhém místě a inscenace **Náměstí bratří Mašínů** v autorské režii z Klicperova divadla získala v Cenách Alfréda Radoka za rok 2009 cenu za Českou hru roku. Následuje **Berta (od soumraku do úsvitu)** z roku 2008, **Unisex** z roku 2009 a v současnosti

poslední Drábkův dramatický text **Noc oživlých mrtvol** z roku 2010, který byl premiérován jako počátek kabaretní řady Amores Klicperros, která volně navazuje na dramaturgii Studia Hořící žirafy.

Na podzim roku 2009 uzavřela inscenace České moře²² v režii Vladimíra Morávka trilogii Perverze v Čechách²³ v brněnském divadle Husa na provázku. Jedná se o montáž jedenácti dramatických textů Davida Drábka od nejstarších po nejmladší, podobně jako v inscenaci Cirkus Havel aneb My všichni jsme Láďa, kde se jedná o montáž dramatických textů Václava Havla.

David Drábek zaujímá mezi českými současnými dramatiky velice specifické postavení. Patří k nejúspěšnějším účastníkům Cen Alfréda Radoka a zároveň jsou jeho texty, na české poměry, velice hojně inscenovány. Dlužno zmínit, že drtivá většina jeho textů byla inscenována v autorské režii, čímž Drábek zaujímá toto velice specifické postavení i mezi současnými českými režiséry. Jeho dosavadní tři kmenová angažmá (Studio Hořící žirafy, Minor, Klicperovo divadlo) spojuje profil divadelní scény utvářený veskrze autorskou osobností. Toto spojení dramatika a režiséra činí z Drábka fenomén českého jeviště (či spíše míra, s jakou toto spojení s každou další autorskou režii potvrzuje). V tom smyslu je jeho působení porovnatelné pouze s několika osobnostmi české divadelní scény jako Luboš Balák, Arnošt Goldflam či Jiří Pokorný. Jinou kapitolou je potom David Drábek čistě jako režisér.

²² DRÁBEK, David - LUDOWITZ, René von: *České moře*. Režie: Vladimír Morávek. Divadlo Husa na provázku. Premiéra 7. 11. 2009.

²³ Trilogii spojují inscenace *Cirkus Havel aneb My všichni jsme Láďa a Lásky jedné plavovlásky*, vše v režii Vladimíra Morávka.

Poetiku her Davida Drábka řadím do té většiny současné dramatiky, která je žánrově obtížněji uchopitelná a u které dochází k prolínání a vypůjčování si žánrových atributů. U některých hraničních současných evropských dramát (otázka spadají-li vůbec takové texty pod termín drama není v případě Akvabel potřeba rozvíjet, neboť se k takovým podobám neřadí) vysloveně žánry zmizely, jako v případě některých textů v linii od Heinerja Müllera přes Petera Handkeho, Elfride Jelinek, Dey Loher a dalších, či v českém kontextu v linii Egona L. Tobiáše či Davida Jařaba. Pojmenování žánru se u současných her stává více čtenářskou (a dramaturgicko-režijní) interpretací v porovnání s kodifikovanými žánry minulých století. Akvabely bych pojmenoval jako moderní drama, přičemž jeho povaha se pohybuje mezi tradiční a mezi experimentující polohou. Vladislav Kracík žánrově Drábkovy dramatické texty pojmenoval jako: „(...) *melancholické až hořké grotesky s četnými přesahy* (...).“²⁴ Toto nahlížení Drábkových textů je příléhavé, v kontextu jeho díla se potom jednotlivé hry orientují mezi grotesku jako ústřední žánrové a fikční ukotvení, což se u Drábka projevuje ve většině jeho textů, a mezi grotesku jako žánrový přesah. Orientace k druhému je spojena s opouštěním ztřeštěné fantasknosti, kabaretní struktury a výstavby postavy jako nositele určitého abstrahovaného rysu ve prospěch výpovědního, ve fantasknosti umírněnějšího tvaru, kde se objevuje pevnější kompoziční a motivická struktura a výstavba postavy jako charakteru. Do tohoto okruhu Drábkových her řadím Akvabely. V tom smyslu navazují na anticipující povahu textu *Embryo čili Automobily*

²⁴ KRACÍK, Vladislav. *Dramatické texty Davida Drábka*. Diplomová práce, Filozofická fakulta UP Olomouc. Olomouc: Univerzita Palackého, 2007, s. 96.

východních Čech a dále se v této linii protínají s texty *Ještěři* a *Náměstí bratří Mašínů*.

Silným rysem Drábkovy poetiky je komika. V jeho případě se nejedná o princip komiky veseloherního rázu, jako spíš o komiku, která je často porušována hořkostí a trpkostí, která je kousavá a výsměšná, vystupující často na místech, která by se bez kontextu připomněla určitou bezútěšností. Příznačné je pro Drábka také to, jakým způsobem s komikou nakládá, zejména rychlých střídáním vážnějších poloh komickými. Vypravuje tak výpovědní rovinu na jeviště v nenásilně přijatelné (avšak ne absolutně) podobě, aniž by si divák představoval Drábka vykukovat z nápovědy se vztyčeným prstem a pohledem, který prozrazuje: teď se zamyslete. K dalšímu charakteristickému rysu patří Drábkův zájem o věci současné, o věci problematické, které vycházejí z naší společnosti našich reálií, ke kterým patří i věci pokleslé a trapné, které Drábek často s oblibou recykluje. Typické je rovněž nakládání se sekundárním textem: *„Specifickou roli hrají v Drábkových textech již zmíněné poznámky, kterým je určen mnohem větší prostor, než bývá obvyklé. Jsou psány v podobném duchu jako samotná dramata, i v nich se projevuje Drábkův osobitý smysl pro humor a nadsázku. V poznámkách autor často oslovuje čtenáře, glosuje dění vlastního dramatu, někdy použije autoironické povzdechnutí, poodhalí pozadí vzniku textu nebo inscenace, či uvede jedovatou poznámku na adresu svých kritiků.“*²⁵

²⁵ KRACÍK, Vladislav. *Dramatické texty Davida Drábka*. Diplomová práce, Filozofická fakulta UP Olomouc. Olomouc: Univerzita Palackého, 2007, s. 95.

3. AKVABELY PŘED JEVIŠTĚM - ANALÝZA DRAMATICKÉHO TEXTU

3. 1. DĚJOVÝ RÁMEC

Letití přátelé Kajetán, Pavel a Filip se pravidelně scházejí na trénincích synchronizovaného plavání. Bývalý novinář Kajetán je zaměstnaný v nejmenované televizi jako moderátor amatérské pěvecké soutěže, žije s Editou. Pavel je pedagog, žije s Markétou a jejím synem Šimonem. O Filipovi toho příliš nevíme, žije s přítelkyní („ségrou od Kamily“). Setkání *akvabel* přibírá v poslední době zvláštní příchut'. Kajetán s sebou do vody nádrže stále častěji přináší své problémy ze světa šoubyznysu, Pavel své rozpory mezi osobním světonázorem a cestou, kudy se vydává česká polistopadová společnost, Filipovi je postupně lépe ve vodě než na souši. Stěny nádrže svědčí hádkám a tréninky nabývají nepříjemných nálad. Tyto změny v setkávání se jsou ozvěnami jejich osobních problémů života *na souši*. Edita si nechala zaplatit bulvárním deníkem poloaranžované fotky s Kajetánem, domácnost Pavla a Markéty se každý večer ocitá před rozpadem, Filip přestává komunikovat s okolím, Kajetánův milenec Ivan si našel jiného milence. Postupný průběh rozpadu světa *akvabel* přejde ve stav. Pavel se začal upíjet poté, co od něj odešla Markéta se Šimonem, Kajetán odešel od Edity a po rvačce s jedním z diváků televizní soutěže je v přímém přenosu propuštěn, Filip se mění ve vydra, Edita se mění v Královnu temných spádů a shromažďuje armádu „malolepých slouhů“. Dramatický čas se zhušťuje, vydra Filip definitivně skončil se životem na souši a přesídlil do (vydrám) přirozenějšího živlu, Kajetán a Pavel se rozhodnou vypustit jej do jezera za městem. Filipovým *přesazením* skončila destruktivní série událostí, střídá ji smíření. *Přesazení* se otisklo i do

perspektivy, s jakou Kajetán a Pavel nahlízejí své životy. V nadějně laděném závěru se Pavel usmiřuje s Markétou a se světem, Kajetán odmítl nabídku na novou televizní soutěž a seznamuje se Stelou. Zbylé dvě akvabely tančí v čistém, přirozeném prostředí.

3. 2. ŽÁNROVÉ A FIKČNÍ UKOTVENÍ

David Drábek Akvabely sekundárním textem neuvozuje jinak, než podtitulem Hra z roku 2003, žánrově tedy drama blíže neurčuje. Akvabely jsou současnou hrou ze současnosti, dramatický svět je ukotven v naší originální realitě a deformace, které Drábek příběhem vrství, vycházejí ze skutečných, nesmyslných reálií. Osobně řadím Akvabely do žánru hořce laděné komedie s groteskními motivy, která se orientuje jako hra výpovědní, jako hra, která obrací problémy soudobé, která k nim zaujímá postoj. Dramatická realita zde vychází z věrné reality předobrazu a ve své podstatě na deformaci (oproti jiným Drábkovým textům) přímo postavena není, deformace prostupuje pouze do určitých linií. Akvabely se soustředí na jemnější kresbu postav a motivické struktury než u dosavadních prací, přičemž groteskního je zde užito jako žánrového přesahu, což ale neznámá, že by Drábek v Akvabelách usiloval o iluzivní obraz reality. Jako jej překračuje na úrovni kompoziční struktury, přesahuje jej i na úrovni motivické. Ve světě Akvabel je možné proměnit se ve vydru, telefonovat s Duchem žaludku atp., navíc Akvabely svou fiktivní povahu v žádném případě netají, naopak ji vrství do bohatých poloh. Přiznávají princip vyprávění na úkor iluze, například nad příběhem zúčastněných postav stojí vidoucí pozorovatelský subjekt Ducha žaludku, tedy divák není jediný,

kdo příběh sleduje. O těchto polohách vyprávění blíže v analýze kompoziční struktury.

3. 3. KOMPOZIČNÍ STRUKTURA

Kompoziční strukturu Akvabel spojuje patnáct obrazů, vyprávění se v určitých jevech vůči tradiční dramatické konstrukci vymezuje, v jiných z ní vychází. Především se odklání od principu ústředního konfliktu, kolem kterého je vyprávění vrstveno, čili absentuje dominantní konflikt, rozplétání konfliktu a řešení konfliktu. Příběh zde podléhá disperzi ve prospěch příběhových linií jednotlivých postav, které se volně prolínají a splétají. Autor nás ovšem stále udržuje v kontinuálním narativním vjemu, vyprávění se drží *řečeného* či *zobrazeného*, tedy neorientuje se fragmentárně, nevyžaduje divákovo domýšlení *neřečeného* či *nezobrazeného*. Rozmělněním konfliktu do osobních linií ale zároveň struktura neopouští princip dramatické gradace a dějového zhuštění či zproblematizování. Dílčí problémy se rozplétají i bez přítomnosti jednotící události či problému, který by do sebe zapojoval všechny postavy příběhu. Rozvržením do patnácti obrazů autor docílil skokového a stříhového vyprávění. Děje se tak v lineární posloupnosti a v časově blíže neurčených událostech i s potencií souslednosti. Autor strukturu nad rámec obrazů kromě „poločasu“ do podružných celků typu dějství, akty, výstupy atd. nečlení. „Poločas“ se odehrává na hranici destruktivní série událostí, přesně mezi osmým a devátým obrazem, mezi *Filipem člověkem* a *Filipem vydrou*. Za detailnější analýzu stojí Drábkovo nakládání s diváckým vnímáním, jakým způsobem obrací pozornost jeviště k hledišti. Sice na tomto místě usiluji o analýzu na úrovni textu, ale dovolím si operovat s divákem na místo čtenáře. Dramatický

text vnímám jako prostor jevištní realizace, navíc to, co, z níže uvedeného, platí pro diváka, platí i pro eventuálního čtenáře a příklad diváka v divadle je srozumitelnější a přehlednější.

Postupy dramatického vyprávění ve smyslu vztahu diváka a přirozené fiktivní povahy produkce, která se před ním odehrává (vyjma okrajových žánrů divadla typu happening, performance, docu divadlo atp.), se orientuje mezi iluzivní a antiiluzivní povahou či synkrezí obou principů. Je rozdíl mezi divadlem, které sice tuší, že divák nahlíží přes plot tomu, co se za ním odehrává, ale nijak jeho přítomnosti nedbá a dál vytváří svůj fiktivní svět, a mezi divadlem, které se netají, že je divadlem, a které diváka vnímá a předem se s oním divákem mlčky smluví, takže divák si je zároveň, ať už *přímo* či *nepřímo*, vědom, že se o něm ví. Být si o této skutečnosti *nepřímo* vědom je prazvláštní stav recepce, ale je to jeden z nejstarších dramatických postupů jako přítomnost promluvy chóru v antickém dramatu. Být si jako divák o vědomí jeviště své přítomnosti vědom *přímo* zasahuje do žánru vyprávění. S podružnými formami se tedy ustálil divák o němž se neví a tedy divák *pozorovatel* a divák o němž se ví a tedy divák *adresát*. David Drábek užívá v Akvabelách obou postupů.

Divák *pozorovatel* jevištní produkci svědčí. Povaha dění na jeviště usiluje o iluzi, kterou divák v licenci přijímá jako skutečnost (divák *pozorovatel* samozřejmě ví, že je v divadle, ovšem v průběhu představení mu to není zbytečně připomínáno, a tudíž na tento fakt pozapomíná). V případě Akvabel se tedy, dejme tomu, jedná například o šatnáře, který se schovává za schůdky bazénu a nikdo si jej nevšimne. V takové poloze je posazen divák ve většině textu Akvabel.

Do tohoto posazení jako *pozorovatele* je divák střídavě přeorientován do poloh, které překračují iluzivní povahu. V několika případech se divák stává *falešným adresátem*. Tento vyprávěcí způsob stojí mimo jevištní skutečnost dramatického světa (iluzi), ale divák ještě není přímo osloven. V Akvabelách je tento princip využit různými způsoby, zde na příkladě Filipovy promluvy z obrazu *Za sklem*: „*FILIP: Kolem nosu a řas se mi ježí stovky bublinek. Můžou se vůbec bublinky ježít? Cink ... pink ... několik se jich utrhne a stoupá k hladině...*“²⁶ Tyto promluvy buď mají samostatný obraz, nebo se v rámci probíhající scény setmí, takže se nejedná o součást dramatické situace, z které by vystupovaly. Filipovy vstupy nemají charakter komentáře právě probíhající události, mají spíše charakter zpovědi či komentáře dlouhodobého stavu, charakter vzpomínek a představ jedné postavy, adresované sobě, *vyprávěné bez nutnosti*. Filip nevypráví žádnému posluchači, jedná se o jeho vyřčené literárně stylizované myšlenky. Divák rozumí, že se nejedná o součást reálné situace (leďa by se tyto promluvy opravdu realizovaly například v rámci Filipovy duševní labilitity), sice nesvědčí reálně probíhající situaci, ale promluvy jsou mu v rámci vyprávěcí licence *nepřímo* adresovány. Jiné podstaty Filipovy vstupy nabývají, když se loučí se souší, jakoby se v tu chvíli Filip za přímého oslovení loučil i s diváky (což je upřímné, protože od této chvíle se na scéně neobjeví). Divák je v tomto případě *nepřímo* osloven buď přímo Filipem na jevišti, nebo reprodukováným hlasem, což nic nemění na povaze těchto vstupů jako vzhledů *do hlavy* postavy. K tomuto vyprávěcímu principu patří i reprodukované myšlenky Kajetána: „*KAJETÁN: Ztrácím kamaráda. Propadám se do nějaký*

²⁶ DRÁBEK, David: *Akvabely*. Dilia: 2003, s. 31.

divný samoty. Kdo z těchhle panáků mi ho může nahradit?“²⁷ Tyto vstupy se podobají vstupům Filipovým, ovšem do té míry, že Kajetánovy promluvy jsou ukotveny do reálně probíhající situace. Jedná se o reprodukované nevyřčené myšlenky postavy, okolní dramatický svět v těch chvílích neslyší, slyší ji pouze divák.

Drábek rovněž staví diváka jako *přiznaného adresáta*. Tyto promluvy překračují dramatickou licenci *falešného adresáta*, postavy takto promlouvají *s nutností*, protože oslovují přímo diváka v sedačce. „KAJETÁN: (stranou k divákům) Není tak blbá, jak vypadá. Mám na ni takovej vztek, že její obraz trochu manipuluju.“²⁸ Kajetán zde přebírá úlohu zprostředkovatele, jeho podstata dramatické postavy nabývá statutu vypravěčského subjektu, obrací se přímo na diváky, jeho promluva je zcela mimo skutečnost situace, ačkoli je vyslyšena Editou. Kajetán zde vypravuje a situace je tímto porušením iluze zastavena a komentována. Celá scéna tím nabývá zvláštního ladění, neboť situace jsou nám zde zprostředkovány. Kajetán si je jako dramatická postava vědom, že je pozorován a tuto skutečnost bere do hry s vyprávěním. K tomuto principu patří i promluvy Edity: „EDITA: Moje krása tetuje do vaší šedé mozkové kůry obraz.“²⁹ Dále přítomnost Zebavého hlasu: „Jsme zpátky v Kajetánově bytě.“³⁰ Vyprávění se zde přiznává ke své přítomnosti nad příběhem, tedy příběh je v tomto případě vyprávěn, nikoli pozorován. Antiiluzivní princip zde přechází z promluv postav nad rámec situací. Zebavý hlas nenaplňuje dramatickou postavu, která by vstupovala do jevištní situace, ani nepromlouvá k sobě, spíše

²⁷ DRÁBEK, David: *Akvabely*. Dilia: 2003, s. 34.

²⁸ Tamtéž, s. 11.

²⁹ Tamtéž, s. 38.

³⁰ Tamtéž.

komentuje a dovysvětluje. Zebavý hlas předpokládá diváka přímo.

Obměnou *přiznaného adresáta* jsou v Akvabelách situace, kdy je divák divadelní produkce přijat do vyprávění jako divák jiné produkce v rámci příběhu. K takovému případu dojde v obraze *Zpívánky*, divák divadla se stává divákem televizní šou. Magda vejde do příběhu z hlediště.

Zvláštní situace vznikne v obraze *My pain, your pleasure*. Divák jako *pozorovatel* sleduje Kajetána skutečného při cestě taxíkem v reálně probíhající události, spolu s ním sledujeme i Kajetána zobrazeného v projekci na plátně, projekce diváka orientuje zároveň jako *falešného adresáta* i jako *přiznaného adresáta*. Autor zde pracuje s iluzivním i antiiluzivním principem zároveň. Cestu taxíkem vnímáme tradičně jako svědci události, promluva Kajetána zobrazeného začne ve smyslu *falešného adresáta*, Kajetán se zpovídá *bez nutnosti*, obdobně jako v předchozím příkladě Filip: „KAJETÁN: *I já mám někdy chvíle strašlivého hněvu. Chvíle, kdy v sobě zadusím tu dětinskou jelimánkovskou rozvernost a chci ... chci ubližovat.*“³¹ Tato promluva začíná v oslovení diváka *nepřímo* (v podstatě předem nepředpokládá přítomnost diváka) a volně přejde k přímému oslovení. Kajetán svým vstupem přeorientuje diváka divadelního na diváka televizního pořadu: „KAJETÁN: *Takže nám sem nevolejte a nepište, jen se dívejte.*“³² Čili zveřejní vědomí o divákově přítomnosti, a divák se tudíž vyprávění účastní jako *přiznaný adresát*.

3. 4. MOTIVICKÁ STRUKTURA

³¹ DRÁBEK, David: *Akvabely*. Dilia : 2003, s. 40

³² Tamtéž

ZŮSTAL JEN TEN BRATR VEPŘ

Postavy Akvabel zastihneme v bilanční fázi svých životů, průsečíkem jejich osobních linií je určitý moment v životě, ve kterém se překlenula jistá doba očekávání a po jejichž zádech se připlížil okamžik podržení a sčítání. „Kajetán, Pavel a Filip. Je jim něco přes třicet, připadají si prázdní, zbyteční, unavení, nehybní, chladní. Jediné, co je dokáže přimět k aktivitě, je jejich přátelství a tajný spolek akvabel, kdy se pravidelně scházejí k tréninku synchronizovaného plavání.“³³

Jednotlivé postavy spojuje kritická perspektiva, s jakou se ohlížejí na zpět, nikdo ve světě Akvabel není se svým životem zcela spokojený: „Drábek napsal trpkou komedii, jejíž hrdinové se utkávají s nejrůznějšími přízraky současného světa. Filip tak dlouho utíká před realitou do vodní říše, až se stane její součástí. Televizní moderátor Kajetán je zase coby populární ksicht vystaven voyerství médií, kdežto Pavel chce jako domácí diktátor zoufale, trapně a marně uchránit svou rodinu před nástrahy zkomercializované společnosti.“³⁴ Naopak jejich smýšlení rozděluje postoj, jaký k současnému stavu zaujali. Pavel revoltuje, proti neutěšenosti chce bojovat, vyhlásil válku konzumu, cynismu, komerci, globalizaci a potažmo většině problémů současného světa, které s příchutí postkomunistického traumatu sjednotil pod štítek „nicota“. Proti nepříteli ale bojuje na špatné frontě, z bezvýhodného stavu, ve kterém se ocitl, viní svoji rodinu, své přátel:

³³ KRACÍK, Vladislav. *Dramatické texty Davida Drábka*. Diplomová práce, Filozofická fakulta UP Olomouc. Olomouc: Univerzita Palackého, 2007, s. 60.

³⁴ TICHÝ, Zdeněk A. Když milujete vodu. *Reflex*, 2005, č. 19.

„PAVEL: Už je po vás. Vymyli vám mozky. Nejdřív jste se tomu šitu posmívali, ale udolalo vás to. Už jim zobete z ruky, už přemejšlíte podle těch jejich schémátek. Už sliníte když zazvoněj. Byli jste mý kamarádi, moje lásky, moje inspirace... a dneska jste naprogramovaný, tuctový... nuly.“³⁵ Filip se zcela vzdal, sám sebe vidí mezi lidmi málem ve třetí osobě, nedokáže navazovat běžné sociální vazby, nedokáže komunikovat: „FILIP: Snad se nikdo z vás na souši nebude zlobit. Snad mě nebudete postrádat bolavě. Nic mi prosím nevyčítejte, já už se jen prostě nemůžu dlouho zdržet...“³⁶ Kajetán je falešně smířený, „That's (the) way it goes“ je heslo nespokojené, ale zabezpečené oběti i drába šoubyznysu v jedné osobě: „KAJETÁN: Taky mě prdí, že je teď svět tak plytkej a omyvatelnej... a navíc všude ty kamery, že jo... ale co naděláme? Časy, kdy se i zemědělský manuály psaly ve verších, ty už jsou dávno pryč.“³⁷ K upřímné bilanci nad sebou samým jej přiměje až totální rozpad dosavadního stavu věcí, neúnosné mechanismy světa, který ovládají média, Filipova přeměna, rozlomený vztah s Pavlem, problémy v partnerském životě atd.: „KAJETÁN: Pitvořivej tlustej vtipálek. Žiju na dluh. Celý dny se sám sobě vůbec nevěnuju. Nemodlím se, nemedituju, nečtu si starý dopisy, mluvím, žeru, jsem cynickej, duchaplnej, prvoplánovej, lhostejnej, nestíhám, a takhle bych o sobě mohl mluvit věky. Jako by mi někdo seškvařil vlásečnice, kterejma jsem cejtil okolí.“³⁸

Na těchto dílčích liniích vyvstává jeden z jednotlicích motivů Akvabel, motiv vyžilosti, vyprahlosti, nejistoty,

³⁵ DRÁBEK, David: Akvabely. Dilia : 2003, s. 30.

³⁶ Tamtéž, s. 31.

³⁷ Tamtéž, s. 21.

³⁸ Tamtéž, s. 47.

tápání, byvších očekávání a propasti mezi dávnými přáními a současnými dírami po nich. „Ke svým klasickým tématům (globalizace, vliv médií atd.) přidává dramatik v Akvabelách zcela nové, konkrétnější a uchopitelnější téma - krizi středního věku.“³⁹

TAK TAKHLE DÁL NE...

Před problémem lze utéct, nebo problému uniknout. Je totiž rozdíl, rozhodneme-li se problém neřešit, a tedy před ním utéct, či rozhodneme-li se problém řešit, a tedy mu uniknout. Za těmito snadno zaměnitelnými slovními spojeními se skrývá další ze stěžejních motivů Akvabel, balance mezi únikem a útekem, v našem případě z prostředí, v kterém nejsme schopni dále žít, což Drábek naznačuje již citátem Johna Milтона, kterým Akvabely uvozuje: „Zítřka k čerstvým lesům, novým pastvám.“⁴⁰ Tento motiv je v Akvabelách exponován v několika rovinách, a to za prvé na pomyslné horizontální rovině, která je daná povahou samotného problému. Na jedné straně zde postavy podléhají neschopnosti naplňování života prostého ústupků a kompromisů proti osobním přesvědčením (Pavlův zamrzlý disident, hvězda Kajetán - „temelínskej mutant šoubyznysu“, Markétina „kasárna“), na straně druhé podléhají přímé fyzické neschopnosti navazovat a udržovat sociální struktury v současném světě a lokální společnosti (Filipův návrat do praživlu, „právo se rozhodnout“).

Za druhé se tento motiv vrství na pomyslné vertikální rovině, která je daná naopak povahou řešení problémů a právě

³⁹ PÁLUŠ, Peter. *České drama a jeho inscenování na profesionálních scénách v letech 2000-2005*. Diplomová práce, Filozofická fakulta UP Olomouc. Olomouc: Univerzita Palackého, 2007, s. 69.

⁴⁰ DRÁBEK, David: *Akvabely*. Dilia : 2003, s. 2.

balancí mezi útekem a únikem. Na jedné straně se zde postavy uchylují do zástupných útočišť, kam se člověk uteče ukrýt, aby se k všedním dnům vrátil obrněnější. Takovým útočištěm je potom spolek akvabel, jedná se o jakýsi *víkendový ostrůvek normality*, členové spolku skrze něj problémům vnějšího světa neunikají doopravdy, jejich setkávání se zde negeneruje smíření, jejich setkávání není snahou řešit své problémy - Kajetán je stále „komplet ozářenej“, Pavel je stále zatrpklý, v případě Filipa, charakterově nejméně prokreslené akvabely, se dá hovořit jak o úniku, tak o útěku, neboť do vody utíká zcela. Jako protiklad těmto zástupným úkrytům stavím únik ve smyslu postavení se svým strachům a problémům, který se sice realizuje jak na úrovni fyzické (Markétin odchod od Pavla, Kajetán a Pavel na venkově), ale ve větší míře na úrovni osobní (Kajetán končí v televizi, Pavel rehabilituje vztah s rodinou a s Kajetánem), která je spojena se smířením, s vykoupením, s introspektivní bilancí.

Drábek si zde pohrává s jistou bezbolestností útěku proti bolestnosti úniku, postavy jsou zde vedeny v zástupných útěcích, v jejichž důsledku je jejich dosavadní svět zničen (Kajetánův exces v televizi, rozchod Markéty a Pavla), aby jej na této rozbité půdě postavily znovu.

Motiv úniku a útěku je v Akvabelách vrstven v dalších souvislostech. Bylo již řečeno k přelévání obou poloh motivu v osobních liniích Kajetána, Pavla, Filipa a Markéty. Přes postavu Filipa a jeho babičky a spolku akvabel vůbec, nabývá motiv symbolické roviny, voda se stává útočištěm, voda jako živel, ze kterého vzešel život, voda jako bezpečné prostředí: *„Nezmyselný únik z tohto sveta do vody sa napokon javí ako*

prirodzený variant 'nového života,.'⁴¹ Filip se po vzoru své babičky rozhodne opustit svůj dosavadní život, rozhodne se stáhnout se zpět do praživlu. Jako vydra: „Třetí část se od reality odpoutává, jakkoli končí na hrázi obyčejného rybníka. Útěk od reality je jediné možné řešení.“⁴² Voda (potažmo příroda) s příchutí čistého a nezkaženého je zde konfrontována se zmedializovaným cynickým světem civilizace. Tento kontrast mezi umělým a přirozeným je dalším ústředním motivem Akvabel: „Drábkovo základní téma je tedy založeno na protikladu umělosti, ze které postava vychází (kterou v jeho hrách ztělesňuje svět médií, moderních technologií a konzumu) a přirozenosti, do které se vrací (biologické danosti, možnosti a předpoklady člověka potažmo jakéhokoli živého organismu obecně.“⁴³

X - X - X - X - X - X - X - X - X - X!!

Svět médií je zřetelně dohledatelným leitmotivem Drábkových her, v případě Akvabel ještě podpořen citátem Seana Cubitta v úvodu: „Pojem *SOUKROMÍ* byl zejména ve 20.století vnímán jako opozice k pojmu *STÁT*. V současné době jsme ale svědky postupného zanikání státu a spolu s ním bude zanikat také koncept *s o u k r o m í*. Již dnes jsme svědky masové otevřenosti prostřednictvím internetu. Lidské vztahy se globalizují, intimita se medializuje. Komu v dnešní době prospívá soukromí?“⁴⁴ Drábek skrze média cedí balanci mezi umělým a přirozeným, toto téma je zde postaveno do popředí motivické struktury a zpracováno opět na několika rovinách.

⁴¹ DÖMEOVÁ, Andrea. Boh, společnost, ženy a kríza stredného veku. *Svět a divadlo* 2004, č. 4, s. 142

⁴² VELÍŠEK, Martin: Vyslovit se. *Svět a divadlo*, 2004, č. 4, s. 134-135.

⁴³ PÁLUŠ, Peter. *České drama a jeho inscenování na profesionálních scénách v letech 2000-2005*. Diplomová práce, Filozofická fakulta UP Olomouc. Olomouc: Univerzita Palackého, 2007, s. 66.

⁴⁴ DRÁBEK, David: *Akvabely*. Dilia : 2003, s. 2.

Nejvýrazněji na rovině přímého zhmotnění jakési podivné mediální entity, negativní síly, která si žije svým vlastním životem, přičemž vstupuje do skutečného života lidí, zejména na postavě Edity, která se mění v Královnu temných spádů, děje se tak v paralele k proměně Filipa, ten uniká z umělého k přirozenému, Edita z umělého k ještě umělejšímu. Toto zhmotnění Drábek zobrazuje spolu s organickou deformací, s hnilobou, s fyzickým poškozením, které zrcadlí poškození morální: „Z kornoutu štíplavého mastného kouře vylézá Královna temných spádů. Dříve Edita. Žlázy na obličeji se jí nadouvají jako měchýřky v podpaží žab a její pichlavé prsty se protahují a protahují až na obličeje diváků...“⁴⁵ Edita zoufale touží po uchopitelném místě mezi lidmi a svět médií jí takové, byť zdeformované, místo nabízí: „(...) za pár neděl budu odpovídat do všech možnejch anket a nikdo už se nebude ptát, kde jsem se vzala...“⁴⁶ K proměně Edity řadím ještě „dvojici lokajů luciferské SIM karty“, deformovanou zhmotnělou sílu médií zde Drábek přenáší do (pouze fyzicky) nedeformovaného lidského světa, přiléhavě.

Motiv médií je dále rozpracován postavením diváka do pozice přímého svědka a chvilkového konzumenta mediálního světa. Divák eventuální jevištní realizace se stává divákem televizní soutěže „Natřete jim to!“ Divák je zde přinucen svědčit Kajetánově šikaně Magdy. Podobný princip ještě Drábek užije, když postaví diváka jako přímého adresáta jeviště mimo reálně ukotvenou dramatickou situaci (divák televizní soutěže = divák divadelní produkce). Obrazem *Královna temných spádů* staví diváka jako potenciální oběť Editiny „sílicí síly“. Dále obrazem *My pain, your pleasure*, kde Kajetán oslovuje

⁴⁵ DRÁBEK, David: *Akvabely*. Dilia : 2003, s. 38.

⁴⁶ Tamtéž, s. 12.

diváka jako potenciálního konzumenta televizní produkce. Kajetán zde distribuuje *autenticitu*, násilí v přímém přenosu, při kterém by slovy Kajetána „naše city neměly nějak dramaticky utrpět“.

Po těchto nejzjevnějších průsacích vlivu médií je motiv v zásadní či okrajové míře vrstven na jednotlivých liniích postav. Kajetán je na jedné straně oběť kartonového světa šoubyznysu („Ty jsi ale macek!“), na straně druhé strůjce tohoto koloběhu *malých informací* („Natřete jim to!“). Kajetánovy peripetie v šoubyznysu jej přivedou až k nabídce moderovat pořad televizní šikany. Pavel, Markéta, Šimon, Ivan, Radek a Magda jsou lidé, kteří se na konstruování mediálního světa nepodílejí, ale kteří s každodenní zkušeností jeho vlivu odolávají či podléhají.

David Drábek svět médií exponuje s komentujícím postojem, zobrazuje jej jako krutý (cynismus nad problémy společnosti), jako obludný (svět médií stírá hranici důležitosti informací, v Akvabelách staví vedle sebe konstruované aféry „polobohů“ a násilí na lidech v jednolité mase, svět médií tuto hranici rozmělnuje), jako degenerativní („jsou to takový naše slabikáře“), jako vyprázdněný („Co znamenám bez svého antiperspirantu?“) i jako směšný.

3. 5. ČAS A PROSTOR

Organizace syžetu v čase řadí události v lineárním plynutí, místy lze hovořit o souběžném plynutí, je to dáno kompozicí rozvrženou do obrazů - ty, které exponují samostatné linie postav, si lze v časové ose představit jako paralelní. Těžko bychom časově zařazovali *adresované*

promluvy, které nevycházejí z reálné jevištní situace, takové promluvy vlastně neskládají tělo příběhu, spíše jej komentují. Z celkové lineární organizace ale můžeme usoudit, že zapadají do chronologického řazení. K analýze není třeba detailní časové mapy, protože práce s časem zde není kompozičním záměrem ve vyprávění. Vyjma prvního obrazu je dramatický čas koncentrovaný, z kusých zmínek můžeme sestavit přibližnou časovou osu - léto přešlo do podzimu, akvabely se schází jednou týdně atp. V prvním obraze se střetnou dva principy v zobrazování minulosti, buď se z přítomnosti dramatické reality k uplynulé události přeneseme retrospektivně, tedy ji divákovi rekonstruuujeme, nebo ji zprostředkujeme přes vypravěčský subjekt, a tedy ji divákovi převyprávíme. V úvodním obraze spatříme Filipovu babičku v retrospektivě, spolu s Filipovým vypravěčským komentářem. Mimo přesuny v rámci obrazové skladby se v čase posouváme i v rámci jednotlivých scén. V prvním obraze takto autor otáčí ručičky hodinek přes Filipovu promluvu, mezi pátým a šestým obrazem (které ale tvoří jednu scénu) přes vodní trénink. Uplývání času je v rámci Akvabel zobrazeno také spolu s obrazem destrukce - Kajetánův byt se mění v doupě Královný temných spádů, vodní nádrž začíná Filipovým obydlením připomínat rybník, Pavlův byt je zdemolován atd., což již do jisté míry souvisí s prostorem či místem. Vyjma obrazu *My pain, your pleasure* Drábek exponuje *statický* prostor, výjimku tvoří Kajetán v taxi, kde se jedná o cestu. Ústřední *společný* prostor vodní nádrže je střídán intimními prostory jednotlivých linií postav. Prostory Kajetánovy linie jsou jeho vlastní byt před a po přeměně, byt Ivana a studio „Natřete jim to!“ V Pavlově linii jeho a Markétin byt. Filip svůj osobní prostor nemá, což je symptomatické, neboť je nejizolovanější *akvabela*, která je na cestě vzdalování se

realitě daleko nejdál a jejíž intimní prostor supluje nádrž, přirozenější živel. Za Filipův prostor by šel označit byt jeho babičky, opět ale v izolovaném zobrazení. Filipa v něm totiž nezastihneme, navštívíme jej pouze v rámci Filipovy vzpomínky přes jeho hlas. Prostor se tedy v Akvabelách orientuje k několika pólům, podle společného a intimního, podle neporušeného a proměnou porušeného a podle umělého (civilizace) a přirozeného (venkov).

4. 6. POSTAVY

Na úrovni postav se oproti principu vyprávění Akvabely orientují spíše tradičně, a to ve smyslu práce s postavou jako s plným charakterem. Postava, která je takto vystavěna, nemusí být nutně zaměněna s postavou ve smyslu tradičního hrdiny: *„Hrdina je protagonistou takového dramatu, jehož děj iniciovaný hrdinovým jednáním vrcholicím v mezním činu, zprostředkovává recipientovi nejenom poznání o sobě a o době, ve které žije, ale také katarzi.“*⁴⁷ Typ postavy hrdina souvisí s daným dramatickým světem a s prací s hlavní a vedlejší postavou, takový princip se v současné podobě dramatu vyskytuje sporadicky: *„V úvodní větě této diplomové práce cituji, že zmizel příběh, o kterém bychom si mohli vyprávět. Tím pádem odumřeli i tradiční hrdinové. Místo nich, podle mnoha dramatiků, nastoupili outsideři, pasivita, citoví invalidé, vznětliví ‚neukotvenci‘ a další.“*⁴⁸ Akvabely tedy exponují plné charaktery, přičemž zde absentuje princip hrdiny. Na výjimky, jako vidoucí postava Ducha žaludku, který

⁴⁷ STARÝ, Jiří. *Hrdina současného českého dramatu*. Diplomová práce, Divadelní fakulta JAMU Brno. Brno: Janáčkova akademie múzických umění, 2002, s. 61.

⁴⁸ ŠPIČKOVÁ, Klára. *Specifika současného českého dramatu*. Diplomová práce, Divadelní fakulta JAMU Brno. Brno: Janáčkova akademie múzických umění, 2002, s. 23.

stojí nad realitou dramatického světa, Drábek s výstavbou postav dále nijak razantně neexperimentuje.

V kontextu Drábkových dramatických textů jsou Akvabely kusem mezním, opouští v nich epizodní a subtilní klenbu postav kabaretních a postav, které jsou vystavěny jako nositelé určité vlastnosti či názoru. Peter Páluš se ve své diplomové práci k postavám Akvabel vyslovuje následovně: „V Akvabelách nenajdeme zlehka načrtnuté karikatury podivínů, jak jsme byli zvyklí z předešlých her. Od *Jany z Parku*, přes *Švédský stůl* a *Embryo*, čili *Automobily východních Čech* (nemluvě o Drábkových kabaretech *Kostlivec v silonkách*, *Kostlivec: Vzkříšení* a *Vařila myšička myšičku*) jsou jeho hry přeplněné s divnými jmény a úchyilkami či přeexponováním nějaké charakterové vlastnosti.“⁴⁹ Akvabely jsou v tomto smyslu odlišné od dosavadních textů (přes předzvěst ve hře *Embryo* čili *Automobily východních Čech*), ale zároveň se nejedná o absolutní přerod, v jehož jméně předchozí texty Páluš komentuje. V Akvabelách identifikujeme postavy, které jsou stále nositelé charakterové vlastnosti jako v případě První a Druhé či Edity. Pálušův komentář je podle mého názoru ještě problematický v souvislosti s předchozí Drábkovou hrou z roku 2002: „*Embryo*, čili *Automobily východních Čech* je první z Drábkových her, ve které se autor osvobozuje od kabaretiérsky načrtnutých postav s podivnými jmény a pokouší se vyprávět příběh ‚normálních‘ lidí.“⁵⁰ S tímto komentářem se ztotožňuji po tu míru, než s *Embryem* Páluš porovnává Akvabely. Na jedné straně totiž konstatuje, že jsme byli v případě *Embrya* zvyklí na zlehka načrtnuté karikatury

⁴⁹ PÁLUŠ, Peter. *České drama a jeho inscenování na profesionálních scénách v letech 2000–2005*. Diplomová práce, Filozofická fakulta UP Olomouc. Olomouc: Univerzita Palackého, 2007, s. 64.

⁵⁰ Tamtéž, s. 67.

podivínů, a zároveň na straně druhé konstatuje, že *Embryo* je první Drábková hra, ve které se těchto postav vzdává.

4. 7. KRITICKÁ REFLEXE

Úspěch *Akvabel* v Cenách Alfréda Radoka jako dramatického textu i inscenace Klicperova divadla byl podtržen všeobecně kladným přijetím u recenzentů představení: „*Naštěstí autor vládne mimořádným citem pro jazyk, a tak nikdy nesklouzne do pouhého popisu. Kromě groteskních prvků dokáže naplnit text působivými obrazy, kde poletují andělé, telefonují duchové a voda je živlem zapomnění i znovuzrození. A právě tato fantasknost zdánlivě všední reality sem vnáší další rovinu, která intimní téma otevírá do existenciálních souvislostí.*“⁵¹, „*Komedie funguje nejen jako sarkastická odpověď na módní feministické výkřiky typu *Monology Vagíny*, její výpovědní hodnota je daleko hlubší, intimnější, tragičtější, snad až existenciální.*“⁵² Mezi ohlasy na úrovni deníkové recenze se výjimečně vyskytuje i nesouhlasný tón: „*Akvabely v roce 2004 označila Nadace A. Radoka za nejlepší původní českou divadelní hru. Tato melancholická komedie postrádá motivickou sevřenost, ruku si v ní podávají vtipné repliky s banální slovní vatou (dramaturgie Marie Caltové tu znamenitě zapracovala k ucelenější podobě).*“⁵³ V reflexi *Akvabel* jako součásti diplomových prací Petera Páluše a Vladislava Kracíka dochází ke střetu protichůdných názorů. V prvním případě se dramatu dostalo pozitivního ohlasu: „*Akvabely Davida Drábka jsou doposud vrcholným textem tohoto autora. Příběh tří kamarádů, které spojuje podivný koníček -*

⁵¹ PATEROVÁ, Jana. Tragikomická pánská jízda. *Lidové noviny*, 5. 5. 2005.

⁵² MAREČEK, Petr. *Akvabely* jsou nesmírně silnou a smutnou komedií. *Mladá Fronta Dnes*, 10. 5. 2005.

⁵³ VIKTORA, Viktor. Kéž by *Akvabely* špláchly živou vodu na klub. *Plzeňský deník*, 25. 1. 2006.

synchronizované plavání povýšil Drábek na působivou výpověď o současném světě."⁵⁴ V druhém potom opačného: „Negativem textu je znovu Drábkova kabaretní mnohost. Ona přemnoženost nápadů, motivů, témat a odkazů, berou hře psychologický potenciál. Rychlost, se kterou dochází ke střídání jednotlivých motivů a témat, vše usazuje do jedné linie, bere hloubku. Chybí vývoj, gradace. Divák (čtenář) zůstává pasivní. Obraz s venkovánem a odlétajícími anděly je sice efektní, ale opět jakoby motivem z jiné hry. Kapitola ‚Osudová lekce angličtiny‘ je vynikající, ale v podstatě jediná odlišující se od ostatních, průměrných. Text Akvabely je zkrátka zábavný a moderní, kvalit Jany z parku či Embrya však nedosahuje.“⁵⁵ Osobně se přikláním k názoru Petera Páluše. Oproti Vladislavu Kracíkovi vnímám Akvabely naopak jako motivicky sevřené, formálně velice nápadité a spolu s provokující výpovědí a výsostným citem pro komiku podávanou zároveň s hořkou a krutou příchutí jako jeden z nejlepších Drábkových textů.

⁵⁴ PÁLUŠ, Peter. *České drama a jeho inscenování na profesionálních scénách v letech 2000–2005*. Diplomová práce, Filozofická fakulta UP Olomouc. Olomouc: Univerzita Palackého, 2007, s. 95.

⁵⁵ KRACÍK, Vladislav. *Dramatické texty Davida Drábka*. Diplomová práce, Filozofická fakulta UP Olomouc. Olomouc: Univerzita Palackého, 2007, s. 63.

5. TŘI AKVABELY ZA REŽISÉRSKÝM PULTEM

Touto kapitolou přibližuji tři režijní osobnosti, které se režijně zhostily Akvabel, přibližuji je ve smyslu přehledového medailonku, ne v širší biografii. Informace o jednotlivých inscenacích Akvabel a o jejich inscenačních týmech přikládám jako přílohu.

5. 1. VLADIMÍR MORÁVEK

Vladimír Morávek se narodil 9. dubna 1965. Vystudoval obor činoherní režie na Janáčkově akademii múzických umění v Brně. Za dvacet let působení na české profesionální scéně, vedle řady pohostinských režii, vedl po absolutoriu v první polovině devadesátých let Dětské studio Divadla Husa na provázku vedle zakládajících členů Evy Tálské a Petera Scherhaufera. V roce 1997 se stal uměleckým šéfem Klicperova divadla Hradec Králové, které vedl do roku 2002. V roce 2003 se vrátil jako kmenový režisér v Divadle husa na provázku, kde v roce 2005 vystřídal Luboše Baláka jako uměleckého šéfa a kde v této pozici působí dodnes. Vedle režie divadelní se věnuje i režii filmové a televizní. Do Morávkových celovečerních filmových počinů patří *Nuda v Brně* z roku 2003, oceněná Českým lvem za film roku, *Hrubeš a Mareš jsou kamarádi do deště* z roku 2005 (jako director's cut *Hrubeš a Mareš Reloaded* z roku 2009) a právě vznikající film *Akvabely*.

Vladimír Morávek patří k předním režisérům české polistopadové scény. Spolu s Petrem Léblem a Janem Antonínem Pitínským tvoří trojici režisérů, kteří nejvýrazněji utvářeli a utvářejí tvář českého divadla. Pod Vladimírem Morávkem jako uměleckým šéfem získalo Klicperovo divadlo v Cenách Alfréda

Radoka čtyřikrát⁵⁶ ocenění za Divadlo roku a v roce 2003 získalo speciální cenu Hvězd na vrbě za projekt *Čechov Čechům*, který tvoří trilogie Čechovových dramát *Tři sestry*,⁵⁷ *Racek*⁵⁸ a *Strýček solený*⁵⁹, která vznikala v letech 2001 – 2002. Návratu do divadla Husa na provázku dominují dva obdobně náročné vícedílné projekty. Dřívější *Sto roků kobry*, tetralogie autorských adaptací a dramatizací románů Fjodora Michajloviče Dostojevského, vznikalo v letech 2003 – 2006. Tetralogii tvoří *Raskolnikov – jeho zločin a trest*,⁶⁰ *Kníže Myškin je idiot*,⁶¹ *Běsi – Stavrogin je ďábel*⁶² a *Bratři Karamazovi: Vzkříšení*.⁶³ Druhým takovým projektem v Divadle Husa na provázku je trilogie z let 2007 – 2009 *Perverze v Čechách*, kterou tvoří inscenace *Lásky jedné plavovlásky*,⁶⁴ *Cirkus Havel aneb MY všichni jsme Láďa*⁶⁵ a *České moře*.⁶⁶

⁵⁶ 1998, 1999, 2001, 2003.

⁵⁷ ČECHOV, Anton Pavlovič: *Tři sestry*. Režie: Vladimír Morávek. Klicperovo divadlo Hradec Králové. Premiéra 10. 3. 2001.

⁵⁸ ČECHOV, Anton Pavlovič: *Racek*. Režie: Vladimír Morávek, Klicperovo divadlo Hradec Králové. Premiéra 9. 3. 2002.

⁵⁹ ČECHOV, Anton Pavlovič: *Strýček solený*. Režie: Vladimír Morávek, Klicperovo divadlo Hradec Králové. Premiéra 26. 10. 2002.

⁶⁰ DOSTOJEVSKIJ, Fjodor Michajlovič – BALÁK, Luboš: *Raskolnikov – jeho zločin a trest*. Režie: Vladimír Morávek, Divadlo Husa na provázku. Premiéra: 19. 12. 2003.

⁶¹ DOSTOJEVSKIJ, Fjodor Michajlovič – KOVALČUK, Josef: *Kníže Myškin je idiot*. Režie: Vladimír Morávek. Divadlo Husa na provázku. Premiéra: 12. 1. 2004.

⁶² DOSTOJEVSKIJ, Fjodor Michajlovič – OSLZLÝ, Petr – LUDOWITZ, René von: *Běsi – Stavrogin je ďábel*. Režie: Vladimír Morávek. Divadlo Husa na provázku. Premiéra: 23. 10. 2004.

⁶³ DOSTOJEVSKIJ, Fjodor Michajlovič – PITÍNSKÝ, Jan Antonín – SCHERHAUFER, Peter: *Bratři Karamazovi: Vzkříšení*. Režie: Vladimír Morávek. Divadlo Husa na provázku. Premiéra: 10. 2. 2006.

⁶⁴ FORMAN, Miloš – PAPOUŠEK, Jaroslav – PASSER, Ivan: *Lásky jedné plavovlásky*. Režie: Vladimír Morávek. Divadlo Husa na provázku. Premiéra: 17. 11. 2007.

⁶⁵ HAVEL, Václav – MORÁVEK, Vladimír – OSLZLÝ, Petr: *Cirkus Havel aneb MY všichni jsme Láďa*. Režie: Vladimír Morávek. Divadlo Husa na provázku. Premiéra: 7. 11. 2008.

⁶⁶ DRÁBEK, David – LUDOWITZ, René von: *České moře*. Režie: Vladimír Morávek. Divadlo Husa na provázku. Premiéra: 7. 11. 2009.

Spolupráce s Davidem Drábkem má, co se týče Akvabel, prehistorii i pozdější vývoj. Vladimír Morávek do současnosti uvedl Drábkovy dva dramatické texty - *Švédský stůl*⁶⁷ a *Akvabely*⁶⁸ - a montáž Drábkových dramatických textů pod titulem *České moře*. V roce 1998 byl David Drábek angažován jako hostující dramaturg *Krále Leara*⁶⁹ Vladimírem Morávkem coby tehdejším uměleckým šéfem Klicperova divadla. V současnosti Morávek připravuje pro Drábka coby nynějšího uměleckého šéfa Klicperova divadla inscenaci *Hadrián z římsů* Václava Klimenta Klicpery v premiéře 29. 5. 2010. V srpnu 2010 začíná v Morávkově režii natáčení filmu *Akvabely* v obsazení s Pavlou Tomicovou, Filipem Richterem, Ivanem Trojanem, Janem Budařem, Jiřím Vyoralčkem a Robertem Miklušem.

5. 2. MARIÁN AMSLER

Marián Amsler se narodil 11. října 1979. Vystudoval obor činoherní režie na Vysoké škole múzických umění v Bratislavě u prof. Lubomíra Vajdičky. Od roku 2002 pohostinsky režíruje na profesionálních i alternativních scénách na Slovensku i v Čechách. Do současnosti spolupracoval například s Divadlem Aréna v Bratislavě, Štúdiem 12 v Bratislavě, Slovenským komorním divadlem v Martině, Dejvickým divadlem v Praze, Západočeským divadlem Cheb, Činoherním studiem Ústí nad Labem či s divadlem DISK. V roce 2002 byl nominován na Cenu Dosky za objev roku, v roce 2003 získal Cenu Dosky za objev roku, dále cenu diváků na festivalech Setkání-Encounter v Brně, Zlomvaz 2003 v Praze a také Grand Prix poroty a speciální

⁶⁷ DRÁBEK, David: *Švédský stůl - jiné kafe*. Režie: Vladimír Morávek. Klicperovo divadlo Hradec Králové. Premiéra: 23. 2. 1999.

⁶⁸ DRÁBEK, David: *Akvabely*. Režie: Vladimír Morávek. Klicperovo divadlo Hradec Králové. Premiéra: 30. 4. 2005.

⁶⁹ SHAKESPEARE, William: *Král Lear*. Režie Vladimír Morávek. Klicperovo divadlo Hradec Králové. Premiéra: 31. 10. 1998.

cenu poroty za režii na Mezinárodním festivalu vysokých divadelních škol ve Varšavě. Kmenově Amsler režíruje v pražském divadle LETÍ a v brněnském HaDivadle, kde od roku 2010 vystřídal Luboše Baláka jako uměleckého šéfa souboru. V HaDivadle nastudoval například *A pak už tam nezbyl ani jeden aneb Deset malých...*⁷⁰ Agathy Christie, *Extasi*⁷¹ v autorské režii (spoluautor Luboš Balák), *Bohnice aneb Člověče nezlob se*⁷² Luboše Baláka či *Pana Kolperta*⁷³ Davida Gieselmana.

5. 3. VILÉM DUBNIČKA

Vilém Dubnička se narodil 21. listopadu 1976. Vystudoval obor činoherní herectví na Divadelní akademii múzických umění v Praze. Absolvoval v roce 2000 a poté nastoupil do činohry Divadla J. K. Tyla v Plzni, kde jako herec působil do roku 2009. Jako režisér debutoval na plzeňské neprofesionální scéně při Divadle Dialog a divadelním Spolku SpoDiNa, dále režijně spolupracoval se Západočeským divadlem Cheb a Hudebním divadlem Karlín. V současnosti působí jako režisér komorního klubu Divadla J. K. Tyla. V roce 2008 založil pod občanským sdružením PaNaMo festival Divadelní léto pod plzeňským nebem.

⁷⁰ CHRISTIE, Agatha: *A pak už tam nezbyl ani jeden aneb Deset malých...* Režie: Marián Amsler. Hadivadlo. Premiéra: 10. 4. 2008.

⁷¹ BALÁK, Luboš - AMSLER, Marián: *Extase*. Režie: Marián Amsler. Hadivadlo. Premiéra: 6. 11. 2008.

⁷² BALÁK, Luboš: *Bohnice aneb Člověče nezlob se*. Režie: Marián Amsler. Hadivadlo. Premiéra: 15. 9. 2009.

⁷³ GIESELMANN, David: *Pan Kolpert*. Režie: Marián Amsler. Hadivadlo. Premiéra: 25. 11. 2009.

6. AKVABELY NA JEVIŠTI – KOMPARATIVNÍ ANALÝZA INSCENACÍ

Porovnání tří českých inscenací Akvabel nemá být analýzou kvalitativní. Jednotlivé inscenace vznikaly v docela různých podmínkách a okolnostech. Analýza tedy nehodnotí, ale snaží se inscenace rozkrýt na základě porovnání vybraných okruhů. Je rozdíl mezi okolnostmi u velké repertoárové režie Vladimíra Morávka, u režie studentů absolventského ročníku divadelní fakulty Mariána Amslera a režie Viléma Dubničky, spojené s limity plzeňského prostoru a souboru a omezenými možnostmi rozpočtu, který se nepohyboval nad částkou v řádu tisíců.

6. 1. DRAMATURGICKO-REŽIJNÍ KONCEPCE

David Drábek orientuje Akvabely mezi dva póly povahy divadelní fikce (viz kompoziční struktura), a to za prvé v tom smyslu, kdy se divadelní produkce netají, že je divadlem, a za druhé, kdy divadelní produkce tuto skutečnost divákovi nepřipomíná ve prospěch divadelní iluze. Drábek tedy nabídl inscenačním týmům několik cest podle míry přiznaného fiktivního charakteru. Nabídnutý antiiluzivní princip zdaleka nejvýrazněji zužitkoval a dále rozvinul Vladimír Morávek v hradecké inscenaci. Vladimír Morávek patří k režisérům, kteří pracují v osobitém režijním stylu, v rámci něhož z velké části vycházejí při hledání inscenačního klíče. K rysům Morávkových režii bezpochyby patří právě ona orientace na divadlo, které se netají, že jím je – přítomnost mikrofonu čili vypravěčského principu, sekundární text je brán do vyprávění vedle primárního, časté porušování iluze, víceplánová aranžé jevištní akce, vizuální vjem bývá odpoutaný od auditivního (čili vidíme probíhat jevištní akci

jinak, než jak je komentována), vyprávění je ve velké míře podpořeno hudební plochou atd. Všechny tyto postupy Morávek užívá i v Akvabelách, v tomto případě silně podpořeno Drábkovou kompozicí dramatického textu. Morávkova režie je především *viditelná* - nad rámcem dramatu staví masivní režijní konstrukci. Pokusme se jeho přístup přiblížit na příkladu prvního obrazu.

Obraz *Stará žena* se odehrává v minulosti (viz analýza času a prostoru). Drábek ve scénické poznámce nahlíží dění jako vypravěč v próze. Popisuje prostor, nechá promluvit babičku v přímé řeči, aniž by ji do stavby dramatu vřadil jako dramatickou postavu. Nad toto vyprávění v sekundárním textu nechá zaznít Filipův hlas, který není s probíhající akcí spojený přímo časově, nýbrž tematicky. Konec obrazu. Drábek nabídl antiiluzivní cestu dramaturgicko-režijní koncepce. Morávek ji v tomto smyslu posouvá do náročnější a formálně bohatší roviny. Na předscéně před zataženou oponou stojí u mikrofonu muži v oblecích, představí autora, titul, podtitul a citát. Od první vteřiny tedy Morávek divákovi předkládá informaci o fiktivní povaze produkce, zveřejňuje divákovi, na jaké představení přišel, a že vůbec přišel na představení. Zároveň nepřímo představuje postavy mimo rámec situací konzervovaných dramatem. Opona se rozevívá již v probíhajícím představení, Morávek pomyslně otevírá příběh. Těmito prvky Morávek neustále variuje princip vyprávění v užším slova smyslu, princip určité *adresovanosti*. Přes mikrofon je sděleno číslo a název obrazu a scénická poznámka, která popisuje babičku v křesle v secesním pokoji. Začíná se rozpojovat vizuální a auditivní vjem, neboť po roztažení opony vidíme prostor krytého bazénu. Babička nesedí v křesle, leží na vykachlíkované podlaze. Muži přešli od mikrofonu do

bazénu. Vešli do příběhu. Začíná se rozpojovat integrita časoprostoru do více linií, vnímáme nyní více plánů naráz - babičku a akvabely v bazénu. Prvním obrazem Drábek uvozuje později rozvíjené motivy, především motiv úniku. Morávek scénu s babičkou prolne s bazénem a akvabelami, vytvoří tak analogii mezi těmito liniemi (viz motivická struktura). Morávek zde vypráví divákovi v bohaté struktuře, v jedné scéně představí motivy, prostředí a postavy a zároveň ozřejmí princip vyprávění. Hlas Filipa je na jevišti stále reprodukován, jeho promluva nevychází z reálné dramatické situace (viz kompoziční struktura), stojí nad příběhem. Zároveň zde Morávek překračuje rozvrženou situaci na úrovni textu zhmotněním této promluvy - Filip je jinou akvabelou, která v tuto chvíli supluje vypravěčský subjekt, přivolán k mikrofonu svým jménem (Morávek zde do vyprávění zapojí i jména postav!). Takto bohatě vrstvené principy vyprávění ještě nabývají intenzifikace. Dva rozpojené světy - pokoj a bazén, jeden pro druhý v tento čas neexistující - se střetnou v momentě, kdy si Filip uvědomí babiččinu přítomnost a tuto hranici poruší. Obraz je volně (bez tmy) prolnut do obrazu *Jatečné vážky*, babička odchází a akvabely tančí. Všechny tyto principy Morávek dále hojně rozvíjí a variuje, vyprávění nečlení přestavbami, nahrazuje je volnými prolnutími, nechává postavy zjevovat se v obrazech mimo reálné opodstatnění, skládá vícero plánů jevištní akce k sobě atd. K výrazným rysům Morávkovi režie dále patří rozehrávání situací daleko za prostor, který nabídl text. K takovým „výletům“ patří let andělů v obraze *Venkovan*: „Přirozeně zázračná scéna je nadějeplným vrcholem inscenace, v němž metafyzický přesah likviduje rutinu a stereotyp.“⁷⁴, či zpěv Magdy v obraze *Zpívánky*, jenž rovněž patří k jednomu z vrcholů inscenace.

⁷⁴ KERBR, Jan. Magičtí vodní cvičenci. *Divadelní noviny*, 31. 5. 2005.

Tato situace, která je v porovnávaných inscenacích přečtena jako primárně komická, nabývá u Morávka, rovněž vedle komického, i další významové plány. V této scéně, prolnuté s tancem *akvabel*, Magda recituje poezii Christiana Morgensterna, přičemž primárně hořce komická situace nabývá zároveň kruté a bizarní mrazivé atmosféry: „*Její zmatená recitace popového šlágru zmixovaného s Baudelairem se slzami patří k vrcholům všech přeměn: trest' trapnosti, voyerství a smutku.*“⁷⁵ Ve stejném duchu rozehrávání situací postupuje i na úrovni celého příběhu. Ve velkolepém finále v obraze *Na druhém břehu* postaví do magického obrazu nad rámcem reality i epizodní postavy, v tom smyslu se dohraje linie Babičky i Šimona.

Ke kompoziční struktuře dramatu přistupuje Morávek uctivě, poupravuje ji pouze přesunutím „poločasu“ ještě před obraz *Použité zbraně*. Výrazným posunem oproti textu je rozšíření *akvabel* ze tří na šest, přičemž nové tři *akvabely* nenaplňují dramatické postavy, na scéně se objeví jako anonymní herecké osoby. K materiálu textu přistupuje dvojím způsobem, na jedné straně kompletně využije sekundárního textu – což si i přes obecně velmi dobré přijetí inscenace u kritiky našlo odpůrce ve Vladimíru Mikulkovi: „*Hůře je, když se dramatik i režisér snaží být stůj co stůj vtipní: Drábkovým satirickým výpadům proti mediální pokleslosti by prospěly spíše škrty než zálibné rozehrávání a hodně nešťastné je i hlasité čtení snaživě legračních scénických poznámek.*“⁷⁶ Na straně druhé zasahuje do textu primárního. Repliky místy upraví, dopoví, seškrtá. Citelněji do textu zasahuje vystřihnutím obrazu

⁷⁵ MAREČEK, Petr. *Akvabely* jsou nesmírně silnou a smutnou komedií. *Mladá Fronta Dnes*, 10. 5. 2005.

⁷⁶ MIKULKA, Jan. Vladimír Morávek pojal Drábkovy *Akvabely* velkoryse. *Mladá Fronta Dnes*, 25. 5. 2005.

V *kleci* a v obraze *Na břehu*, kde kompletně vynechává *hru na obchod*. Rovněž citelně upravuje dialog *Kajetána, Pavla a Filipa*, především v obrazech *Jatečné vážky, Blány* a *Na břehu*.

Dramaturgicko-režijní koncepce Mariána Amslera se rovněž netají fiktivní povahou. Jako v případě hradecké inscenace i inscenace brněnská přenáší dramatický text na jeviště ve velké míře proti iluzi reality, a to jak využitím antiiluzivního prostoru, který Akvabely jako dramatický text nabízejí, tak i na úrovni osobního režijního vkladu. Oproti Morávkově režii Amsler nevyužívá sekundární text dramatu, jeviště se tudíž k hledišti neobrací v takové míře přímého oslovení. Antiiluzivní tvar Amslerovi inscenace vzniká střídáním poloh orientace diváka (*pozorovatel* a *adresát*) daných kompoziční strukturou dramatu a režijní organizací složek inscenace nad úrovní textu. Amsler rovněž prolíná jednotlivé obrazy bez tmy, postavy nechává vstupovat do ještě probíhajícího obrazu, který předchází jejich originálním obrazům rozvržených dramatem a naopak, postavy ze svých originálních obrazů prolíná do následujících. Takovýmto způsobem exponuje postavy Filipa a Magdy, jejich přítomnost živí antiiluzivní režijní konstrukci. Oproti Morávkovi toto *cestování* postav nesouvisí s víceplánovou aranží jevištní akce, Amsler se soustředí na jednu situaci, ve které uvízly postavy z jiných obrazů. V takových případech nevypráví ve více plánech najednou, *návštěvu* z jiného obrazu nechá originální situaci svědčit.

Amslerova koncepce upravuje, oproti hradecké a plzeňské inscenaci, kompozici dramatu nejvýrazněji. Brněnská inscenace začíná obrazem *Zpívánky*, na který naváže Filipova vzpomínka na babičku, obraz *Stará žena* není inscenován, zůstává na

jevišti pouze ve Filipově vyprávění. Tato úprava skladby obrazů souvisí s pojetím ústředního prostoru jako studia televizního pořadu. *Zpívánkám* předchází instruktáž koordinátora pořadu, kdy diváky seznamuje se signály k začátku a konci potlesku. V rámci reálně probíhající situace tedy Amsler diváka divadelní produkce přeorientuje na diváka v televizním studiu. Od úvodního obrazu zůstane ve vyprávění uzamčena Magda, zároveň je prolnta do dalších obrazů, ze kterých se snaží marně uniknout. Amsler touto skladbou vytváří analogii mezi Magdiným uvíznutím ve světě šoubyznysu a uvíznutím v rámci vyprávění. V jiném smyslu je ve vyprávění uzamčen Filip, ten ovšem přebírá vypravěčský subjekt a stává se *průvodčím* příběhu. Jeho přítomnost v jiných obrazech bez reálné opodstatněnosti přibírá význam *v ten čas na jiném místě*, kdy setrvává v bazénu i mimo tréninky akvabel. Dále je kompozice dramatu upravována na postavě Edity - obraz Královna temných spádů je v inscenaci přesunut na konec jako epilog - a na postavě Filipa - jeho promluvy z obrazu Výlov jsou použity již dříve jako předěly mezi jednotlivými obrazy. Amslerovo režijní uchopení lze na příkladu prvních obrazů přiblížit následovně.

Do probíhajícího obrazu *Zpívánky* přijde Filip, do prostoru postaví bazénové schůdky a situaci prolne do prvního obrazu podle syžetu dramatu. Tímto prolnutím uzavře v situaci Magdu, která nestihne odejít. Schůdky jako zástupný znak bazénu vytvoří stříh v prostředí. Filip vypráví o babičce, zde Amsler překračuje vyprávěcí licenci, na které v tomto momentě funguje dramatický text (viz kompoziční struktura), Filip obchází publikum s fotkou dívčího lycea a oslovuje diváky přímo. Do obrazu *Stará žena* volně přijdou Kajetán a Filip, opět se scéna volně prolíná do obrazu *Jatečné vážky* bez tmy.

Na konci obrazu Kajetán našťvaně odchází, znovu volně přecházíme do dalšího obrazu *Na titulní straně*, který se odehrává u Kajetána doma. Spolu s Kajetánem přechází do nového obrazu i Magda, která znovu nedokázala utéct, a Filip, který zůstal ve vodě bazénu. Jejich přítomnost je režijním vkladem, který nad rámcem dramatu vypráví oproti textu v bohatší struktuře.

Vzhledem k okolnostem, za kterých brněnská inscenace vznikala, a to jako absolventská inscenace studentů čtvrtého ročníku činoherního herectví, byly určité reálie Akvabel poupraveny – především skutečnosti, které neodpovídají věku protagonistů. Markéta a Pavel Šimona teprve čekají, došlo tedy k vyškrtnutí Šimona jako dramatické postavy, Magda má v publiku přítele místo syna atp. Dále Amsler přenáší Akvabely na jeviště *obohacené* o folklorní téma. Na kompoziční úrovni zasahuje Amsler do textu citelně, naopak mimo kompletní škrt obrazu *My pain, your pleasure* se do samotného materiálu textu zasahuje minimálně.

Vilém Dubnička exponuje v plzeňské inscenaci svět Akvabel iluzivní cestou. Vychází z textu ve smyslu obracení se jeviště k hledišti adresovaně, ale dále nijak iluzi dramatického světa nenarušuje, a spíše naopak v mnohem větší míře oproti hradecké a brněnské inscenaci přenáší text na jeviště nejzávažněji, bez režijních výletů za autora dramatu. Dubnička se soustředí především na text, na konverzační polohu, což generuje civilní, spíše statické aranže, soustředí se na řečené – nepokračuje v domýšlení či dohrávání situací za rám textu – a na hereckou nestylizovanou akci. Vyprávění skládá obrazy přes tmu, což souvisí s konceptem scénografie, který je postaven na dvou prostorech –

proměnlivost prostředí je tedy dána časem na přesunutí se do jiného prostoru. Ke kompozici dramatu přistupuje Dubnička věrně, s výjimkou přesunutí Filipova výstupu v obraze *Stará žena za Lekci angličtiny*. K materiálu textu přistupuje velice uctivě, Dubnička Akvabely inscenuje včetně obrazů *Za sklem*, *V kleci* a části o hooligans z obrazu *My pain, your pleasure* i části *hry na obchod* z obrazu *Na břehu*. Mnohdy dokonce Drábka dopoví, například v přítomnosti videa v *Použitých zbraních* či v telefonátu s režisérem v *Na břehu*.

Co se týče interpretační roviny v přístupech jednotlivých režisérů, vyvstávají v dramaturgicko-režijních koncepcích citelné odklony. Vladimír Morávek uchopil Akvabely jako závažné, kruté, hořké a zároveň magické divadlo. Jeho režie nachází a vytváří významy na překvapivých místech nápaditými způsoby. Akvabely jsou v jeho přečtení nositelem interpretovaného významu v druhém plánu za textem i na konverzačních plochách. Jeho vyprávění je velkolepé, v dodržování koncepce čisté. Oproti porovnávaným režiiám čte Morávek Akvabely v jiném žánru a náladě. Inscenace Morávka a Amslera jsou si podobné v antiiluzivním uchopení a v groteskní stylizaci dramatického světa. Rozděluje je ovšem interpretovaná atmosféra, Morávek text přenáší na jeviště často v temné a kruté náladě. Vztah Kajetána, Pavla a Filipa kreslí jako velice problematický, jejich dialog často inscenuje s druhým plánem významu, který dokresluje rozpad jejich světa, podobně se odklání ve vztahu Kajetána a Ivana a dalších. Motiv destrukce rozehrává do daleko nejviditelnějšího rozměru, včetně jiné interpretace finální scény smíření. U Morávka není venkov naivním místem, který automaticky generuje únik ze světa civilizace, v jeho přečtení (jako u jediného) stále zůstává ztráta Filipa a

nutnost návratu do běžného problematického života. Režie Mariána Amslera staví oproti Morávkovi na odlehčené atmosféře v groteskní poetice a ve větší míře na konverzační poloze s výraznějším prostorem pro komiku. Z jeho uchopení se poněkud ztrácí téma vyžilosti a prázdnoty tří *akvabel*, téma *třicátnické únavy*, tato jednotící příchut' se rozmělnuje do osobních problémů jednotlivých postav. Naopak na jiných místech Amsler hojně Drábka dopovídá (operace Edity, folklor atd.). Vilém Dubnička uchopil *Akvabely* v konverzační poloze se zásadním podílem interpretace situací jako komických, jako tanec *akvabel*, který nabývá významu komického čísla či zpěv Magdy v obdobném ladění. Problémem plzeňské inscenace je šroubování závažné výpovědi, které sebou *Akvabely* přinášejí, do tohoto výkladu, jako například dopad Pavlova paranoidního světonázoru na Šimona či válka v obraze *My pain, your pleasure*. Dubnička oproti Morávkovi tolik vztah *akvabel* či vztah Kajetána a Ivana neproblematizuje, exponuje je na jevišti jako vztah přátel v *dobrém*, postavy zastihneme i ve chvílích bez narušení jejich vztahu, což rovněž souvisí s interpretací tréninků *akvabel*. Morávek bazén interpretuje jako falešný útěk, kam si postavy přenášejí své problémy z vnějšího světa, Dubnička jako jakousi bezpečnou oázu, poklidný ostrov v civilizaci. Ve stejném duchu potom inscenuje i závěr, venkov je pro Dubničku místem, kde se dá na všechny problémy (včetně ztráty Filipa) zapomenout, Kajetán a Pavel odcházejí v plzeňské inscenaci ze scény v objetí, šťastní.

6. 2. SCÉNOGRAFIE

Scénografie Michala Chocholouška oceněná Nadací Alfréda Radoka je v případě hradecké inscenace oproti porovnávaným

inscenacím velmi výrazná a zároveň stylově jednotná. Jevištní kukátkový prostor tvoří dohromady dvě scény jednoho prostředí podle Drábkova „poločasu“ (viz kompoziční struktura), a to prostředí krytého bazénu. V první polovině divák nahlíží do bazénu perspektivou z vody. Hlediště a předscéna tvoří vodní plochu. Prostor vody je ukončen linií bazénových kachlíků, která volně přejde v horizont, jež představuje stěny krytého bazénu s východy do zázemí. S druhou polovinou neopouštíme prostor, ale mění se divácká perspektiva. Jakoby se nám krychle, jejíž čelní stěnu tvoří pomyslná stěna portálu, pootočila. Nyní nahlížíme do bazénu *od stropu* krytého bazénu, čili vodní plochu nyní tvoří horizont. Antiiluzivní princip celkového konceptu se ve scénografii projevuje především rezignací na věrně zobrazené prostředí. Mimo obrazy, které se přímo odehrávají v prostředí bazénu, funguje vyprávění na koncepční licenci - aranže jevištní akce jsou vsazeny do neměnného prostoru, ačkoli se prostředí dramatického textu téměř s každým obrazem proměňuje. Morávek tento princip podporuje sekundárním textem (viz dramaturgicko-režijní koncepce), což opět přináší značně rozpojené vnímání toho, co na scéně vidíme a co slyšíme, a toho, do jakého prostředí situace umísťujeme mentálně. Dílčí prostory jsou potom konkretizovány vybranými kusy interiérového zařízení, jako lehátko a sedačky v bazénu či stůl a židle u Pavla doma. Jedním z vrcholů hradecké inscenace je Filipova proměna v obraze *Výlov*, který volně navazuje na *Použité zbraně*, v nich večeří Markéta, Pavel a Šimon u stolu, jehož boční stěnu tvoří poloprůhledná deska, za kterou leží Filip. Při večeři padne zmínka o Filipovi, divák jej vidí ve *stole*, jehož prostor evokuje vodu. Večeře se prolne do Filipova obrazu. Zde se spojuje Morávkova a Chocholouškova nápaditost do magického obrazu, Filip se rozloučí se souší, sjede tah

z provaziště, který jej vytáhne do výšky, a on, díky změněné perspektivě a nápaditému svícení, skutečně plave nádrží bazénu. Světelný design je v hradecké inscenaci velmi výrazným prvkem, který dotváří velice zdařilou výtvarnou stránku.

Scénografie Hanky Knotkové v inscenaci Mariána Amslera je postavena na stejném principu *licence prostředí*, čili na vztahu neměnného jevištního prostoru vůči proměnlivým prostředím fikčního světa: : „Dobrý nápad měla i autorka scény (a kostýmů) Hana Knotková. Bazén i pódium znázorňuje jen lesklý plech na podlaze. V pódium pěvecké soutěže se scéna změní pouhým rozsvícením kýčovitého světelného nápisu.“⁷⁷ Scénografií ve smyslu jednoty prostoru odpadají přestavby přes tmu ve prospěch volných prolínání obrazů. Oproti Chocholouškovu ústřednímu prostoru pojatého jako prostředí krytého bazénu zvolila Knotková jako ústřední prostor prostředí studia televizní soutěže. Rovněž bylo využito variability studia Marta v prostorové organizaci jeviště a hlediště do špalíru s diváky po dvou stranách. Tato skutečnost značně ovlivňuje scénografické pojetí oproti kukátkovému uspořádání, které přirozeně soustředí pozornost na horizont. V takovém prostoru absentuje forbína, což generuje komorní ladění ztrátou distance mezi jevištěm a hledištěm. V tomto pojetí tvoří hrací prostor čtverec, ze dvou stran ohraničený diváky a ze dvou sousedních stěnou, v rámci tohoto prostoru je umístěn druhý čtverec z lesklého materiálu, evokující v různém nasvícení tu vodu, tu podlahu televizního studia. Studio je naznačeno nápisem na přední stěně jeviště, jenž nese název pořadu *Vzhůru ke hvězdám*, dále studiové sedačky a zavěšené větráky. Součástí scény je

⁷⁷ BLECHTA, Václav. Akvabely v Martě: aktuálně k reality show. Rovnost - Brněnský deník, 15. 12. 2005.

na protější straně sporák, který je naznačením interiéru prostředí třech bytů, které v rámci vyprávění navštívíme. Prostředí bazénu je vyřešeno schůdky, které na scénu přinese Filip v rámci svého první výstupu a svícením. Schůdky na jevišti fungují jako portál do jiného prostředí, stejně tak zdařile funguje předělová linie, která odděluje malý čtverec od většího. Tento scénografický prvek je v mizanscéně jevištní akce hojně používán. Do menšího čtverce jsou soustředěny obrazy ze studia a z bazénu, do většího ostatní.

Scénografie Matěje Němečka vychází z naprosto jiných okolností vzniku inscenaci oproti profesionálnímu zázemí a mnohem větší možnosti variability prostoru Klicperova divadla a Marty. V převedení dramatického světa na jeviště se Němeček musel danému prostoru Klubu komorního divadla J. K. Tyla přizpůsobit. Scénu tvoří dva prostory, do kterých jsou umístěna všechna prostředí dramatu, a to vyvýšená plošina, z které se vstupuje do vody, pro prostředí bazénu a naznačený interiér pro ostatní výjevy. Jeviště bez forbíny je orientováno v Klubu diagonálně, prostory jsou odděleny přes roh sálu. Orientace režie na konverzační rovinu inscenace oslabila (vedle možností sálu a disponovaných prostředků) rovinu výtvarnou. Scéna vychází z iluzivního uchopení, rozdělením prostoru na dvě jeviště odpadla přestavba, ale obrazy nejsou prolínány bez tmy, jako v případě neměnného prostoru komparovaných scénografií. Přesto scéna v určitých momentech nabývá spoluúčasti na konceptu vyprávění - například v použití bublinkové fólie, která kopíruje stěny jeviště. Filip je v průběhu představení strhává a hromadí, aby v nich následně plaval. Tato souvislost může nabývat prostředku kresby Filipovy postavy, kdy se Filip stále více vzdaluje realitě a stahuje se do vody. A dále v použití

televize jako součásti scény i jako prostředku vyprávění a zdroje informací. Televize, sama o sobě tematicky spojená s ústředním motivem mediálního světa, je v různých způsobech použita ve všech prostředích kromě bazénu a venkova. Edita sleduje na obrazovce fotky celebrit, v Ivanově bytě funguje televize jako počítačová plocha (na pozadí je pár homosexuálů), v obraze *Použité zbraně* funguje jako řešení dětské role, v obraze *Zpívánky* funguje jako projekční plocha, kam je přenášen obraz kamery v přímém přenosu, Královna temných spádů hovoří k divákům skrz kameru, televize se dokonce stala řešením Kajetána zobrazeného a Kajetána skutečného, tuto část obrazu *My pain, your pleasure* inscenuje pouze Dubnička. Přizpůsobení se sálu také přineslo využití režijní kabiny jako světa *za sklem/pod hladinou* a otevřené okno, které vytvořilo prostředí venkova se svým denním světlem v kontrastu k divadelnímu svícení: „Dubnička jako režisér uvážlivě pracuje s klubovými prostory, hraje se na dvou do úhlu sevřených stranách, důležitou úlohu má pak ve finále otevírané okno do dvora.“⁷⁸

6. 3. HERECTVÍ

Přítomnost mikrofonu a užití sekundárního textu vytvořily v Morávkově režii dvě roviny hereckého projevu. Co se týče fikčního světa jeviště, jedna rovina herectví tento svět tvoří - do této roviny spadá herecká akce ve smyslu porušované iluze dramatických situací, tedy obracení se k hledišti jako k *pozorovateli* i jako k *adresátovi* - a rovina druhá, která na tento svět shlíží jako komentář či vypravěčská poloha (i mimo porušovanou iluzi) - v těchto momentech se nenaplnují herecké osoby, v těchto momentech se

⁷⁸ KERBR, Jan. S vodními cvičenci v klubu. *Divadelní noviny*, 7. 2. 2006.

vypráví mimo roli. Co se týče vztahu exponované herecké akce a reality, orientuje se herectví mezi civilní a stylizované polohy. Stylizace do herectví prostupuje několika způsoby. Buď v těch momentech, kdy se civilní herecký projev ocitne ve stylizované režijní aranži, jako na příkladu obrazu *Na druhém břehu*. Kajetán a Pavel přenášejí Filipa do jezera za městem. Morávek zde přečtenou scénickou poznámkou u mikrofonu rozpojí to, co vidíme, a to, co slyšíme. Stylizovaná aranže nechá oba muže v civilním projevu obcházet šatní bazénovou skříňku, namísto toho, aby byl Filip, podle textem rozvržené situace, skutečně přenesen. Nebo stylizace do inscenace prostupuje naplněním již textem stylizované dramatické postavy stylizovanou hereckou osobou, jako na příkladu hereckého projevu Pavly Tomicové. Morávek u ženských postav využil určité epizodičnosti, neboť ženské postavy se (s výjimkou První a Druhé v obraze *Na druhém břehu*) v rámci jednotlivých obrazů nesetkají. Pavla Tomicová ztvárnila v hradecké inscenaci pět ženských rolí (Babička, Edita, Markéta, Magda a První) v různé míře stylizace od civilní Markéty po zcela stylizovanou Babičku. Morávkova režie se rovněž vyznačuje silnou excitací hereckého projevu, vypjaté situace dramatického textu přenáší na scénu často v silně vyhrocených atmosférách. Takovýmto způsobem často převádí oproti Amslerově a Dubničkově režii na jeviště i situace, které samy o sobě – neinterpretované – nenesou takovou míru vypjatosti či vyhrocenosti. Celkově k herecké stránce ještě dlužno přiřadit velmi bohatě motivované jednání a živou hereckou akci na vysoké úrovni souboru Klicperova divadla: „*Pro baviče Kajetána má výborný Filip Richtermoc navtekanou brunátnost svého Kýbla z Hoří jen zdánlivě, dokonale vykreslil bezmocnost typického chlapského šovinismu. Potácí se mezi metrosexuálními homosexuály, svou soutěží, partou a*

řešením v alkoholu. Učitel Pavel Ondřeje Malého, jemuž „ukradli“ revoluci, je jeho opak, tichý, závistivý, upadající do bezmocného vzteku, když jeho blízcí chtějí do multikina či na počítačové hry („Nesmíme se nechat rozeštvat!“). Filipovi, jehož babička na stará kolena změnila život, dal Petr Vrběcký tichou odevzdanost – stala se z něj vydra. Trio „raněných samců“ výborně doplňují Josef Hervert, Jan Sklenář a David Steigerwald.“⁷⁹ „Znamenitym hostem v této pánské jízdě, respektive plavbě, je Pavla Tomicová.“⁸⁰

Herectví v inscenaci Mariána Amslera je do velké míry ovlivněno scénografickým pojetím. Oproti kukátku Klicperova divadla s citelnou distancí jeviště a hlediště a vysokou forbínou, které přirozeně generuje expresivnější herecký projev na úkor hereckého detailu a zároveň vyžaduje takovou aranži jevištní akce, která vyplní velký prostor, je herectví ovlivněné daným prostorem Marty laděné komorněji a intimněji. Rovněž takový prostor počítá s diváky z obou stran, tudíž nenutí herce hrát na portálovou stěnu. Soustředěním se na primární text Akvabel byla vypuštěna hra mimo roli jako v případě hradecké inscenace, stále se ovšem herecká akce pohybuje mezi iluzivním projevem a projevem cíleným adresně. Absence sekundárního textu zároveň přinutila hereckou akci k větší míře věrného naplňování daných situací – viz přenesení Filipa v Morávkově režii, stylizace se tedy do hereckého projevu dostává nikoli přes situaci, ale přes uchopení postavy. Z celkově vyváženého souboru s přesvědčivým a důvěryhodným hereckým projevem se nejvýrazněji prosazuje

⁷⁹ MAREČEK, Petr. Akvabely jsou nesmírně silnou a smutnou komedií. *Mladá Fronta Dnes*, 10. 5. 2005.

⁸⁰ TICHÝ, Zdeněk A. Když milujete vodu. *Reflex*, 2005, č. 19.

Robert Mikluš v roli Kajetána a Andrea Buršová v roli Markéty.

Pro herectví plzeňské inscenace platí v období ke scénografii jiné okolnosti vzniku. Soubor zčásti tvoří herci činohry Divadla J. K. Tyla spolu s herci neprofesionály. Dubnička Akvabely uchoпил jako divadlo v konverzačním ladění. Herecká akce je sice dominantním cílem pozornosti, zároveň se ale příliš často opírá o kvality textu. Režie naplňuje situace ve statických mizanscénách, které nad rámec textu neporušují iluzivní povahu, jsou tak oproti ostatním režii daleko více ilustrující. Na adresované Filipovy promluvy Dubnička setmí a oddělí je od reality jeviště. Stylizace do hereckého projevu prostupuje minimálně, a to pouze na úrovni postav. Stejně jako v případě prostoru Marty i zde vytváří absence rampy a jistá stísněnost Klubu komorní charakter herectví. Přes okolnosti inscenace je nutné zmínit jistou nevyrovnanost souboru, danou souhrou profesionálů a neprofesionálů, která herecký projev provází. Nejvýrazněji se tedy projevují členové činohry a operety Divadla J. K. Tyla Michal Štěrba v roli Kajetána, Brnislav Kotiš v roli Pavla, Zdeněk Rohlíček v roli Filipa a Andrea Černá v roli Markéty.

6. 4. PŘIJETÍ U KRITIKY

Inscenace Vladimíra Morávka byla u kritiky přijata velmi pozitivně, což jde ruku v ruce s oceněním Nadací Alfréda Radoka. Jednotlivé recenze přes dílčí výtky nešetří, s mým skromným souhlasem, superlativy jak na adresu autora, tak na adresu inscenačního týmu a souboru. Z deníkové kritiky: *„Vladimír Morávek však svým humanistickým, groteskně melancholickým a výsostně múzickým dílem završil svá*

východočeská léta."⁸¹, „Příznačné však je, že Vladimír Morávek ani na závěr své hradecké etapy nehrál na jistotu a přišel s inscenací nejednoznačnou a kontroverzní. Nadšené ovace dokázaly, že to jeho příznivci umějí náležitě ocenit."⁸², „Sugestivní atmosféra vodního živlu, atmosféru probublávání, vlnění, vznášení, potápění a vynořování, akcentuje v inscenaci muzika Michala Pavlíčka a její lehkost se skvěle doplňuje se scénou, v níž Martin Chocholoušek propojil bytové interiéry s krytým bazénem i volnou přírodou. (...) Akvabely jsou však i tak kusem, co stojí za vidění. Jednak v nich Vladimír Morávek připomněl, že vedle Čechova, Dostojevského a Shakespeara umí i současné autory. David Drábek pak prokázal, že z rozjívěného kabaretiéra dozrál ve skutečného dramatika, jakého by si prozíraví divadelní ředitelé měli předcházet."⁸³, „Drábek dobře udělal, že počkal na Hradec a Vladimíra Morávka, který jeho barvitý text (i ve scénických poznámkách) dovedl k ukázněné, čisté obraznosti plné účelných efektů a metafor, v nichž andělé vypadají jako záchrana a rozehřešení jen z dálky. Bazén scénografa Michala Chocholouška, monumentální symbol chladu a samoty, „čpí“ chlodem, skvělá muzika Michala Pavlíčka, k níž se vejde i Tom Waits a Iveta Bartošová, představení nepodbarvuje, ale přímo nese."⁸⁴. Kladné přijetí se u některých kritiků dokonce přehouplo v neobjektivní horování: „(...) troufám si tvrdit, že pokud by se Akvabel ujal jiný režisér, zřejmě by inscenace vyzněla úplně jinak a rozhodně ne tak dobře."⁸⁵

⁸¹ KERBR, Jan. Magičtí vodní cvičenci. *Divadelní noviny*, 31. 5. 2005.

⁸² MIKULKA, Jan. Vladimír Morávek pojal Drábkovy Akvabely velkoryse. *Mladá Fronta Dnes*, 25. 5. 2005.

⁸³ TICHÝ, Zdeněk A. Když milujete vodu. *Reflex*, 2005, č. 19.

⁸⁴ MAREČEK, Petr. Akvabely jsou nesmírně silnou a smutnou komedií. *Mladá Fronta Dnes*, 10. 5. 2005.

⁸⁵ SKOKANOVÁ, Eliška. Život jako synchronizované plavání. *Hradecké noviny*, 2. 5. 2005.

Kritická reflexe brněnských Akvabel prakticky nevznikla, vyjma značně skromné a spíše informačně laděné recenze Václava Blechty z Brněnského deníku. Tato skutečnost není nijak výjimečná a vlastně vychází (přes ojedinělé recenze inscenací Divadelní fakulty múzických umění v Praze) z nezájmu kritiky o inscenace divadelních fakult. Recenze některých inscenací akademií jsou k dohledání ve festivalových zpravodajích divadelních festivalů, především pražský Zlomvaz a brněnský Encounter) či v posledních měsících v časopise Hybris Katedry teorie a kritiky DAMU.

Plzeňská inscenace byla přijata kritikou bezvýhradně kladně: „S výsledkem plzeňské inscenace úspěšné divadelní hry mohou být všichni spokojeni. V žádném případě nestojí na vodě inscenace Akvabely, představená poprvé veřejnosti minulý týden v úterý v klubu plzeňského Komorního divadla. Akvabely tančí na pevné zemi. Jejich konstrukce je pevná a přitom lehká. A jejich vlnění pro diváky příznivé. (...) Poslední poznámka k profesionálnímu režijnímu debutu Viléma Dubničky. Vydařil se. Budiž přáno jemu a hlavně divákům. Podle okolností vzniku lze soudit, že nešlo o nahodilý pokus. A pokud je řeč o cílevědomém činu, snad bude mít pokračování. Lat' už si Dubnička nasadil. Ukáže se, co bude dál..“⁸⁶, „Drábkovo podobenství o problémech, jež se vynořují, když "život náš je v půli se svou poutí", působí v plzeňské verzi svěže, upřímně a očištěně.“⁸⁷ V jednotlivých recenzích zaznívají tisknuté palce čerstvému závanu vzduchu v poněkud provinčním ovzduší Divadla J. K. Tyla. Dobré přijetí u kritiky bylo podpořeno diváckým úspěchem, o čemž

⁸⁶ KOSOVÁ, Petra. Akvabely rozhodně nestojí na vodě. *Mladá Fronta Dnes*, 16. 1. 2006.

⁸⁷ KERBR, Jan. S vodními cvičenci v klubu. *Divadelní noviny*, 7. 2. 2006.

svědčí již čtyřletý život inscenace. V tomto případě ale u kritiky podle mého názoru převládlo nadšení nad objektivitou a nad smyslem takové reflexe. Prakticky žádná recenze nesoustředí, vedle stále přítomného pochvalného tónu, pozornost na místa či skutečnosti inscenace, které jsou problematické, a to buď proto, že je jednoduše nezmiňují, nebo proto, že je, oproti mému pohledu, za problematické nepovažují. Recenze či kritická reflexe samozřejmě není nic jiného než názor diváka, a v tom smyslu nestavím vlastní názor výše, ovšem těžko si představuji inscenaci začínajícího režiséra v poloprofesionálních podmínkách, které se ve čtyřech recenzích nedá (v dobrém úmyslu) nic vytknout. Takový sporný náhled spatřuji ve všech recenzích plzeňské inscenace, zejména potom v určitých místech kritiky Viktora Viktorý: „(...) *co z textu, o jehož jednoznačné kvalitě si dovolím zapochybovat, vykřesaly režie (Vilém Dubnička), vynikající choreografie (Irena Bartošová), nádherná iluzivní scéna (Matěj Němeček) podpořená kostýmy Lenky Poláškové a ovšem koncert základního hereckého septetu, to byl jedinečný akt vzkříšení. Lehkost, bezprostřednost, hravost, pohybová přirozenost, samozřejmě nadsázka bez přehrávání a křeče živě probleskovaly celým představením.*“⁸⁸ Podle mého názoru navštívil Viktor Viktora jiné představení než já osobně. Inscenace v režii Viléma Dubničky je podle mého názoru ucházející, leč průměrná a v určitých aspektech, jako motivace jednání, přílišné spolehnutí se na konverzační kvalitu textu, odbytá vizuální stránka, nevyrovnaná a často nedůvěryhodná herecká akce, hořce rezonující výpověď nahrazená interpretací přes komiku atd., i problematická. Hodnocení jako vynikající choreografie, nádherná iluzivní scéna podpořená kostýmy, herecký koncert a akt vzkříšení jsou

⁸⁸ VIKTORA, Viktor. Kéž by Akvabely šplíchlý živou vodu na klub. *Plzeňský deník*, 25. 1. 2006.

dle mého soudu neadekvátní a nekritické. Dále se neztotožňuji s porovnáním plzeňské inscenace s hradeckou v recenzi J. P. Kříže: „Morávek některé významy textu po svém domyslel, v zámlkách obrazově dopověděl. Divákovi ovšem Drábkovo poselství poněkud zkomplikoval. (...) Nad hradeckou inscenací stojí plzeňská chvályhodnou srozumitelností, a také důvěryhodnějším zvládnutím pohybu ‚ve vodě‘. (...) Původnímu smyslu autorovy výpovědi vrátil text velice výmluvně Dubnička.“⁸⁹ Srozumitelnost plzeňské inscenace vnímám zcela opačně, a tedy v tom smyslu, že dramaturgicko-režijní koncepce Dubničky Akvabely významově zploštila a učinila je v určité míře povrchní, přičemž sdělení se v komediálním ladění se šroubovaností vážných míst vytrácí. Rozdíl v pohybu ve vodě není podle mého soudu o důvěryhodnosti, jako spíš o jiném přečtení přítomnosti tance akvabel. U Dubničky akvabely tančí pouze ve smyslu komického až parodického. U Morávka tančí v esteticky vážně míněné mizanscéně, tančí smutně, krutě a hořce a zároveň poněkud groteskně, úsměvně a bizarně komicky, přičemž tyto vstupy akvabel spolupracují s totožným laděním Drábkovy výpovědi.

⁸⁹ KŘÍŽ, J. P. Akvabely doplávaly z Hradce do Plzně. Právo, 23. 2. 2006.

7. ZÁVĚR

Ve své bakalářské diplomové práci s názvem DAVID DRÁBEK: AKVABELY; ANALÝZA - KONTEXT - INSCENAČNÍ PRAXE jsem se pokusil o analýzu titulem předeslaných tematických okruhů, a tedy o analýzu kontextu uvádění současných českých původních dramatických textů na českých jevištích, o analýzu Akvabel před jevištěm a analýzu Akvabel na jevišti.

V první, kontextuální, části práce jsem konstatoval jakým způsobem se od devadesátých let po současnost dostávají české dramatické texty do distribuce - především přes distribuční činnost zastupujících agentur (v českém kontextu zejména agentur Dilia a Aura-pont), přes dramatické soutěže (především Ceny Alfréda Radoka a Cena Evalda Schorma) a přes publikační činnost institucí zabývajících se divadlem a dramatickými texty (zejména publikační činnost Divadelního ústavu, nakladatelství Větrné mlýny a časopisu Svět a divadlo). Dále jsem konstatoval, jakým způsobem se takové texty dostávají na česká jeviště - především přes autorské scény, s kterými pravidelně spolupracuje autor dramatických textů (jako David Drábek, Luboš Balák, Arnošt Goldflam, Jiří Zelenka, Miroslav Krobot, David Jařab, Jiří Pokorný či Iva Peřinová), přes divadelní scény, které uchopili současné české drama jako jednu z dramaturgických linií, přes divadelní fakulty akademií múzických umění v Praze a v Brně a přes stálou spolupráci režiséra a dramatika. Rovněž jsem se pokusil zmapovat nejúspěšnější dramatické texty ve smyslu počtu uvedení a z těchto textů vysledovat ty, které byly uvedeny opakovaně v krátkém časovém údobí a ty, které se zároveň umístily v dramatických soutěžích.

Na tomto kontextu jsem se pokusil pojmenovat místo, které v rámci české dramatiky Akvabely zaujímají. Patří k zhruba dvaceti od devadesátých let nejčastěji uvedeným textům na české scéně a zároveň k ojedinělým textům, které se dočkaly i více zahraničních inscenování. Rovněž patří k textům, které byly inscenovány opakovaně v krátkém časovém úseku, k textům které byly oceněny v dramatické soutěži (v Cenách Alfréda Radoka se Akvabely v roce 2003 umístili na prvním místě) a jejichž inscenace byly oceněny taktéž (v Cenách Alfréda Radoka byly Akvabely v režii Vladimíra Morávka v roce 2005 vyhlášeny jako Česká hra roku). Skrze tyto okolnosti jsem konstatoval, že Akvabely Davida Drábka patří k nejúspěšnějším českým dramatickým textům, které vznikly od devadesátých let po současnost.

Ve druhé části práce jsem se pokusil o analýzu Akvabel jako dramatického textu. Analyzoval jsem je na dílčích okruzích, a to na úrovni fikčního a žánrového ukotvení, na úrovni kompoziční a motivické struktury, na úrovni práce s časoprostorem, na úrovni práce s dramatickou postavou kritické reflexe. Celkově jsem se v analýze soustředil, jakým způsobem Drábek obrací pozornost eventuálního jeviště k eventuálnímu hledišti. Definoval jsem dva principy takové pozornosti - potenciálního diváka *pozorovatele* a diváka *adresáta*, a v tomto nahlížení jsem zkoumal jednotlivé vyprávěcí postupy, které autor užil.

Ve třetí části práce jsem se pokusil o komparativní analýzu třech českých inscenací Akvabel, a to inscenace z Klicperova divadla Hradec Králové, ze Studia Marta při Divadelní fakultě Janáčkově akademie múzických umění v Brně a z Klubu komorního divadla J. K. Tyla v Plzni. Inscenace jsem

zkoumal na rovině dílčích okruhů, a to na rovině dramaturgicko-režijní koncepce, scénografie, herectví, v porovnání s kritickou a publicistickou reflexí jednotlivých inscenací. Inscenace jsem porovnával s vědomím rozdílů mezi okolnostmi jejich vzniku, na základě rozdílů mezi režii Vladimíra Morávka na profesionální scéně, mezi režii Mariána Amslera na divadelní fakultě a režii Viléma Dubničky v poloprofesionálním zázemí. Přes tyto rozdíly hodnotím hradeckou inscenaci jako daleko nejzdařilejší, plzeňskou inscenaci potom jako nejméně zdařilou.

8. PŘÍLOHY

Nejúspěšnější dramatické texty podle počtu nastudování

BALÁK, Luboš: *Fanouš a prostitutka*. V prvním uvedení spolu s Příběhem Josefa Dudáčka 18. 6. 1995 Studio Marta, scéna DIFA JAMU Brno, 7. 5. 2001 Česká scéna Těšínského divadla Český Těšín a 28. 2. 2006 HaDivadlo při Centru experimentálního divadla Brno.

DRÁBEK, David: *Švédský stůl*. V prvním uvedení 23. 2. 1999 komorní scéna V podkroví Klicperova divadla Hradec Králové, 26. 3. 1999 Studio Hořící žirafy Olomouc při Moravském divadle Olomouc, 25. 2. 2006 Severomoravské divadlo Šumperk a 15. 6. 2007 Národní divadlo v Brně.

GOLDFLAM, Arnošt: *Dámská šatna*. V prvním uvedení 8. 4. 2005 Divadlo v Dlouhé, 12. 4. 2005 Divadlo Mandragora Zlín, 17. 12. 2005 Klicperovo divadlo Hradec Králové a 21. 6. 2009 Studio Dva Praha.

GOLDFLAM, Arnošt: *Doma u Hitlerů*. V prvním uvedení 3. 5. 2007 v rámci projektu Ohně v bažinách! aneb My máme taky jaro - v Brně! v Divadle Polárka Brno, 10. 11. 2007 HaDivadlo Brno při Centru experimentálního divadla Brno, 19. 11. 2008 Moravské divadlo Olomouc a 8. 6. 2009 Janáčkova konzervatoř v Ostravě.

GOLDFLAM, Arnošt: *Pavel Jedlička a Jenda Krahulí*. V prvním uvedení 7. 5. 1990 HaDivadlo Brno při Státním divadle Brno, 12. 12. 1997 Studio Studia Y při Studiu Ypsilon Praha a 20. 1. 1998 Disk, divadelní scéna DAMU Praha.

HAVEL, Václav: *Odcházení*. V prvním uvedení 22. 5. 2008 Divadlo Archa Praha, 11. 10. 2008 Klicperovo divadlo Hradec Králové, 11. 10. 2008 Polská scéna Těšínského divadla Český Těšín, 19. 12. 2008 Jihočeské divadlo České Budějovice a 20. 12. 2008 Divadlo J. K. Tyla Plzeň.

HOROŠČÁK, Marek: *Vařený hlavy*. V prvním uvedení 7. 10. 2000 Divadlo Polárka Brno, 9. 3. 2001 Divadlo Husa na provázku při Centru experimentálního divadla Brno a 31. 10. 2006 Divadlo Tramtarie Olomouc.

JECELÍN, Zdeněk: *Tristan a Isolda*. V prvním uvedení 7. 10. 2000 Horácké divadlo Jihlava, 9. 12. 2001 Slezské divadlo Opava a 25. 2. 2000 Činoherní studio Ústí nad Labem.

KRAUS, Jan: *Nahniličko*. V prvním uvedení 1. 4. 1995 Divadlo Na zábradlí Praha (obnovená premiéra 17. 2. 1999), 7. 4. 2001 Severomoravské Divadlo Šumperk a 15. 9. 2001 Sdružení přátel Eliadovy knihovny Praha.

PITÍNSKÝ, Jan Antonín: *Betlém*. V prvním uvedení 20. 12. 1989 Dětské studio Divadla Husa na provázku při Státním divadle Brno (obnovená premiéra 27. 12. 1990), 10. 12. 1997 Klicperovo divadlo Hradec Králové, 17. 12. 2001 Divadlo bezdomovců Ježek a čížek, 2. 12. 2005 Divadlo Alfa Plzeň, 15. 12. 2006 Divadlo Husa na provázku Brno a 16. 12. 2008 Městské divadlo Zlín.

PITÍNSKÝ, Jan Antonín: *Matka*. V prvním uvedení 24. 3. 1995 Činoherní studio Ústí nad Labem, 25. 6. 1995 Ochotnický kroužek Brno, 26. 6. 1997 Divadlo Na zábradlí Praha a 26. 5. 2007 Národní divadlo moravskoslezské Ostrava.

PITÍNSKÝ, Jan Antonín: *Pokojíček*. V prvním uvedení 17. 5. 1993 Divadlo na Zábradlí, 13. 9. 1997 Severomoravské divadlo Šumperk, 10. 9. 1999 Studio Marta, scéna DIFA JAMU Brno, 31. 10. 2003 Divadlo loutek Ostrava a 28. 3. 2010 Studio Marta, scéna DIFA JAMU Brno.

PROCHÁZKA, Antonín: *Ještě jednou, pane profesore*. V prvním uvedení 3. 2. 2001 Divadlo J. K. Tyla Plzeň, 26. 10. 2002 Východočeské divadlo Pardubice, 29. 9. 2003 Hoffmannovo divadlo v Orlovně a 5. 1. 2006 Divadlo pod Palmovkou.

PROCHÁZKA, Antonín: *S tvojí dcerou ne*. V prvním uvedení 15. 10. 1994 Divadlo J. K. Tyla v Plzni, dále 17. 6. 1995 Polská scéna Těšínského divadla Český Těšín, 9. 12. 1995 Východočeské divadlo Pardubice, 6. 10. 1996 Slezské divadlo Opava, 26. 4. 1997 Horácké divadlo Jihlava, 30. 5. 1997 Česká scéna Těšínského divadlo Český Těšín, 15. 4. 1999 Divadlo Příbram, 31. 1. 2000 Hoffmannovo divadlo v Orlovně a 28. 3. 2004 Branické divadlo Praha.

RYCHETSKÝ, Tomáš: *Nevinní jsou nevinní*. V prvním uvedení 27. 6. 1995 A Studio Rubín Praha (obnovená premiéra 12. 10. 1997), 10. 5. 1999 Janáčkova konzervatoř v Ostravě, 10. 9. 2000 Městské divadlo Karlovy Vary a 30. 3. 2005 Divadlo Tramtarie Olomouc.

SIKORA, Roman: *Smetení Antigony*. V prvním uvedení 6. 4. 2003 Studio Marta, scéna DIFA JAMU Brno, 10. 10. 2003 Divadlo F.X.Šaldy Liberec a 23. 3. 2004 Tyan Plzeň.

ZELENKA, Petr: *Příběhy obyčejného šílenství*. V prvním uvedení 16. 11. 2001 Dejvické divadlo Praha, 1. 11. 2002 Jihočeské divadlo České Budějovice, 8. 2. 2003 Divadlo J. K. Tyla Plzeň, 18. 10. 2003 Východočeské divadlo Pardubice a 22. 11. 2003 Komorní scéna Aréna Ostrava.

Premiéry inscenací dramatických textů Davida Drábka

DRÁBEK, David: *Malá Žranice*. Režie: David Drábek. Západočeské divadlo Cheb. Premiéra: 22. 3. 2003.

DRÁBEK, David: *Hořící žirafy*. Režie: David Drábek. Studio Hořící žirafy. Premiéra: 16. 12. 1993.

DRÁBEK, David: *Jana z parku*. Režie: David Drábek. Studio Hořící žirafy. Premiéra: 21. 4. 1995.

DRÁBEK, David: *Vařila myšička myšičku*. Režie: David Drábek. Studio Hořící žirafy. Premiéra: 6. 5. 1996.

DRÁBEK, David: *Kosmická snídane aneb Nebřenský*. Režie: David Drábek. Studio Hořící žirafy. Premiéra: 5. 6. 1997.

DRÁBEK, David: *Švédský stůl - Jiný kafe*. Režie: Vladimír Morávek. Klicperovo divadlo Hradec Králové. Premiéra: 23. 2. 1999.

DRÁBEK, David: *Kostlivec v silonkách*. Režie: David Drábek. Studio Hořící žirafy. Premiéra: 13. 12. 1999.

DRÁBEK, David: *Kuřáci opia*. Režie: David Drábek. Divadelní sál Uměleckého Centra Univerzity Palackého v Olomouci. Premiéra v rámci projektu Prázdný prostor: 26. 11. 2004.

DRÁBEK, David: *Kostlivec: vzkříšení*. Režie: David Drábek. Studio Hořící žirafy. Premiéra: 1. 2. 2003.

DRÁBEK, David: *Embryo čili Automobily východních Čech*. Režie: Janusz Klimsza. Divadlo Petra Bezruče. Premiéra: 20. 3. 2004.

DRÁBEK, David: *Akvabely*. Režie: Vladimír Morávek. Klicperovo divadlo Hradec Králové. Premiéra: 30. 4. 2005.

DRÁBEK, David: *Žabikuch*. Režie: David Drábek. NoD (Roxy). Premiéra: 21. 2. 2005.

DRÁBEK, David: *Sněhurka - nová generace*. Režie: David Drábek. Divadlo Minor. Premiéra: 26. 2. 2006.

DRÁBEK, David: *Čtyřlístek!* Režie: David Drábek. Divadlo Minor. Premiéra: 28. 11. 2004.

DRÁBEK, David: *Děvčátko s mozem*. Režie: David Drábek. Malé vinohradské divadlo. Premiéra: 6. 6. 2005.

DRÁBEK, David: *Planeta opic aneb Sourozenci Kaplanovi mezi chlupatci*. Režie: David Drábek. Divadlo Minor. Premiéra: 19. 11. 2006.

DRÁBEK, David: *Ještěři*. Režie: David Drábek. Klicperovo divadlo Hradec Králové. Premiéra: 23. 5. 2009.

DRÁBEK, David: *Vykřičené domy*. Režie: David Drábek. Rozhlasová inscenace Českého rozhlasu 3 - Vltava. Premiéra: 29. 5. 2007.

DRÁBEK, David: *Náměstí bratří Mašínů*. Režie: David Drábek. Klicperovo divadlo Hradec Králové. Premiéra: 10. 10. 2009.

DRÁBEK, David: *Berta (od soumraku do úsvitu)*. Režie: David Drábek. Malé vinohradské divadlo. Premiéra: 27. 3. 2008.

DRÁBEK, David: *Unisex*.

DRÁBEK, David: *Noc oživlých mrtvol*. Režie: David Drábek. Studio Beseda při Klicperově divadle Hradec Králové. Premiéra: 20. 2. 2010.

AKVABELY – Klicperovo Divadlo Hradec Králové

Inscenace vznikla jako poslední díl volné trilogie *Národ v sobě* v sezonách 2003/2004 a 2004/2005. Trilogii spojily inscenace *Prodaná nevěsta*⁹⁰ a *Hoří, má panenko!*⁹¹, vše v režii Vladimíra Morávka. Mimo scénickou hudbu Michala Pavlíčka byla dále použita Pavlíčkova autorská hudba se skupinou Stromboli a písně *Léto* (František Janeček/Boris Janíček), *Temptation* (Tom Waits), *Lásko má, já stůňu* (Karel Svoboda/Jiří Štaidl) a *Scarborough Fair* (Traditional). Premiéra proběhla 30. 4. 2005 na hlavní scéně Klicperova divadla.

INSCENAČNÍ TÝM

REŽIE	Vladimír Morávek
DRAMATURGIE	Martin Velíšek
SCÉNOGRAFIE	Martin Chocholoušek
KOSTÝMY	Tomáš Kypta
CHOREOGRAFIE	Michal Němeček
POHYBOVÁ SPOLUPRÁCE	Václav Luks

⁹⁰ SMETANA, Bedřich – SABINA, Karel: *Prodaná nevěsta*. Režie: Vladimír Morávek. Klicperovo divadlo Hradec Králové. Premiéra: 22. 5. 2004.

⁹¹ FORMAN, Miloš – PAPOUŠEK, Jaroslav – PASSER, Ivan: *Hoří, má panenko*. Režie: Vladimír Morávek. Klicperovo divadlo Hradec Králové. Premiéra: 12. 3. 2005.

HUDBA	Michal Pavlíček
SVĚTLA	Igor Ženíšek, Michal Matys
ZVUK	Petr Martínek

OSOBY A OBSAZENÍ

KAJETÁN	Filip Richtermoc
PAVEL	Petr Vrběcký
FILIP	Ondřej Malý
MARKÉTA, EDITA, MAGDA, BABIČKA, PRVNÍ IVAN, SYN MAGDY	Pavla Tomicová
RADEK, DUCH ŽALUDKU, ASISTENT	David Steigerwald
ŠIMON	Jan Sklenář
DRUHÁ	Patrik Němec
TEN, KTERÝ NENÍ V PROGRAMU, VENKOVAN	Eva Leinweberová
	Josef Hervert

AKVABELY - Studio Marta DIFA JAMU v Brně

Inscenace vznikla v rámci absolutoria studentů Divadelní fakulty Janáčkovy akademie múzických umění v Brně. V sezoně 2005/2006 dále ve Studiu Marta vznikly pod hereckým vedením Niky Brettschneiderové inscenace *Večer tříkrálový aneb Cokoli chcete* Williama Shakespeara, *Story* Martina Crimpa, *Tetování* Dey Loher, *Jitro kouzelníků* Romana Sikory a *Poslední večere 1930* Loly Stein. V inscenaci byla mimo původní hudbu také použita píseň *Měsíc* (Monika Načeva) a *I will survive* (Freddie Perren/Dino Fekaris). Premiéra proběhla 11. 12. 2005 ve Studiu Marta.

INSCENAČNÍ TÝM

REŽIE	Marián Amsler
DRAMATURGIE	Jitka Kostelníková
SCÉNOGRAFIE, KOSTÝMY	Hanka Knotková
PRODUKCE	Jiří Matoušek
CHOREOGRAFIE	Róbert Csontos
HUDBA	Mario Buzzi
SVĚTLA	Michal Kříž, Filip Kolegar
ZVUK	Vít Hluška, Jan Škubal

OSOBY A OBSAZENÍ

KAJETÁN	Robert Mikluš
PAVEL	Zdeněk Lambor
FILIP	Ondřej Havlík
MARKÉTA	Andrea Buršová
EDITA	Kristina Chrástová
IVAN	Jan Holcman
SLEČNA MAGDA	Tereza Richtrová
MAGDIN KAREL	Radek Švec
VLKOŠANKA	Eva Kodešová
TAKÉ VLKOŠANKA	Vendula Ježková
VESNIČAN	Ondřej Havlík
ASISTENTKA I.	Zuzana Lužná
ASISTENTKA II.	Tereza Martínková
YASHI KOBAYASHI	Jáchym Chrásta
SEKURIŤÁK	Jan Holcman
ASISTENT, TRENÉR, RADEK, RYBÁŘ, SPRÁVCE BAZÉNU, PLASTICKÝ CHIRURG, DUCH ŽALUDKU	Marek Pospíchal

AKVABELY - Klub Komorního divadla J. K. Tyla v Plzni

Inscenace vznikla přes pochybnosti uměleckého vedení Divadla J. K. Tyla v Plzni ze samostatné iniciativy herců jako první profesionální režie Viléma Dubničky za podpory o.s. JOHAN, Stock Plzeň, Nadačního fondu pro kulturní aktivity občanů města Plzně a Nadace 700 let města Plzně. Namísto původní scénické hudby byla vybrána hudba Pavla Hrubého a Bedřicha Smetany a písně We are the champions (Queen) a Lásko má, já stůňu (Karel Svoboda/Jiří Štaidl). Premiéra proběhla 10. 1. 2006 v Klubu Komorního divadla J. K. Tyla v Plzni.

INSCENAČNÍ TÝM

REŽIE	Vilém Dubnička
DRAMATURGIE	Marie Caltová
SCÉNOGRAFIE	Matěj Němeček
KOSTÝMY	Lenka Polášková
PRODUKCE	Jan Anderle
CHOREOGRAFIE	Irena Bartošová
HUDBA	Pavel Hrubý
SVĚTLA	Pavel Hejret a Vráta Mikan
ZVUK	David Štverák

OSOBY A OBSAZENÍ

KAJETÁN	Michal Štěrba
PAVEL	Bronislav Kotiš
FILIP	Zdeněk Rohlíček

MARKÉTA

EDITA

IVAN

PRVNÍ

DRUHÁ A PANÍ MAGDA

JEJÍ SYN

RADEK

ASISTENTKA

KAMERAMAN

ZÁZNAM ŠIMONA

HLAS Z REŽIE

HLAS DUCHA ŽALUDKU

Andrea Černá

Klára Kovaříková

Jan Maléř

Ludmila Čermáková

Ivana Říhová

Tomáš Karban

Ivan Říha

Tereza Říhová

Vratislav Mikan

David Hradil

Zdeněk Mucha

Jan Přeučil

Klicperovo divadlo Hradec Králové



Studio Marta DIFA JAMU



Klub Komorního divadla J. K. Tyla v Plzni



9. SEZNAM ODBORNÉ LITERATURY

DŮMEOVÁ, Andrea. Boh, společnost, ženy a kríza stredného veku. *Svět a divadlo*, 2004, č. 4.

HALAŠKA, Vít. *Zvukové zajištění inscenace Akvabely*. Diplomová práce, Divadelní fakulta JAMU Brno. Brno: Janáčkova akademie múzických umění, 2006.

HOROŠČÁK, Marek: *Způsoby strukturace současného dramatického Textu*. Diplomová práce, Divadelní fakulta JAMU Brno. Brno: Janáčkova akademie múzických umění, 1999.

KRACÍK, Vladislav. *Dramatické texty Davida Drábka*. Diplomová práce, Filozofická fakulta UP Olomouc. Olomouc: Univerzita Palackého, 2007.

LAZORČÁKOVÁ, Tatjana. *Groteskní záznam světa (Zpráva o české dramatické devadesátých let 20. století)*. Olomouc: Česká literatura, 2003. s. 13 - 25.

MÍTKOVÁ, Iva: *Hry Davida Drábka*. Diplomová práce, Filozofická fakulta UP Olomouc. Olomouc: Univerzita Palackého, 2001.

HULEC, Vladimír - TICHÝ, Zdeněk A. - NĚMEČKOVÁ, Lucie: *Vladimír Morávek: u nás nudou neumřete*. Praha: Pražská scéna, 2004. 320 s. ISBN: 80-86102-20-3.

PÁLUŠ, Peter. *České drama a jeho inscenování na profesionálních scénách v letech 2000-2005*. Diplomová práce, Filozofická fakulta UP Olomouc. Olomouc: Univerzita Palackého, 2007.

STARÝ, Jiří. *Hrdina současného českého dramatu*. Diplomová práce, Divadelní fakulta JAMU Brno. Brno: Janáčkova akademie múzických umění, 2002.

ŠEBESTA, Václav. ...Tomáš Rychetský... *Svět a divadlo*, 2003, č. 1.

ŠEBESTA, Václav. ...David Drábek... *Svět a divadlo*, 2003, č. 1.

- ŠEBESTA, Václav. ...Luboš Balák a Iva Volánková... *Svět a divadlo*, 2003, č. 2.
- ŠEBESTA, Václav. ...Jiří Pokorný a ústecká škola... *Svět a divadlo*, 2003, č. 3.
- ŠEBESTA, Václav. ...Roman Sikora... *Svět a divadlo*, 2003, č. 5.
- ŠEBESTA, Václav. ...Egon Tobiáš a Lenka Lagronová... *Svět a divadlo*, 2003, č. 6.
- ŠOTKOVSKÝ, Jan. Jevištní interpretace dramatického textu jako fenomén (s přihlédnutím k některým jejím koncepcím v české teatrologii). *Divadelní revue*, 2007, č. 4.
- ŠPIČKOVÁ, Klára. *Specifika současného českého dramatu*. Diplomová práce, Divadelní fakulta JAMU Brno. Brno: Janáčkova akademie múzických umění, 2002.
- VELÍŠEK, Martin. Vyslovit se. *Svět a divadlo*, 2004, č. 4.
- VOKÁČ, Tomáš. Lhostejná dramatika (Filozofické předpoklady současného dramatu). *Divadelní revue*, 2006, č. 4.

10. PRAMENY

Dramatické texty Davida Drábka

V elektronické podobě agentury Dilia.

DRÁBEK, David. *Divadelní hry*. Brno: Větrné mlýny, 2003. 116 s. ISBN: 978-80-86907-65-9.

Česká divadelní hra 90. let. Praha: Divadelní ústav, 2003. 480 s. ISBN: 80-7008-151-1.

DRÁBEK, David. Akvabely. *Svět a divadlo*, 2004, č. 4.

DRÁBEK, David. Jana z parku. *Svět a divadlo*, 1995, č. 3.

DRÁBEK, David. Švédský stůl. *Svět a divadlo*, 1999, č. 5.

DRÁBEK, David. *Kuřáci opia*. Brno: Větrné mlýny, 2002, sv. 5.

Audiovizuální záznamy představení

DRÁBEK, David: *Akvabely*. Režie: Vladimír Morávek. Klicperovo divadlo Hradec Králové. Premiéra: 30. 4. 2005. Záznam byl pořízen ve dnech 24.-26. 5. 2006 na hlavní scéně Klicperova divadla jako televizní záznam pro Centrum dramatické, divadelní a hudební tvorby České televize v režii Vladimíra Morávka.

DRÁBEK, David: *Akvabely*. Režie: Marián Amsler. Studio Marta při Divadelní fakultě Janáčkově akademie múzických umění v Brně. Premiéra: 11. 12. 2005. Záznam pořízen dne 21. 4. 2006 pro archivní účely DIFA JAMU.

DRÁBEK, David: *Akvabely*. Režie: Vilém Dubnička. Klub Komorního Divadla J. K. Tyla v Plzni. Premiéra: 10. 1. 2006. Záznam byl pořízen dne 25. 5. 2007 pro archivní účely Divadla J. K. Tyla.

DRÁBEK, David: *Akvabely*. Režie: Vladimír Morávek. Klicperovo divadlo Hradec Králové. Premiéra: 30. 4. 2005. Fotodokumentace [online]. Dostupné z WWW: <www.divadelni-ustav.cz/PhotographDetail.aspx?insc=12392&ph=15246>.

DRÁBEK, David: *Akvabely*. Režie: Marián Amsler. Studio Marta při Divadelní fakultě Janáčkově akademie múzických umění v Brně. Premiéra: 11. 12. 2005. Fotodokumentace [online]. Dostupné z WWW:<www.jamaci.wz.cz/galerie/akvabely/index.htm>.

DRÁBEK, David: *Akvabely*. Režie: Vilém Dubnička. Klub Komorního Divadla J. K. Tyla v Plzni. Premiéra: 10. 1. 2006. Fotodokumentace [online]. Dostupné z WWW: <www.akvabely.wz.cz/photo.htm>.

Divadelní programy k představením

DRÁBEK, David: *Akvabely*. Režie: Vladimír Morávek. Klicperovo divadlo Hradec Králové. Premiéra: 30. 4. 2005. /rogram připravil Martin Velíšek.

DRÁBEK, David: *Akvabely*. Režie: Marián Amsler. Studio Marta při Divadelní fakultě Janáčkově akademie múzických umění v Brně. Premiéra: 11. 12. 2005. Program připravila Jitka Kostelníková.

DRÁBEK, David: *Akvabely*. Režie: Vilém Dubnička. Klub Komorního Divadla J. K. Tyla v Plzni. Premiéra: 10. 1. 2006. Program připravila Marie Caltová.

Periodika

BLECHTA, Václav. *Akvabely v Martě: aktuálně k reality show. Rovnost - Brněnský deník*, 15. 12. 2005.

KERBR, Jan. Magičtí vodní cvičenci. *Divadelní noviny*, 31. 5. 2005.

KERBR, Jan. S vodními cvičenci v klubu. *Divadelní noviny*, 7. 2. 2006.

KOSOVÁ, Petra. Akvabely rozhodně nestojí na vodě. *Mladá Fronta Dnes*, 16. 1. 2006.

KŘÍŽ, J. P. Akvabely doplavalý z Hradce do Plzně. *Právo*, 23. 2. 2006.

MAREČEK, Petr. Akvabely jsou nesmírně silnou a smutnou komedií. *Mladá Fronta Dnes*, 10. 5. 2005.

MAREČEK, Petr. Hradec uvede Akvabely jako první. *Mladá Fronta Dnes*, 28. 4. 2005.

MIKULKA, Jan. Vladimír Morávek pojal Drábkovy Akvabely velkoryse. *Mladá Fronta Dnes*, 25. 5. 2005.

PATEROVÁ, Jana. Tragikomická pánská jízda. *Lidové noviny*, 5. 5. 2005.

TICHÝ, Zdeněk A. Když milujete vodu. *Reflex*, 2005, č. 19.

SKOKANOVÁ, Eliška. Život jako synchronizované plavání. *Hradecké noviny*, 2. 5. 2005.

VIKTORA, Viktor. Kéž by Akvabely špláchly živou vodu na klub. *Plzeňský deník*, 25. 1. 2006.

Internet

www.divadelni-ustav.cz

www.aura-pont.cz

www.dilia.cz

www.jamaci.wz.cz

www.klicperovodivadlo.cz

www.studiomarta.cz

<http://difa.jamu.cz/>

www.djkt-plzen.cz/

www.akvabely.wz.cz
www.moravskedivadlo.cz
www.tyden.cz
www.csfd.cz
www.divadlo.cz/revue/
www.divadlo.cz/sad/
www.divadlo.cz/noviny/
www.provazek.cz
www.hadivadlo.cz
www.upol.cz
www.minor.cz
www.male-vinohradske.com
www.bezruci.cz
www.berlinerfestspiele.de
www.vetrnemlyny.cz
www.damu.cz
www.dejvickedivadlo.cz
www.prakomdiv.cz
www.cinoherak.cz
www.nazabradli.cz
www.naivnidivadlo.cz
www.astudiorubin.cz
www.divadlotramtarie.cz
www.teatrkochanowskiego.art.pl
www.publictheater.org
www.teatr.kalisz.pl
www.mgl.si
www.staatstheater-wiesbaden.de

11. RESUME

DAVID DRÁBEK: AKVABELY; ANALYSIS - CONTEXT - STAGINGS

The Drama Akvabely (Synchronized Swimmers) by David Drábek falls into the most successful original Czech plays written since 1989. In 2003 was his drama awarded by The Alfréd Radok Foundation for playwrights and in 2005 it was filed by the prestigious theatre festival Theatertreffen in Berlin into ten best plays of the year. Presently it has been translated into seven European languages. On the Czech stages it has been for the present produced three times - at Klicpera Theatre Hradec Králové directed by Vladimír Morávek, at Marta Studio on Theatre faculty of JAMU in Brno directed by Marián Amsler and at J. K. Tyl Theatre in Plzeň directed by Vilém Dubnička. On the foreign stages it has been for the present produced also three times - at Wojciech Bogusławski Theatre Kalisz in Poland, at Town-theatre Ljubljana in Slovenia and at State-theatre Wiesbaden in Germany.

This bachelor thesis has three main parts. The first part considers the context of the productions of the most successful contemporary Czech original plays on the Czech stage since 1989. This chapter focuses on Akvabely within this bunch of the contemporary Czech plays. The second part concentrates on the analysis of Akvabely at the textual level. This chapter considers genre and fiction relations, the motivic and compositional structure, the spatio-temporal relations, character build-up and critical reflection of the play. The third part focuses on the comparative analysis of the three Czech Akvabely stagings. This chapter concentrates on directional concept, stage setting, dramatic art and

critical reflection. Stagings were compared under consideration to differences between circumstances of the formation.