

**UNIVERZITA JANA AMOSE KOMENSKÉHO  
PRAHA**

**BAKALÁŘSKÉ KOMBINOVANÉ STUDIUM  
2010 – 2013**

**BAKALÁŘSKÁ PRÁCE**

**Lenka Lavičková**

**Příprava divadelní inscenace a její realizace**

Praha 2013

Vedoucí bakalářské práce: Doc. Václav Janeček, Ph. D.

**JAN AMOS KOMENSKY UNIVERSITY PRAGUE**

**BACHELOR COMBINED (PART TIME) STUDIES**

**2010 - 2013**

**BACHELOR THESIS**

**Lenka Lavičková**

**Preparation and Realization of Drama**

Prague 2013

The Bachelor Thesis Work Supervisor:

Doc. Václav Janeček, Ph. D.

## **Prohlášení**

Prohlašuji, že předložená bakalářská práce je mým původním autorským dílem, které jsem vypracovala samostatně. Veškerou literaturu a další zdroje, z nichž jsem při zpracování čerpala, v práci řádně cituji a jsou uvedeny v seznamu použitých zdrojů.

Souhlasím s prezenčním zpřístupněním své práce v univerzitní knihovně.

V Praze dne.....

*Lenka Lavičková*

## **Poděkování**

Chtěla bych poděkovat svému vedoucímu práce, Doc. Václavu Janečkovi, Ph. D., za jeho značnou podporu při tvorbě této práce.

## **Anotace**

Bakalářská práce se zabývá přípravou divadelní inscenace, kterou rozděluje do jednotlivých složek. V teoretické části tyto složky blíže rozebírá, zkoumá a popisuje její možné varianty. Pro část praktickou byl vytvořen skutečný tvůrčí tým, který absolvoval všechny složky přípravy divadelní inscenace dle části teoretické, volil jejich varianty a vysvětloval důvody svého výběru. A právě zaznamenání tohoto skutečného tvůrčího procesu přípravy divadelní inscenace je obsahem části praktické.

## **Klíčové pojmy**

Divadelní kostýmy, divadelní scénář, divadelní zkoušky, divadlo, herectví, hudba, inscenační tým, divadelní kostýmy, příprava inscenace, scénografie, tvůrčí tým.

## **Annotation**

Bachelor's dissertation is focused on drama creation. In the theoretical section this process is divided into particular parts which are analysed and scanned in detail and in possible varieties.

True creative team was established for the practical part of Bachelor's dissertation. Team went through all phases of drama creation in accordance with theoretical part, chose possible varieties and explained reasons for its decisions. Recording of this real process forms the practical part of the Bachelor's dissertation.

## **Key words**

Creative team, drama creation, dramatic art, music, production team, rehearsals, scenario, stage design, theatre, theatrical costumes.

# OBSAH

<b>ÚVOD</b> .....	<b>8</b>
<b>Teoretická část</b>	
<b>1 TVŮRČÍ TÝM</b> .....	<b>9</b>
1.1 Hlavní tvůrčí tým .....	10
1.2 Pomocný personál .....	17
<b>2 SCÉNÁŘ</b> .....	<b>20</b>
<b>3 SCÉNA</b> .....	<b>22</b>
<b>4 KOSTÝMY</b> .....	<b>26</b>
<b>5 HUDBA</b> .....	<b>29</b>
<b>6 REŽIE</b> .....	<b>30</b>
<b>7 HERECTVÍ</b> .....	<b>33</b>
7.1 Mimika .....	35
7.2 Jevištní pohyb / Gestika .....	36
7.3 Jevištní řeč .....	37
7.4 Improvizace .....	42
7.5 Shrnutí hereckého řemesla v "Hamletovi" .....	44
<b>8 ZKOUŠKY</b> .....	<b>47</b>
<b>Praktická část</b>	
<b>9 TVŮRČÍ TÝM</b> .....	<b>50</b>
9.1 Hlavní tvůrčí tým .....	50
9.2 Pomocný personál .....	51
<b>10 SCÉNÁŘ</b> .....	<b>52</b>
<b>11 SCÉNA</b> .....	<b>54</b>
<b>12 KOSTÝMY</b> .....	<b>57</b>
<b>13 HUDBA</b> .....	<b>61</b>
<b>14 REŽIE</b> .....	<b>63</b>
<b>15 HERECTVÍ</b> .....	<b>65</b>
<b>16 ZKOUŠKY</b> .....	<b>66</b>
<b>ZÁVĚR</b> .....	<b>68</b>
<b>SEZNAM POUŽITÝCH ZDROJŮ</b> .....	<b>70</b>
<b>SEZNAM OBRÁZKŮ</b> .....	<b>72</b>
<b>SEZNAM PŘÍLOH</b> .....	<b>73</b>

## ÚVOD

Obsahem této práce v části teoretické bude zpracování základních složek či fází přípravy divadelní inscenace, a to od popsání důležitých funkcí členů tvůrčího týmu, přes umělecko-technická odvětví, až po samotný proces zkoušení. Všechny fáze budou detailně popsány, rozděleny do jednotlivých částí a také budou uvedeny jejich možné varianty, které se v daných složkách vyskytují. Bude popsán proces tvorby všech důležitých složek či fází, které jsou součástí přípravy inscenace,

Pro vytvoření praktické části bude sestaven skutečný tvůrčí tým, který bude mít za úkol dle jednotlivých fází popsaných v části teoretické zrealizovat divadelní inscenaci. Tým bude postupně procházet všemi fázemi či složkami přípravy dle popisu v jednotlivých kapitolách. Bude debatovat o možných variantách, rozebírat jejich možný přínos pro danou inscenaci a následně bude muset jednu z variant dle uvedené obhajoby vybrat a aplikovat v praxi. Právě celý tento postup tvůrčího týmu bude obsahem praktické části této práce. Proto budou také kapitoly teoretické i praktické části shodné, aby byl zřetelně popsán postup tvorby každé z nich. Po absolvování všech fází přípravy by měl být tým schopen uvést divadelní inscenaci na jevištní prkna a zakončit tak tuto nelehkou tvůrčí práci slavnostní premiérou.

Odůvodnění zvolených variant a postupů v praktické části bude výsledkem společných jednání jednoho konkrétního týmu a výsledek tedy nemůže být považován za obecnou pravdu či jediné možné řešení k dané inscenaci. Cílem praktické části není vytvoření jediného správného postupu přípravy divadelní inscenace, ale ukázání možností a procesů myšlení tvůrčího týmů, který musí pečlivě zvážit z různých úhlů pohledu všechny možné varianty, aby poté mohl vybrat tu, která je podle něj tou jedinou správnou. Stačila by však jediná personální změna v týmu a celkový výsledek by mohl být naprosto odlišný. Divadlo spadá do velkého světa umění, který se neustále mění, rozvíjí a ve kterém neexistují téměř žádná přesně daná a vždy platná pravidla. Nemůžete zde užít žádných vzorců. Jedna plus dvě se bude vždy rovnat třem, ale stejný herec plus stejný režisér se nebude vždy rovnat stejnému úspěchu. Na vše má také vliv celkové prostředí, ve kterém se umění tvoří, jako například politická a sociální situace, kulturní tradice, mezilidské vztahy, finanční situace a mnoho dalších méně či více významných aspektů.



## Teoretická část

### 1 TVŮRČÍ TÝM

*„Má-li býti divadelní představení uměleckým celkem, režisér a dramaturg musí rozuměti autoru hry, herci pochopiti autora i režiséra a šéf výpravy musí dáti jejich výkonům přílehlavý rámeček. Několik různorodých umělců musí se duševně a umělecky spojit k velkému činu. Jen pak možno mluviti o divadle jako o umění.*

*Tam, kde režisér není autoritou, herci hrají na svou pěst a jevištní výprava se opomíjí nebo řeší šablonovitě, nelze mluviti o umění. To jest hraní na divadlo, nikoliv hraní divadla.“<sup>1</sup>*

Utvoření tvůrčího týmu závisí na mnohých okolnostech a ne vždy se postupuje podle stejných pravidel. Základním postupem bývá, že stálý dramaturg divadla vybere hru, kterou předloží uměleckému šéfovi. Ten, pokud se jí rozhodne uvést, se buď role režiséra ujme sám, nebo tímto úkolem pověří režiséra, o kterém se domnívá, že danou hru dokáže zrežirovat tak, aby byla úspěšná. Návrhem scény a kostýmů jsou pak pověřeni stálí zaměstnanci divadla či nasmlouvaní umělci, kteří s divadlem spolupracují. Složením či výběrem hudby je opět pověřen stálý skladatel divadla či jiný hudebník s divadlem spolupracující. Herecké obsazení je pak vybíráno z herců divadla, kteří jsou zde ve stálém angažmá, ke kterým jsou případně přibírání tzv. hosté. I v tomto postupu panují mnohá buď a nebo. Je však daleko více způsobů, jakými se tvůrčí tým utváří, a je vždy důležité, od kterého člena týmu se obsazení těch ostatních odvíjí. Je-li na začátku procesu herečka, která si sama našla text hry, v níž chce ztvárnit hlavní úlohu, a má-li takový věhlas, že si to může dovolit, vybere si svého režiséra, na kterém pak může nechat výběr ostatních pozic. Nebo může být na začátku autor hry, který svou hru napíše pro určité herce, které si předem vybral a ušil jim role tzv. na tělo, a ten obsadí ostatní pozice lidmi, se kterými již spolupracoval a proto věří, že jeho kusu dodají vhodné jevištní podoby. Určení umělci mají také své oblíbené spolupracovníky,

---

<sup>1</sup> CIMLER, F. *Ochotnický režisér a herec: Divadelní představení*. 2. vyd. Praha: Nakladatel A. Neubert, 1946. s. 11-12

které si pak s sebou k další práci, je-li jim to ředitelem divadla, uměleckým šéfem či jinou odpovědnou osobou povoleno, přivedou. Existují tedy určité týmy spolupracovníků, kteří si navzájem tzv. dohazují práci. Například s režisérem Vladimírem Morávkem spolupracuje často kostýmní výtvarnice Sylva Zimula-Hanáková, scénograf Martin Chocholoušek nebo herečka Dagmar Havlová-Veškrnová. Ať už k sestavení týmu dojde tak či onak, důležité jsou jednotlivé funkce jejich členů v přípravě inscenace. Pomineme-li ředitele či uměleckého šéfa, hlavní osobou celého týmu je jednoznačně režisér. O tom však už v následujících charakteristikách jednotlivých členů tvůrčího týmu, které jsou rozděleny do dvou skupin.

## 1.1 Hlavní tvůrčí tým

V této části jsou popsány všechny funkce, které se velkou měrou podílejí na vzniku inscenace vzhledem k umělecké tvorbě.

### Autor

Autor je prvotním článkem, který celý proces přípravy divadelní inscenace zahájí. Jím zvolené téma, žánr, charakteristika postav a mnohé další je podkladem pro tvůrčí práci ostatních členů týmu. Herci dávají slova, režisérovi téma, scénografovi prostor, výtvarníkovi dobu, hudebníkovi atmosféru a samozřejmě nejen to. Jak je však po uvedení hry na jevištní prkna s výsledkem spokojen, to je otázka. Když totiž autor píše svou hru pro divadlo, neubrání se své vlastní představě jejího ztvárnění. Proto je někdy v textech divadelních her až přílišný počet závorek, v nichž je popisováno dění na jevišti, které však herec či režisér mohou a nemusí vzít do úvahy při své tvorbě. Autor je tak mnohdy přesvědčen, že režisér, herci i zbytek tvůrčího týmu jeho hru zcela zničili, neboť se mu zpronevěřili. Režisér však může v textu rozkrýt myšlenku nebo sdělení, které do něj autor vložil jen mimoděk či nevědomky a z důvodu jiného ohniska zájmu je ani nepostřehl. Jakými peripetiemi prochází autor při psaní své hry, poté během následného procesu přípravy divadelní inscenace a nakonec při premiéře, píše s humornou nadsázkou, avšak velmi výstižně, ze svých vlastních zkušeností Karel Čapek, a protože vystihuje podstatu autorova rozpoložení během přípravy inscenace, citujme si několik úryvků:

*"Z jakýchsi tajemných příčin je to vždycky poslední akt, co se musí předělovát, právě tak jako vždy je to poslední akt, co na jevišti určitě selže a v čem kritika se vzácnou jednomyslností objeví slabinu díla."<sup>2</sup>, "Když tedy je poslední akt dvakrát nebo třikrát seškrtnán a předělán a kus přijat, počíná se pro autora doba čekatelství. Je to období, kdy autor přestává cokoliv psát a dělat, kdy není s to ani číst noviny ani žít v oblacích ani spát aniž jakkoliv utloukat čas, neboť žije v transu čekání, že bude hrán, kdy bude hrán, jak bude hrán, a podobně."<sup>3</sup>, "Režisér, jemuž je kus přidělen, vychází z rozumného předpokladu, že se musí kusu pomoci na nohy, jak se říká; čili že se musí udělat jinak, než jak to autor nadrobil."<sup>4</sup>, "Jste-li nebo hodláte-li být divadelním autorem, radím vám, abyste nechodili na první neboli čtenou zkoušku. Je to zdrcující dojem. To se sejde šest nebo osm herců; vypadají na smrt unaveni, zívají a je jim zima; stojí nebo sedí v hloučcích a polohlasem kašlají. (...) Autor se potácí ven, drcen přesvědčením, že doposud nikdy v dějinách světa nebyla napsána hra tak šedivá a neúspěšná jako jeho."<sup>5</sup>, "Pan autor se krčí v parteru jako hromádka neštěstí. Je to desolátní a není už pomoci: pozitří je generálka."<sup>6</sup>, "Po premiéře zůstává autor v naprosté nejistotě, propadl-li na celé čáře nebo měl-li obrovský úspěch. Nu ano, byl vyvolán; ale snad si publikum jen dělalo legraci, nebo ho litovalo či co... (...) A nazítří si skoupí všechny noviny, aby se dověděl aspoň z hlasů kritiky, jak to vlastně dopadlo. Nuže, dozví se z novin toto: Že jeho kus měl jakýsi děj, ale každý kritik vypravuje nějaký jiný. – Že jeho hra 1. měla úspěch, 2. byla přijata vlažně, 3. část publika syčela, 4. úspěch byl srdečný a zasloužený. (...) Následkem toho se autor nikdy nedozví, měl-li jeho kus úspěch; ani počet repris nic nedokazuje, neboť podle divadelních pranostik platí, že má-li hra málo repris, je to proto, že je nemožná a propadla; dosáhne-li velkého počtu repris, je to proto, že je to kýč."<sup>7</sup>.*

---

<sup>2</sup> ČAPEK, K. *Jak se co dělá*. 5. vyd. Praha: Fr. Borový, 1940. s. 113

<sup>3</sup> Tamtéž s. 114

<sup>4</sup> Tamtéž s. 118

<sup>5</sup> Tamtéž s. 122-125

<sup>6</sup> Tamtéž s. 132

<sup>7</sup> Tamtéž s. 180-182

## **Dramaturg**

Divadelní dramaturgii můžeme dělit na repertoárovou a jednorázovou.

V oblasti repertoárové dramaturgie sestavuje divadelní dramaturg tzv. dramaturgický plán divadla. Tedy dle jemu zadaných požadavků vybírá texty vhodné k uvedení. Na zřeteli musí mít přitom historii a profil divadla, kulturně-politicko-sociální situaci v zemi a městě, kde se divadlo nachází, i kupříkladu finanční situaci. Dále by měl sledovat nové hry a jejich inscenace doma i ve světě. Popřípadě navrhnout vhodnou hru k překladu či úpravě. Také může oslovit mladého autora pro napsání hry přímo pro jejich herecký soubor. Může býti i divadelním archivářem. Při výběru hry musí také brát na vědomí herecký soubor daného divadla. Tedy jak počet žen či mužů, tak i jejich věk, přednosti či neduhy. Snaží se o co největší obsazenost souboru, aby mu někteří herci dlouho tzv. nestáli. Předpoklady herců jsou důležité hlavně při výběru těžkých her, jakými jsou například téměř všechny hry Williama Shakespeara, antické hry či různá absurdní dramata. Pokud divadelní soubor disponuje dejme tomu osmi muži a třinácti ženami, je jasné, že hra "Dvanáct rozhněvaných mužů" nebude tou správnou volbou. Stejně tak může dramaturg vybrat hru "Hamlet" jen v případě, pokud má pro něj v souboru vhodného představitele. Je také možné pro hlavní postavu oslovit hosta, což však ve většině případů vyvolá v hereckém souboru vlnu nevole.

V oblasti jednorázové dramaturgie se jedná o konkrétní inscenaci. Dramaturg seznamuje tvůrce inscenace s historií díla či jeho úspěšným nebo naopak neúspěšným zpracováním v letech minulých. Dále všechny seznámí s postavou autora a samotným hercům pak může vyložit charakter jejich postav. Případně jedná-li se o historickou postavu, poskytne jim potřebné informace, které jim mohou v jejich tvorbě postavy výrazně pomoci. Z důvodu těchto jim nasbíraných informací je také běžnou praxí, že dramaturg sestavuje k dané inscenaci program. V něm věnuje prostor autorovi, tvůrcům i obsahu hry, případně právě různým zajímavostem, které s hrou přímo či nepřímo souvisejí. Dále se podílí na úpravě daného textu a funguje jako literární poradce, tedy kontroluje herce, aby se v řeči neodchylovali od vhodné mluvy. Proto se dramaturg účastní zkoušek, kde také funguje jako tzv. režisérovy druhé oči, což znamená, že se na hru snaží dívat nezaujatýma očima diváka, který hru uvidí poprvé a ke kterému by mělo sdělení, o němž se režisér spolu s hercem snaží, dojít i bez vysvětlování, kterého se všem zúčastněným během zkoušek dostane. Pokud se režisér či herec snaží svým počínáním

sdělit nesdělitelné, říká se tomu v divadelní hantýrce: "*Dáme to do programu.*", což je jakýsi výraz pro skutečnost, že nepřečte-li si divák ono vysvětlení chtěného sdělení v programu, zcela jistě dané sdělení neodhalí.

V divadlech, kde post dramaturga z jakýchkoliv důvodů chybí, jeho funkci zastávají ředitelé, režiséři či kolektivní orgány.

### **Herec**

Ačkoliv je režisér hlavní osobou na poli tvůrčího procesu přípravy divadelní inscenace, bez herce by žádná inscenace nikdy vzniknout nemohla. Herec je prostředníkem mezi režisérem, autorem, dramaturgem, výtvarníkem, scénografem a hudebníkem na straně jedné a divákem na straně druhé. Na jeho herecké výbavě a schopnostech záleží, zprostředkuje-li divákovi myšlenku, kterou mu chtějí výše zmínění sdělit, či nikoliv. Není jen pouhým nástrojem v režisérových rukou, neboť do každé postavy vždy dává určitý svůj pohled na svět a část sebe, samozřejmě v mezích daných autorem a režisérem. Je sám velmi tvůrčí osobou, ale protože je ve většině her na jevišti herců více, je zde režisér, aby jejich osobnosti sjednotil a přivedl na stejnou cestu. Herec, ať se snaží sebevíc, nemůže totiž vidět celkový obraz a dojem inscenace: "*Nelze přehlédnouti, že herec na scéně zpravidla vidí a cítí jen sebe. Ostatní partneři ve hře jsou mu jen nutnými podpěrami, políčky na jevištní šachovnici, podle níž hraje a na scéně se pohybuje. A právě postavení těchto podpěr a rozvržení těchto políček, s přihlédnutím k jejich vlastní samostatné funkci, náleží k činnosti režisérově, a to tak, aby se vzájemně doplňovala, příhodně umístila a měla svou spolehlivou akční nosnost v celkovém duchu hry.*"<sup>8</sup>. Proto stejně jako potřebuje režisér herce, potřebuje i herec režiséra. Více k herecké profesi v samostatné kapitole o herectví.

### **Režisér**

Režisér má v tvůrčím procesu vždy poslední slovo a tím pádem také největší odpovědnost. Obecně je to dosti nevděčné povolání, neboť je-li hra úspěšná, zásluhy se ve většině případů připisují hercům, ale pokud je hra neúspěšná, na vině je téměř vždy režisér. Nelehký úkol má již při obsazování hry, neboť tato nevděčná práce připadá právě na něj, až na výjimky. V ideálním případě najde režisér pro každou roli toho

---

<sup>8</sup> TEICHMAN, J. *Svět za divadelní oponou*. Praha: Nakladatelství Orbis, 1942. s. 26

správného herce, který všemi svými vlastnostmi absolutně přesně odpovídá jeho představě. Ve většině případů však musí bohužel přistupovat na kompromisy. Musí zvažovat přednosti či nedostatky herců pro konkrétní role a uvažovat již ve své koncepci daného díla a v možnostech souboru, přičemž je na něm vyžadováno zohlednění minulých obsazení divadelního souboru, tedy aby jeden herec či herečka nebyli několikrát za sebou obsazeni do hlavní úlohy na úkor ostatních. Ať už mu klade překážky ředitel, umělecký šéf, finanční situace divadla či cokoliv jiného, musí režisér nakonec vybrat takové obsazení, aby sice splnil všechny dané podmínky, jež mu byly zadány, ale aby byl s tímto obsazením schopen vytvořit inscenaci tak, jak si předurčil a nepodřídil uměleckou tvorbu zcela technickým překážkám.

Režisér se snaží divákovi prostřednictvím zpracování a pojetí daného textu sdělit svůj pohled na svět a danou problematiku. Měl by se snažit apelovat na diváka a vyprovokovat ho k přemýšlení o problémech, se kterými se setkáváme dnes a denně nebo které by nás mohly naší vinou i vinou někoho jiného potkat. Poskytuje jim určitý návod, jak by se v té či oné situaci měli nebo naopak neměli zachovat. Neměl by však být pouhým moralistou, který jen říká co se má a nemá, ale měl by divákovi nabídnout vysvětlení daných procesů a různé možnosti řešení, aby si mohl divák sám vybrat, jaká je podle něj ta správná cesta. Už odedávna se říká, že divadlo nastavuje lidem zrcadlo života. A tím, kdo jej nastavuje, je právě režisér, neboť herci jsou jen tím odrazem v zrcadle. Jaký však bude výsledný odraz, bude-li přesný, křivý, přehnaný, neutrální či apelující, to je právě prací režiséra.

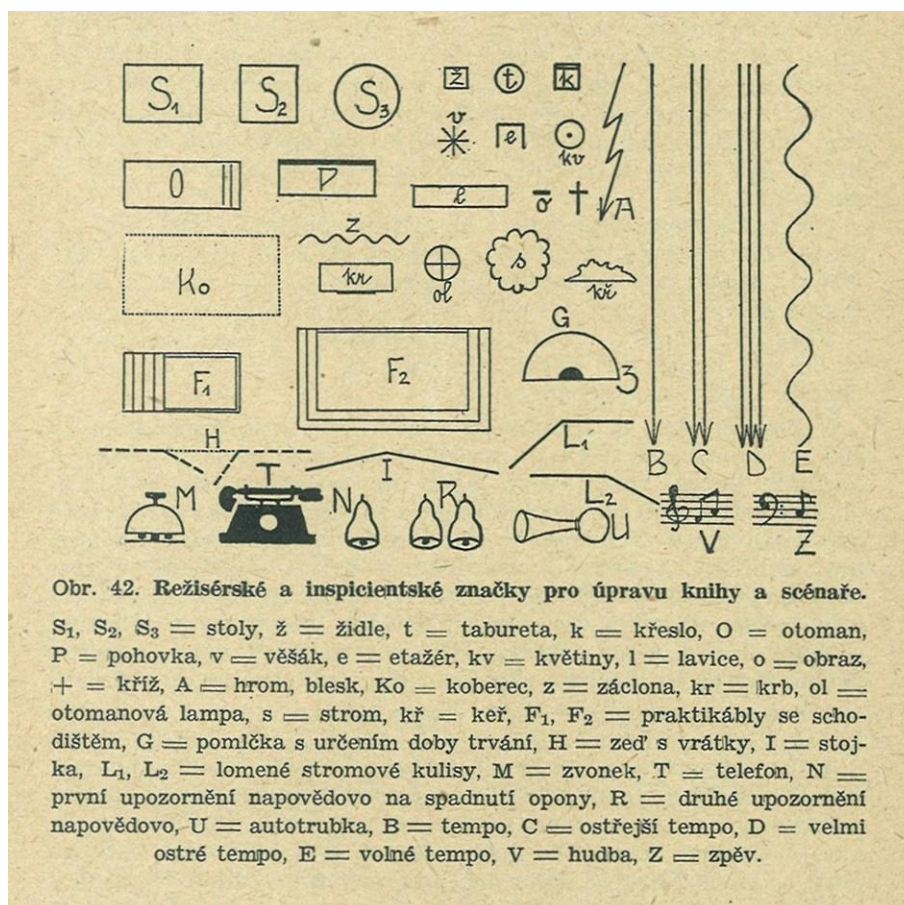
Je-li hercův nástroj jeho tělo, pak nástrojem režiséra je právě herec. Stejně jako se dá se špatnými nástroji dosáhnout velkolepého díla, je možné vytvořit se špičkovými nástroji dílo nevalné. Jde o to, čí ruce ony nástroje vedou, a proto hlavním tvůrcem inscenace je vždy režisér. Když režisér dokáže správně komunikovat, kooperovat a koordinovat, úspěch je na dosah.

V závislosti na výše uvedeném je zřejmé, že režisérem, tedy dobrým režisérem, se nemůže stát každý. Takový člověk by měl být vzdělaný, organizačně schopný, empatický, autoritativní, inovativní, rozhodný, měl by mít otevřenou mysl a smysl pro fantazii. Ostatně už v knize z roku 1942 je osobnost režiséra popisována následovně:

*"Moderní režisér dneška má stejně odpovědný a nesnadný úkol v divadle, jako herec. Předpokládá se ovšem, že to je muž nadaný umělecky vnímavou povahou, který*

dovede vycítit všechny skryté a herci někdy úplně cizí odstíny literárně-dramaturgické a že je dovede zladit v harmonický souzvuk hry s precisním pointováním scén, které tvoří vlastní dramatický nerv díla. (...) Režisér musí být nadán i větší fantasií s konkrétní představivostí, než sám autor hry. Na něm záleží, jestliže ze hry vykresá ony jiskřičky, které pak mohou vznítit zájem obecnstva v hledišti. Skutečný, t. j. tvůrčí režisér je původcem činu, jímž se z mrtvé hmoty autorova slovesného díla a z práce herců staví na jevišti život v celé jeho komické nebo tragické závažnosti a přesvědčivosti."<sup>9</sup>.

**Obrázek 1: Značky pro úpravu režijní a inspičientské knihy s legendou z roku 1946**



Zdroj: CIMLER, F. *Ochotnický režisér a herec: Divadelní představení*. 2. vyd. Praha: Nakladatel A. Neubert, 1946. s. 90.

<sup>9</sup> TEICHMAN, J. *Svět za divadelní oponou*. Praha: Nakladatelství Orbis, 1942. s. 25

**Scénograf** - **Výtvarník scény**  
- **Výtvarník kostýmů**

Dříve tzv. Šéf výpravy. Do kompetence scénografa spadají jak návrhy dekorace, tak i kostýmů. V posledních letech se však scénografové vymezují pouze pro jednu složku a je výjimkou, když kostýmy i scénu dělá pouze jeden výtvarník. Proto zde tuto funkci rozdělujeme. Oba musí samozřejmě blíže spolupracovat s režisérem, jehož zadání se snaží vyplnit, ale měli by také spolupracovat mezi sebou, protože tyto dvě složky společně vytvářejí celkový vizuální vjem, jenž je divákovi předkládán. Obě složky by spolu proto měly ladit, nebo si být protipólem cíleně. Pokud by totiž byl kupříkladu "Hamlet" hrán na scéně, zpodobňující benzinovou čerpací stanicí na poušti, k čemuž by výtvarník kostýmů navrhl renesanční kostýmy, musela by být tato různorodost osvětlena pojetím hry. V jiném případě by se totiž jednalo pouze o exhibici výtvarníků. Společné propojení obou složek proto musí mít vždy nějaký smysl a sdělení. Každý výtvarník by měl být vynalézavý, obětavý, trpělivý a ochotný své nápady měnit, rozšiřovat a zdokonalovat. Ačkoliv je někdy první nápad tím správným, je důležité k němu opět dojít přes zvážení ostatních možností. Kromě historických reálií by měl znát i vlastnosti materiálů a technické postupy při výrobě dekorací, rekvizit, masek, loutek i kostýmů, aby od svých pracovníků nepožadoval nemožné a zůstal v jejich očích autoritou.

**Skladatel / Hudební dramaturg**

Představitel této funkce vytváří spolu s herci celkovou zvukovou stránku inscenace. Spolupracuje úzce s režisérem, jehož představu se snaží svým uměním naplnit. Pokud režisér vyžaduje pro danou inscenaci komponovanou hudbu, je osloven skladatel. Chce-li však v inscenaci užít skladeb již napsaných, může kromě skladatele oslovit též hudebního dramaturga, anebo jeho funkci převzít sám. Hudební složka by také měla být v určité symbióze s ostatními složkami, tedy kupříkladu v inscenaci, jež je realizována v gotickém stylu, nepoužívat elektrických kytar. Pokud to opět není záměr.



## 1.2 Pomocný personál

V této části jsou popsány funkce, které ač se přímo nepodílejí na tvorbě inscenace, jsou účastny vzniku a procesu přípravy inscenace a zajišťují její životaschopnost. Krom uvedených je u divadla ještě mnoho záslužných povolání, která zajišťují chod divadelních představení, ale na jejich bližší popsání už zde bohužel není prostor. Jsou jimi rekvizitář, garderobiér, vlásenkář, čalouník, nábytkář, hasič, oponář, krejčí, kašér, ad. Z finančních důvodů jsou však ve většině divadel mnohá z těchto povolání bohužel již minulostí.

### Osvětlovač

Osvětlovač by měl být stejně dobrým technikem jako umělcem, avšak k tomu musí mít smysl pro harmonii barevných tónů a jejich sílu. Může pak režisérovi nabízet vhodná řešení pro jeho představu a ne jen bezmyšlenkovitě plnit rozkazy. Pokud totiž divadlo vyjede s inscenací na zájezd, může být světelný park pohostinného divadla mnohem skromnější a osvětlovač musí v tuto chvíli rozhodnout, jakých světel je možné se vzdát, jakých nikoliv a kterými lze to či ono nahradit, aby se ve výsledku dosáhlo požadovaného efektu. Scénář pro osvětlovače píše ve většině případů režisér nebo jeho asistent. Může si ho psát i osvětlovač samotný.

### Zvukař

I zde je výhodou, je-li zvukař zároveň umělcem. Hudba a zvuky totiž spolu se světly a dalšími náležitostmi vytvářejí iluzi, kterou chce režisér v divákovi vyvolat. Proto nepustí-li zvukař danou hudbu v požadovaný okamžik, ale dřív či později, nebo nepustí-li ji vůbec, může tak zkazit celý výstup nebo dokonce celé představení. Stejně tak je důležitá hlasitost jednotlivých skladeb či zvuků, protože je-li přílišná či nedostačující, může opět zkazit celkový dojem. Proto je i u tohoto povolání důležité jisté umělecké cítění. Zvukař musí tzv. hrát s herci. Podkresovou hudbu udržovat na úrovni, kdy jsou ještě stále slyšet všechny její drobné valéry a už je slyšet hercův hlas aniž by ten musel hudbu překřikovat. Určit přesnou hlasitost různým zvukům, tedy zvuk přijíždějícího auta, jako když opravdu jede přímo za scénou či rozbití skla přímo na jevišti. Jen tak může být skvělým zvukařem. Zvukový scénář si píše zvukař sám nebo mu ho opět píše režisér či jeho asistent.

## **Inspicient**

(z lat. *inspicere* – dohlížet, pozorovat)

Inspicient je jakýmsi zástupcem režiséra a ochráncem jeho díla. Zkoušení by se měl účastnit od zkoušek aranžovacích neboli postavných, kdy pečlivě zaznamenává do svého scénáře všechny náležitosti, ale jeho hlavní úloha přichází až když je inscenace hotova. Podle režisérových příkazů a myšlenek řídí celé představení a dohlíží, aby vše bylo přesně tak, jak je zapsáno. Při představení i na zkouškách posílá postavy na jeviště, znázorňuje případné zákulisní zvuky, hlásí všechny změny světel a dekorací. Ve své inspicientské knize, která by měla být přehledná, měl by mít inspicient před každým jednáním nakreslenou scénu, poznamenané rekvizity s jejich umístěním na scéně či mimo, stejně jako seznam kulis, závěsů či nábytku, ze kterých je scéna postavena. Před začátkem jednání by pak měl mít zapsané základní světlo a náladu. V textu knihy pak má mít poznamenané nástupy postav s označením strany či dveří, odkud na jeviště vcházejí: P, L, S / I, II, III. Dále si znamená změny světel, trvání zvuků či hudby a také přeměnu dekorací. Inspicient dává také znamení k vytažení či stažení opony. Inspicient je povinen zavolat herce, jehož nástup se blíží, upozornit ho a poté mu dát znamení pro vstup na jeviště, ale nemá ho za úkol hledat po celém divadle, neboť herec má být v šatně či v jiných místech divadla, kde je inspicientské hlášení slyšet. Dobří herci v tomto ohledu inspicienta nepotřebují, protože znají situaci výstupů předešlých stejně jako své narážky, po kterých na jeviště vstupují. Inspicient má mít na svém stolku kromě lampičky též pomocné potřeby: provázek, spínací špendlíky, hřebíky, nůžky apod., aby mohl při nenadálém problému rychle zareagovat. Znaky dobrého inspicienta jsou spolehlivost, přesnost, rozvaha, klid, jistota, dokonalý přehled o všech náležitostech, které tvoří divadelní představení, a také rychlá rozhodnost. Právě na inspicientovi totiž záleží, nechá-li spustit oponu dříve, stane-li se nějaká neočekávaná situace: přijde-li herec v podnapilém stavu, stane-li se na jevišti či mimo něj úraz apod. Dobrý inspicient může při představení mnohdy zabránit katastrofě.



## 2 SCÉNÁŘ

Scénář, tedy hru, kterou má inscenační neboli tvůrčí tým uvést na jevištní prkna, vybírá ve většině případů dramaturg, jak bylo již zmíněno v části o funkci dramaturga v předešlé kapitole. Může být znám nejprve tvůrčí tým, pro který je následně vybírána hra, nebo naopak. Ať už je postup jakýkoliv, výběr hry je vždy základním kamenem pro celou následnou uměleckou i technickou práci tvůrčího týmu, neboť vše, co následuje, vzniká právě na základě textu, a nezáleží na tom, nechá-li se jím tvůrčí tým vést, nebo zda jde ve svém výkladu proti němu.

Hry mohou být různých žánrů. Nejzákladnější rozdělení je: komedie, tragédie, drama. Dále však existuje mnoho různých odvozených žánrů: absurdní drama, absurdní komedie, černá komedie, groteska, cool drama, detektivka, hra pašijová apod. Žánr hry ve většině případů předurčuje určité základní principy tvorby inscenace, pokud však tvůrci nechtějí jít proti autorovým záměrům, aby tak vyzdvihli jiné přednosti hry a právě v onom střetu vystihli jimi vytyčenou podstatu.

Co se způsobu vzniku hry týče, existují tři hlavní typy her: původní divadelní hra, dramatisace literárního díla, divadelní hra na zakázku pro daný soubor. Tyto typy se však mohou vzájemně překrývat. Nyní si tyto typy v jejich čisté podobě blíže specifikujme.

### 1. Původní divadelní hra

Hra, která byla napsána přímo pro divadlo za účelem jejího budoucího zinscenování. Mohou to být hry historické i moderní. Tento typ je nejhranějším na všech jevištích po celé zemi. Netýká se autorských divadel, jejichž tvorba spadá pod třetí typ her. Do těchto her spadají například: Shakespearův "Hamlet", Sofoklova "Elektra", Rostandův "Cyrano z Bergeracu", Čechovův "Višňový sad" či Ionescovy "Židle". Pokud bychom však byli důslední a šli hluboko do historie, nemohli bychom do této kategorie zařadit ani Moliérovu ani například Shakespearovu hru, neboť i oni psali ony hry pro svůj tehdejší soubor. Nechme však toto minulosti a vystavme podmínkám posledního typu jen tvorbu posledních let.

## **2. Dramatizace literárního díla**

Tento typ hry vzniká přepracováním literárního díla v dílo dramatické. Autor nebo dramaturg má v tuto chvíli možnost vytěžit z literárního díla to nejcennější, případně vyzdvihnout určitou linii příběhu nad ty ostatní. Pod tento typ her spadají například: Nezvalova "Manon Lescaut", napsána podle románu Abbé Prévosta, Janovského "Evžen Oněgin", psán podle veršovaného románu A. S. Puškina pro Divadlo Petra Bezruče v Ostravě nebo Maškové "Anna Karenina" psána podle románu L. N. Tolstého pro Divadlo ABC v Praze. Tento typ her spadá ve většině případů zároveň pod třetí typ her, jež jsou psány na zakázku pro určitý soubor.

## **3. Divadelní hra na zakázku pro daný soubor**

Tento typ her je příznačný především pro autorská divadla, kdy dílo vzniká samostatně, kolektivně nebo kdy je autorem sám režisér. V zadání bývá téma hry, žánr či atmosféra a počet postav. Je-li autor členem daného divadla, zná klady i zápory herců, což může zohlednit. Ne vždy je to však pro dobro věci. Takovýmto typem jsou například hry: "Náměstí bratří Mašínů" či "Jedlíci čokolády" od Davida Drábka psány pro Klicperovo divadlo v Hradci Králové.

### 3 SCÉNA

Scéna vytváří spolu s kostýmy celkovou vizuální složku představení, a proto je třeba věnovat jí dostatek času. Může být s kostýmem v souladu či nikoliv. Je možné vytvářet návrh scény tak, aby byla spíše podkladem, který dá vyniknout propracovaným kostýmům. Naopak detailně propracovaná scéna může významně vyniknout za použití strohých kostýmů. Vždy záleží na pojetí a režijním záměru, což je cíl, kterého by se měli všichni členové tvůrčího týmu, tedy i scénograf, snažit dosáhnout. Scéna určuje, kde a jak se budou moci herci pohybovat. Je důležité brát v potaz všechny potřeby dané hry, proto scénograf musí hru nejprve prostudovat a poté nejprve sám nebo už spolu s režisérem stanovit požadovaná prostředí, nábytek, případně rekvizity a začít pracovat na jejich návrzích. Kupříkladu inscenujeme-li hru "Romeo a Julie", je důležité vymyslet jakým způsobem se znázorní balkon. Výše zmíněné rekvizity jsou obvykle dávány dohromady společnými silami. Některé si přímo vybere sám režisér, jiné nechá vyrobit právě scénograf a další obstará výtvarník kostýmů. Je však možné, že obstarání všech rekvizit je zadáno pouze jednomu konkrétnímu členovi tvůrčího týmu. Scénograf musí pro svůj návrh vypracovat půdorys scény a nárys scény, což je pohled na scénu z hlediště, a též navrhnout materiál, z kterého by měly být části scény vyrobeny.<sup>10</sup>

Je běžnou praxí, že scénograf své návrhy mnohokrát mění a překresluje, a to většinou podle požadavků režiséra. Vzájemně se podněcují v nápadech a režisér se prostřednictvím scénografova umění snaží dosáhnout požadovaného výsledného efektu. K tomuto ze zápisků Miroslava Macháčka následující:

*"VÝTVARNÍK SCÉNY – ve skutečnosti je nutno mít NEÚPLNÝ NÁVRH, který je jasný, ne však strnulý, návrh, který bychom mohli nazvat "otevřeným", v protikladu k uzavřenému. V tom je podstata divadelního myšlení – jevištní výtvarník myslí v pojmech čtvrté dimenze, v rozměru času, nejde o scénu jako o obraz, jde o scénu pohybujícího se obrazu... ČÍM POZDĚJI SE ROZHODNE o konečné podobě, TÍM LÍP."<sup>11</sup>*

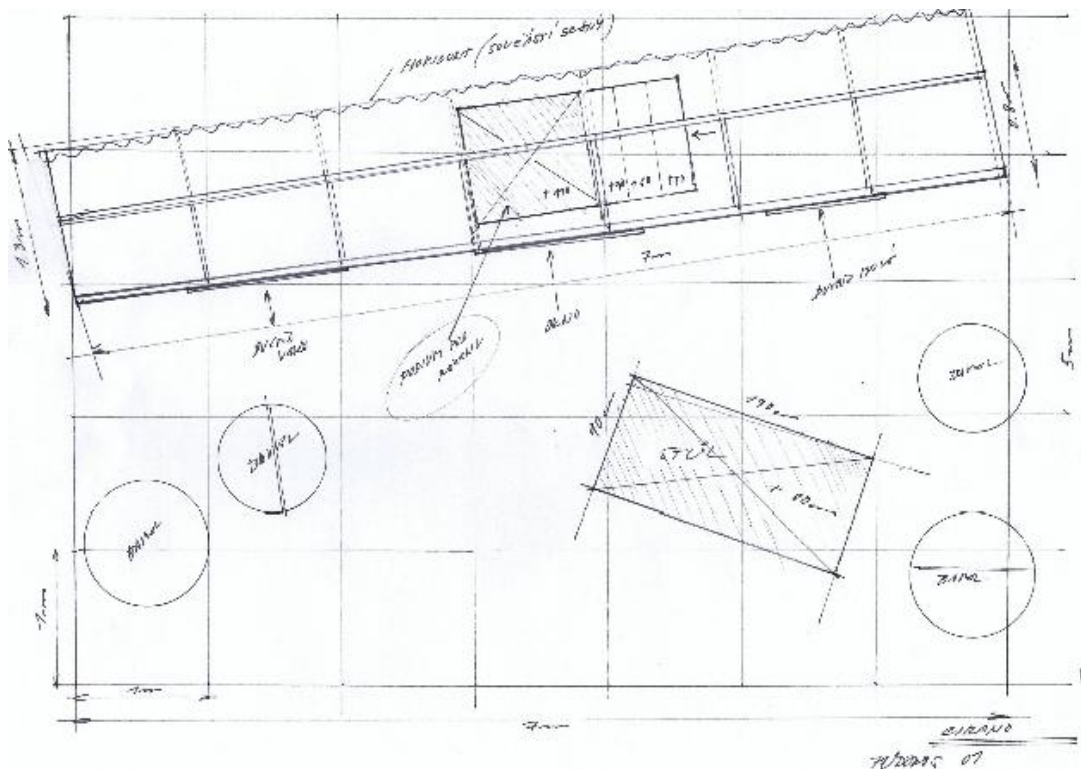
---

<sup>10</sup> Cimler, F. *Ochotnický režisér a herec: Divadelní představení*. 2. vyd. Praha: Nakladatel A. Neubert, 1946.

<sup>11</sup> MACHÁČKOVÁ, K. *Téma Macháček*. 1. vyd. Praha: Nakladatelství XYZ, s.r.o., 2010. s. 375. ISBN 978-80-7388-095-8.

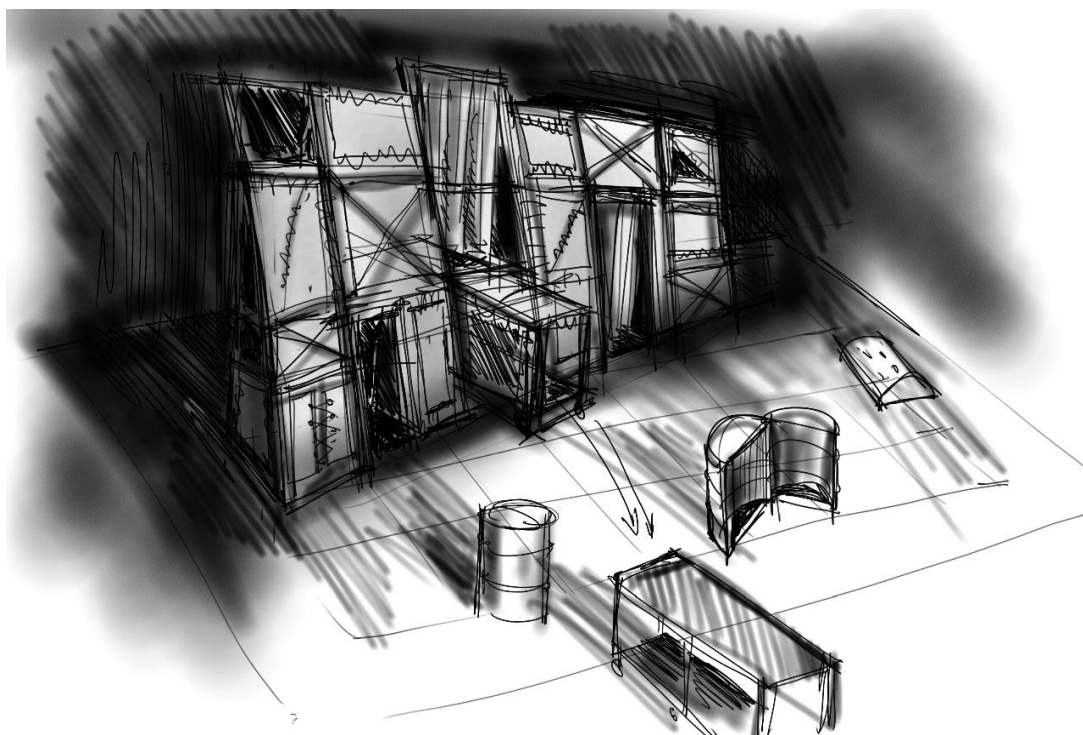


**Obrázek 3: Půdorys scény od Hynka Dřízhala pro inscenaci "Ubohý Cyrano"**



Zdroj: Archiv Docela velkého divadla

**Obrázek 4: Nárys scény od Hynka Dřízhala pro inscenaci "Ubohý Cyrano"**



Zdroj: Archiv Docela velkého divadla

Scénu můžeme rozdělit do čtyř základních typů: scéna jako dobová replika, scéna moderní, náznaková, avantgardní / alternativní. Přesné určení typu však není vždy úplně možné, neboť scéna v sobě mnohdy kombinuje více typů najednou. Nyní si tyto typy přiblížme.

### 1. Dobová replika

Scéna, která zachovává autorovu dobu nebo dobu jím v textu předurčenou. Nemusí však být naprosto přesnou rekonstrukcí. Pokud se o to snaží až přespříliš, může se snadno stát kýčem. Proto je dobré vzít z každého typu scény něco a vytvořit tak neklasicko-klasickou scénu. Jako se to kupříkladu dařilo několik desítek let zpátky významnému představiteli naší scénografie Josefu Svobodovi v téměř celé jeho tvorbě. Uveďme inscenaci "Oidipús vladař" se svým pověstným hrůzu nahánějícím schodištěm, dále "Romeo a Julie", "Vojna a mír" nebo "Macbeth".

### 2. Moderní

Tento typ scény je totožný s typem předchozím. Také je jakousi rekonstrukcí doby, ale té doby, ve které právě žijeme. Tento typ se, bohužel, čím dál tím častěji užívá při realizaci významných her, jako jsou hry Euripida, Moliéra, Williama Shakespeara či Antona Pavloviče Čechova. Pokud má celková modernizace hry ještě jiný smysl, než jen být jiný, pak i moderní scéna může výslednému efektu velkou měrou přispět. Pokud je však scéna samoučelná, přestává býti divadelní scénou a stává se pouhým artefaktem výtvarného umění.

### 3. Náznaková

Takový typ scény daná prostředí, která má dle textu znázorňovat, jen naznačuje a nechává tak dostatečný prostor divákově fantazii, jíž jen jemně navádí a kterou zároveň podněcuje hercovo nakládání s danou scénou či způsob jejího použití. Na jevišti může být například konstrukce připomínající stůl. Když u této konstrukce herec sedí a pije, představuje stůl, když na ní leží, zastupuje pro tuto chvíli postel, a když na ní stojí a přenáší



svou váhu z jedné strany na druhou, stane se tento kus scény rázem lodí. Celkovému dojmu samozřejmě také napomáhají různé technické vymoženosti, jako je kupříkladu světlo, zvuk, stroje na výrobu kouře, mlhy či bublin apod.

**Obrázek 5: Náznakový typ scény k inscenaci "Tři mušketýři"**



Zdroj: Archiv Docela velkého divadla

#### **4. Avantgardní / Alternativní**

Scéna, která by měla být inovátorská a měla by sdělovat posláni mladé generace. Ve většině případů má však za cíl hlavně se odlišit od všeho běžného a klasického. Dodržuje svůj průkopnický smysl a hledání jiných možností, avšak v mnoha případech jediné, co divákovi sdělí, je to, že je jiná. Proč je ale jiná a co tím chtějí tvůrci vyjádřit jiného než vzdor, to už se k divákovi bohužel často nedonese. Bez těchto mnohdy slepých průbojnických pokusů by však nebylo žádného pokroku.

## 4 KOSTÝMY

Kostýmy spolu se scénou vytvářejí celkový vizuální dojem z inscenace a jak již bylo zmíněno v předešlé kapitole, obě složky si mohou být protikladem nebo spolu být v souladu. Zdobené kostýmy by kupříkladu ve strohé scéně mohly vyniknout, zatímco ve scéně stejně zdobené jako jsou ony by se vizuálně téměř ztratily. Ať už je výsledný efekt jakýkoliv, musí mít určený význam a sdělení, jak bylo již zmíněno výše. Kostým může herci v jeho práci výrazně pomoci, ale stejnou měrou mu také může ublížit, ať už po stránce technické či vizuální. Kostýmem lze také vyjádřit mnohé rysy postavy. Například přílišně zdobný pánský kostým může značit narcistickou povahu a kostým jednoduchý naopak pokoru a skromnost. Výtvarník kostýmů musí proto stejně jako ostatní precizně prostudovat text, aby si ujasnil jak umělecké, tak technické požadavky na kostým. Dále samozřejmě spolupracuje s režisérem a na základě všech poznatků může začít s návrhy kostýmů. K návrhům kostýmů pak také přikládá odstřížky látek, ze kterých by měl být daný kostým ušit.

Obrázek 6: Návrhy kostýmů od Mileny Říhové-Dubšíkové pro pohádkovou inscenaci "O chytrém Honzovi"



Zdroj: Archiv Docela velkého divadla

I v tomto případě je běžnou praxí mnohé překreslování návrhů či změna výběru materiálu, a to do té doby, dokud nejsou všechny strany spokojené. Učiní-li výtvarník s režisérem konečná rozhodnutí ve všech ohledech, může zadat kostýmy do výroby. Dále dohlíží na výrobu, tedy spolupracuje s krejčími a účastní se zkoušek kostýmů, kde dohlíží na funkční i vizuální stránku každého kostýmu a popřípadě přímo na místě pozměňuje a upravuje drobné detaily. Ke kostýmu ve smyslu oděvu náleží též další části kostýmu, jako jsou boty, pokrývky hlavy či rukavice. Dále může také výtvarník zajišťovat potřebné rekvizity, spjaté s kostýmem, jako je kupříkladu kabelka.

Kostým můžeme rozdělit opět do čtyř základních typů: kostým jako dobová replika, kostým moderní, náznakový, avantgardní / alternativní. Stejně jako u scény se tyto typy často prolínají. Nyní k bližšímu popisu zmíněných typů.

### **1. Dobová replika**

Kostým, který je vytvořen na základě a principech doby, o níž hra pojednává. K jeho vytvoření je užíváno historických znalostí, obrazů apod. Není tím však myšlena replika do nejmenších detailů. Například pod barokní šaty není dáván korzet, jak tomu tenkrát bylo. Stejně tak zapínání je většinou děláno jinak, zvláště, má-li mít herec tzv. rychlý převlek. Při výrobě divadelního kostýmu je také počítáno s určitým odstupem od diváka, proto zdobení či jiné drobné detaily jsou přizpůsobovány právě oné předpokládané vzdálenosti. Proto se také bude lišit kostým navrhovaný pro jeviště Národního divadla od kostýmu navrhovaného pro jeviště Divadla Ungelt.

### **2. Moderní**

Tento kostým je obdobou dobové repliky, jen je onou dobou současnost. Tímto typem je však myšleno označení kostýmů pro hry, které nejsou ze současnosti. Budeme-li mít na mysli kupříkladu hru Woodyho Allena, jež se odehrává v současnosti, pak současné kostýmy, které výtvarník navrhne či vybere, spadají pod typ dobových replik uvedených výše. Stejně jako u scény je tento typ modernizace výtvarné složky oblíbenou volbou mladých umělců, kteří se chtějí odlišovat. Proto pak, bohužel, tolik nevynikne stejný počín, který v sobě narozdíl od těch předešlých ukrývá hlubší sdělení.

### 3. Náznakový

Takový typ kostýmu, jak je již v názvu obsaženo, naznačuje danou dobu, ale nekopíruje ji. Je spíše jakousi vlastní formou znázornění oné doby. Jisté detaily jsou zachovány, jiné pozměněny a další zavrženy.

### 4. Avantgardní / Alternativní

Tento typ je opět velmi vyhledávaným mladou generací, která se chce vymezit vůči všemu, co zde bylo před ní. Stejně jako u scény se výtvarníková snaha o objevení něčeho nového může podařit a také nemusí. Jedná se často o používání netradičních materiálů: alobal, celofán, bublinková fólie, igelit, hrnce, síta, apod., a také nových technologických vymožeností: led diody či jiná světelná zařízení, tzv. oděv ve spreji, který se naaplikuje přímo na herce, jenž ho poté sloupnutím ze sebe zároveň znehodnotí, různé typy umělých hmot apod. Opět platí, že by zvolení tohoto typu kostýmu nemělo být samoúčelné.

**Obrázek 7 (vlevo) a 8 (vpravo): Návrh a Realizace kostýmu jako dobové repliky od Tomáše Kypty pro postavu Mylady v inscenaci "Tři mušketýři"**



Zdroj: Archiv Docela velkého divadla

## 5 HUDBA

Do této části spadají jak instrumentální skladby, tak písně či všemožné zvuky. Spolu s hercovým hlasem společně vytváří celkovou zvukovou složku inscenace, která by měla korespondovat se složkou vizuální, nebo jí být protikladem za účelem sdělení nějaké myšlenky, jak už bylo několikrát zmíněno výše. Hudební složka navozuje potřebnou atmosféru inscenace, dokresluje život a dění mimo jeviště, vytváří oporu pro herecké výkony a je součástí každé inscenace, až na vzácné výjimky.

Hudba může mít k obrazu vztah reálný nebo paralelní. V prvním případě navozuje iluzi toho, že hudba vychází přímo z dění na jevišti, tedy je-li na scéně muž předstírající hru na klavír, doprovází jej klavírní skladba tak, aby vznikl pocit, že muž skutečně na klavír hraje. V druhém případě se jedná o hudbu, která dokresluje danou situaci, například na jevišti zůstane opuštěná žena, která se právě vyrovnává s bolestnou ztrátou, a k tomu zní z dálky klavírní skladba, jež její smutek umocní. Nebo se může na jevišti konat honička, kterou doprovází groteskní hudba.

### 1. Převzatá

Hudba, která již byla napsána pro jiné účely. Při výběru tohoto typu je vždy velmi důležité ošetření autorských práv. Hudbu převzatou dále rozdělujeme na archivní a nahranou.

**Archivní** - Použije se původní nahrávka dané skladby. Za její užití se pak musí platit autorská práva nejen tvůrcům hudby, ale také tvůrcům nahrávky, tedy umělcům, kteří skladbu nahráli.

**Nahraná** - Skladba se nově nahraje podle příslušné partitury a případného textu. Platí se tedy jen autorům hudby a textu.

### 2. Původní / Komponovaná

Hudba je psána přímo pro danou inscenaci podle požadavků režiséra a dle cítění hudebního skladatele. Autor může hru nahrát sám nebo ji nahrají umělci nasmlouvaní na nahrávku za fixní částku. Práva se tedy poté platí už pouze autorovi.

## 6 REŽIE

*"Jest možno hráti divadlo s méně nadanými herci, ale musí je vésti výborný režisér. Režiséři různých uměleckých kvalit se dodělají s týměž souborem různých úspěchů, jako různí dirigenti s týměž orchestrem."*<sup>12</sup>

Co je náplní režiséřovy práce již bylo řečeno v první kapitole o tvůrčím týmu. Stručně řečeno má režisér za úkol přivést k životu autorovo dílo, a to všemi jevištními prostředky: herci, světla, zvuk, scéna, kostýmy. Režisér je v celkovém procesu přípravy inscenace vůdčí osobností, kdy řídí skupinu lidí a musí být jejich společným pojítkem. Proto by také měl ovládat schopnost tzv. tří K: komunikace, kooperace, koordinace. Režijní složka inscenace je spolu s textem tou nejdůležitější částí, od které se všechno odvíjí a na kterou všechno navazuje. Je to však bráno z pohledu tvorby požadovaného sdělení či myšlenky, kterou má inscenace divákovi přinést. Z obecného hlediska je totiž nejdůležitějším členem tvůrčího týmu jednoznačně herec, neboť to on dělá divadlo divadlem. A právě jeho prostřednictvím můžou ostatní členové týmu předat divákovi své poselství. Nyní si pokusíme přiblížit proces režie.

Na začátku je tzv. režie teoretická neboli vnitřní. Režisér musí nejprve důkladně prostudovat text. Nesleduje však jen technické požadavky či základní obsah, ačkoliv to je také důležité, ale především se snaží najít téma, myšlenku nebo sdělení, které je podle něj tak zásadní a aktuální, že je potřeba právě o něm hru hrát. Hledá vztah hry k přítomnosti a zkoumá předpoklady její realizace, tedy zda je možné, aby oslovila dnešního diváka. Musí vytvořit tzv. režijní koncepci, kdy hledá režijní výklad všech situací, hledá jejich jednotící prvek a pojmenovává daná témata hry. Musí najít tzv. klíč, aby v přeneseném slova smyslu mohl odemknout text tak, jak potřebuje. Společně s ostatními členy tvůrčího týmu vyjma herců spolupracuje již před začátkem zkoušek. Předkládá jim svou koncepci, vyžaduje od nich její naplnění nebo dokonce její nadstavbu a hlídá, aby všechny složky byly v takovém souladu, jaký jeho režijní koncepce přesně vyžaduje. V tomto období začíná psát svou režijní knihu.<sup>13</sup>

---

<sup>12</sup> CIMLER, F. *Ochotnický režisér a herec: Divadelní představení*. 2. vyd. Praha: Nakladatel A. Neubert, 1946. s. 102.

<sup>13</sup> Tamtéž. s. 60-69.

Následuje tzv. režie praktická, tedy fáze, kdy se teorie převádí do praxe. Praktická část režie samozřejmě probíhá po celý čas zkoušek, kdy se režisér snaží všechny zúčastněné nasměrovat na stejnou cestu. Začíná na první čtené zkoušce, kde režisér hercům osvětlí svůj záměr, snahu a myšlenku celé inscenace. Dále je seznamuje s dramatickými situacemi, které jsou nejnižší významovou jednotkou celého dramatického děje, podstatou jednání a souhrnem dramatických vztahů, které trvají určitý časový úsek. Následují zkoušky aranžovací neboli postavné, kdy režisér vytváří tzv. mizanscény. Toto označení je v teatrologickém slovníku popsáno jako: "*prostorově pohybové kompozice hereckých akcí*"<sup>14</sup>. Ve francouzštině je souslovím "mise en scène" označována funkce režiséra. Režisér se prostřednictvím postavení a pohybu herců snaží vyjádřit myšlenku dané situace. Obsah jednání by měl být zachycen v mizanscéně tak, že kdybychom scénu v jakýkoliv okamžik zastavili, měl by být pochopitelný vztah postav v onu chvíli i téma situace.

Aranžování se řídí dvěma základními pravidly. V první řadě je to životní věrohodnost, tedy reálně ztvárněné životní projevy, které jsou člověku blízké a pochopitelné, a proto jimi můžeme předávat různá sdělení. Neméně důležité je však druhé pravidlo, kterým je divadelní vnímání. Tím máme na mysli rozmístění postav tak, aby se vzájemně nekryly, významové postavení, tedy potřebuje-li režisér vyzdvihnout v danou chvíli určitou postavu, určí jí místo v popředí, zatímco méně významné postavy ponechá v pozadí. Toto pravidlo by se dalo považovat za technickou část aranžování a předešlé za část uměleckou.<sup>15</sup>

Během zkoušek se režisér a herec často dostávají do střetu, když každý z nich vidí postavu a její jednání v dané situaci jinak a ani jeden nechce ze své představy ustoupit. Herec se cítí být svazován režisérovou vizí a chce se více projevit. Tento věčný souboj režiséra s hercem dokládá i kniha z roku 1942, kde se v kapitole nazvané příznačně "Herec contra režisér" píše následující:

---

<sup>14</sup> *Základní pojmy divadla – Teatrologický slovník*. 1. vyd. Praha: Nakladatelství Libri ve spolupráci s Národním divadlem, 2004. s. 238. ISBN (Libri) 80-7277-194-9. ISBN (Národní divadlo) 80-7258-171-6

<sup>15</sup> Císař, J. a F. Štěpánek. *Základy činoherní režie*. 1. vyd. Praha: Horizont, nakladatelství Socialistické akademie, pro Ústav pro kulturně výchovnou činnost, Praha, a Krajské kulturní středisko, Hradec Králové, 1984. 40-018-85

*„Žádný herec nemá rád režiséra, i když je někdy sám režisérem. Mezi herci je rozšířeno přesvědčení, že moderní režisér potlačuje hercovu individualitu. (...) Zeptáte-li se nějakého herce, co by tedy pokládal za prospěšné, uslyšíte, že režisér se má starat toliko o pořádek a souhru na scéně, ale že vůbec nemá zasahovat do uměleckého pojetí postavy, jak ji herec vytvořil. Režisér má – podle názoru herců – objasnit prostředí a vlivy, v nichž hercova postava žije; může vysvětlit, proč herec dělá to a ono a jaká je celková situace a nálada studovaného díla. Vše ostatní je již věcí tvůrčí invence hercovy.“<sup>16</sup>.*

Ano, autor dále popisuje, že počínání režisérů se bránila především starší generace, která už je v současnosti téměř celá, bohužel, po smrti, ale tento hercův pocit, že on sám by byl schopen zhostit se tohoto úkolu stejně a možná i lépe nežli režisér, přetrvává dodnes. Proto také v současnosti mnoho herců režiruje. Ne vždy je to však ku prospěchu věci. Režisér musí udržovat kontinuitu příběhu, tedy sled jednotlivých akcí, které se propojují, a hlavně být schopen explikovat text současnému divákovi.

*"Je-li režisér dokonale připraven, ovládá-li situaci a hledí na divadelní hru jako na celek – nikoliv jako na sdružení výstupů a obrazů, z nichž každý má jiný sloh, roztržitěné pojetí a jinou náladu – dodělá se vždy úspěchů."<sup>17</sup>*

---

<sup>16</sup> TEICHMAN, J. *Svět za divadelní oponou*. Praha: Nakladatelství Orbis, 1942. s. 24.

<sup>17</sup> CIMLER, F. *Ochotnický režisér a herec: Divadelní představení*. 2. vyd. Praha: Nakladatel A. Neubert, 1946. s. 102.



## 7 HERECTVÍ

Vzhledem k důležitosti herecké složky v inscenaci a divadle vůbec, je této fázi věnováno nejvíce prostoru. Tato fáze je přímo závislá na fázích předešlých, neboť ty určují princip a způsob hereckého projevu. Nejdůležitější je pro ni však jednoznačně režie. Režisér totiž musí přednést svou vizi inscenace, aby herec pochopil, jakým směrem se má ubírat a mohl se onu vizi svým uměním pokusit zrealizovat. Režisér se tak společně s hercem snaží během zkoušek o naplnění dané vize. Stejně jako režisér působí na herce, může i herec působit na režiséra, který pak v určitých případech na základě projevu jistého herce svou vizi pozmění, neboť ho k tomu onen herec inspiruje. Aby však herec mohl režisérovi nabízet různé způsoby ztvárnění té či oné postavy, nestačí mu pouze jeho vrozený talent, ale musí také plně ovládat tzv. herecké řemeslo, které se zakládá na zvládnutí všech uměleckých i technických aspektů herectví. Slovy Radovana Lukavského:

*"Umění je věcí vrozeného nadání a nedá se naučit. Ale nadání samo k umění nestačí. Je třeba si osvojit určitou dovednost a potřebné znalosti materiálu a techniky tvorby."*<sup>18</sup>.

Následující text tedy věnujme hereckému umění obecně a posléze také oněm zmíněným umělecko-technickým částem hereckého projevu.

Herectví se může dělit na mnoho různých odvětví, jako např. herectví expresivní, civilní, avantgardní apod. Jak od sebe ale odlišit, hraje-li herec expresivně či zda jen přehrává. Hraje-li civilně nebo je jen slabý ve výrazu, protože v poslední době natáčel seriál, a tak své výrazové prostředky bezděky tlumí. A nebo hraje-li avantgardně nebo si pouze nevěděl s rolí rady, a proto se na jevišti chová velmi prapodivně. Také je těžké rozdělit herectví s přihlédnutím k době. Pokud by herci hráli dnes tak, jak tomu bylo v době Antiky, jistě by se jim velkého věhlasu nedostalo. Pokud by to ovšem někdo "fundovaný" neprohlásil za nejumělečtější počin tohoto desetiletí. To by pak jistě mnoho "uměleckých znalců" přitakalo a obdivně hledělo na několik sošně stojících mužů deklamujících nádherně svůj text. Herectví se stejně jako vše kolem nás vyvíjí a

---

<sup>18</sup> LUKAVSKÝ, R. In: HŮRKOVÁ-NOVOTNÁ, J. a H. MAKOVIČKOVÁ. *Základy jevištní mluvy 1.* 1. vyd. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1984. s. 59.

mění, a proto jediné správné dělení, bez ohledu na dobu či místo, je herectví špatné a herectví dobré. Toto rozdělení však není možné vykonat podle jakýchsi přesně daných měřítek či tabulek. Umění herecké spadá do velkého světa umění, pro jehož chápání není přesně daného vysvětlení. Srovnajme si to na příkladu z oblasti umění výtvarného. Kupříkladu pozdější obrazy významného španělského malíře Joana Miróa jsou pro jedny odpadem a pro druhé mistrovským dílem. Jedni nechápou, jak mohl tak zdánlivě jednoduše vykouzlit ono působivé dílo, které v nich vzbuzuje pocit optimismu a naděje, a ti druzí zase nechápou, jak se taková "mazanice", kterou zvládne namalovat malé dítě, může vůbec někomu líbit. Herectví stejně jako každé jiné umění není žádná exaktní věda. Neplatí zde žádné poučky ani vzorce, a proto jediný, kdo může toto rozdělení mezi herectvím špatným a dobrým určit je divák. Ovšem každý divák určí toto rozdělení pouze sám pro sebe. Jak je vidět na příkladu Joana Miróa, to, co se jednomu jeví jako dokonalé, se tak nemusí jevit i ostatním a naopak. Samozřejmě chybné části hereckého projevu, jako jsou výpadky textu, drmolání, rozklepaný hlas apod. rozpozná téměř každý, ale celkové působení herecova projevu je jen v chápání každého z nás. Herecův výkon může být pro jedny naprosto sugestivní, protože jim připomene osobu z blízkého prostředí, a pro druhé dosti nevěrohodný, protože se pohybují v jiném okruhu lidí. Takovým příkladem může být role "feťáka", neboť ne každý přišel s takovouto osobou do styku a neví tedy, je-li výkon herece autentický, přehnaný či slabý. Divadlo má již odedávna za úkol nastavovat lidem jakési zrcadlo života. Žádný lidský osud však není stejný, a proto ani divadelní inscenace nemůže býti vnímána všemi stejně. Ti, kdo zažili nevěru či ztrátu svého dítěte, budou kupříkladu hru "Medea" vnímat naprosto odlišně než mladý nesezdaný pár. Stejně tak tragédie "Kráľ Lear" vzbudí jiné pocity v rodičích a jiné v bezdětných mladých lidech a takovýchto příkladů je nespočet. Jisté je tedy to, že každý člověk je jiný, a proto vnímání hereckých výkonů je jakousi naší osobní výpovědí o chápání a vnímání světa kolem nás.

Celkový vjem hereckého projevu jsme tedy již probrali. Ovšem celkový herecký projev se skládá z několika důležitých částí, které jsou řekněme umělecko-technického rázu – mimika, jevištní pohyb / gestika, jevištní řeč a také improvizace. A právě schopnost ovládnutí těchto součástí, jejich míra a jejich vzájemné propojení vytváří onen výsledný herecký projev. Herec musí především ovládat techniku herecké práce, aby

mohl vytvořit kvalitní herecký výkon, protože stejně jako nás neuchvátí technicky dokonalý herec bez emočního projevu, nemůže nás uchvátit ani emocemi nabitý herec bez techniky. V praxi by to totiž mohlo vypadat kupříkladu tak, že by ve hře "Romeo a Julie" v 5. jednání, kdy Romeo zjistí zprávu o smrti své ženy Julie, herec představující Romea ronil skutečné slzy nad svou ztrátou, ale bohužel by nebylo rozumět tomu, co říká, zadržával by se a na balkón by vůbec nebylo slyšet, že mluví. Stejně tak bychom si nevychutnali koncert houslisty, který by sice brilantně a svižně rozezníval struny svého nástroje, ale bohužel by si ho před vystoupením špatně naladil. A srovnáme-li to například s naprosto odlišným povoláním automechanika, i kdyby uměl rychle a dokonale rozebrat celé auto, ale neměl by tušení, kam součástky vrátit nebo kam má nalít chladicí kapalinu, jistě by špičkou ve svém oboru nebyl. Žádná část tzv. herecké výbavy proto nemůže fungovat sama o sobě. Nejdůležitější pro herce je osvojení si dovednosti každé z nich a schopnost vzájemně je propojit tak, aby spoluvytvářely jednotnou postavu. Chceme-li tedy na divadle dosáhnout dokonalé iluze, musí být podán i všestranně dokonalý výkon. Popišme si teď blíže ony umělecko-technické části hereckého projevu:

## 7.1 Mimika

(ze starořec. *mimēisthai* – napodobovat)

Mimika je určitý výraz tváře, který je tvořen obličejovými svaly. Patří do nonverbální komunikace a je považována za nejsilnější optický signál hercova těla, co se emocí týče. Mimikou tváře je ale možné znázornit jak psychický stav – radost, smutek, znechucení, obdiv či zamilovanost -, tak i stav fyzický – bolest či nevolnost. Může dramatický text umocnit, anebo mu být protikladem, což může být provedeno tak, aby onen protikladný výraz tváře viděl jen divák, zatímco ostatním postavám by byl tento výraz skryt. Divákovi je tak schválně odhalena skrytá stránka postavy, aby byl napjat očekáváním, bude-li ona stinná či naopak kladná stránka odhalena či nikoliv. Mimický výraz také může text zastoupit, např. herečka ztvárňující postavu matky, která spatří po několika letech své domněle ztracené dítě, může namísto věty: "*Ty jsi naživu?*" jen široce otevřít oči, mírně pokrčit čelo a lehce rozevřít ústa s hlubším nádechem. Tento mimický výraz konaný v naprostém tichu pak může na diváka zapůsobit mnohem silněji nežli samotná věta, kterou nahrazuje.

O tuto možnost projevu byli ochuzeni kupříkladu herci v období Antiky, kdy byla požadovaná mimika tváře zachycena v maskách, které herec střídal dle potřeby. V tomto období byl tedy hlavní důraz kladen na hlas.<sup>19</sup>

## 7.2 Jevištní pohyb / Gestika

(neologismus z poč. 20. stol., odvozen od: **Gesto** – z lat. *gestus* - postoj, pohyb těla)

Gestika patří stejně jako mimika do nonverbální komunikace a je základním vyjadřovacím hereckým prostředkem. Ačkoliv je význam slova "gesto" považován širokou veřejností jen za označení pohybu horních končetin, v divadelní terminologii tento výraz označuje celkový tělesný pohyb herce, tedy pohyb horních i dolních končetin, chůzi i postoj či pozici těla. Herec je gestem schopen sdělit své emoce i složité myšlenkové pochody a může jím stejně jako mimikou vyjádřit i protiklad ke svému textu. Každé gesto je určitým znakem. Například pokrčí-li herec rameny, nemusí už nic říkat a divák chápe, že herec, tedy postava, jíž představuje, neví. Co neví, to už vyplývá z dění před či po. Nebo pokud si herec prsty mne bradu, značí toto gesto, že herec přemýšlí. Celkovým gestem pak herec může narážet i na určité známé osoby či předměty. Kupříkladu když si sedne, ruku dá v pěst, opře si ji loktem o nohu a podepře si s ní bradu, většinou publika dojde, že představuje slavnou sochu myslitele od neméně slavného Augusta Rodina. Herec také může gestem znázornit a zároveň i nahradit rekvizity, které když si divák představí, dotvoří tak požadovaný dojem. Například když dá herec ruce do postavení, jako kdyby držel žezlo a jablko, je jasné, že jde o výraz určité moci, ať už ztracené, nabyté či jen silně chtěné. A když herečka sepne ruce, jako kdyby houpala malé dítě v náruči, může jít o výraz touhy mít dítě nebo o výraz ztráty dítěte. Stejně tak může herec gestem domněle třímat zbraň, sklenici nebo knihu. Celkový dojem je pak vždy dotvářen situací, ve které se v danou chvíli postava nachází.

K významu gestiky i mimiky na poli celkového hereckého projevu řekl V. E. Mejerchold, představitel ruské divadelní avantgardy, následující: „*Podstatu lidských vztahů určují gesta, postoje, pohledy a pauzy. Slova samotná nemohou říci všechno.*“<sup>20</sup>.

---

<sup>19</sup> BROCKETT, O. G. *Dějiny divadla*. 8. vyd. Praha: Nakladatelství Lidové noviny a Divadelní ústav, 1999. ISBN 80-7106-364-9. s. 37-38.

### 7.3 Jevištní řeč

Jak bylo již zmíněno výše, všechny části hereckého projevu jsou důležité, pokud bychom však přeci jen museli vybrat tu nejdůležitější, byla by jí právě jevištní řeč. Z technického hlediska jde o spojení schopnosti správného použití dýchání, hlasu a artikulace, které herec plně ovládá a nakládá s nimi podle potřeby. Zdeněk Štěpánek se k tématu vyjádřil následovně: *"Víte jistě všichni, že jevištní mluva vyžaduje zvláštní školení jak ve výslovnosti, tak ve výrazech, v rytmu i v síle. Vymluvit velký monolog vyžaduje zase určitou fyzickou námahu, velkou námahu, zejména když mu chceme dát zaznít přesně, když mu dáme výraz, který vyžaduje i dokonalou stavbu."*<sup>21</sup>.

Herec musí jevištní řeč podřizovat jak požadavkům uměleckým – žánr hry, historické skutečnosti, charakter postavy apod., tak požadavkům technickým – velikost jeviště, vzdálenost od diváka, celková akustika divadla či jiného prostoru, kde se kus hraje, apod. -, protože jedno bez druhého opět nemůže vést ke stoprocentnímu výkonu. Uvedme si nyní základní části jevištní řeči, rozeberme je a rozdělme do případných podskupin.

#### 1. Dýchání

##### Typy dýchání:

- **Typ hrudní / kostální.** - Důraz na práci mezižeberních svalů při nádechu i výdechu, kdy bránice reaguje jen nepatrně. Vede k pružnému rozvoji hrudního koše a k správnému držení těla. Pro jeviště je však nevýhodou, že se k tomuto dýchání často připojuje i tzv. dýchání klíční nebo lopatkové, které kvůli práci zádočných svalů způsobuje nápadné zvedání hrudního koše i ramen. Při emocionálním vzrušení se také objevuje napětí krčního svalstva, což nepříznivě působí na tvoření hlasu. Důsledkem tlaku, který je v této situaci

---

<sup>20</sup> MEJERCHOLD, V. E. In: *Základní pojmy divadla – Teatrologický slovník*. 1. vyd. Praha: Nakladatelství Libri ve spolupráci s Národním divadlem, 2004. s. 179. ISBN (Libri) 80-7277-194-9. ISBN (Národní divadlo) 80-7258-171-6.

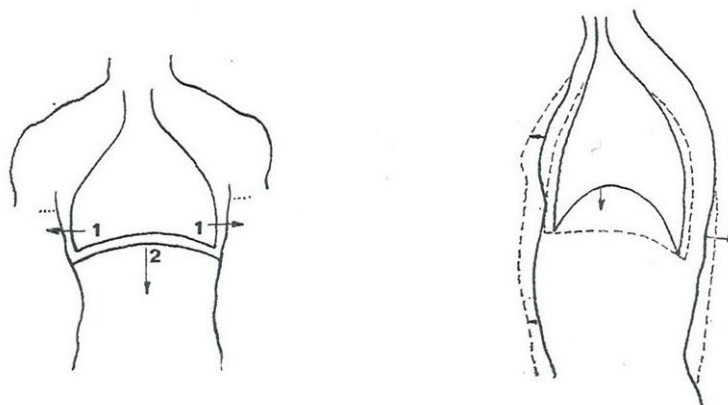
<sup>21</sup> ŠTĚPÁNEK, Z. *Herec*. 1. vyd. Praha: vydala Mladá fronta, nakladatelství ČSM, 1961. s. 88.

vyvíjen na hrtan, je zvýšená hlasová námaha a snížená kvalita hlasu. Pro výše uvedené proto není tento typ dýchání pro jeviště tím nejvhodnějším.

- **Typ brániční / abdominální.** - Aktivní práce bránice při nádechu a výrazná spolupráce bránice a břišních svalů při výdechu. Při nádechu se bránice stává plošší a zkracuje se, čímž se na úkor dutiny břišní zvětšuje objem hrudního koše. Bránice umožňuje hluboký nádech a následné využití dlouhého výdechu. Při silném nádechu se však břišní stěna viditelně vydouvá, což může působit dosti neesteticky, a proto tento typ dýchání opět není pro jeviště nejvhodnější.

- **Typ smíšený / kostoabdominální.** - Mezižeberní svalstvo spolupracuje s aktivní prací bránice a s břišními svaly, aktivní jsou tedy všechny dýchací svaly hrudní i břišní. Klenba bránice se při nádechu snižuje a mezižeberní svaly rozšiřují spodní část hrudního koše do stran, což vede i k rozšíření břišní dutiny do stran. Nevzniká tedy neesteticky vypouklé břicho ani není vyvíjen nepřiměřený tlak na hrtan. Tento typ dýchání také snižuje zátěž dechového i hlasového aparátu a přispívá tím k zdravému tvoření a fungování hlasu. Proto je tento typ dýchání pro jeviště tím nejvhodnějším.

### Obrázek 9: Pohyb žeber a bránice při smíšeném typu dýchání



Obr. 1: 1. Pohyb žeber. 2. Pohyb bránice  
Zvětšování objemu hrudníku a plic, pohyb bránice

Zdroj: HŮRKOVÁ-NOVOTNÁ, J. a H. MAKOVIČKOVÁ. *Základy jevištní mluvy 1.*

1. vyd. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1984. s. 51.

#### Dechová opora

(italský název "appoggio della voce" – opora hlasu)

Termín přejatý z pěvecké techniky. Základní podmínkou je aktivní práce bránice a břišních svalů. Správná práce bránice zaručuje, že krční a ramenní svaly zůstávají i při největším nádechu uvolněny a netlačí tak ani na hrtan, ani na dutinu hrdelní. Tím jsou vytvořeny vhodné podmínky k tvoření přirozeného nosného hlasu. Při výdechu udržuje správná svalová souhra dechové ústrojí co nejdéle v nádechovém postavení a výdech se snaží zpomalit tak, aby trval co nejdéle. Herec musí umět výdechový proud vědomě ovládat, tedy ho moci zpomalovat či vyrovnávat jeho intenzitu, a díky tomu pak může bezpečně ovládat svůj hlas. Kvalita výdechu má totiž bezprostřední přímý vliv na kvalitu hlasu i celé jevištní mluvy.

#### Přídechy

Vědomé a úsporné hospodaření s plicní kapacitou. V běžném životě využíváme k mluvení především vzduchu rezervního. Herec by si však neměl tento návyk přenášet na jeviště. Mohlo by se mu totiž stát, že mu při emočně vypjaté scéně jednoduše dojde vzduch. Navíc hlas, který je tvořen pouze na základě rezervního vzduchu má i zhoršenou kvalitu. Proto je pro

jevištní řeč důležité, aby si herec odvykl mluvit až do úplného vyčerpání vzduchové rezervy a naučil se více využívat vzduch doplňkový. K tomu je třeba vědomě užívat hlubokých nádechů a dechovou zásobu v plicích doplňovat rychlými a energickými přídechy. Je také důležité zvolit pro rychlé doplnění vzduchu vhodnou chvíli, aby se nestalo, že herec svým přídechem naruší logickou stavbu věty.

## 2. Hlas

### **Vznik hlasu**

Hlavními složkami, které vytvářejí lidský hlas, jsou hrtan, ústrojí v něm uložené a nadhrtanové, rezonanční dutiny – hlavové, střední a prsní -, z nichž některé užíváme bezděčně a jiné můžeme vědomě zapojovat do tvorby hlasu. Hlas vzniká v hrtanu rozkmitáním hlasivek. Tónu, který touto činností hlasivek vzniká, říkáme "tón základní" a ačkoliv je podstatnou součástí lidského hlasu, ještě jím zcela není. Nežli se jím stane, musí projít složitou soustavou nadhrtanových rezonančních dutin, kde se mu dostane potřebné síly a barvy. Teprve potom můžeme hovořit o individuálním lidském hlasu.

### **Vlastnosti hlasu:**

- **Výška.** - Je dána počtem hlasivkových kmitů za sekundu a napětím hlasivek. Čím více jsou hlasivky napjaté, tím je tón vyšší. Záleží také na síle výdechového proudu, protože čím silnější je tlak, tím je tón vyšší.
- **Síla.** - Je dána stupněm rozkmitu hlasivek. Vliv má na ni opět síla výdechového proudu, dále anatomické uspořádání hlasivek a individuální utváření rezonančních dutin pod hrtanem i nad ním. Síla hlasu souvisí také s fyzickými předpoklady herce.
- **Barva (témbr)** - Závisí na počtu, síle a výšce svrchních tónů hlasu. Charakter barvy hlasu ovlivňují rezonanční dutiny. Ovlivnit ji může i psychický stav. Například při úsměvu se hlas tzv. zesvětlí. Schopnost práce s hlasovou barvou má velký význam v tvorbě hlasové charakteristiky postav.



### **Zacházení s hlasovou silou**

Zde platí tyto zásady: - Sílu hlasu vždy přizpůsobit prostoru.

- Nepřepínat hlasový orgán.
- Pamatovat, že stupeň hlasové síly není podmíněn jen dobrým hlasovým orgánem a správnou dechovou ekonomikou, ale především přesnou a pečlivou artikulací, protože ta může výrazně kompenzovat nedostatečnou sílu hlasu.

### **Intonace**

Tónová modulace hlasu, melodie, tempo a rytmus hlasového projevu.

### **3. Artikulace**

Správná artikulace je základní podmínkou pro dobrou srozumitelnost mluveného slova a jak už bylo zmíněno výše, někdy může dobrá artikulace nahradit kupříkladu sílu hlasu. Artikulační ústrojí tvoří mluvidla a nadhrtanové dutiny: nosní, hrdelní, ústní. Dutina nosní je celkem neproměnná a je proto stále naladěna na stejný tón. Její zapojení do artikulace způsobuje nosové zbarvení řeči. Dutina hrdelní nemá tak pevný tvar a mění se na základě pohybu jazyka. Její změny tedy vznikají na základě změn dutiny ústní. Dutina ústní je pro přesnou artikulaci tou nejdůležitější, protože podléhá největším změnám. Dá se u ní měnit nejen tvar a velikost, ale také její otvor. Orgány dutiny ústní jsou rozdělovány na orgány pasivní: horní zuby, tvrdé patro, měkké patro, horní ret, a na orgány aktivní: spodní ret, spodní čelist, jazyk. Jazyk je nejpohyblivějším mluvním orgánem. Orgány pasivní, tzv. "artikulační základna", poskytují oporu aktivním artikulačním orgánům. Zcela pasivní jsou však jen horní zuby a tvrdé patro, neboť souvisejí s celkovou kóstrou lebky a jsou tedy samostatně nehybné. Zbylé měkké patro a horní ret mají určitou pohyblivost, ale i přesto spadají do soustavy pasivních orgánů, protože společně vytvářejí jakousi plochu, ke které zdola směřují pohyby orgánů skutečně aktivních.

S artikulací jsou spjaty také výslovnostní styly a důraz viz níže.

### **Výslovnostní styly:**

- *Styl základní, neutrální.* - řečnický – kvalitní výslovnost, klidné tempo (např. přednáška)
- *Styl nižší, běžný.* - konverzační - menší důraz na výslovnost, rychlejší tempo (např. rozhovor přátel)
- *Styl vyšší, slavnostnější.* – velmi pečlivá a výrazná výslovnost, volnější tempo (např. slavnostní projev)

### **Důraz**

Důraz neboli větný přízvuk, kterým dává herec najevo své vlastní stanovisko k danému sdělení a vytyčuje důležitá fakta, je velmi důležitou součástí mluvní techniky, již musí herec ovládat. Slovo, které bychom v psaném textu podtrhli, může herec stejně tak podtrhnout v řeči právě tím, že mu dá silnější důraz. Různým umístěním větného důrazu tedy může dát herec větší význam jedné konkrétní věci nebo změnit celkové vyznění věty. Ukažme si to na příkladu jednoho českého jazykolamu: "*To tato teta tuto tetu tahá.*". Důrazem na slovo první, je možné znázornit, že ne já, ale jiná teta tahá tetu druhou. Důrazem na slovo druhé označujeme, která teta to tahá. Důrazem na slovo třetí sdělujeme, kdo to tetu tahá. Důrazem na slovo čtvrté upozorňujeme, jakou tetu první teta tahá. Důrazem na slovo páté sdělujeme, koho že to první teta tahá. A nakonec důrazem na slovo šesté vyjadřujeme, co dělá první teta druhé.

## **7.4 Improvizace**

(z lat. *improvisus* – nepředvídaný)

Tato část je zde zařazena z důvodu, že každý správný herec měl by umění improvizace plně ovládat, aby při jakékoliv nepředvídané situaci mohl správně zareagovat. Tomuto umění se však nedá naučit ze dne na den. Schopnost dobře improvizovat je buď dána herci od narození, anebo musí být získána dlouholetou praxí.

Jedná se o projev herce bez předchozí přípravy, a to verbální i nonverbální. Prvky improvizace jsou v minimální míře obsaženy v každém hereckém výkonu, protože

žádný herec nezahraje svou roli vždy naprosto přesně, protože se snaží svůj výkon stále zdokonalovat. Herec je nucen improvizovat z důvodu výpadku paměti, ať už své či jeho kolegů, z důvodu fyzického či technického problému nebo kvůli reakci obecnosti. Také může být v inscenaci režisérem předem určená část, ve které je od herců požadována improvizace na dané téma.

Slovní improvizace je též někdy nazývána "extempore" (z lat. ex tempore – ihned, bez přípravy) a kromě užití v užším kontextu díla viz výše může kvůli vlastní iniciativě herce výrazně odbočit od tématu hry. Představiteli takovéto improvizace byli kupříkladu herci Jindřich Mošna, Vlasta Burian či Jiří Voskovec a Jan Werich. Voskovec a Werich si pro své největší improvizace zvolili tzv. "Forbíny" neboli "Předscény", během kterých aktualizovali své party podle současného dění v zemi a ve světě či podle nějaké zvláštnosti v sále. Příklad takové malé improvizace z jejich produkce popisuje Miroslav Horníček v rozhovoru s J. Werichem takto:

*"...Já si dokonce pamatuju, že jste vyšli na forbínu a po chvílce dialogu si povšiml Jiří Voskovec něčeho, co nemohl předpokládat. Že totiž opona za vámi je z tmavomodrého plyše – ze stejného plyše, z jakého jste vy měl tenkrát kalhoty. A řekl vám to. "Vy máte" – povídá – "kalhoty ze stejné látky, jako mají tady v Plzni oponu." A vy jste bleskurychle vypálil: "Ano, já jim prodal zbytek.""<sup>22</sup>.*

Během těchto zmíněných předscén byli Voskovec a Werich na jevišti však sami, a proto nikoho ze svých kolegů ve chvílích své improvizace neupozadovali. Jsou však případy, kdy je herec zvyklý improvizovat během každého představení, a to buď pro pobavení diváků nebo pro pobavení kolegů či sebe sama. Na kolik toto nadbytečné improvizování prospívá, či ubližuje představení by měl určit režisér a toto hercovo počínání buď zarazit, nebo naopak podpořit. Příkladem takovéto velké improvizace je výkon Miroslava Donutila ve hře Carla Goldoniho "Sluha dvou pánů", kterou uvádí Národní divadlo v Praze již více než patnáct let. Na toto představení se sjíždějí lidé z celé republiky, a to právě kvůli panu Donutilovi, od kterého čekají jeho proslulé improvizované aktualizace. Je však otázkou, na kolik toto počínání ubližuje či přispívá představení samotnému a nejedná-li se zde o přerod divadelní inscenace v sólový výstup jedince, kterému ostatní pouze přísluhují.

---

<sup>22</sup> *Svět divadla*. (Fórum 2000 svazek 1. Ediční příloha Svět divadla v edici Interpressmagazínu.) Praha: Vydavatelství a nakladatelství Mezinárodní organizace novinářů, 1989. s. 109. Index 46 687.

## 7.5 Shrnutí hereckého řemesla v "Hamletovi"

Jeden z nejvýznamnějších a nejlepších autorů divadelních her William Shakespeare zakomponoval do své neznámější hry "Hamlet" přesný návod pro herce, jak hrát dobré divadlo. Ačkoliv tato hra vznikla kolem roku 1600, vše, co Hamlet hercům říká, platí i dnes a užívá se tohoto jeho návodu i na uměleckých školách. Uveďme si tedy Hamletův monolog a zjednodušme si jeho slova na jasné pokyny, které jsou obsaženy i v předcházejících částech:

**Hamlet:** *"Mluvte tu řeč, prosím vás, jak jsem vám ji předříkal, mrštně od jazyka. Ale budete-li to v ústech obracet jako mnozí z vašich herců to činívají, raději bych aby mé verše přednášel městský vyvolávač."*

– Držet správný tempo-rytmus, neomezovat se na pouhou deklamaci textu, srozumitelně artikulovat.

*"A nešermujte příliš rukama do vzduchu; ale konejte vše s mírou, neboť v samém slapu, bouři i abych tak řekl vichru vášně musíte si osvojit a vytvořit umírněnost, která jí dodá hladkosti. Ó to mne uráží do duše, když slyším hřmotného, parukatého vlasáče trhati vášeň na cucky, na hadry a třaskati do uší floutkům v přízemí, nechápajícím většinou nic, než nesrozumitelné němohry a hluk. Dal bych takovému chlapu vypráskat za to, že přehromuje hromotluka, přeheroduje Heroda. Prosím vás, chraňte se toho."*

- Nepřehánět gestiku a najít přesnou míru pro výraz těla i hlasu v dané situaci.

*"Ale také příliš krotcí nebudte; vaše vlastní rozvaha budiž vám učitelkou. Posunek přizpůsobte slovu a slovo posunku s tím zvláštním zřetelem, abyste nepřekročili míru přírody; neboť vše,*

*co přehnáno, vymkne se z účelu hry, jejížto cíl od počátku i nyní byl a jest držeti jaksi zrcadlo před přírodou, ukázati ctnosti její vlastní rysy, satíře její vlastní obraz a věku i veškerému času jeho tvar i otisk. To, když přehnáno, neb sehráno chabě, třeba nevědomce rozesmálo, moudré pohorší a úsudek jednoho z těchto v mínění vašem více váhy míti musí, než plná hlediště jiných. Jsou herci, - já je viděl hrát a slyšel vychvalovat, a to velice, ne-li nestoudně, - kteří nemajíce křesťanského hlasu, ani chůze křesťanské, pohanské ba vůbec ani lidské, naparovali se a řvali, až myslil jsem, že nějakí nádenníci přírody dělali člověka a zbřídili ho; - tak ohavně napodobili člověčenstvo."*

- Opět správně zvolit míru výkonu, tedy nepřehrávat a být přirozený. Přizpůsobit slovo gestu a naopak (viz Jevištní pohyb / Gestika). Dbát více na názor odborníků a vzdělanější části publika. Nepodbízet se masám.

*"A ti, kteří u vás hrají šašky, nemluvtež více, než co mají psáno ve svých úlohách; neboť jsou mezi nimi takoví, kteří se chechtají sami, jen aby nějakou tu hrstku hlupáků mezi diváky rozesmáli též, ač by zatím nějaké nutné věci hry mělo býti dbáno. To jest hanebné a prozrazuje ubožáckou ctižádost u blázna, který si tak vede. Jděte, připravte se."<sup>23</sup>*

- Komické postavy by se měly vyvarovat samoučelné improvizace, která, ač pobaví pár jedinců, mohla by pokazit celkový dojem z představení.

---

<sup>23</sup> Shakespeare W. *Hamlet: Kralevic dánský*. Praha: Nákladem a tiskem J. Otty vydává česká akademie císaře Františka Josefa pro vědy, slovesnost a umění. s. 88-90. Přeložil: J. V. Sládek.

Na závěr této části pojednávající o složce herectví ještě citát Karla Čapka, který vtipně popisuje a shrnuje celkovou práci hereckou a ač je mu již více než sedmdesát let, nejspíše nikdy nepřestane být aktuální:

*"Budiž po pravdě řečeno: herecká živnost je tvrdší než vojna; a chce-li se někdo z vás stát hercem, od čehož ho se sepjatýma rukama a pozdviženým hlasem varuji na místě jeho otce i matky, nu, ale chce-li tomu mermomocí, tedy ať dříve vyzkouší svou rezistenci, trpělivost, měchy, písťaly a rejstříky, ať zkusí, jak se zapotí pod parukou a jak pod líčidlem, ať uváží, snese-li chodit nahý na mrazu nebo zabalen ve vatonech v parní lázni, dovede-li osm hodin stát, běhat, křičet, šeptat, jíst své obědy a večeře na kuse papíru, mít na nose mastix páchnoucí štěnicemi, být opékán reflektory a ofukován meluzínou z propadu, vidět asi tolik denního světla jako havíř, zamazat se o všechno, nač sáhne, mít smůlu v kartách, nesmět půl hodiny kýchnout, nosit triko propocené dvaceti předchůdci, šestkrát shazovat šaty ze své zapařené a zrovna dýmající nahoty, hrát se zánětem okostice, s angínou a třeba i s dýmějovým morem a snášet ještě mnoho jiných útrap, jež podstupuje herec, který hraje; kdežto herec, který nehraje, podstupuje muka stokrát horší."<sup>24</sup>*

---

<sup>24</sup> ČAPEK, K. *Jak se co dělá*. 5. vyd. Praha: Fr. Borový, 1940. s. 134.

## 8 ZKOUŠKY

*"Zkoušení je věc nesmírně důležitá, řekl bych pro herce přímo zásadní. Je to v podstatě totéž, co pro hudebníka denní několikahodinové cvičení, pro výtvarníka zvládnutí prostoru nebo hmoty. Pro herce je to čas sebepoznání, dolování ve vlastním nitru, odkrývání neznámých nebo podvědomých citů a pocitů, probuzení myšlenek, hledání nových, dosud neznámých pevnin a rozšiřování duševních obzorů."*<sup>25</sup>

Období zkoušení bývá závěrečnou fází, která vzniká na základě konečných či předběžných výsledků fází předešlých a přímo souvisí s fází herectví, která se právě během zkoušení může teprve zcela realizovat ve smyslu tvorby. Celková doba zkoušení se může diametrálně odlišovat, a to z důvodu náročnosti textu či jeho tématu, žánru inscenace, časové vytiženosti členů tvůrčího týmu nebo kupříkladu režijního přístupu k inscenaci. Zkoušky tak mohou trvat v rozmezí od několika minut po několik měsíců či dokonce let. Obecně však můžeme mluvit o přibližné době jednoho až dvou měsíců. Časové rozpětí ale zdaleka není v procesu zkoušek jediným rozdílem. Různých postupů se užívá také ohledně přístupu ke zkoušeným scénám vzhledem k chronologii hry, tedy zkouší-li se od expozice po závěr hry nebo jsou-li scény zkoušeny tzv. na přeskáčku, jak tomu bývá při přípravě filmu. Například Karel Hugo Hilar, významný český režisér, se nejprve soustředil na scény, které považoval za klíčové pro celou inscenaci, a až poté se zabýval těmi ostatními a řadil je za sebe chronologicky dle textu.<sup>26</sup>

Etapy zkoušení se opět mohou z různých příčin odlišovat, ale jakýmsi zavedeným postupem je rozdělení zkoušek na zkoušky čtené, zkoušky aranžovací neboli postavné, zkoušky pilovací a zkoušku či zkoušky generální, po nichž už následuje slavnostní premiéra. V praxi se uplatňuje také zkouška technická, která může a nemusí probíhat bez herců. Jde o vyzkoušení všech technických aspektů představení, tedy funkčnosti scény, světla, zvuku apod. Tato technická zkouška probíhá většinou v období pilovacích zkoušek. Nyní bližší popis jednotlivých etap zkoušení.

---

<sup>25</sup> ŠTĚPÁNEK, Z. *Herec*. 1. vyd. Praha: vydala Mladá fronta, nakladatelství ČSM, 1961. s. 88.

<sup>26</sup> ČERNÝ, F. *Otázky divadelní režie*. 1. vyd. Praha: Nakladatelství Melantrich, 1988. 32-035-88.

## 1. Čtené zkoušky

První čtená zkouška je jakousi zkouškou seznamovací, kde by měl režisér přednést svou koncepci a způsob, jakým by chtěl text uchopit. Měl by též herce seznámit s návrhy scény, návrhy kostýmů, s předběžně zamýšlenou hudební složkou a dalšími informacemi, které by mohly mít pro hercovu budoucí práci důležitý a přínosný charakter. Během dalších čtených zkoušek se pak režisér spolu s herci pokouší rozebrat text do co nejpodrobnějších detailů. Snaží se společně o objevení podstaty konání jednotlivých postav, o rozklíčování situací a jejich význam ve hře. Na základě zjištěného či objeveného si pak herec může začít postupně budovat svou roli.

## 2. Aranžovací / postavné zkoušky

Aranžovací neboli postavné zkoušky probíhají většinou na zkušebně a pro tuto etapu je již stavěn jakýsi náznak scény, neboť skutečná scéna, v níž se bude inscenace posléze hrát, bývá tou dobou zpravidla ještě ve výrobě. Režisér tedy musí za pomoci zástupného nábytku nebo rekvizit vymezit hercům prostor podobný scéně, v níž bude inscenace hrána, aby se v jeho mezích mohli pohybovat a v jeho rámci mohl režisér vytvářet mizanscény. Během této etapy zkoušení se herci pod vedením režiséra snaží podstatu textu, která byla v průběhu první etapy rozkryta, znázornit a sdělit prostřednictvím všech svých možných prostředků: mimika, gestika / jevištní pohyb, jevištní řeč, improvizace. Zvolení vhodných výrazových prostředků a jejich požadovanou intenzitu musí herec dle názvu celé této fáze vyzkoušet, a to v co nejvíce možných variantách, aby pak mohl být přesvědčen o správnosti výběru oněch prostředků.

## 3. Pilovací zkoušky

Následují zkoušky pilovací, kdy už by měli mít herci jasnou představu o svém aranžmá, o zvolených prostředcích i o celkové podobě své postavy a inscenace. Je-li výše zmíněné splněno, mohou se dle názvu této etapy zaměřit na pilování neboli vybrušování detailů, a to proto, aby byly jejich výkony celistvé stejně jako celá inscenace.



#### 4. Generální zkoušky

Tato etapa je závěrečnou částí celé fáze zkoušek a zároveň celé přípravy inscenace. Měla by tedy již představovat konečnou podobu inscenace. Zkouška tohoto charakteru může být jedna, ale může jich být i několik a mnohdy se již odehrávají před zraky diváků, z jejichž reakcí si tvůrčí tým zkouší ověřit, zda jeho zvolené postupy či principy fungují. Tato zkouška by měla obsahovat všechny náležitosti jako při představení, tedy světelné změny, přestavby, rychlé převleky apod. Generální zkouška je zpravidla poslední režisérovou možností zasáhnout do inscenace, protože když už je inscenace hrána řádně před publikem, již do jejího průběhu zasahovat nemůže. Jsou však případy, kdy režisér průběžně dochází na dozory a hercům či pomocnému personálu po shlédnutí představení uděluje připomínky k jejich práci. V zásadě už však celkovou podobu inscenace nezmění.<sup>27</sup>

---

<sup>27</sup> ČERNÝ, F. *Otázky divadelní režie*. 1. vyd. Praha: Nakladatelství Melantrich, 1988. 32-035-88. s. 105-110.

## Praktická část

### 9 TVŮRČÍ TÝM

Pro potřeby této části práce byl sestaven skutečný tvůrčí tým, a to z umělců Docela velkého divadla (dále jen DVD), které sídlí v Litvínově. Ne všem byla přidělena funkce, kterou obvykle vykonávají. Pro mnohé byla tedy následující práce velkou výzvou, které se zhostili s velkým nadšením a nasazením.

#### 9.1 Hlavní tvůrčí tým

- Autor** – Lenka Lavičková – herečka DVD a studentka UJAK – obor Scénická mediální studia  
- Hana Marvanová – elévka DVD a studentka JAMU – obor Divadelní režie
- Režisér** – Hana Marvanová – viz výše
- Scénograf** – Lucie Randáková – herečka a překladatelka DVD, toho času na mateřské dovolené
- Hudební dramaturg** – Jan Turek – hudební skladatel
- Výtvarník kostýmů** – Tomáš Kypta – kostýmní výtvarník
- Herci** - Lenka Lavičková – viz výše  
- Lukáš Masár – herec DVD  
- Hana Marvanová – viz výše  
- Zuzana Bartošová – herečka DVD  
- Jana Galinová – herečka, dramaturgyně a ředitelka DVD  
- Andrea Traganová – herečka DVD

- Robert Stodůlka – herec DVD
- Petr Erlitz – herec DVD
- Jindřich Lenc – herec DVD
- Petr Kozák – herec DVD

## **9.2 Pomocný personál**

Pro obsazení této části týmu muselo být od několika funkcí ustoupeno a byly obsazeny jen funkce nejdůležitější.

**Inspicient** – Hana Laurichová – garderobiérka DVD

**Osvětlovač** – Anton Pschemecki – zvukař, osvětlovač a herec DVD

**Zvukař** – Lucie Randáková – viz výše

## 10 SCÉNÁŘ

Pro tento projekt nebyla vybrána původní divadelní hra, ani dramatinace literárního díla, ale divadelní hra na zakázku pro daný soubor, protože autoři projektu chtěli využít skutečných osudů příbuzných jedné členky tvůrčího týmu a pokusit se tento příběh převyprávět poněkud netradiční divadelní formou. Inscenace měla tedy pojednávat o skutečných osudech dvou lidí – Kláry Brodyové a Václava Lavičky -, kteří prošli hrůzami koncentračních táborů, a to žena kvůli svému židovskému původu a muž kvůli politickým aktivitám a uprchnutí ze země, načež se při osvobození setkali, zamilovali a zůstali spolu do konce života. Autorky měly k napsání scénáře mnoho pramenů, ze kterých mohly čerpat. Hlavním pramenem byla audiovizuální nahrávka zповědi Kláry Lavičkové-Brodyové, v níž vypráví celý svůj příběh z dob druhé světové války. Dále její písemná vzpomínka v knize "V zajetí smrti", kde vypráví příběh nejen svůj, ale také svého v tu dobu již zesnulého muže, a také celý archiv Aleny Kvapilové, dcery Kláry a Václava Lavičkových, který obsahuje fotky, deníky, zповědi a důležité písemnosti společně s jejími osobními vzpomínkami na vyprávění rodičů. Poté samozřejmě též dostupné dobové materiály k druhé světové válce pro zachování historických skutečností.

Autorky se vzhledem k většímu počtu informačních pramenů k osudu Kláry a především kvůli existenci její autentické nahrávky rozhodly použít právě Klářin příběh jako hlavní linii celé inscenace, a to s vizí, že části zvukové složky nahrávky využijí namísto monologů hlavní postavy, čímž umocní autenticitu příběhu. Příběh Václava se tak tím Klářiným prolíná jako příběh neznámého muže, který zažívá podobný osud jako Klára a do jejího života vstoupí až před závěrem hry, kdy se tak osvětlí jeho přítomnost v inscenaci. Autorky se snažily o spojení dokumentárního žánru s žánrem dramatickým. (Příloha A)

### **Stručný obsah**

Hlavní příběh židovské dívky Kláry začíná v den, kdy je jí doručena obsílka k nástupu na nucené práce. Ještě předtím však tráví svůj den v kruhu rodinném, kdy je nám celá její rodina představena. Klára má stále oba rodiče a sedm sourozenců. Za každého z nich zapálí před odjezdem svíčku na

chanukovém svícnu. Životy jejich nejbližších tak nadále značí ony svíčky. Opouští tedy svou rodinu načež se po několika dnech dostává do koncentračního tábora v Osvětimi.

Následuje její život za plotem koncentračního tábore. Během svého věznění zažije vstupní proces, mnoho selekcí, kterým se jako zázrakem vyhne, tetování čísla na paži, pětadvacet ran holí za pomoc spoluvězeňkyni, hromadné popravy spoluvězňů, epidemii tyfu, pochod smrti, a další hrůzné dění.

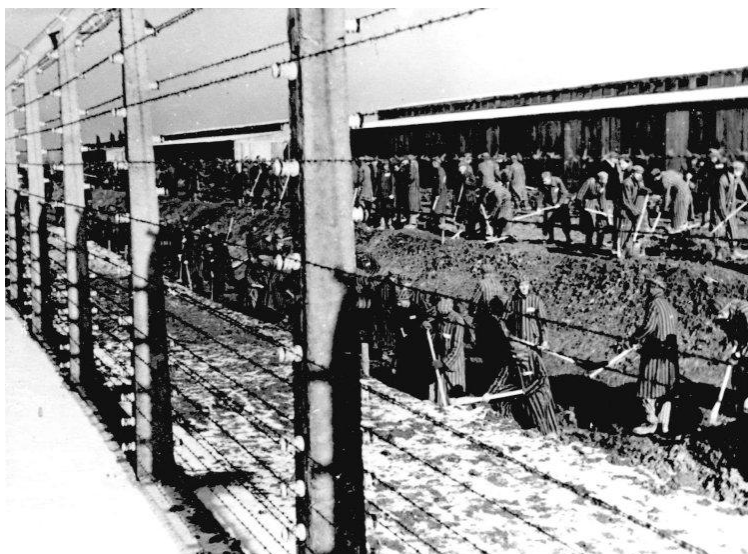
Klářin příběh je přerušován krátkými vstupy, které popisují příběh Václava. Ten uteče z nucených prací, projde mnoha věznicemi, dostane se do koncentračního tábora v Doře a zažije tam podobné situace jako Klára.

Příběhy Kláry a Václava se prolnou při osvobození, kdy se poprvé setkají a na první pohled se do sebe zamilují. Klára se po návratu domů dozví, že z celé její rodiny přežila jen jedna sestra s manželem a synem. Vzdává se své židovské víry a odchází z rodného Slovenska za Václavem do Čech.

## 11 SCÉNA

Dle požadavků režisérky navrhla scénografka Lucie Randáková první návrh scény. Nejvýraznějším prvkem byl plot s ostnatým drátem, který rozděloval prostor jeviště a hlediště. Stejný plot vedl též středem jeviště, čímž jej dělil na dva stejné tábory. Divák by tak vše sledoval přes ony ostnaté dráty a měl pohled na dění v obou táborech zároveň. Ženský tábor, který se měl nacházet na levé straně jeviště, měl podél levého portálu postavenou dlouhou třípatrovou pryčnu, za kterou se mezi portálem a horizontem diagonálně rozprostírala brána s nápisem: "Arbeit macht frei". Mužský tábor, pro který byla vyhrazena pravá strana jeviště, byl řešen zrcadlově. Uprostřed pak stála konstrukce, která měla v průběhu představení za pomoci malých obměn představovat několik různých prostředí. Nejprve vlak, poté stanoviště velitelů a následně šibenici. Umístění konstrukce umožňovalo její využití pro oba tábory. Při debatě nad tímto návrhem scény se začaly objevovat první problémy. Jednak nebylo možné využití paralelního života v obou táborech, protože pro tento záměr nebyl dostatečný počet herců. Dále bylo pro scény, které se odehrávají mimo prostor koncentračního tábora, nevýhodné stabilní uchycení plotu s ostnatými dráty, neboť tak nemohl být pocitově oddělen život v koncentračním táboře a mimo něj. Režisérka proto požádala scénografku o přepracování návrhu scény. Kromě výše zmíněného bylo hlavním požadavkem zjednodušení prostoru tak, aby v každé scéně působil jednotně a celistvě a bylo možné ho zcela využít a obsáhnout. Zároveň ale byla nutná jeho možná proměnlivost a variabilita, aby postupně v průběhu představení mohl znázorňovat několik odlišných prostředí. Režisérka nabídla i možnost, že by se scéna nemusela tolik blížit dobové replice. Jako určující dobová realie by zde postačil plot s ostnatým drátem, ale zbytek scény by mohl být spíše náznakový, čímž by se otevřel prostor pro výraznější hereckou práci a zároveň by inscenace získala další rozměr, neboť by divákovi nenabízela jen dobové svědectví, ale působila by i na jeho pocitový a vjemový aparát. Pracovala by s jeho fantazií a tím by mu o věci dokázala podat svědectví přesahující rámec každodenní konkrétnosti. Výsledkem by tedy měl být komplexnější a bohatší zážitek z představení. Scénografka tedy přepracovala svůj prvotní návrh scény dle výše zmíněných požadavků režisérky.

**Obrázek 10: Plot z ostnatých drátů jako inspirace pro návrh scény**



Zdroj: Soukromý archiv Aleny Kvapilové

V druhém návrhu zůstal hlavní prvek scény, tedy přední plot s ostnatým drátem, zachován, ale byla navržena jeho technická modifikace. Plot byl uprostřed rozdělen. Obě strany plotu blíže k portálu zůstaly stabilně ukotveny v kovových sloupcích, ale ve středu byl plot jen zasunut v drážkách a na principu pantů se tedy dal otevírat do šíře libovolných úhlů. Například pro první obraz, který se odehrává mimo koncentrační tábor, byl plot zcela kolmo otevřen, tudíž scénu (pokoj v židovském domě) jen bočně rámoval. Jeho viditelná přítomnost by tak na diváka stále a cíleně působila, neboť by plot znázorňoval situaci a pocity rodiny, která se ve vlastním domě cítí jako ve vězení, a zároveň předjímal i následující události hry. Díky tomuto technickému prvku by se daly akcentovat i různé klíčové situace. Kupříkladu moment, kdy se Klára ocitne v koncentračním táboře. V této chvíli by se plot poprvé zcela zavřel a Klára by tak spolu s ostatními vězni náhle zůstala od diváků skutečně a téměř hmatatelně oddělená. Tímto silným aktem by mělo dojít k jasné determinaci prostoru, a proto by nebylo nutné ponechat plot až do konce představení v této uzavřené poloze, ale bylo by možné s ním dle potřeby nakládat. Tyto modifikace by divákovi, jakožto přímému účastníkovi dění, přinesly nové a zajímavější úhly pohledu, než kdyby celou dobu zůstal jen pozorovatelem za plotem. Tímto návrhem se z téměř neměnné scény stává scéna pohyblivá, tedy živá, která nabízí herci spoustu příležitostí a divákovi nabízí neustále nové úhly pohledu, a to jak ve smyslu reálném, tak i významovém, neboť se vůči němu

různými způsoby vymezuje. Odstraněním plotu ve středu jeviště vznikl velký prostor, který scénografka využila dle výše zmíněných požadavků režisérky. Umístila do něj konstrukci, která vizuálně kopíruje skutečné postelové pryčny z koncentračních táborů. Opět je to jistá dobová realie, ale v tomto případě je to jen jeden z významů konstrukce, neboť od začátku představení bude za pomoci různých přestaveb znázorňovat a dokreslovat mnohá prostředí. Bude představovat rodinný stůl, vlak, trosky domů, šibenici či sklad zásob. Touto úpravou splnila scénografka požadavek režisérky inscenace, aby scéna poskytovala prostor pro práci s náznakem. Tento návrh scény byl tedy už bez větších pozměňovacích připomínek přijat a mohl být zadán k realizaci.

**Obrázek 11: Pryčny v koncentračním táboře jako inspirace pro návrh scény**



Zdroj: Soukromý archiv Aleny Kvapilové



## 12 KOSTÝMY

Vzhledem k tématu inscenace, jež pojednává o osudech dvou lidí za druhé světové války, byly moderní i avantgardní kostýmy téměř ihned zavrženy pro nevhodnost a jednomyslně byly, i z důvodu zamýšleného dokumentárně-dramatického zpracování, zvoleny kostýmy - Dobové repliky. (Příloha B)

Z finančních důvodů si tvůrčí tým nemohl dovolit nechat všechny potřebné kostýmy ušít, a proto byly kostýmy sháněny po vojenských či bazarových obchodech, ve skladech jiných divadel a v pozůstatostech. K ušití byl zadán pouze civilní kostým hlavní postavy Kláry pro úvodní scénu, a to dle dobové fotografie.

**Obrázek 12: Fotografie z roku 1938, podle níž bude ušit kostým Kláry (vlevo)**



Zdroj: Soukromý archiv Aleny Kvapilové

Pro tuto inscenaci tedy kostýmní výtvarník nevytvářel žádné návrhy kostýmů. Namísto nich použil pro vhodný výběr kostýmů do inscenace dobové fotografie, a to z veřejně dostupných zdrojů i ze soukromého archivu Aleny Kvapilové, dcery Kláry a Václava Lavičkových, dále odbornou literaturu a také konzultoval s historiky.

Důležitým kostýmem byly šaty pro roli Edity, jedné ze sester Kláry, neboť kostým, který měla mít v druhé scéně na sobě, měla o několik scén později najít Klára v koncentračním táboře během vybalování věcí z transportů, a to společně s šatstvem Editina manžela a jejich dětí. Bylo zapotřebí, aby divák ihned bez jakýchkoliv doplňujících slov pochopil, či šaty právě Klára vybalila. A protože většina pánských obleků byla v té době téměř totožná a role dětí se v inscenaci nevyskytovaly, pouze se o nich mluvilo, požadovala režisérka pro postavu Edity kostým natolik výrazný, aby divákovi utkvěl v paměti více nežli ostatní.

**Obrázek 13: Kostým pro postavu Edity**



Zdroj: Soukromý archiv Lenky Lavičkové

Na kostýmního výtvarníka připadl v rámci přípravy této inscenace též úkol zajištění rekvizit, a protože režisérka požadovala velké množství rekvizit kvůli umocnění atmosféry jejich postupným nahromaděním, měl nelehký úkol. Režisérka mu předložila fotografie z koncentračních táborů, na kterých jsou hromady šatstva, kufrů, brýlí apod. Chtěla postupným přibýváním věcí na jevišti vytvořit jakousi paralelu s počtem přibývajících obětí. Vzhledem k době, v níž se hra odehrává, musel výtvarník ony rekvizity shánět stejně jako kostýmy po bazarových obchodech či pozůstalostech. Podle dostupnosti si vytyčil několik druhů zajímavých rekvizit, kterých se pak snažil sehnat co nejvíce, aby mohl vytvořit požadovaný efekt. V první řadě to bylo šatstvo, které nemuselo být tak kvalitní jako kostým, dále kufry, brýle, boty a šperky.

Pro shánění kostýmů a rekvizit vytvořil spolu s režisérkou seznam. (Příloha C)

**Obrázek 14: Část rekvizit – kufry z transportů**



Zdroj: Soukromý archiv Lenky Lavičkové



**Obrázek 15: Část rekvizit – věci Klářiny sestry, jejího muže a jejich dětí**



Zdroj: Soukromý archiv Lenky Lavičkové

**Obrázek 16: Kostým pro lékaře SS Josefa Mengeleho**



Zdroj: Soukromý archiv Lenky Lavičkové

## 13 HUDBA

Režisérka se po debatě se zbytkem tvůrčího týmu rozhodla v inscenaci použít především hudbu převzatou, a to v archivní nahrávce. Podle jejího mínění je vhodnější pro dokumentární stránku inscenace a bude účelně podporovat a zesilovat její autenticitu, zatímco hudba původní by mohla celý příběh bagatelizovat, neboť by mohla být svou dramatickostí samoúčelná. Hudební či zvuková složka inscenace tedy bude zahrnovat především písně a zprávy z 30. a 40. let minulého století. Hlavním účelem písní bude navození atmosféry doby, v níž se hra odehrává. Zprávy budou mít kromě umocnění dobové atmosféry také informační význam. Jistým způsobem budou posouvat diváka v ději dále a umožní mu vnímat dění na jevišti v širším historickém kontextu. Budou si moct dávat události do souvislostí a kupříkladu uslyší-li zprávy z března roku 1945, budou vědět, že konec války už je téměř na spadnutí, ale v koncentračních táborech se stále děje to samé. O to silnější by měla být úmrtí vězňů, kteří se osvobození nedočkali jen o pár týdnů. Tvůrčí tým se pro zapojení zpráv do zvukové složky inscenace rozhodl také kvůli mladším divákům, kteří by z důvodu možných nekomplexních dějepisných znalostí mohli o mnohá sdělení inscenace přijít. Dobové písně by měly být použity na začátku a na konci inscenace, aby tak dokreslily běžný život, tedy život mimo koncentrační tábor. Právě v táboře by pak měly zaznívat zprávy, a to během tzv. zahlapelů – nástupů -, kdy budou vězni stát v řadě a budou svými dozorci přepočítáváni. Tyto zahlapely trvaly mnohdy několik hodin a byla to jedna z mučících praktik tehdejších velitelů. Toto rozdělení druhů zvukové složky by mělo akcentovat odloučení člověka od všeho běžného a lidského, což byl jeden z cílů tábora.

Dalším výrazným prvkem zvukové složky inscenace, dalo by se dokonce říci nejvýraznějším, by měla být archivní nahrávka Kláry Brodyové, v níž už jako sedmdesátiletá žena vypráví celý svůj hrůzný příběh, který v mládí za druhé světové války prožila. Všichni členové tvůrčího týmu měli tuto nahrávku k dispozici a část z nich měla ze začátku obavy, aby reprodukováná nahrávka nesnížila akčnost inscenace a nedocházelo pouze k její ilustraci. Vzhledem k padesátiletému odstupu, s nímž Klára celý svůj příběh vypráví, je totiž v jejím hlase jistá odevzdanost a mnohdy i úsměv na místech, kde mrazí. Ale režisérka právě toto považovala za fascinující a přesvědčila ostatní členy tvůrčího týmu, že nahrávka může být důležitou součástí celé inscenace,

neboť zpověď skutečného člověka, o kterém celá hra pojednává, může dát inscenaci zcela nový rozměr. S přihlédnutím k daným okolnostem a koncepci režisérky byli nakonec všichni členové tvůrčího týmu pro užití Klářiny nahrávky v inscenaci. Nahrávka samozřejmě nebude použita celá, ale budou z ní vybrány vhodné silné pasáže.

V inscenaci bude též použito několika málo původních nahrávek. Bude se však jednat spíše o hluky a ruchy, které budou dokreslovat požadovanou situaci, a to například jízdu vlakem nebo různá dění v koncentračním táboře.

## 14 REŽIE

V rámci teoretické části vypracovala režisérka dramaturgicko-režijní koncepci, ve které se pokusila obsáhnout obecné téma hry a téma vlastní inscenace. Nastínila zde i prostředky, které by v inscenaci chtěla využít. V tomto ohledu však ještě ponechala prostor pro diskusi s tvůrčím týmem a též pro nápady a invenci, které s sebou přinesou herci v průběhu fáze zkoušení. Za obecné téma shledala režisérka problematiku rasismu a xenofobie, v rozšířeném slova smyslu společenskou diskriminaci jedince na základě jakékoliv odlišnosti. Toto téma je v dnešní době velmi aktuální, ovšem režisérka se pokusila oprostít od politického dění spojeného s národnostními menšinami a snažila se najít původ či počátek tohoto jevu. Došla k názoru, že tento jev je v lidském chování zakořeněn již od útlého dětství, neboť právě dětská společnost je díky své upřímnosti a zároveň neznalosti společenských norem jednou z nejkřutějších a má nejsilnější sklon k diskriminaci jedinců na základě banalit, jako jsou například brýle, rovnátka nebo vada řeči. Většina dětí z tohoto chování vyroste, a to především na základě vlivu rodičů či působení jiných autorit. Ale některé děti, které postrádají výchovné působení či přítomnost silných autorit, si tuto potřebu diskriminace ostatních za účelem vyniknutí sebe sama uchovávají bohužel až do dospělosti. Tato teorie podpořila záměr režisérky směřovat inscenaci i na mladší diváky. Vzhledem k jejímu obsahu však bylo nutné stanovit spodní věkovou hranici na 12 let. Režisérka se chce snažit o sdělení, že lidé za zdmi koncentračního tábora, ať už židé nebo političtí vězni, nebyli o nic méně lidmi, než ti ostatní a neměli být svými odlišnostmi předurčeni k takovému osudu, jaký je potkal. Ztvárněním osudů těchto lidí se chce také pokusit donutit diváka k přemýšlení o otázkách diskriminace tehdejší a dnešní doby a o jejich srovnání. Za klíčové téma inscenace režisérka označila téma lidské víry. Středem jejího zájmu byla víra v sebe sama, jež je však mnohdy překryta či nahrazena vírou náboženskou nebo ideologickou, tedy vírou, která přesahuje člověka a nabízí mu tak pocit jakési vyšší ochrany. Příběh Kláry a Václava je podle ní především ukázkou cest jejich víry, neboť jednotícím pojítkem je fakt, že jsou oba diskriminováni právě na základě toho, v co věří. Klára vyznává židovské náboženství a Václav věří v politickou ideologii. Rozdílnost je však v tom, že Klára si svou víru nezvolila sama, pouze se narodila do židovské rodiny. Václav si však svou víru v komunistickou ideologii zvolil sám, jako určité možné východisko.

Právě na základě touhy po spravedlnosti a snahy o zabránění příkoří, která se ostatním lidem za války děla, několikrát utekl z nucených prací v německé říši, aby se mohl připojit k partyzánům. Byl však chycen a za své činy, kterých se dopustil právě kvůli tomu, v co věřil, byl následně poslán do koncentračního tábora s označením "*Návrat nežádoucí*". Zajímavé je i jejich diametrálně odlišná reakce na krizovou situaci. Zatímco Klára se své víry vzdá, Václavova víra je všemi negativními zážitky posílena.

Hlavním tématem a snahou inscenace by tedy mělo být nastínění problematiky lidské víry v několika jejích podobách. Divák by na základě tohoto měl mít šanci udělat si vlastní názor na to, zda může být víra člověku oporou nebo zda je to naopak něco, co ho zaslepuje a omezuje. Režisérka se domnívá, že nejsprávnější víra je víra v sebe sama.

V počátku praktické části, která bohužel nebyla dokončena, se režisérka potýkala především s duchovní a ideologickou stránkou inscenace, které chtěla divákovi srozumitelně sdělit a předat, a to především skrze herecké výkony. Práce byla o to složitější, že zde nestačilo jen rozklíčovat situace a zadat hercům konkrétní motivace. Bylo zde třeba zohlednit duchovní a ideologickou stránku postav a výrazně je od sebe odlišit. Proto režisérka spolu s herci vedla dlouhé diskuse na toto téma a všichni zúčastnění se věnovali studiu materiálů, které by jim mohly pomoci pochopit psychologii postav a co nejlépe je potom skrze herecké jednání vyjádřit.



## 15 HERECTVÍ

Pro tuto hru museli herci ubrat na výrazu, a to jak v mluvě, tak v mimice. Režisérka se totiž rozhodla pro dramaticko-dokumentární převyprávění onoho hrůzného příběhu. Chce, aby se zde potkal svět dokumentární se světem dramatickým. Domnívá se, že pokud by byly emočně vypjaté scény moc zvýrazněny expresivním výkonem herců, mohlo by to výsledku uškodit. Odevzdanost, se kterou postavy přijímají svůj úděl, by měla v divákovi vzbudit pocit naprosté bezmoci a utrpení, které jsou tak silné, že už se přes něj postavy na nic jiného nezmůžou. Když pak jedna z postav výrazně zareaguje na nějaký silný podnět, umocní to celý dojem mnohem více, než kdyby všechny postavy od začátku do konce trpěly, řvaly a zmítaly se v křečích. Postavy se celou dobu ocitají v určité agónii, která jim vlastně napomáhá přežít všechny ty hrůzy. Tento princip je použit na všechny scény, které se odehrávají v koncentračním táboře. Scény, jež věznění předcházejí, jsou hrány přirozeně, čímž se zároveň umocní rozdíl života před uvězněním a po něm. Po osvobození se však postavy výrazově nevrátí do původního stavu, ale až do konce v nich zůstane určitá odevzdanost a pocit bezmoci, což má značit, že ten, kdo se vrátil z koncentračního tábora, nemohl nikdy zapomenout, protože v něm stále zůstával stín pocitu, který zažíval v koncentračním táboře.

Vzhledem k době, v níž se hra odehrává, bylo zapotřebí zbavit se hovorových návyků dnešní doby a rozhodně nenahrazovat předepsaný text svými slovy. S přihlédnutím k tématu hry byla též nepřipustná jakákoliv samoučelná improvizace, jež by měla za cíl pouhé zviditelnění jednoho konkrétního herce. Důležitým prvkem bylo též osvojení si vhodného jevištního pohybu tak, aby vznikla téměř jakási propast mezi pohybem vojáků SS a vězňů koncentračního tábora. Je však těžké udržet nemohoucnost a malátnost vězňů na takové úrovni, aby již herci nezačali působit směšně. I proto byla vyžadována jistá otupělost jak v řeči, tak v pohybu. Herci měli také složitý úkol, že museli ztvárnit v inscenaci více postav. Například herec, který hraje v první scéně židovského otce Kláry, hraje v následujících scénách jednoho z hlavních vojáků SS. Jen Klára a Václav hrají pouze jednu roli., aby se tak umocnil jejich význam v celé inscenaci. To, že ostatní hrají více postav, má také symbolizovat, že v každém z nás je mnoho vlastností, z nichž když jedna převáží druhé, může to mít fatální následky na celkový charakter člověka a tím i na jeho osud.

## 16 ZKOUŠKY

Z časových a finančních důvodů bohužel nemohla být tato fáze přípravy inscenace dokončena v daném termínu a tým byl nucen odložit premiéru na 20. září 2013. K datu odevzdání této práce se tak uskutečnilo pouze několik čtených zkoušek, včetně první seznamovací čtené zkoušky, jejíž průběh je popsán níže.

### Čtená zkouška

Při první čtené zkoušce – tzv. seznamovací - přednesla jedna z autorek hry důvod, proč byla tato hra napsána. Byla jí jakási touha vyrovnání se s osudy jejich prarodičů, neboť právě jejich osudy posloužily jako námět hry. Vzhledem k tomu, že mají téměř všechny postavy předlohu ve skutečných lidech, mohla spoluautorka poskytnout všechny dostupné informace o jejich životech – fotky, životopisy, deníky apod. -, na jejichž základě mohli herci spolu s režisérkou ony postavy začít tvořit. Dále spoluautorka celému tvůrčímu týmu přehrála audiovizuální záznam zповědi Kláry Brodyové, ve které Klára vzpomíná na dobu před svým vězněním, dobu strávenou v koncentračním táboře, na dny osvobození a následné zjištění ztráty svých nejbližších. Každému byla také poskytnuta kopie Klářiny písemné zповědi z knihy "V zajetí smrti", kde vypráví svůj příběh z dob druhé světové války a dále vypráví z téže doby příběh svého v tu dobu již zesnulého muže, který byl taktéž vězněn v koncentračních táborech.

Poté se slova ujala režisérka a nastínila hercům i ostatním členům týmu svou základní představu o zpracování tohoto díla. Zásadním sdělením bylo, že režisérka hru nechce pojmout jako klasické drama, ale že se chce pokusit o vytvoření na divadle netradičního žánru, který se bude pohybovat na pomezí hraného dokumentu a dramatu, jak tomu bylo zamýšleno již při tvorbě scénáře. Chce dát tomuto příběhu, který se před mnoha lety skutečně stal, jen tolik života, aby chytil za srdce, ale ne tolik, aby se z něj stalo pouhé líbivé drama se šťastným koncem. K navození dokumentární atmosféry poslouží především použití autentické audio nahrávky Kláry Brodyové, která zde tak zastoupí monology hlavní postavy, dále užití autentických nahrávek zpráv a písní z doby druhé světové války a také dobové kostýmy, na nichž se režisérka s výtvarníkem kostýmů dohodla. Poté ještě režisérka předložila ostatním k nahlédnutí návrh scény a blíže je seznámila s její předpokládanou funkčností a mnohotvárností, aby si při

následné četbě již herci mohli různé situace představovat v prostoru. Na závěr už jen dodala, že doufá v kolektivní práci, která snad bude pro všechny zúčastněné přínosem, a vybídla herce k odvaze projevit během následujících zkoušek svůj nesouhlas, své dotazy a především své nápady, aby tak mohli společně vytvořit inscenaci, ze které si divák odnese požadovanou atmosféru.

## ZÁVĚR

Cílem této práce byl pokus o vytvoření jakéhosi návodu k přípravě divadelní inscenace. Tento návod však není sestaven formou "krok za krokem", neboť takový postup, aby byl všeplatný vždy a všude, nejspíš neexistuje. Vše totiž záleží na mnoha proměnných. Různé okolnosti, jež ovlivňují tento postup, mohou přípravě předcházet i se objevit až v jejím průběhu. Například není možné určit, pracuje-li režisér nejprve s výtvarníkem scény, výtvarníkem kostýmů nebo hudebním skladatelem. Může pracovat nejprve s výtvarníkem scény, s nímž se dohodne na určitém postupu, na jehož základě poté jedná s výtvarníkem kostýmů, na nějž klade požadavky právě dle výsledků předešlého jednání. Může to ale být i naopak či zcela odlišně. Také mohou všechny složky tvořit zároveň, aby tak došli společně stejného cíle. Rozhodla jsem se proto pro rozdělení procesu přípravy divadelní inscenace do jednotlivých fází neboli složek, které by měla každá inscenace obsahovat. Pokusila jsem se tyto fáze rozebrat a uvést jejich možné varianty, které však opět nemusejí být jediné možné. Všechny varianty se totiž mohou vzájemně doplňovat či překrývat, a proto nemohou být vždy vymezeny ve své úplně čisté podstatě, jak jsou v práci popisovány. Též jejich označení se může mnohdy lišit. Například složka, která je v této práci označena jako "Scéna", by se mohla nazývat "Dekorace" nebo by mohla být spojená se složkou "Kostým" a byly by společně označeny jako "Scénografie". Pokoušela jsem se též pohlížet na proces přípravy divadelní inscenace z hlediska současné divadelní praxe a ne z hlediska historického vývoje. Několikrát jsem se však uchýlila i ke srovnání s počínáním divadelníků v minulosti, neboť některé postupy či principy se používají dodnes. Kupříkladu od doby, kdy Karel Čapek napsal svou knihu "Jak se co dělá", konkrétně její část nazvanou "Jak vzniká divadelní hra", uběhlo už více než sedmdesát let, a přesto je její obsah, který pojednává právě o vzniku divadelní inscenace a jejích tvůrcích, až neskutečně aktuální a velmi výstižný.

Nejvíce prostoru jsem ve své práci věnovala části o herectví. V jejím případě jsem se zaměřila nejen na popis herectví jako takového, ale také na vykreslení a rozebrání "hereckého řemesla", tedy schopností, které musí herec dokonale ovládat, a kterých musí nabýt ještě předtím, než začne samotná práce na přípravě divadelní inscenace. Ačkoliv musí své řemeslo ovládat i každý další člen tvůrčího týmu, chce-li

vytvořit kvalitní divadelní inscenaci, a každý z nich má též v procesu přípravy významnou, až mnohdy nezastupitelnou, úlohu, bez postavy herce by nikdy žádná inscenace nemohla vzniknout. Říkáme-li divadlu "živé umění", může se odehrávat na prázdném jevišti, bez kostýmů, bez reprodukované hudby, bez myšlenky či nějakého hlubšího sdělení, ale nikdy bez živého člověka.

Cílem praktické části byl vznik skutečné divadelní inscenace, jejíž proces přípravy bude prováděn na základě poznatků a variant obsažených v teoretické části této práce. Tvůrčí tým, sestaven přímo pro tuto příležitost, absolvoval všechny uvedené fáze či složky, a to od ustanovení tvůrčího týmu a rozdělení úloh, až po závěrečnou část zkoušek. Tato část však nemohla být z důvodů časových a finančních dokončena k datu odevzdání této práce, a proto obsahuje závěrečná kapitola pouze fázi čtených zkoušek. Dokončení inscenace se ale nezrušilo zcela, jen bylo odsunuto na příští divadelní sezónu a datum premiéry byl stanoven na 20. září 2013. I přes nedokončení celého procesu přípravy, dovedli členové tvůrčího týmu všechny ostatní složky do zdárného konce, čímž dokázali, že teoretické poznatky a varianty, které jsou obsažené v teoretické části této práce, jsou proveditelné v praxi a napomáhají v tvůrčí práci při procesu přípravy inscenace i méně zkušeným umělcům v daném oboru.

Každá kapitola by mohla sama o sobě vydat na celou bakalářskou práci, a proto jsem se pokusila rozebrat podstatu každé kapitoly stručněji, než by si nejspíše zasluhovala, a snažila jsem se zmínit všechny podstatné detaily, takže mnohými technickými aspekty jsem se většinou nezabývala. Zajisté jsem neobsáhla vše, co by bylo zapotřebí, jako je například samotná výroba kostýmů (stříhy, látky) nebo scény (náležitosti technického nákresu, materiál), ale to nejpodstatnější k přípravě divadelní inscenace je možné v této práci nalézt.

## SEZNAM POUŽITÝCH ZDROJŮ

### Seznam použitých českých zdrojů

BROCKETT, O. G. *Dějiny divadla*. 8. vyd. Praha: Nakladatelství Lidové noviny a Divadelní ústav, 1999. ISBN 80-7106-364-9.

CIMLER, F. *Ochotnický režisér a herec: Divadelní představení*. 2. vyd. Praha: Nakladatel A. Neubert, 1946.

CÍSAŘ, J. a F. ŠTĚPÁNEK. *Základy činoherní režie*. 1. vyd. Praha: Horizont, nakladatelství Socialistické akademie, pro Ústav pro kulturně výchovnou činnost, Praha, a Krajské kulturní středisko, Hradec Králové, 1984. 40-018-85.

ČAPEK, K. *Jak se co dělá*. 5. vyd. Praha: Fr. Borový, 1940.

ČAPEK, K. a O. SCHEINPFLUGOVÁ. *O divadle a tak podobně*. 1. vyd. Praha: Nakladatelství Melantrich, 1985. 32-016-85

ČERNÝ, F. *Otázky divadelní režie*. 1. vyd. Praha: Nakladatelství Melantrich, 1988. 32-035-88.

HŮRKOVÁ-NOVOTNÁ, J. a H. MAKOVIČKOVÁ. *Základy jevištní mluvy I*. 1. vyd. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1984. ??? 14-322-84

KAZDA, J. *Kapitoly z dějin divadla*. 1. vyd. Jinočany: Nakladatelství a vydavatelství H&H, 1998. ISBN 80-86022-25-0.

LUKAVSKÝ, R. *Stanislavského metoda herecké práce*. 1. vyd. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1978. ISBN 85-80-11/1. ??? nejsem si jistá

MACHÁČKOVÁ, K. *Téma Macháček*. 1. vyd. Praha: Nakladatelství XYZ, s. r. o., 2010. ISBN 978-80-7388-095-8.

PAVIS, P. *Divadelní slovník*. 1. vyd. Vydal Divadelní ústav. Praha: Nakladatelství Akademie múzických umění v Praze, 2003. ISBN 80-7008-157-0.

SHAKESPEARE, W. *Hamlet: Králevic dánský*. Praha: Nákladem a tiskem J. Otty vydává česká akademie císaře Františka Josefa pro vědy, slovesnost a umění. Přeložil: J. V. Sládek.

ŠTĚPÁNEK, Z. *Herec*. 1. vyd. Praha: vydala Mladá fronta, nakladatelství ČSM, 1961.

TEICHMAN, J. *Svět za divadelní oponou*. Praha: Nakladatelství Orbis, 1942.

*Základní pojmy divadla – Teatrologický slovník*. 1. vyd. Praha: Nakladatelství Libri ve spolupráci s Národním divadlem, 2004. ISBN (Libri) 80-7277-194-9. ISBN (Národní divadlo) 80-7258-171-6.

*Svět divadla*. (Fórum 2000 svazek 1. Ediční příloha Svět divadla v edici Interpressmagazínu.) Praha: Vydavatelství a nakladatelství Mezinárodní organizace novinářů, 1989. Index 46 687.

### **Seznam použitých ostatních zdrojů**

Archiv Docela velkého divadla.

Soukromý archiv Aleny Kvapilové, dcery Kláry a Václava Lavičkových.

Soukromý archiv Lenky Lavičkové.

## SEZNAM OBRÁZKŮ

- Obrázek 1: Značky pro úpravu režijní a inspicientské knihy s legendou z roku 1946
- Obrázek 2: Inspicientský scénář z roku 1946
- Obrázek 3: Půdorys scény od Hynka Dřízhalo pro inscenaci "Ubohý Cyrano"
- Obrázek 4: Nárýs scény od Hynka Dřízhalo pro inscenaci "Ubohý Cyrano"
- Obrázek 5: Náznakový typ scény k inscenaci "Tři mušketýři"
- Obrázek 6: Návrhy kostýmů od Mileny Říhové-Dubšíkové pro pohádkovou inscenaci "O chytrém Honzovi"
- Obrázek 7: Návrh kostýmu jako dobové repliky od Tomáše Kypty pro postavu Mylady v inscenaci "Tři mušketýři"
- Obrázek 8: Realizace kostýmu jako dobové repliky od Tomáše Kypty pro postavu Mylady v inscenaci "Tři mušketýři"
- Obrázek 9: Pohyb žeber a bránice při smíšeném typu dýchání
- Obrázek 10: Plot z ostnatých drátů jako inspirace pro návrh scény
- Obrázek 11: Pryčny v koncentračním táboře jako inspirace pro návrh scény
- Obrázek 12: Fotografie z roku 1938, podle níž bude ušit kostým Kláry (vlevo)
- Obrázek 13: Kostým pro postavu Edity
- Obrázek 14: Část rekvizit – kufry z transportů
- Obrázek 15: Část rekvizit – věci Klářiny sestry, jejího muže a jejich dětí



## SEZNAM PŘÍLOH

<b>Příloha A - Ukázky hrubého scénáře .....</b>	<b>I</b>
<b>Příloha B – Fotky kostýmů k připravované inscenaci .....</b>	<b>VI</b>
<b>Příloha C – Seznamy kostýmů a rekvizit k připravované inscenaci .....</b>	<b>VIII</b>

## Příloha A – Ukázky z hrubého scénáře

### 1. SCÉNA

\* Tikot hodin.

/Na levé straně jeviště se odehrává klasická oslava židovské svatby, které se jako host účastní Klára. Na pravé straně jeviště probíhá Václavův plamený projev při tryzně za mistra Jana Husa./

\* Nahrávka: Oznámení zahájení 2. světové války.

/Tma./

/V levé části jeviště stojí stůl, na něm židovský svícen, kolem židle. Přichází Klára, postupně se vyjasňuje. Jednotliví členové postupně přichází a sedají si ke stolu./

**NAHRÁVKA** /doslovný přepis/:

"Jmenuji se Klára Lavičková, rozená Brodyová. Narodila jsem se 28. prosince 1920 v židovské rodině v Žabokriekoch nad Nitrou. Je to vesnice u Topolčian. Okres Topolčiany na Slovensku. Žili jsme, v rodině, bylo nás osm dětí. A rodiče nás vychovávali dost přísně, ale krásně. Měla jsem šťastné dětství. Rodiče byli laskaví. Nikdy jsem je neslyšela, že by se hádali. A my děti všechny jsme se měly rádi. A vždycky to mladší poslouchalo to starší. Hodně jsme pracovali. Už od malinka. Protože můj otec byl zaměstnanec židovské obce. A neměl velký plat. A přesto nás uživil, protože maminka byla skutečně dobrá hospodyně. Se čtyřma dětma byla sama, když byl tatínek ve světový válce. Když narukoval v šestnáctém roce a vrátil se až dvacátého roku. Do té doby se starala sama. Já jsem byla pátý dítě, který se narodilo v tom dvacátém roce, když se tatínek vrátil. No tak bylo to šťastný dětství, až do té doby, než nás slováci už tam nechtěli."

/Klára se připojuje k rodině./

**Dětský hlas z pravého portálu:** "Židi, židi pojd'te ven, dnes přišel ten soudný den! Na Slovensku Slovák pánem zůstane vždy jen!"

/tříštění skla a hození kamene do místnosti/

**Otec:** "To byli určitě zase ti dva Fričovic spratci."

**Matka:** "Nemůžeš jim to zazlívát. Vždyť to s nimi nacvičují v místní katolické škole. Děti chodí po ulicích a pod vedením pana učitele vykřikují podobná hesla."

**Otec:** "Asi si o tom s Fričem promluvíím."

**Gejza:** "Pochybují o tom, že s tebou bude mluvit. Mě minule na ulici neodpověděl ani na pozdrav."

**Matka:** "Doufám, že už odsud budeme brzo pryč."

/Vchází Bětka s manželem Matkem/

**Matko:** "Dobry večer."

**Bětka:** "Dobry večer."

**Matka:** "No konečně! Už jsme sice po večeri, ale -"

**Bětka:** "My jsme ale nepřišli na večeri.... Přišli jsme ti, vám říct, že my tu nezůstaneme."

**Matka:** "Prosím?"

**Bětka:** "Mami nezlob se, ale my si prostě myslíme, že není dobrý nápad zůstat tady a čekat, až nás odvezou bůhvíkam. A hlavně, nejde jen o nás. Jde i o Alexe. Vždyť je mu osm. Máme za něj přeci zodpovědnost."

**Matko:** "Sehnal jsem úkryt, kde bychom mohli přečkat, než se tohle šílenství přežene."

**Bětka:** "A prosím tě, nepřemlouvej nás. Už jsme se rozhodli."

**Matka:** "Tak vy jste se rozhodli. Alžběto. Stejně tak, jako je Alex tvůj syn, tak ty jsi moje dcera. A stejně jako máš ty zodpovědnost za něj, mám já zodpovědnost za vás všechny, rozumíš? Podívej se na mě. Jsme jedna rodina. A rodina musí držet pohromadě, to je to nejdůležitější. Jedině tak se dá vše přečkat. Spolu. Tohle je totiž přesně to, co oni chtějí! Rozdělit nás! Copak to nevidíte? - Ano, musíme odsud pryč, ale společně."

**Bětka:** "A vy si maminko myslíte, že tam, kam nás oni odvezou, to bude lepší?"

**Matka:** "Vím jistě, že už to nikde nebude horší."

**Matko:** "To člověk nikdy nemůže docela jistě vědět. Kolují různé zvěsti ....."

**Matka:** "Ano, zvěsti kolují, ale o tom už jsme mluvili. Z čeho jste tak vystrašení? Co horšího nás může potkat, než posměšné plakáty, žluté cejchovací hvězdy, malé děti co po nás hází kamením, anebo vojáci, kteří ničí naše hřbitovy a pálí naše knihy? Naši přátele se k nám otočili zády, všichni se nás štítí! Tak mi řekni, Bětko, co horšího se nám podle tebe může ještě stát? - Musíme prostě jen všichni zůstat pohromadě, aby nás odvedli společně. Frischmanům už přišlo předvolání. Posílají jejich děti na práci do jednoho z polských táborů, ale protože se vše dělá lidsky, tak rodiče jedou s nimi, aby rodiny byly pospolu. Proto jsem napsala Růžence, aby se vrátila z toho úkrytu v Tatrách. Pozítří by měla přijet, a pak už budem všichni spolu. Celá rodina, chápeš?"

**Edita:** "Půjdu zkontrolovat děti."

**Matka:** "Z Edity by sis měla vzít příklad. Je z vás holek nejstarší a je tu s Jankem i s dětma."

**Bětka:** "My jsme ale nepřišli požádat o vaše svolení. Přišli jsme se rozloučit."

**Matka:** "Jak jinak. Stejně tak si nám přišla oznámit i svůj sňatek. I když si dobře věděla, že už jsme ti ženicha vybrali. Tenkrát jsme ustoupili, ale.... "

**Otec:** "Hermíno..."

**Matka:** "Dobrá. - Stejně si vždycky prosadiš svou. Nechci, abychom se rozcházelí takhle. Jsi moje dcera a vždycky budeš, to se nikdy nezmění."

**Otec:** "Bud' opatrná, holčičko."

**Běťka:** "Tati."

**Otec:** "A ty mi na ni i na Alexe dávej pozor."

**Běťka:** "Málem bych zapoměla. Mám tady pro Gejzu boty. Alex už z nich vyrostl, tak snad se budou hodit."

**Gejza:** /vtipkuje/ "Já ti nevím, jestli mi nebudou velký."

**Běťka:** "Ty se nezměníš. - A pro Eriku jsem sehnala tohle, snad se jí bude líbit." /panenka/

**Edita:** "Děkujeme. Hodně štěstí."

**Běťka:** "Vám taky."

/loučí se se všemi sourozenci/

**Běťka:** "Mami."

**Matka:** "Přeju vám hodně štěstí děti. Ale děláte chybu."

**Běťka:** "Mám tě ráda, mami."

**Matka:** "Já tebe taky."

**Maťko:** "Snad se zase ve zdraví potkáme."

**Otec:** "Musíme věřit. Jen víra nás může zachránit. Shalom."

**Všichni:** /postupně/ "Shalom."

/Maťko a Běťka odcházejí. Všichni se za nimi dívají. Holky sklízí nádobí na stole na jednu hromadu.

Všichni jdou postupně spát./

**Matka:** "Dobrou noc."

**Janko:** "Možná bychom taky měli uvažovat o....."

**Edita:** "Ne. Musíme zůstat pohromadě. - Matka má pravdu. Co horšího se nám může stát?"

**Otec:** "Jsou to těžké časy. Ale nebojte, bůh nad námi bdí. Určitě nás neopustí. Nesmíme ztrácet víru."

**Janko:** "Dobrou noc."

**Edita:** "Dobrou noc."

**Otec:** "Dobrou noc."

/Janko pokývá hlavou a odcházejí s Editou do levého portálu, Klára dál sklízí nádobí, otec sedí a

přemýšlí. Najednou někdo zaklepe na dveře. Otec zajde do pravého portálu a vrací se s obálkou./

**Klára:** "Kdo to byl? - Otče?"

**Otec:** "Gardista. Přinesl ti předvolání. Posílají tě někam na práci. Ještě by si stihla utéct, ale pokud se zítra nedostavíš, přijdou si pro Adélku..."

**Klára:** "Vždyť je jí patnáct! - To v žádném případě. Neboj se, otče. Jsem zvyklá pracovat. Já to zvládnou."

**Otec:** "Klárko. Bůh/On tě bude provázet. - Jdi si lehnout. Mamince to řekneme až ráno, ano?"

**Klára:** "Ano. Dobrou noc."

**Otec:** "Dobrou noc."

/Otec odchází. Klára si bere svícen a postupně zapaluje svíčky. Každý člen rodiny má svou svíčku./

**Klára:** "Otec, matka, Gejza, Edita, Elza, Alžběta, Růženka, Adélka, Emil."

/Staví svícen do leva na forbínu. Modlitba. Ztlumení světel, probíhá přestavba./

## 1. Předěl - VÁCLAV

**Ředitel káznice:** "Takže. Václav Lavička. Narozen 26. srpna 1918. V roce 1939 nasazen na práci do říše. V roce 1941 utekl do Švýcarska, ale protože je komunistička byl vyhoštěn. Na hranicích pak zatčen a uvězněn v Radolzel. Následovaly věznice v Karlsruhe, v Mannheim, ve Frankfurt am Main, v Kassel, v Halle am Saale a konečně naše káznice ve Zwickau. - No, zítra nastoupíte na práci v továrně. Tady máte papíry. A dávejte si pozor. - Odvést."

---

## 5. SCÉNA

/Začíná se hluk na rampě z reproduktoru. Na scénu přichází dva SSáci. V čele je Mengele, který přistupuje k vlaku a započíná selekci. Píská si při tom Toscu a houpe se ne špičkách. Jeden další SSák stojí vpravo, druhý na levo. Na pravo přichází lidé jdoucí na smrt, na levo se utváří skupinka přeživších. Po výstupu posledního, se Mengele usměje, a dá pokyn svým dvěma podřízeným a odchází si dělat pokusy. SSák vedoucí odsouzené na smrt se ušklíbne na druhého a zavelí k odchodu, čímž uvolní jeviště./

/Zahlapel./

## ZPRÁVY

/Komando Kanada - všichni vězni odcházejí z apelpatzu a přicházejí a přebírají věci z transportů. V průběhu této scény se už u Kláry mohou objevovat příznaky nemoci./

**Vězeňkyně 1:** "Takovejch věcí. Kam všechny ty lidi dávaj?"

**Vězeňkyně 2:** "Jak dlouho tu je, že neví, že teď všechny ženský a děti posílaj hned do plynu."

**Vězeňkyně 3:** "Jen ji nech. Taky bych radši někdy nevěděla."

/Klára právě probírá kufr, ve kterém najde šaty své sestry Edity, boty synovce a neteře a fotografie celé své rodiny. Zarazí se a dívá se na všechny ty věci. Všechno se na chvíli zastaví a utichne./

**NAHRÁVKA** /doslovný přepis/:

Najednou mi vysypal ten mužskej, kterej to přines, mi vysypal ten kufr a já tam našla oblečení mojí sestry, jejích dvou dětí a švagra. No já jsem věděla, co je, hned.

/SSák - sahrfurer Wiklep, který vidí, že nepracuje se k ní nakročí, všimne si fotek a taky si je prohlíží./

**Ss Wiklep:** "Co to máš? / Děje se něco?"

**Klára:** "To jsou věci mojí sestry a její rodiny."

**Ss Wiklep:** "To jsi ty? Velmi ti to sluší, byla si pěkná... - Vidíš, Kláro, kdyby nebyla válka, mohl jsem se s tebou někde pěkně procházet, já oblečený do civilu a ty v tomhle hezkém kostýmku."

**Klára:** "To jsou věci mojí sestry a její rodiny."

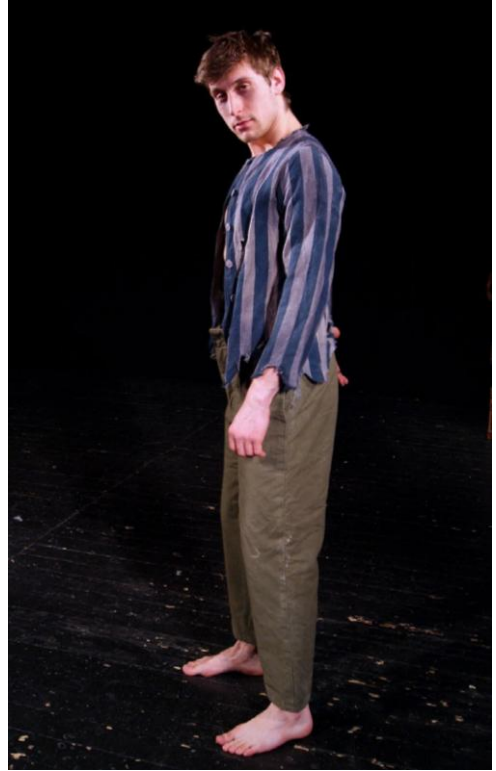
**SS Wiklep:** "Švagr možná ještě žije. Zkusím něco zjistit. - A vy nekoukejte a pracujte."

/Všichni přebírají. Ss pískne a zavelí k odchodu./

**Ss:** "Tak končíme."

**Příloha B – Fotky kostýmů k připravované inscenaci**







## **Příloha C – Seznamy kostýmů a rekvizit k připravované inscenaci**

### **Seznam kostýmů**

Civilní - šaty pro Kláru na začátek

- šaty pro Kláru na závěrečnou scénu
- šaty pro Alžbětu
- šaty pro Matku
- šaty pro Editu
- šaty pro Klárinu sousedku
- černý oblek + kabát s hvězdou pro Otce
- černý oblek s hvězdou pro Gejzu
- černý oblek s hvězdou pro Matka
- černý oblek s hvězdou pro Janka
- kalhoty a košile pro Václava
- světlý oblek pro Václava na závěrečnou scénu

Vězeňské - 4x dámský pruhovaný mundůr

- 4x pánský pruhovaný mundůr

Uniformy - uniforma SS – vyšší šarže

- uniforma SS – nižší šarže

- uniforma SS – lékař

- dámská uniforma pro Kápo

### **Předběžný seznam rekvizit**

- chanukový svícen (devítiramenný)
- dětský černý oblek pro Gejzu
- dětské šatičky pro Editku
- velké množství šatstva, bot, brýlí a šperků

## **BIBLIOGRAFICKÉ ÚDAJE**

**Jméno autora: Lenka Lavičková**

**Obor: Scénická a mediální studia**

**Forma studia: kombinované studium**

**Název práce: Příprava divadelní inscenace a její realizace**

**Rok: 2013**

**Počet stran textu bez příloh: 62**

**Celkový počet stran příloh: 8**

**Počet titulů českých použitých zdrojů: 16**

**Počet ostatních zdrojů: 3**

**Vedoucí práce: Doc. Václav Janeček, Ph. D.**