

Univerzita Palackého v Olomouci

Filozofická fakulta

Bakalářská práce

**Martin Huba a jeho režie Richarda III.
v rámci Letních shakespearovských
slavností**

Terezie Vraspírová

Katedra divadelních, filmových a mediálních studií

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

Studijní obor: Divadelní a Filmová věda

Olomouc 2014

Čestné prohlášení

Prohlašuji, že jsem tuto bakalářskou práci vypracovala samostatně s použitím uvedených pramenů a literatury.

V Praze dne 14. 4. 2014

.....

Terezie Vraspírová

Poděkování

Velké poděkování patří Mgr. Heleně Spurné, Ph.D., vedoucí této bakalářské práce, za její ochotu, vstřícnost a trpělivost při mém vedení a usměrňování. Obrovské díky bych ráda vzdala Martinu Hubovi, Michalu Rychlému a Alexeji Pyškovi za čas, který mi věnovali během pořizování rozhovorů. Dále bych ráda poděkovala agentuře Schok a všem jejím zaměstnancům, především Liboru Grossovi, Michalu Rychlému a Kateřině Sechovcové za veškerou jejich pomoc a umožněný přístup do jejich archivu. V neposlední řadě děkuji zaměstnancům Ústřední městské knihovny v Praze a pražského Institutu umění - Divadelního ústavu. A na závěr své milující rodině a přátelům za trpělivost a podporu.

ABSTRAKT

Předmětem bakalářské práce bude analýza inscenace Shakespearova *Richarda III.* od slovenského režiséra Martina Huby. Inscenace byla vytvořena roku 2012 pro festival Letní shakespearovské slavnosti. Cílem práce bude pokusit se vřadit toto jevištní ztvárnění do kontextu dalších Hubových inscenací, které vytvořil v rámci uvedeného festivalu, a celkově charakterizovat jeho postoj a režijně interpretační přístup k dramatickému dílu Williama Shakespeara. Východiskem mi budou představení zhlédnutá v rámci LSS nebo ze záznamu, recenze a další ohlasy v tisku, rozhovor s tvůrcem či dalšími účastníky inscenačního procesu.

Klíčová slova

Martin Huba, Richard III., Letní shakespearovské slavnosti, agentura Schok, Král Lear, Romeo a Julie, režie.

ABSTRACT

Subject of this Thesis is the analysis of the performance of Shakespeare's *Richard III.* by slovak director Martin Huba. The production was created in 2012 for the festival Summer Shakespeare Festival. The aim of the Thesis is to try to insert this stage production in the context of other Huba's productions created in the festival, and generally characterize his attitude and direction interpretive approach to the dramatic work of William Shakespeare. The starting point is going to be the viewed performances within the LSS or records and reviews in the press, interview with the author or other participants in the staging process.

Keywords

Martin Huba, Summer Shakespeare Festival, Richard III., King Lear, Romeo and Juliet, staging.

Obsah

1. Úvod	7
2. Festival Letní shakespearovské slavnosti a agentura Schok	12
2. 1. Festival LSS	12
2. 2. Agentura Schok	15
3. Osobnost Martina Huby	17
3. 1. Život Martina Huby	17
3. 2. Umělecká tvorba Martina Huby	18
4. Analýza prvních inscenací v režii Martina Huby pro LSS	24
4. 1. <i>Král Lear</i> – událost roku 2002	24
4. 2. <i>Moderní režie Romea a Julie</i>	31
5. Hubovo režijní pojetí Richarda III.	35
6. Martin Huba jako režisér Shakespearových her	49
7. Závěr	52
8. Prameny	55
9. Literatura	61
Soubor příloh	63
I. Přepisy pořízených rozhovorů	64
II. Seznam a obsazení	82
analyzovaných inscenací	82
III. Obrazová příloha	88

Celkový počet slov: 15 185

Celkový počet znaků (včetně mezer): 104 732

1. Úvod

Záměrem předkládané bakalářské práce je analýza inscenace Martina Huby pro Letní shakespearovské slavnosti¹ (dále LSS), *Richarda III.*(2012)². Tento umělec je známým slovenským divadelním režisérem, pedagogem, ale především hercem, vycházejícím při režírování z vlastních hereckých zkušeností.

Za celou existenci LSS vytvořil tento režisér tři divadelní inscenace. Nastudoval a zpracoval *Krále Leara* (2002)³, *Romea a Julii* (2004)⁴ a na základě jejich úspěšnosti byl znovu osloven pořadateli festivalu k režírování *Richarda III.*

Huba přistupuje osobitě k dílům Williama Shakespeara, což je patrné z jeho režijního rukopisu. Hodnotným základem pro můj průzkum je fakt, že jeho tvorbu na festivalu LSS pojí stejný autor, scénograf a kostýmní výtvarník. Martin Huba si časem vytvořil stálý inscenační tým, se kterým nastudoval i *Richarda III.* Tvořili jej scénograf Jozef Ciller a kostýmní výtvarník Milan Čorba. Bude zajímavé zkoumat jejich poetiku a způsob tvorby, který mi prozradí společné znaky jednotlivých divadelních inscenací na Pražském hradě. Analýza předešlých režijních realizací mi poskytne informace pro rozbor jeho poslední inscenace, *Richarda III.*

Vycházím z metody analytické. Pro výzkum mé bakalářské práce bylo zásadní zhlédnout inscenaci *Richard III.*, kterou jsem v srpnu 2013 viděla v rámci LSS na Nejvyšším purkrabství Pražského hradu. K analýze byl potřebný videozáznam *Richarda III.*⁵, který jsem získala od pořadatelské agentury Schok. Byl natočen 28. 6. 2012 a stal se pramenem této práce. Vznikl pro pracovní potřeby agentury.

¹Agentura Schock. *Letní shakespearovské slavnosti* [online]. [cit. 31. 3. 2014]. Dostupné z WWW: <<http://www.shakespeare.cz/2014/>>.

²Agentura Schock. *Richard III.* [online]. [cit. 31. 3. 2014]. Dostupné z WWW: <<http://www.shakespeare.cz/2012/cz/richard-iii-william-shakespeare/143/>>.

³Agentura Schock. *Král Lear* [online]. [cit. 31. 3. 2014]. Dostupné z WWW: <http://www.shakespeare.cz/2002/hra_lear.html>.

⁴Agentura Schock. *Romeo a Julie* [online]. [cit. 31. 3. 2014]. Dostupné z WWW: <<http://www.shakespeare.cz/2004/romeo.html>>.

⁵*Richard III.* Videozáznam inscenace festivalu Letní shakespearovské slavnosti z roku 2012. Záznam byl pořízen dne 28. 6. 2012. Záznam pořídila agentura Schok. Délka záznamu je 137 minut.

Zbylé dvě inscenace, *Král Lear* i *Romeo a Julie*, byly nastudovány dříve a již nejsou v repertoáru. Zaměstnanci agentury Schok mi umožnili přístup do archivu. K dispozici mi propůjčili profesionální videozáznam *Krále Leara*⁶, který natočila Česká televize pomocí pěti kamer. Požadovaný záznam třetí inscenace *Romeo a Julie* není součástí archivu agentury Schok. Bylo mi sděleno, že nebyl vyroben, a tak jsem vycházela z jiných dostupných zdrojů v podobě divadelního programu, soudobých ohlasů a fotografií dokumentujících představení.

Snažila jsem se vyhledat co nejvíce dochovaných zdrojů o všech třech inscenacích v knihovně, videotéce, bibliografickém a časopiseckém úseku pražského Institutu umění - Divadelního ústavu. Poté jsem byla v divadelním úseku Ústřední knihovny v Praze. Vyhledala jsem zde i několik knih o Williamu Shakespearovi a jeho díle. Ty mi pomohly lépe porozumět době, v níž autor žil a tvořil, například *Knihy o Shakespearovi* (František Chudoba), *Věčný Shakespeare* (Stanley Welse), *William Shakespeare Dílo* (Martin Hilský) a *Richard III.* (Martin Hilský). Pomocnou funkci splnila monografie Vladimíra Jindry a Věry Ptáčkové *Scénografie (Výběr článků ze zahraničních časopisů 3/ 1999, Anglická scénografie)*. Odborné znalosti o režii jsem vyčetla ze spisů *Kapitoly o režii* (Antonín Dvořák) a *Otázky divadelní režie* (František Černý). Čerpala jsem i z teoretických knih *Dějiny divadla* (Oscar G. Brockett), *Drama, divadlo, divák* (Zdeněk Hořínek).

Inscenace LSS se neodehrávají v divadlech. Diváci mají možnost vidět známá Shakespearova díla v nedivadelních prostorech českých i slovenských hradů, například na Pražském a Bratislavském hradu či na nádvoří Lichtenštejnského paláce v Praze.

Důležitým zdrojem mi byla bakalářské práce Elišky Patzelové *Letní shakespeareovské slavnosti (Se zaměřením na scénografii v letech 2000-*

⁶BRICHČÍN, Jan. *Král Lear*. Česká televize, Centrum divadelní a hudební tvorby, 13. 9. 2003, 180 minut.

2005)⁷. Pomohla mi dohledat informace o inscenaci *Romeo a Julie*. Poskytla mi základní znalosti o scénografii LSS a scénografické poetice Jozefa Cillera.

Informace o herci a režisérovi Martinovi Hubovi jsem hledala v knižních publikacích *Slovenské divadlo v 20. storočí* (Miloš Mistrík a kolektiv), *Divadlo na Korze 1968-1971* (Ján Jaborník, Miloš Mistrík), *Český film: Herci a herečky/ I. díl A-K*. (Miloš Fikejz), *Filmové profily: Českoslovenští filmoví herci (část 1) A-M*. (Šárka Bartošková, Luboš Bartošek), *Populární slovník českých a slovenských herců* (Vladimír Hrouda, Vladimíra Varmužová), *Slavné osobnosti divadla, herecké umění od antiky po dnešek* (Milena Cesnaková-Michalcová). K dispozici jsem měla úryvek jeho autorské práce *Vrúcný chlad na javisku môjho príbehu* (Martin Huba). Od Michala Rychlého z agentury Schok jsem zjistila, že slovenská kritička Ľubica Krénová⁸ momentálně pracuje na knize o Martinu Hubovi. Kniha doposud nevyšla, tudíž mi není znám její obsah. Rozhodla jsem se zhlédnout představení *Po zkoušce* (Ingmar Bergman) v Divadle v Řeznické, ve kterém nejen hrál, ale rovněž je režíroval. Dále jsem ve videotéce Institutu umění - Divadelního ústavu zhlédla videozáznamy těchto divadelních představení: *Divadelník* od Thomase Bernharda v režii Jana Antonína Pitínského v Divadle Na zábradlí a *Garderobiér* autora Ronalda Harwooda z Divadla v Dlouhé, ve kterém Martin Huba hrál i je režíroval. V práci doslovně přepisuji pasáže rozhovorů s Martinem Hubou, aby bylo svědectví, které o režisérovi divadelním myšlení a způsobu tvorby vydávám, co nejautentičtější.

O agentuře Schok není k dispozici mnoho informací v tištěné podobě. Veškeré údaje o své činnosti uchovávají na webových stránkách.⁹ Rozhodla jsem se ji kontaktovat, dohledat údaje o vzniku agentury Schok a festivalu LSS, jejich historii a celkové existenci. K získání informací mi dopomohly dva uskutečněné

⁷PATZELOVÁ, Eliška. *Letní shakespearovské slavnosti. Se zaměřením na scénografii v letech 2000 - 2005*. Bakalářská diplomová práce, Filozofická fakulta UPOL, Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, 2006.

⁸Teatroložka a divadelní kritička, která je autorkou mnohých odborných studií o významných osobnostech v dějinách slovenského divadla a autorkou některých knižních publikací. Divadelný ústav Bratislava. *Ľubica Krénová* [online]. [cit. 31. 3. 2014]. Dostupné z WWW: <<http://www.theatre.sk/isautori/71/333/Krenova/?cntnt01origid=333/>>.

⁹Agentura Schok. *Letní shakespearovské slavnosti* [online]. [cit. 31. 3. 2014]. Dostupné z WWW: <<http://www.shakespeare.cz/2014/>>.

rozhovory. První rozhovor mi poskytl ředitel LSS, Michal Rychlý, který mi odpověděl na dotazy týkající se agentury Schok a způsobu práce této společnosti.¹⁰ Nasměroval mne na pana Alexeje Pyška, zakladatele a bývalého uměleckého ředitele festivalu.¹¹ Rozhovor s ním mi objasnil, kteří lidé stáli u zrodu jednoho z našich předních divadelních festivalů a jaké byly jeho začátky.

Dostupné videozáznamy dokumentovaly pouze samotná představení, bohužel neobsahovaly dokumentární materiály o postupu zkoušení a vzniku inscenace. To částečně reflektuje odborná literatura, která obsahuje recenze a kritické hodnocení. Názorové diference kritiků mi poskytly patřičnou platformu pro mou analýzu.

Snažila jsem se zjistit dostatečné množství informací popisujících průběh i vznik inscenace. Zajímalo mě, jak velkou volnost měl Huba při výběru titulu a hereckého obsazení. Zda-li používal při tvorbě inscenace režijní knihu, jelikož by se mi naskytl další pramen obsahující představu o režijním rukopisu. Nabízí se otázka, jak zasáhly Hubovy úpravy do původního dramatického textu, zda spolupracoval s překladatelem Martinem Hilským. Z těchto důvodů jsem Martina Hubu kontaktovala a na základě našeho setkání mi vše zodpověděl. Rozhovor je jedním ze sekundárních pramenů této práce.¹² Dopomohl mi pochopit styl přemýšlení Martina Huby a způsob jeho tvorby. Jeho přepis, stejně jako přepisy dalších dvou rozhovorů, je součástí přílohy.

V druhé kapitole se budu věnovat festivalu LSS a pořadatelské agentuře Schok. Poněvadž jsem o nich nenalezla ucelenou studii, rozhodla jsem se jim věnovat celou kapitolu. Ve třetí okrajově zmapuji osobní i kariérní život Martina Huby. Tato práce neumožní svým rozsahem detailní seznámení s jeho osobností, avšak nabídne parciální přehled herecké a režijní práce mimo LSS. Ve čtvrté kapitole analyzuji jeho první dvě inscenace, *Král Lear* a *Romeo a Julie*. Analýzu režie *Richarda III.* umístím do páté kapitoly, neboť je těžištěm této práce. Cílem

¹⁰Osobní rozhovor s Michalem Rychlým. Byl pořizen dne 6. 3. 2014 v Praze. Mobilní hlasový záznam, uložen v osobním archivu autorky této práce. Přepis je součástí přílohy I.

¹¹Osobní rozhovor s Alexejem Pyškem. Byl pořizen dne 24. 3. 2014 v budově Národního divadla v Praze. Mobilní hlasový záznam, uložen v osobním archivu autorky této práce. Přepis je součástí přílohy I.

¹²Osobní rozhovor s Martinem Hubou. Byl vytvořen dne 13. 3. 2014 v Bratislavě. Záznam na diktafon, uložen v osobním archivu autorky této práce. Přepis tohoto rozhovoru je součástí přílohy I.

šesté kapitoly bude charakterizovat Hubův režijně interpretační přístup v kontextu s další tvorbou, pod níž se v rámci uvedeného festivalu podepsal jako režisér. V závěru obecně shrnu, čeho jsem v této bakalářské práci docílila.

2. Festival Letní shakespearovské slavnosti a agentura Schok

2. 1. Festival LSS

Letní shakespearovské slavnosti patří mezi naše nejvýznamnější divadelní festivaly a jsou nejstarší a největší divadelní přehlídkou pod širým nebem v Evropě. Jelikož se konají v plenéru¹³, jsou s nimi spjaty specifické inscenační postupy. LSS se odehrává na několika scénách, koná se v České republice i na Slovensku.

Vznik festivalu LSS se datuje od léta 1998. Každý rok se uváděla nová inscenace na nádvoří Nejvyššího purkrabství Pražského hradu. Festival zahájila inscenace *Macbeth*¹⁴ v režii Borise Rösnera. Udržela se déle než jednu sezonu a byla opětovně zařazena do programu. V roce 1999 jej následoval titul *Jak se vám líbí*¹⁵ a o rok později *Zkrocení zlé ženy*¹⁶. Stalo se pravidlem uvádění úspěšných titulů i v dalších letech. Jak ředitel slavností Michal Rychlý prozradil: „...letos padne rekord. Poprvé se bude inscenace hrát už šestou sezonu, konkrétněji *Veselé paničky windsorské*¹⁷ od Jiřího Menzela.“¹⁸

Každou sezonu vyprodukuje agentura Schok jednu premiéru. Zbylé inscenace jsou reprízami z předchozích let či prezentací hostujících regionálních a zahraničních produkcí. Od roku 1999 na festivalu vystupovaly nejruznější divadelní soubory, které představily svůj repertoár. Patří mezi ně například Divadlo ABC a jejich *Večer tříkrálový aneb Cokoli chcete* (1999)¹⁹, Klicperovo divadlo s *Králem Learem* (1999)²⁰ či Divadlo v Celetné s *Bouří* (2000)²¹.

¹³PATZELOVÁ, Eliška, cit. 7, s. 6 - 9.

¹⁴Agentura Schok. *Macbeth* [online]. [cit. 31. 3. 2014]. Dostupné z WWW: <<http://www.shakespeare.cz/2014/cz/letni-shakespearovske-slavnosti-1998/71/>>.

¹⁵Agentura Schok. *Jak se vám líbí* [online]. [cit. 31. 3. 2014]. Dostupné z WWW: <<http://www.shakespeare.cz/1999/jakselibi.htm>>.

¹⁶Agentura Schok. *Zkrocení zlé ženy* [online]. [cit. 31. 3. 2014]. Dostupné z WWW: <<http://www.shakespeare.cz/2000/zkroceni.html>>.

¹⁷Agentura Schok. *Veselé paničky windsorské* [online]. [cit. 31. 3. 2014]. Dostupné z WWW: <<http://www.shakespeare.cz/2009/?artid=68&lang=cz>>.

¹⁸Osobní rozhovor s Michalem Rychlým, cit. 10.

¹⁹Agentura Schok. *Večer tříkrálový aneb Cokoli chcete* [online]. [cit. 31. 3. 2014]. Dostupné z WWW: <<http://www.shakespeare.cz/1999/vecer.htm>>.

²⁰Agentura Schok. *Král Lear* [online]. [cit. 31. 3. 2014]. Dostupné z WWW: <<http://www.shakespeare.cz/1999/lear.htm>>.

V roce 2000 zavítal na festival první zahraniční host, anglický soubor A and BC Theatre s inscenací *Bouře*²². Ve stejném roce vystoupil i japonský herec Nori Sawu z Art Theatre s představením *Macbeth*²³ v dramatickém žánru divadla jednoho herce. V roce 2003 bylo možné vidět *Hamleta*²⁴ v podání TNT Theatre Britain z Velké Británie. Pro produkci LSS vznikl v roce 2001 divadelní projekt *Mor na ty vaše rody*²⁵, který představil příběh *Romea a Julie* ve formě loutkového divadla.

V roce 2003 uspořádala Leica Gallery Prague²⁶ na nádvoří Nejvyššího purkrabství Pražského hradu výstavu nazvanou *Shakespeare v obrazech*. Po celé letní období měli návštěvníci festivalu možnost zavítat do výstavní síně, dnešní kavárny, a zhlédnout fotografie z doposud vytvořených divadelních inscenací, které zachytili přední čeští fotografové. Výstava obsahovala návrhy kostýmů a scén, úryvky videozáznamů či samotné kostýmy. Byl vydán stejnojmenný svazek kopií těchto fotografií, který je k dispozici v archivu agentury Schok.

Výhradním českým překladatelem, s nímž na LSS spolupracují již od roku 1998, je profesor Martin Hilský. V roce 2011 dokončil a vydal kompletní dílo Williama Shakespeara v knižním svazku nazvaném *William Shakespeare Dílo*²⁷. Tyto překlady jsou momentálně považovány za nejaktuálnější a nejlépe srozumitelnou překladovou interpretaci Shakespeareova díla pro současného čtenáře. V roce 2004 byla uvedena inscenace *Blázni a milenci a básníci*²⁸, která se vymykala klasickému repertoáru festivalu LSS. Spojovala dvě dobově odlišné postavy, významného anglického spisovatele Williama Shakespeara a současného shakespearologa profesora Martina Hilského, který v tomto představení vystupoval

²¹Agentura Schok. *Bouře* [online]. [cit. 31. 3. 2014]. Dostupné z WWW: <<http://www.shakespeare.cz/2000/boure.html>>.

²²Agentura Schok. *Bouře* [online]. [cit. 31. 3. 2014]. Dostupné z WWW: <<http://www.shakespeare.cz/2000/tempest.html>>.

²³Agentura Schok. *Macbeth* [online]. [cit. 31. 3. 2014]. Dostupné z WWW: <<http://www.shakespeare.cz/2000/macbeth.html>>.

²⁴Agentura Schok. *Hamlet* [online]. [cit. 31. 3. 2014]. Dostupné z WWW: <<http://www.shakespeare.cz/2003/>>.

²⁵Agentura Schok. *Mor na ty vaše rody* [online]. [cit. 31. 3. 2014]. Dostupné z WWW: <<http://www.shakespeare.cz/2001/romeo.html>>.

²⁶Autor neuveden. Leica Gallery [online]. [cit. 31. 3. 2014]. Dostupné z WWW: <<http://www.lgp.cz/details.php?id=3>>.

²⁷SHAKESPEARE, William. *Dílo*. 1. vyd. Praha: Academia, 2011. 1677s. ISBN 973-80-200-1903-5.

²⁸Agentura Schok. *Blázni a milenci a básníci* [online]. [cit. 31. 3. 2014]. Dostupné z WWW: <<http://www.shakespeare.cz/2004/bestof.html>>.

jako průvodce a komentoval dění na jevišti. Kombinovala nejrůznější pasáže Shakespearových her.²⁹ Vznikla inscenace, která obohatila repertoár LSS a začala novou tradici. V následující sezoně byl uveden podobně komponovaný večer na téma bláznů, šašků a klaunů pod názvem *Shakespearovi šašci*.³⁰

V létě 2000 se začalo hrát nově i v Brně, na hradě Špilberku, o rok později se festival dostal i do Bratislavy. V roce 2007 se rozšířilo pražské působiště o scénu v Lichtenštejnském paláci a v červenci 2008 festival zahájil svoji činnost v Ostravě. V České republice existují tři letní scény. Ze všech zahraničních divadelních souborů se festivalu nejčastěji účastnila slovenská produkce. V roce 1999 na Pražském hradě vystoupili členové Slovenského národního divadla s inscenací *Veselé paničky windsorské*.³¹ O rok později bylo zrealizováno česko-slovenské provedení *Zkročení zlé ženy*, jehož velký ohlas a úspěch byl podnětem pro budoucí spolupráci. V roce 2001 v Bratislavě na nádvoří Vysoké školy múzických umění hostovala poprvé česká představení, *Zkročení zlé ženy* a *Marná lásky snaha*.³² V následující letní sezoně se přesunul festival na nádvoří Bratislavského hradu. V roce 2005 přišel Marián Zednikovič, dnes již zesnulý slovenský herec, s nápadem vlastní produkce LSS. Premiérovou inscenací, vytvořenou pouze pro tento slovenský festival, byl *Kupec Benátský*³³ (2005). Od roku 2008 se tato divadelní přehlídka koná také v Košicích, od léta 2009 ve Zvolenu a roku 2010 i v Trenčíně. *Král Lear* byl uveden i na Spišském hradě na Slovensku. Slovenská odnož festivalu LSS má tři letní scény. O provoz festivalu LSS se zde starají dvě dceřiné agentury, Jay production a agentura Schok Slovensko,³⁴ jejichž vedoucí je Jana Zednikovičová, vdova po Mariánovi Zednikovičovi.

²⁹Agentura Schok. *Blázni a milenci a básníci – The best of Shakespeare* [online]. [cit. 31. 3. 2014]. Dostupné z WWW: <<http://www.shakespeare.cz/2004/press.html>>.

³⁰Agentura Schok. *Shakespearovi šašci* [online]. [cit. 31. 3. 2014]. Dostupné z WWW: <<http://www.shakespeare.cz/2005/sasci.html>>.

³¹Agentura Schok. *Veselé paničky windsorské* [online]. [cit. 31. 3. 2014]. Dostupné z WWW: <<http://www.shakespeare.cz/1999/panicky.htm>>.

³²Agentura Schok. *Marná lásky snaha* [online]. [cit. 31. 3. 2014]. Dostupné z WWW: <<http://www.shakespeare.cz/2001/snaha.html>>.

³³Jay production. *História* [online]. [cit. 31. 3. 2014]. Dostupné z WWW: <<http://www.wshakespeare.sk/historia.php>>.

³⁴Jay production. *Letné shakespeareovské slávnosti* [online]. [cit. 31. 3. 2014]. Dostupné z WWW: <<http://www.wshakespeare.sk/>>.

2. 2. Agentura Schok

S myšlenkou vytvoření prvního představení na nádvoří Nejvyššího purkrabství přišel překladatel Alois Bejblík. Spolu s Janem Kačerem, Tomášem Töpferem a Alexejem Pyškem uspořádali v létě 1990 historicky první divadelní počin na Hradě, *Sen noci svatojánské* v režii Jana Kačera. Dramatickou postavu Puka hrál Miloš Kopecký a malé elfy ztvárnili například Radek Holub, Sabina Králová či Petra Špalková. O rok později se tato inscenace zopakovala. Alexej Pyško, zakladatel umělecké agentury Schok a festivalu LSS, dostal v roce 1994 od Správy Pražského hradu svolení organizovat divadelní přehlídky za podpory hlavního města Prahy. Své zázemí si vybudoval v exteriéru nádvoří Nejvyššího purkrabství Pražského hradu. Ve stejném roce zde zinscenoval Tomáš Töpfer *Romea a Julii*, s Radkem Holubem a Terezou Brodskou v hlavních rolích.

Agentura Schok navázala na svou činnost až v roce 1998 představením *Macbeth* režiséra Borise Rösnera a odstartovala pravidelnou produkci LSS. Názvy Letní shakespearovské slavnosti a Schok vymyslel Alexej Pyško. Pojmenování agentury je kombinací dvou jmen jeho vážených učitelů, Ewalda Schorma a Jana Kačera.³⁵ „Mým snem bylo, aby to byla akce, která se stane tradicí a zapadne úplně přesně do toho místa, na kterém se nachází. Samozřejmě, když jsme začínali, tak jsme netušili, že by se to rozrostlo do takové výšky a velikosti.“³⁶ Do roku 2003 zastával funkci výkonného uměleckého ředitele slavností. „Vrcholem mého veškerého snažení bylo vytvoření prestižního divadelního festivalu. Dovršením aktivního působení na pozici producenta shakespearovských slavností bylo uskutečnění produkce *Krále Leara* na Spišském hradě v roce 2003.“³⁷ Jeho pozici převzal Václav Beránek, kterého v roce 2009 vystřídal současný umělecký ředitel Libor Gross. Jednou z nejdůležitějších osob je ředitel slavností Michal Rychlý z agentury Schok, který v této pozici setrvává již od roku 1998. Jejich kancelářské prostory se nacházejí v areálu Pražského hradu na ulici Vikářka.³⁸

³⁵Osobní rozhovor s Alexejem Pyškem, cit. 11.

³⁶Tamtéž.

³⁷Tamtéž.

³⁸Osobní rozhovor s Michalem Rychlým, cit. 10.

Agentura Schok je komerční uměleckou společností, která začínala na živnostenský list a později přešla na systém společnosti s ručením omezeným. Finanční prostředky získává zejména díky partnerství silných společností, sponzoringu, z vlastního prodeje vstupenek či upomínkových předmětů, a také ze zisků doprovodných akcí, které v rámci LSS probíhají.³⁹ Hlavním zdrojem informací o historii a existenci festivalu jsou internetové stránky LSS⁴⁰, které slouží jako elektronický archiv. V zázemí agentury jsou k dispozici videozáznamy z představení, programy, fotografie, recenze.

V roce 2002 byla vytvořena inscenace *Král Lear*, v režii Martina Huby, která je dodnes považována za jednu z nejzdařilejších v historii tohoto festivalu. Na základě divácké úspěšnosti byla inscenace zaznamenána Českou televizí. Jde o jediný dokument profesionálních kvalit. Všechny ostatní videozáznamy byly natočeny pouze pro interní účely agentury Schok.

Dramaturgický plán celého festivalu vypracovává tým čtyř lidí: ředitel slavností Michal Rychlý, umělecký ředitel slavností Libor Gross s producenty Evženem Hartem a Danielem Bartkem. Společně vybírají nové tituly s přibližně tříletým předstihem.⁴¹ Snaží se vyváženě uvádět tragédie, komedie či historické hry. V jejich kompetenci je i výběr režiséra, se kterým hledají herecké obsazení. Za celou dobu fungování agentury Schok byla jedinou výjimkou inscenace *Král Lear*. Jelikož se jednalo o návrat herce Jana Třísky na české jeviště po více jak dvaceti letech, role krále Leara byla vybrána přímo pro něj. Volba režiséra byla druhotná. Na základě tehdejších režijních úspěchů oslovili Martina Hubu.⁴² Tato inscenace rozhodla o jeho další spolupráci s agenturou Schok. Je tvůrcem tří režijních počinů pro LSS *Král Lear*, *Romeo a Julie* a *Richard III*.

³⁹PATZELOVÁ, Eliška, cit. 7, s. 18.

⁴⁰Agentura Schok. *Letní shakespearovské slavnosti* [online]. [cit. 31. 3. 2014]. Dostupné z WWW: <<http://www.shakespeare.cz/2014/>>.

⁴¹Osobní rozhovor s Michalem Rychlým, cit. 10.

⁴²Tamtéž.

3. Osobnost Martina Huby

3. 1. Život Martina Huby

Svou štíhlou postavou, ušlechtilým zjevem, jemným chováním, ale především trvalou spoluprací na kvalitních projektech si Martin Huba vysloužil přezdívku aristokrat divadla.⁴³ Uplatnil se jako herec i režisér. Ztvárnil nespočetně mnoho rolí v českých i slovenských divadlech, ve filmu a televizi.

Narodil se 16. 7. 1943 v Bratislavě. Pochází z rodiny známých divadelních umělců. Jeho matka, Mária Kišoňová Hubová, působila jako slavná operní pěvkyně a jeho otec, Mikuláš Huba, byl významným činoherním hercem. Pochází ze tří dětí, má dvě sestry. Manželka Dagmar je profesorka klasického tance na Vysoké škole múzických umění v Bratislavě. Mají spolu dvě dcery. Starší Martina vystudovala historii v Praze a divadelní vědu na VŠMU v Bratislavě. Dnes má tři děti, dvě dcery a syna. Mladší Miriam studovala anglickou literaturu a latinu na Univerzitě Komenského v Bratislavě.⁴⁴ Jeho rodinné zázemí jej inspirovalo a již v poměrně mladém věku se rozhodl věnovat se herectví. V roce 1964 absolvoval Vysokou školu múzických umění v Bratislavě a stal se členem činohry Státního divadla v Košicích, kde působil tři roky. Od roku 1967 účinkoval na malých scénách. Nejprve hrál krátce v Divadle pantomimy, které zaniklo roku 1968. Představil se například v *Komedii o Tobiášovi*. Poté odešel do Divadla na Korze⁴⁵, kde nějakou dobu zastával pozici uměleckého šéfa. Jejich významnou inscenací bylo kupříkladu absurdní drama *Čekání na Godota* od Samuela Becketa. V roce 1971 bylo divadlo zrušeno a Martin Huba spolu s Magdou Vašáryovou, Jurajem Kukurou, Milanem Kňažkem a dalšími členy přešel do činohry Nové scény v Bratislavě. Zde si zahrál například roli Hamleta ve stejnojmenné inscenaci Williama Shakespeara. Jeho hereckou partnerkou, se kterou spolu pracuje dodnes, mu tehdy byla Magda Vašáryová v roli Ofélie. V roce 1976 přijal angažmá v činohře Slovenského národního divadla. Mezi jeho slavné role patří postava Sira v tragikomedii

⁴³Osobnosti.cz. *Martin Huba* [online]. [cit. 31. 3. 2014]. Dostupné z WWW: <<http://zivotopis.osobnosti.cz/martin-huba-herec.php>>.

⁴⁴KRÁTKÁ, Dagmar. Huba má práce dost. *Právo*, 12. 8. 2000, s. 16, 17.

⁴⁵JABORNÍK, Ján, MISTRÍK, Miloš. *Divadlo na Korze 1968 – 1971*. 1. vyd. Bratislava: Koordinačná rada pre vydávanie divadelných hier a teatrologickej literatury, 1994. 221 s. ISBN 80-85718-20-0.

Garderobiér, kterou divadlo uvedlo v roce 1985. Posledních patnáct let zde jen hostuje.⁴⁶ Od roku 1987 působí na Vysoké škole múzických umění jako pedagog herecké tvorby na katedře herectví. „Když se člověk intenzivně věnuje profesi, když o ní pořád přemýšlí, protože jinak by to nešlo, potřeba poskytnout o ní informace co nejobjektivněji a nejkompletněji přichází zcela logicky.“⁴⁷ Pracuje zde se shakespearovskou tematikou, jelikož ji pokládá za nejkvalitnější materiál.

V roce 1992 se habilitoval a od roku 1998 užívá titulu profesor. Napsal dvě práce, které mají filozofickou hloubku a rozhledem přesahují rámec čistě teatrologické úvahy. Zabývají se hlavně paradoxy herecké profese a herecké tvorby.⁴⁸ První práce se jmenuje *Vedomá spontaneita - herecký paradox?* Druhá nese název *Vrúcný chlad na javisku môjho príbehu*.⁴⁹

3. 2. Umělecká tvorba Martina Huby

Abych pochopila jeho režijní postupy, snažila jsem se nejprve dozvědět co nejvíce informací o Martinu Hubovi - herci, který patří mezi nejlepší a nejvýznamnější slovenské herce. Podle Mileny Cesnakové přineslo jeho osobité herectví „nové tóny do vyjádření charakterů a jednání postav v klasickém repertoáru divadla. Byl vychován ‚specifickou hereckou školou‘, obsahující smysl pro ironii, nadsázku, schopnost vystihnout složitost a rozporuplnost postavy.“⁵⁰ Hubovo herectví se vyznačuje precizní technikou, schopností postihnout vnitřní rozměry charakteru a rozpornost vnějších projevů, smyslem pro náznak a symbol, znakové vyjadřování, ale i metaforické zmnožování významů.⁵¹

⁴⁶*Na plovárně s Martinem Hubou*. Česká televize, 2002, 23 minut. Záznam televizního pořadu je uložen v archivu videotéky Institutu umění - Divadelního ústavu v Praze. Je zároveň součástí online archivu České televize.

Česká televize. *Na plovárně s Martinem Hubou* [online]. [cit. 4. 4. 2014]. Dostupný na WWW: <<http://www.ceskatelevize.cz/porady/1093836883-na-plovarne/20236816044-na-plovarne-s-martinem-hubou/>>.

⁴⁷KRÉNOVÁ, Ľubica. Martin Huba: život v paradoxech a harmonii. *Xantypa* 6, 2000, č. 4, s. 77.

⁴⁸Tamtéž, s. 77.

⁴⁹Emailový rozhovor s Ľubicou Krénovou, archiv autorky.

⁵⁰MICHALCOVÁ – CESNAKOVÁ, Milena. *Slavné osobnosti divadla, herecké umění od antiky po dnešek*. 1. vyd. Praha: Brána, 2004, s. 27.

⁵¹FIKEJZ, Miloš. *Český film. Herci a herečky/ 1. díl A- K*. 1. vyd. Praha: Libri, 2006. s. 457, 458.

Měla jsem možnost jej vidět hrát roli režiséra v inscenaci *Po zkoušce* v Divadle v Řeznické. O jeho herecké technice jsem získala povědomí i z videozáznamů divadelních představení *Divadelník* (Divadlo Na zábradlí), kde ztvárnil roli Bruscona, a *Garderobiér* (Divadlo v Dlouhé), ve kterém se představil v roli Sira. Tu označil za svou nejtěžší hereckou zkušenost.⁵²

Zaujala mne jeho přirozená herecká interpretace. Své charaktery měl hlasově, ale i mimicky, gesticky a pohybově propracované. Snaží se odkrývat vnitřní dimenze figur a přistupuje k jejich povahové výstavbě pomocí detailního psychologického rozboru.⁵³ Při vytváření svých postav hluboce analyzuje jejich charakter. Používá výstižný termín „Srdce srdce“, jimž vysvětluje stav správného způsobu vzrušení, kterého by měl herec na jevišti dosáhnout, aby se otevřel, uvolnil a vystupoval na jevišti přirozeně s velice citlivým, vnímavým a upřímným projevem.⁵⁴ Dynamicky pracoval s technikou mluvy, která byla chvílemi tlumená až tichá, ale i tak mu bylo zřetelně rozumět. Zajímavostí je, že v českých inscenacích hovoří slovensky, ale ve filmech užívá jazyka českého. Jeho gestická zásoba byla bohatá. Souhlasím s tvrzením Radmily Hrdinové, která napsala, že dokonale vládne uměním významového gesta a mimiky, v němž zužitkovává i zkušenosti z pantomimy.⁵⁵ V rozhovoru s Ľubicou Krénovou vyzdvihl baletní umění, které se stalo jeho inspirací: „Pořád jsem se protloukával po baletních sálech, kde mi došlo, že pro herce je důležité, aby pochopil vnitřní důvod jakékoliv činnosti. Balet je v rámci dramatických umění nejjasnější důkaz toho, že mnohé začíná až po námaze, po dřině, po nabytí techniky.“⁵⁶

Sám o sobě tvrdí, že má problém s hereckou spontaneitou a své znalosti z velké části nabyl v odborné literatuře.⁵⁷ Herci se podle něj touží dotknout fiktivní reality, která pokud není uvěřitelná a současně dostatečně umělecky kvalitní, nepovyšuje realitu života na přijatelnou úroveň uměleckého artefaktu a aktivní

⁵²JENÍKOVÁ, Eva. Pitínský obsadil Martina Hubu do Bernhardotova Divadelníka. *Slovo*, 28. 1. 1989, s. 7.

⁵³HUBA, Martin. *Vrúcny chlad na javisku mojho príbehu*. In ŠTEFKO, Vladimír (ed.). *Přednášky o divadle* 1. vyd. Bratislava: Divadelní ústav, 2004, s. 229.

⁵⁴Tamtéž, s. 220.

⁵⁵HRDINOVÁ, Radmila. Hubovo intimní nahlédnutí do herecké duše. *Právo*, 24. 2. 1999, s. 10.

⁵⁶KRÉNOVÁ, Ľubica, cit. 47, s. 76.

⁵⁷*Na plovárně s Martinem Hubou*, cit. 46.

umělecká výpověď se nekoná.⁵⁸ V herectví je pro něj nezbytný intelekt a současně animálnost. „To v herci uvolní schopnost předvádět se.“⁵⁹ Vysvětlil to faktem, že touha po upoutání pozornosti na sebe je nepříjemná vlastnost. „Pro herce je přirozená a dokonce nezbytná. Právě ona má tu moc zdůvodnit herci nerozumnost profese, která ho mnohdy nutí zcela se zbavit zábran a překročit hranice přirozeného chování“⁶⁰ V eseji *Vrúcny chlad na javisku môjho príbehu* priznává, že na začátku své kariéry byl donucen si pod vlivem a tlakem společnosti zvolit cestu „prošaškování se“ k nezávislosti. Rozpoznal, že za čistým cílem se nedá jít špinavými prostředky.⁶¹

Divadlo je pro něj určitou formou obrany, cestou k nacházení jistot v moři nejistot, v nichž se člověk ocitá.⁶² Tvrdí, že „jeviště je svatý prostor, odkud můžeme zasahovat hluboko do myslí lidí, nasměrovat jejich úhel pohledu, ovlivnit jejich hodnotový systém. V tom je pro něj kouzlo divadla.“⁶³

Za svůj život ztvárnil velký počet rolí. Ve svých hereckých začátcích patřila mezi nejúspěšnější postava Alcesta v Molièrově *Misanthropovi* v režii Miloše Pietora. Dále exceloval vedle Mariána Labudy v Gogolově *Ženitbě* jako Anučkin. Zahrál si v Čechovově *Stryčkovi Váňovi* roli Vojnického, ve *Třech sestrách* vynikl postavou Tuzenbacha a ve *Višňovém sadu* se představil jako Pocestný. Další z mnohých jeho úspěšných rolí na Slovensku byla postava Jana v *Domě pro nejmladšího syna* autora Jána Kákoše, Rank z Ibsenovy *Nory*, Satan v Bulgakově dramatu *Adam a Eva* či postava Archieho Rice v inscenaci *Komik* od Johna Osborna. Divadelní inscenaci *Goethe*, v níž ztvárnil postavu Clavija, současně i režíroval. Byl spolutvůrcem a režisérem inscenace *Tančírna*, jenž se zásluhou diváckého úspěchu hraje dodnes. V Slovenském národním divadle dále režíroval i *Amadea* od Petera Shaffera, kde herecky ztvárnil postavu Salieriho. Mezi jeho nejvýznamnější role a současně i režii patří inscenace *Kontrabas* od Patricka Süskinda.

⁵⁸HUBA, Martin, cit. 53, s. 219.

⁵⁹KRÉNOVÁ, Ľubica, cit. 47, s. 77.

⁶⁰Tamtéž, 77.

⁶¹HUBA, Martin, cit. 53, s. 229.

⁶²STUHLÍKOVÁ, Jitka. Jindy větřík foukne přejícně. *Kladenský deník*, 31. 7. 2002, s. 12 – 13.

⁶³HRDINOVÁ, Radmila. Noblesní Hrdina Martin Huba. *Právo*, 18. 10. 2003, s. 16.

V letech 1983 a 1986 byl odměněn výroční cenou Svazu slovenských dramatických umělců za divadelní tvorbu. Jeho inscenace *Tančírna* (premiéra v roce 2001, Divadlo Pavla Országha Hviezdoslava) byla oceněna cenou DOSKY 2001 v kategorii Nejlepší divadelní inscenace a Nejlepší režie sezony 2000/2001. Cenu DOSKY získal rovněž za Nejlepší herecký výkon sezony 1997 za roli Žvanikina v inscenaci *Ženitba* Slovenského národního divadla.⁶⁴ V roce 2000 dostal Cenu Alfréda Radoka za Nejlepší mužský herecký výkon v roli Bruscona v inscenaci *Divadelník*.⁶⁵ V roce 2002 obdržel Cenu ministra kultury SR a v roce 2003 Medaili Za zásluhy I. stupně za vynikající umělecké výsledky, udělenou prezidentem České republiky Václavem Havlem.⁶⁶

Měl možnost si zahrát ve spoustě inscenací se shakespearovskou tematikou, například v *Hamletovi*, *Richardovi II.*, *Richardovi III.*, *Macbethovi*, *Othellovi*, ale i v komediích *Zkrocení zlé ženy*, *Veselé paničky windsorské* a v *Bouři*. V rámci festivalu LLS ztvárnil v *Bouři* (2007) postavu vévody Prospera.⁶⁷

V herecké profesi mu hodně pomohli režiséři z Divadla na Korze, Vladimír Strnisko a Miloš Pietor, s nímž nastudoval role Tuzenbacha, Alcesta, Hamleta aj.⁶⁸ Roli Hamleta hrál ve dvaceti devíti letech a nechal se slyšet, že to byla jeho vysněná role.⁶⁹ „Život herce se dělí na před ‚Hamletem‘ a ‚po Hamletovi‘.“⁷⁰

Z počátku hrál pouze v malém množství filmů: *Javor a Juliána*, 1972; *Do Zbrane, kuruci!*, 1974; *V každom počasí*, 1974; *Šepkajúci fantom zasahuje*, 1975. Větší uplatnění mu bylo poskytnuto koncem 60. let v televizních inscenacích: *Jubileum*, 1971; *Timon Athénský*, 1973; *Rembrant von Rijn*, 1981; *Spolužiak*, 1983. Pro televizní produkci natočil i několik televizních filmů a seriálů, například *Zaprášená historie*, *Skandál*, *A. C. Dipun zasahuje*, *Mezi náma*, *Jožko Púčik*, *Macbeth*, *Neříkej mi starouši*, *Lékař umírajícího času* aj.

⁶⁴KRÉNOVÁ, Ľubica, cit. 47, s. 77.

⁶⁵MICHALCOVÁ – CESNAKOVÁ, Milena, cit. 50, s. 272.

⁶⁶Tamtéž, s. 272.

⁶⁷Letní shakespearovské slavnosti. Bouře [online]. [cit. 31. 3. 2014]. Dostupné z WWW: <<http://www.shakespeare.cz/2007/?artid=14&lang=cz&mode=normal>>.

⁶⁸KRÉNOVÁ, Ľubica, cit. 47, s. 76.

⁶⁹Tamtéž, s. 76.

⁷⁰Tamtéž, s. 76.

V České republice hrál jak v divadlech, například v Divadle Na zábradlí, v Divadle v Dlouhé, v Divadle v Řeznické, tak i v rámci LSS. Od roku 1993 hrál v mnohých českých filmech, například ve snímcích *Kanárská spojka* (režie Ivo Trajkov, 1993), *Fany* (Karel Kachyňa, 1995), *Kuře Melancholik* (Jaroslav Brabec, 1999), *Musíme si pomáhat* (Jan Hřebejk, 2000), *Krev zmizelého* (Milan Cieslar, 2005), *Šťěstí* (Bohdan Sláma, 2005), *Kawasakiho růže* (Jan Hřebejk, 2009), *Hořící keř* (Agnieszka Hollanová, 2013) či v devítidílném cyklu *České století* (režie Robert Sedláček, 2013) aj. Celou jeho filmografii lze nalézt na webových stránkách.⁷¹

Od poloviny devadesátých let dvacátého století se věnuje divadelní režii.⁷² „Všechno začalo tak trochu z nouze. Měl jsem chuť na chvíli utéct z herectví a vyzkoušet si režii. Ale neměl jsem odvahu nikoho oslovit, takže jsem se do hry obsadil sám. První představení vyšlo, dokonce se i líbilo, a z toho vznikly všechny další režie.“⁷³ V roce 1988 režijně debutoval v Slovenském národním divadle inscenací *Ze života žízal* autora Per Olova Enquista. Zahrál si zde hlavní mužskou roli pohádkáře Hanse Christiana Andersena. Jako režisér má kladný vztah k tématům z prostředí divadla a herectví, kupříkladu v divadelních hrách *Showmen* (Trevor Griffiths), *Po Zkoušce* (Ingmar Bergman), *Garderobiér* (Ronald Harwood), *Divadelník* (Thomas Bernhard) či *Komik* (John Osborne).

Dle něj režisér především hodně osamělý člověk a není jednoduché se s tím vyrovnat. Zvlášť v jeho případě, když je jako herec zvyklý pracovat v kolektivu.⁷⁴ Na otázku Jitky Stuchlíkové *Proč se stal režisérem?* odpověděl: „S dospíváním chlap přebírá větší díl zodpovědnosti. Herec je velmi závislá profese. Naivně si myslí, že režisér je závislý méně. Když se ale v režiséra promění, narazíme na závislosti jiné.“⁷⁵

„Pro mě, jako pro režiséra, je důležité, aby herec postavě rozuměl. Jde o to najít moment, kdy se text role stane pro herce sekundární věcí ozvučenou jeho vnitřním rozpoložením, takže slova plynou samovolně ze situace.“⁷⁶ Důležitým

⁷¹ČSFD. *Martin Huba* [online]. [cit. 31. 3. 2014]. Dostupné z WWW: <<http://www.csfd.cz/tvurce/1787-martin-huba/>>.

⁷²MACHALICKÁ, Jana. Režisér jako závodní kůň. *Lidové noviny*, 20. 6. 2002, s. 17, 25.

⁷³HRUŠKOVÁ, Michaela. Martin Huba: Jsem pokornější herec. *Týdeník Televize*, 7. 7. – 13. 7. 2008, s. 4-7.

⁷⁴MACHALICKÁ, Jana, cit. 72, s. 17, 25.

⁷⁵STUHLÍKOVÁ, Jitka, cit. 62, s. 12 – 13.

⁷⁶HRDINOVÁ, Radmila. Martin Huba: Režisér je osamělý běžec. *Právo*, 27. 6.2002, s. 11.

výsledkem pro něj není představení, to je až na druhém místě. Záleží mu především na kvalitě prožití dvouměsíčního období zkoušení a výsledek, jež si z něj odnesou herci. Představení je pro něj odměnou za vykonanou práci.⁷⁷

Režisérsky je velmi úspěšný. Hostuje na slovenských i českých scénách. Mezi jeho další úspěšné režijní práce patří ve Slovenském národním divadle například *Súboj s démonom* (David Hare), *Aj kone sa strielajú* (Horace McCoy), *Višňový sad* (Anton Pavlovič Čechov) a v brněnském HaDivadle *Incident* (Nicholas E. Baehr).

Režíroval také několik oper, například v Slovenském národním divadle *Hráče* (Juraje Beneše) na motivy Shakespearova *Hamleta*⁷⁸ a v Národním divadle v Praze vytvořil *Falstaffa* (Giuseppe Verdi).⁷⁹ V roce 1991 debutoval jako televizní režisér s divadelní hrou Franze Werfela *Jakobowski a plukovník*. Následovaly ještě dva televizní filmy, *Slepý Geronimo a jeho brat* (1993) a *Hra o lásce a smrti* (1994).

⁷⁷*Na plovárně s Martinem Hubou*, cit. 46.

⁷⁸Autorka je studentka žurnalistiky. Herectvo je to poslední, čo by Martin Huba opustil. *Slovo*, 14. 2. - 20. 2. 2001, s. 11.

⁷⁹JŮZOVÁ, Markéta. Verdi v Národním divadle bude rošťácká zábava. *Hospodářské Noviny*, 6. 5. 2008, s. 10.

4. Analýza prvních inscenací v režii Martina Huby pro LSS

Hubovy inscenace pro divadelní festival LSS patří k těm nejvýznamnějším. Poprvé se zde setkal s režii dramatu Williama Shakespeara. Jeho způsob vidění světa je mu milý a velmi drahý a prohlásil, že je rád, že existuje někdo tak zběsilý jako on. V našem rozhovoru se mi svěřil s názorem o Shakespearových živočišných pasážích: „Nelze necítit, že ten člověk musel být hodně vnitřně intenzivní, a při té intenzitě byl schopný nám ten svět metaforicky nabídnout.“⁸⁰ Shakespearovu genialitu vidí v tom, že všechno, co nás v životě trápí, lze najít v každém jeho díle, neboť jeho osudy jsou tak ošidné, lidské a protikladné.⁸¹

Na otázku, jak pracoval s předlohou, odpověděl: „Já se textu nejprve po špičkách dotýkám, potom, když mám pocit, že jsem mu z určitých procent porozuměl, začnu se pohybovat silněji. Je to zvláštní, někdy skrze text získáte takovou smělost, která mírně hraničí s drzostí a naplní vás odvahou. Setkání se Shakesparem a celoživotní touha mu porozumět, je pro divadelníka pěkný celoživotní program.“⁸²

4. 1. *Král Lear* – událost roku 2002

Král Lear patří mezi nejúspěšnější inscenace, které byly v rámci LSS uvedeny. Je to tragický příběh o starém muži, králi, který těžce nese vlastní stárnutí. Jeho vnitřní rozpor zpochybňuje životní jistoty a nutí jej polemizovat nad důvěrou, láskou a zlobou k ostatním. „Je velmi těžké definovat, o čem *Král Lear* je. Dá se totiž hrát o nekonečném množství témat, záležití, pro které se rozhodnete. Shakespeare tuto hru napsal o samotném faktu lidského bytí.“⁸³

Divadelní hru *Král Lear* přeložil na zakázku agentury Schok pro LSS na Pražském hradě překladatel a profesor anglistiky na Univerzitě Karlově, Martin

⁸⁰Osobní rozhovor s Martinem Hubou, cit. 12.

⁸¹JANDOVÁ, Lucie. Martin Huba má rozpory rád, *Magazín Právo*, 18. 7. 2009, s. 12-15.

⁸²Osobní rozhovor s Martinem Hubou, cit. 12.

⁸³STUHLÍKOVÁ, Jitka, cit. 62, s. 12-13.

Hilský. „Jeho moderní překlady se vyznačují lehkostí a velkým smyslem pro skryté významy slov a vět. Snaží se postihnout Shakespearovy verše v jejich opravdovosti a dobové drzosti. Mnohdy jsou slyšet výčitky od diváků, kterým se zdá překlad příliš vulgární a nesourodý s dobou. Sám Hilský ale obhájí své překlady tím, že do současnosti byly překlady upravovány právě tak, aby nepobuřovaly a vytvářely čtenářům i divákům uhlazený pohled na dobu renesance,“ popsala Eliška Patzelová.⁸⁴ Martin Hilský se svěřil, že překlad *Krále Leara* s velkou úctou dlouho odkládal. Práce na textu byla pro něj mimořádně náročná. Chodil kolem tohoto dramatu skoro dvacet let, než si troufnul se do něj pustit. Lear je podle něj nejbásničtější Shakespearovou hrou, a zároveň hrou nejméně poetickou.⁸⁵ „Odhodlal jsem se k překladu až poté, co jsem přeložil dvacet jiných Shakespearových her včetně jeho ostatních tragédií (*Hamlet, Othello, Macbeth, Antonius a Kleopatra*). Nebýt této zkušenosti, opravdu nevím, zda bych si troufl přijmout výzvu agentury Schok,“ uvedl Martin Hilský.⁸⁶ Na otázku Rostislava Křivánka, jak by sám inscenoval *Krále Leara*, odpověděl, že by šel méně okázalou cestou rozkrývání konkrétních divadelních situací a lidských vztahů. Lear-Kordelie, Lear-Regan a Goneril, Lear-Glostr, Lear-Šašek, Lear-Kent, Glostr-Edgar, Edgar-Edmund; v každém tomto vztahu je drama. „Snažil jsem se domýšlet a procítit tato dramata až na doraz. Pokoušel bych se z těchto situací, vztahů a obrazů postupně objevovat nervový systém krále Leara. Usiloval bych o představení co nejvíc konkrétní a fyzické, v němž by se obrazy lidského těla (oči, ruce, nohy, srdce) doslova probolely do významu. Metafyzické významy by se postaraly samy o sebe.“⁸⁷

Režisér Martin Huba považuje setkání s ním za velké štěstí a i za jeden z důvodů, proč nabídku na režii *Krále Leara* přijal. O Martinu Hilském prohlásil, že je v něm nepředstavitelná úcta k Shakespearovi a zároveň je v něm obsažena současná zkušenost.⁸⁸ Při dramaturgických úpravách textu předlohy byly provedeny nepatrné škrty. Děj byl ponechán v co největším rozsahu. Režisér ctil překlad

⁸⁴PATZELOVÁ, Eliška, cit. 7, s. 19.

⁸⁵MACHALICKÁ, Jana. Janu Třískovi se Lear prolнул do života. *Lidové noviny*, 17. 6. 2002, s. 30.

⁸⁶KŘIVÁNEK, Rostislav. Ecce homo Lear. In KŘIVÁNEK, Rostislav. *Letní shakespearovské slavnosti 2002*. Divadelní program. Letní shakespearovské slavnosti, premiéra 28. 6. 2002. Praha: Agentura Schok, 2002, s. 12.

⁸⁷Tamtéž, s. 13.

⁸⁸Osobní rozhovor s Martinem Hubou, cit. 12.

i se scénickými poznámkami. Hledal nový výklad tohoto příběhu. Dramatický text četl Huba nespočetněkrát. Prohlásil, že hru neměl rád, protože v ní cítil přítomnost falešnosti a snažil se odtlačit všeobecně platné úzusy. Útěchu našel ve výpovědi, že král Lear nebyl dobrý otec.⁸⁹ Toto tvrzení vysvětlil na první otázce, jenž položil Lear svým dcerám. „Která mě máte nejraději?“⁹⁰ Starý vládce položil svým dcerám zrůdnou otázku, prokleje svou nejmilovanější dceru Kordelii a následně svého činu lituje. V tomto postižení lidské psychiky a ambivalence lidského konání je Shakespeare aktuální.⁹⁰ Postava krále Leara ve svém pokročilém věku ztrácí vitalitu, přichází o veškeré jistoty a jeho sebedůvěra je podlomena.

„Nejvíce mě jako režiséra zaujala jedna z vrstev, která je ve hře přítomna a je pro mě dominantní, schopnost uvědomit si a přijmout stáří, které s tím souvisejí, ztráty jistoty a naopak náhlá nutnost potýkání se s vlastní nejistotou, jsou samy o sobě velmi dramatickým momentem v životě muže. Není to samozřejmě jediné téma hry, její jediná vrstva, která mě oslovuje, ale ptáte-li se na prvotní popud, pak právě téma ústupu ze slávy v kontextu uvědomění si vlastního stáří bylo zřejmě tou kapkou, která převážila v mém rozhodování pro přijetí nabídky režirovat *Krále Leara*.“⁹¹ Huba vycházel z vlastní zkušenosti, jelikož má dvě dcery, stejně jako představitel krále Leara, Jan Tříska. Dospěl k závěru, že stárnoucí muž má potřebu utvrdit okolí o své nepostradatelnosti. Vycházel z osobních zkušeností. „Člověk tváří v tvář vlastnímu stáří může snadno znervóznět a dopustit se nějaké chyby.“⁹²

Začátek inscenace měl klidný, pomalý rytmus. Lear (Jan Tříska) vstoupil na jeviště skrze hlediště. Jeho vzhled byl civilní. Kostýmní výtvarník Milan Čorba pojal kostýmy jednoduše a minimalisticky. Barvy byly pojaty symbolicky. Byl oblečen v zelené mikině a kalhotách. Poté si obleče bílý háv, královsky červený plášť a korunu. Později měl pouze dlouhou košili s kapucí, kterou si ve chvíli bláznovství nasazuje. Agentura Schok měla předem vyjednaného herce Jana Třísku pro roli krále Leara. V jeho ztvárnění byl viděn velký vývoj. V úvodních scénách,

⁸⁹Na plovárně s Martinem Hubou, cit. 46.

⁹⁰MACHALICKÁ, Jana, cit. 72, s. 17, 25.

⁹¹KŘIVÁNEK, Rostislav. Bezuzdný muž Lear tváří v tvář vlastnímu stáří. In KŘIVÁNEK, Rostislav (ed.). *Letní shakespearovské slavnosti 2002*. Divadelní program. Letní shakespearovské slavnosti, premiéra 28. 6. 2002. Praha: Agentura Schok, 2002, s. 10.

⁹²Tamtéž, s. 10.

kde vytvořil tři hromádky z písku, symbolizující rozdělení země mezi své tři dcery, působil uvědoměle. Čitelně byl vykreslen jeho vztah k nejmladší dceři Kordélii a upřímná otcovská láska. Po vyřčení svého záměru rozdělit zemi a po položení klíčové otázky týkající se na rozměr lásky jeho dcer, se pravdivým a uvěřitelným projevem proměnil Jan Tříska, v roli Leara, v egoisticky uvažujícího krále. Postupně se z něj stává blázen, který si pod tíhou svých činů a arogance svých dvou dcer, Goneril a Regan, sáhne až na úplné dno. Král Lear je muž v pokročilém věku. Jeho senilita se projevila unáhleným rozhodnutím. Tvrdohlavost, egoismus a pýcha jej dohnaly k šílenství.

Celý jevištní prostor byl zakryt bílými plachtami, které byly hned ve druhé scéně strženy. Tento režijní záměr umožnil velký střih, jímž byly odhaleny ostatní postavy a umocněna atmosféra nadcházející scény. Josef Chuchma popsal inscenaci jako problematickou, rozporuplnou, nedotaženou a chvílemi, v Learově nepřítomnosti, zdlouhavě nudnou.⁹³ Musím oponovat, neboť na mne představení působilo opačným dojmem. Režisér se postaral o srozumitelné předání zdlouhavého děje divákům. Jeho zásluhou byly střihy logické a vnější rytmus plynulý. Typickým rysem bylo prolínání scén. Kupříkladu, když postavy účelně vyčkávaly na svůj výstup ve výklenku ve zdi a svou nehybností splynuly se scénou. Byl využit i pro schování se před deštěm.

Výrazné herecké výkony předvedl nejen Jan Tříska, ale i Jiří Langmajer v roli Edgara, Jana Kačera jako vévoda z Glostru a Davida Prachaře jako šašek. Dávám za pravdu redaktorovi Divadelních novin Vladimírovi Mikulkovi, který napsal, že produkci LSS se podařilo sestavit mimořádně kvalitní herecký tým, nabitý osobnostmi, jež byly ochotny slevit z vlastních ambicí ve prospěch inscenačního celku.⁹⁴ Martin Huba obsadil do vedlejších rolí interprety, kteří svou hereckou kvalitou konkurovali Janu Třískovi.

Huba ponechal větší množství dramatických postav. Členové královské družiny a sluhové však byly prezentováni nenápadným jevištním ztvárněním.

⁹³CHUCHMA, Josef. Jan Tříska přijel z jiného světa. *Mladá Fronta Dnes*, 3. 8. 2002, sešit B, s. 8.

⁹⁴MIKULKA, Vladimír. Triumfální divadelní návrat Jana Třísky. *Mladá Fronta Dnes*, 4. 7. 2002, sešit B, s. 5.

Hlavní dějová linie byla v kontextu s mnohvrstevným textem a komplikovaným dějem předána srozumitelně.

Inscenace *Král Lear* byla první Hubovou režii v plenéru. Purkrabství Pražského hradu mu přišlo jako strhující, magický prostor. Snažil se jej se svým tvůrčím týmem respektovat.⁹⁵ Dominantu scénického prostoru vytvářela původní historická zeď přiléhající ke starému purkrabství. Snahou Martina Huby a jeho tvůrčího týmu bylo zakomponovat ji do děje. Zeď je svědkem jejich osudu. Lear se jí k ní neustále vrací a dotýká se jí, kaje se před ní, hladí ji a promlouvá k ní. Také Glostr se k ní ubírá v momentu, kdy jej Regan oslepí. Využívá ji jako prostředek pro nalezení cesty. Prostor nádvoří Nejvyššího purkrabství působí autenticky díky jevišti, ochozu, schodišti a velké kamenné zdi, jež historicky zapadají do kontextu dramatického děje. Režisér využil kamennou zeď se všemi náležitostmi, od erbu na zdi, výklenek až po ochoz. Vchod, který vede do Zlaté uličky, sloužil jak jeden z hlavních vstupních prostor na scénu. Díky hromadě písku, která byla umístěna pod ním, mohli herci bezpečně vcházet skokem do písku na jeviště. Nazpět se dostávali pomocí malého žebříku.

Scénu tvořily pouze přírodní materiály, které jsou základními stavebními prvky staleté zdi. Huba pracoval s vodou, pískem, kamenem i ohněm. Voda se vyskytovala ve studánce, které si divák všiml až ve chvíli, kdy si v ní král opláchl obličej. Později v ní také topili Glostra. Voda dále symbolizovala fenomén bouře, pomocí černých balónků napuštěných vodou, jež král Lear v zuřivosti rozbil. Dále se na jevišti nacházela obrovská hromada písku a pískoviště. Vše bylo na začátku zahaleno bílou plachtou. Scéna tak působila osaměle a opuštěně. Kupa písku nebyla pouze scénickým prvkem, ale několikrát byla zapojena do inscenace. Uprostřed jeviště byl umístěn kamenný stůl a většina představení se odehrávala právě na něm nebo kolem něho. Byl středobodem scénického prostoru a plnil několik funkcí (leželo se na něm, sedělo, tancovalo nebo z něj postavy promlouvaly k ostatním jako z pódia). Oheň na jevišti představovaly pochodně. Divadelní prostor jeviště byl maximálně využit. Minimalismus a prostota scény vyzdvihly hereckou akci.

Některé rekvizity byly pojaty moderně. Namísto mečů se bojovalo železnými tyčemi. Jako slepecká hůl posloužila vévodovi z Glostru dřevěná větev. Kláda,

⁹⁵KŘIVÁNEK, Rostislav, cit. 91, s. 11.

do níž vsadili ruce Kenta, byla z kamenného panelu. Mezi moderními elementy inscenace bylo zajímavé pojetí rapujícího Edgara, který svým rytmizovaným monologem podtrhl své šílenství. Tento výstup je završen scénou, jež byla velice diskutovaným tématem v mnohých recenzích a novinových článcích. Jednalo se o otázku nutnosti nahoty, jež je přítomna na jevišti ve chvíli, v níž Edgar s Learem propadnou až dětinsky a radostně svému šílenství. Miroslav Ilgner polemizoval s otázkou nutnosti nahoty. Své dojmy popsal slovy: „Když to přišlo, tak oba prezentovali bláznovství. Byli tak dokonalí, zanícení a přesvědčiví, že na sobě mohli mít třeba i hubertusy.“⁹⁶ Simona Polcarová o zbytečnosti nahoty tvrdí, že v této souvislosti se původní záměr, nikoliv však pouze vinou inscenátora, někam vytratil a výstup se jevil jako samoučelné a efektní gesto.⁹⁷ Naopak Filip Renč pokládal tuto scénu za zcela přirozenou. („Je to pro mě vrchol čirého herectví, kdy člověku už nepomůže kostým, jen jeho vlastní tělo a tvář. Je to odvaha od režiséra, ale hlavně od obou herců, moment, kdy se jde na dřevě věci.“⁹⁸)

Po detailnějším rozboru dramatické situace i dramatického textu pokládám tento režijní záměr za zdůvodněný. Nejen, že se postavy obou mužů v této chvíli ocitají na pokraji šílenství, ale i samotný text, který Martin Huba natolik ctí a respektuje, vypovídá o dané nahotě těchto dvou postav. Edgar ve svých replikách hovoří o nepotřebnosti jeho oděvu: „Svou nahotu dám v šanc vichru a krutým, bičujícím živlům.“⁹⁹ Šašek v textu upozorňuje na to, že chudák Tom je sice blázen, ale ještě je stále oblečen: „Nechal si kus hadru, aby nebyl hanbatej.“¹⁰⁰ Také je zde v podobě scénických poznámek o Learovi napsáno: strhává ze sebe šaty.¹⁰¹ Tudíž musím konstatovat, že režisér vychází z logiky textu. Každý slovní obrat, který považoval za důležitý, byl řádně vysvětlen a popsán jednáním postav.

Ženy byly zpočátku oděny do bílých šatů na znamení nevinnosti. Později se převlékly do černých šatů. Symbolizovalo to charakterový vývoj ženských postav a byly podtrženy jejich špatné vlastnosti. U Goneril i Regan se jednalo o změny ve zlé, arogantní a vypočítavé osoby. Kordélie, jako jediná princezna,

⁹⁶ILGNER, Miroslav. *Divadlo života*. Metro, 21. 10. 2002, s. 6.

⁹⁷POLCAROVÁ, Simona. Král Lear lesku zbavený. *Rovnost*, 28. 8. 2003, s. 23.

⁹⁸PODSKALSKÁ, Jana. Za kulturou s Filipem Renčem, Král Lear na Pražském hradě. *Lidové noviny*, 27. 7. 2002, s. 28.

⁹⁹SHAKESPEARE, William. Král Lear. In *Dílo*. 1. vyd. Praha: Academia, 2011, s. 1188.

¹⁰⁰Tamtéž, s. 1188.

¹⁰¹Tamtéž, s. 1188.

zůstala v bílém šatu, znázorňujícím její čistotu a cudnost. V závěru přes něj převlékla železnou košili a hrudní chránič jako důkaz ochrany její nevinosti. Muži byli kostýmově jednotní, všichni měli dlouhé pláště různých barev. Ústředním společným prvkem všech kostýmů, vyjma Leara, byly černé kožené opasky. Ty později Edmund i celá jeho družina použili jako biče, se kterými hbitě točili nad svými hlavami. Pomocí tohoto rafinovaného pohybového elementu vytvořili dramatickou atmosféru. Edgar a Edmund měli totožné hnědo-červené pláště, které vypovídaly o jejich sourozeneckém vztahu. Edgar byl poté, jako blázen Tom, oblečen do roztrhaného šatu. Členové družin byli zahaleni v černých kostýmech, přes které měli hrudní chrániče. Sluhové byli oděni do šedých odstínů.

Hudba byla taktéž poměrně minimalistická. Představení doprovázely nejrůznější zvuky a šumy, které podtrhovaly neklidnou atmosféru, například zvuk meluzíny. Byl užit reprodukováný zvuk hry na dudy, který symbolizoval příchod krále. Vzhledem k divadelnímu prostoru byla možnost osvětlení omezená. Osvětlovací rampa obsahovala základní světla. Zadní stěna byla nasvícena statickými reflektory umístěnými na ochozu. Světlo mělo i symbolickou hodnotu. Rychlým blikáním a mihnutím se ze strany na stranu rytmicky suplovalo bouří s blesky, doplněnou o zvuky hřmění. Ve scénách odehrávajících se v noci si postavy svítily pochodněmi. Pomocí modrého filtru byla zajímavě osvětlena scéna, v níž zůstal oslepený Glostr sám.

Hubovo zpracování tragédie *Král Lear* bylo prohlášeno za kulturní událost roku a utkvělo v paměti mnohých. Stalo se nejen událostí roku, ale zároveň inscenací, která vytvořila této divadelní přehlídce LSS dobré jméno. Jan Tříska získal za svůj výkon Cenu Alfréda Radoka a Cenu Divadelních novin za Nejlepší herecký výkon sezony 2001/2002. Svým skvělým hereckým provedením zvýšil prestiž divadelní přehlídky, která se dostala do širokého povědomí. Úspěch této inscenace zajistil Letním shakespearovským slavnostem popularitu i zvýšený zájem. Stal se z nich vážený festival, který je kvalitou svých inscenací srovnatelný s tvorbou kamenných divadel. Hlavní zásluha patří obzvláště režisérovi Martinovi Hubovi, který byl o rok později, na základě zdařilého režijního výsledku a kladného

ohlasu kritiky i diváků, osloven agenturou Schok, aby zinscenoval divadelní hru Williama Shakespeara *Romeo a Julie*.

4. 2. *Moderní režie Romea a Julie*

Inscenace byla vytvořena k desetiletému výročí existence divadelní přehlídky LSS. V časopiseckém rozhovoru s Galinou Lišhákovou popisuje Martin Huba nejvyšší lidský cit, lásku, jako „nejfrekventovanější a nejdiskutovanější stav duše, kterým jsme my tvorové s druhou signální soustavou obdařeni. Tato lidská danost znamená schopnost mít rád, nenávidět, milovat, tedy schopnost komplikovat si život samotným faktem lásky.“¹⁰² Jelikož záznam *Romea a Julie* není k dispozici, vycházela jsem při analýze z pramenů v podobě programu LSS, novinových článků, dobových ohlasů a fotografií.

Do hlavních rolí Martin Huba obsadil čtyři mladé, méně známé a herecky nepřilíš zkušené představitele.¹⁰³ Dvě různé dvojice herců se alternovaly, tudíž se divácký zážitek lišil. Na otázku Rostislava Křivánka, zda byli herci vedeni ztvárnit dramatické postavy pomocí vlastních zkušeností, Huba odpověděl: „Bez tohoto principu by to ani nešlo dělat. Největší kouzlo toho příběhu je v tom, že onu osobní zkušenost tu nehledá herec, ale divák. Čím jsou zejména intimní a niterní pasáže hry víc filtrované osobním prožitkem, tím je potom představení komunikativnější.“¹⁰⁴ Hubovou snahou bylo předložit divákovi přirozeně vzhlízející scénický prostor, který bude odpovídat interpretaci milostné tragédie *Romeo a Julie*.

Velká režijní hodnota byla přikládána nepatrným, promyšleným posunům dramatických situací a celkové percepce v kontextu s nově vystavěnými charaktery dramatických postav a jejich vzájemných vztahů.¹⁰⁵ Rovněž jako v *Králi Learovi* hledal novou interpretaci děje, kauzality vzájemně vyostřených vztahů a původ

¹⁰²LIŠHÁKOVÁ, Galina. Martin Huba: Lásku stačí nezabít. *Národní obroda – Víkend*, 24. 7. 2004, roč. 15, č. 170, s. 2.

¹⁰³KOČIČKOVÁ, Kateřina. Dvakrát Julie a dvakrát Romeo. *Mladá Fronta Dnes*, 26. 6. 2004, sešit B, s. 4.

¹⁰⁴KŘIVÁNEK, Rostislav. Je našim osudem, že jsme schopni lásky. In KŘIVÁNEK, Rostislav (ed.). *Letní shakespearovské slavnosti 2004*. Divadelní program. Letní shakespearovské slavnosti, premiéra 25. 6. 2004. Praha: Agentura Schok, 2004, s. 12.

¹⁰⁵MACHALICKÁ, Jana. Křehká láska a zápasy ve stylu kickboxu. *Lidové noviny*, 28. 6. 2004, s. 10.

smýšlení a konání jednotlivých dramatických postav. Taktéž herecká akce byla upřednostněna před ostatními inscenačními složkami. Eliška Patzelová ve své bakalářské práci označila scénografický styl Jozefa Cillera jako princip akční scénografie, jež umožnila dostatečně velký prostor herci a jeho jednání. Pozornost byla odvrácena od prostoru k člověku.¹⁰⁶

Uměleckého vzhledu inscenace bylo docíleno bez výraznějších technických zásahů. Celková výtvarně dekorační složka inscenace zapadala do historického divadelního prostoru. Záměr zanechat přirozenost prostředí byl pochopitelně předán divácké obci, jak dokládá soudobá kritika. Potvrzuje to i Eliška Patzelová v závěru své bakalářské práce, kde hodnotí obě Cillerovy scénografické práce pro LSS. Dospěla k názoru, že vzhled inscenací *Král Lear* i *Romeo a Julie* je výsledkem „velkého citu pro estetiku a majestátního přístupu tvůrců k prostoru.“¹⁰⁷

Dominantou scény byla opět zeď purkrabství, která byla doplněna o důležitý scénický prvek Shakespearovy tragédie. Balkon, na němž se odehrává nejznámější scéna, v níž se Julie vyznává z lásky k Romeovi, byl přiložen k místu, kde se nachází vchod do Zlaté uličky. Pro snadnější přístup k němu tvůrci přistavěli točité schodiště a vše pokryli břečťanem. Jozef Ciller vycházel z přírodních materiálů, stejně jako u *Leary*. Scéna působila na rozdíl od scénografického provedení *Krále Leary* jemněji. Na první pohled byl evidentní námět milostného příběhu.¹⁰⁸ Celkový vzhled scény byl obohacen o třicet pomerančovníků, které vytvářely dojem pomerančového háje.¹⁰⁹ Společným prvkem obou inscenací byl kamenný stůl umístěný opět uprostřed jeviště. Byl multifunkčně využit jako lože, lavice či katafalk v hrobce. Scéna byla opět vytvořena z přírodních materiálů.

Originálně byl interpretován úvod a závěr inscenace, jenž byl zasazen do prostředí kavárny. Herci posedávali u kavárenských stolečků.¹¹⁰ Martin Huba tento svůj záměr popsal jako momentální nápad. „V jedné chvíli osobního zoufalství jsem si vzpomněl, jaké to bývalo před zkouškami na *Leary*. Herci se pomalu scházeli, někdo přijel na kole, někdo se psem, někdo s dámou svého

¹⁰⁶PATZELOVÁ, Eliška, cit. 7, s. 35, 36.

¹⁰⁷Tamtéž, s. 52.

¹⁰⁸Tamtéž, s. 52.

¹⁰⁹Osobní rozhovor s Martinem Hubou, cit. 12.

¹¹⁰HRBOTICKÝ, Saša. Veronští milenci se potkali v citově okoralém světě. *Hospodářské noviny*, 19. 7. 2004, s. 9.

srdce; pila se káva, povídalo se, někdo si tu narychlo dozkušoval nějaký záskok, jiný si precizoval text – zkrátka milá a velmi vstřícná atmosféra. Pak přišli technici a začali rychle uklízet stoly a měnili prostor na hlediště. A tak mě napadlo, že nejminimálnější bude, nebudeme-li tohle muset dělat a prostě odneseme kavárnu na jeviště.“¹¹¹

Na rozdíl od scény byly rekvizity záměrně voleny tak, aby odvedly pozornost diváka od historického vzhledu. Ovšem kontrast starých a novodobých prvků byl oproti předešlé inscenaci *Král Lear* výraznější. Herci popíjeli pivo z plechovek či užívali mobilních telefonů. Meče zaměnil Martin Huba za kovové tyče. V bojových scénách se nevyskytovaly žádné zbraně, režisér zvolil mnohem autentičtější formu fyzického boje, kickbox. Vysvětlil i záměry, jež ho vedly k modernizaci některých scénických složek: „My jdeme cestou jistého posunu vnějškových znaků. Meče v daném období představovaly běžnou součást osobní výzbroje. Dnes je kord spíše žánrovou rekvizitou. Viděl jsem i velmi dobře udělané souboje, ale vždycky z toho odněkud trčí naučenost. Přemýšlel jsem, jak by dnešní chlupci řešili vypjaté životní situace, a došel jsem někam k technikám bojových umění. Chtěl jsem, aby šlo o kontaktní boj, a ten meče ani pistole neumožňují. A tak jsme došli ke kickboxu.“¹¹²

Při inscenování *Romea a Julie* byli tvůrci mnohem uvolněnější a originálnější. Další novodobou složkou byla taneční invence na plese u Kapuletů, jelikož renesanční tanec vyměnili za breakdance.¹¹³ Martin Huba vysvětlil rozdíl svého přístupu k inscenování *Krále Leara a Romea a Julie*. *Lear* ho prý trochu děsil. Tehdy zvolili scénický minimalismus, aby inscenace co nejpřirozeněji srostla s prostředím, aby co nejvíce prostředků, které použili, působilo jako normální a skoro odvěká součást nádvoří. „Mé zděšení spočívalo v tom, že nelze opakovat tentýž postup. Přitom jsem ale nechtěl opustit ten minimalismus, nechtěl jsem se uchýlovat k nějakým složitostem a kaširovaným rafinovanostem.“¹¹⁴

Kostýmní výtvarník Milan Čorba vycházel částečně z historických souvislostí, ale ve větší míře byly kostýmy tvořeny na základě dnešní módy

¹¹¹KŘIVÁNEK, Rostislav, cit. 104, s. 13

¹¹²Tamtéž, s. 13.

¹¹³PATZELOVÁ, Eliška, cit. 7, s. 52.

¹¹⁴KŘIVÁNEK, Rostislav, cit. 104, s. 13.

a punkerského stylu. Mužské postavy byly oděny do kožených kalhot s kolenními výztužemi a doplněny o různé řetězy, zipy a kovové ozdoby. Ženské kostýmy byly zhotoveny ze síťoviny a lesklých materiálů. Namísto masek měli herci na očích černé brýle.¹¹⁵

¹¹⁵HRBOTICKÝ, Saša, cit. 110, s. 9.

5. Hubovo režijní pojetí Richarda III.

Richard III. je rituálním divadlem krutosti a zla. Celý původní název zní *Tragédie krále Richarda Třetího, obsahující jeho zrádné pikle proti jeho bratru Clarencovi, hanebnou vraždu jeho nevinných synovců, jeho tyranskou uzurpaci a celý průběh jeho hanebného života a jeho velmi zaslouženou smrt. Jak byla nedávno hrána Služebníky ctihodného lorda komořího.*¹¹⁶

Kruté období válek, terorů a politických sporů o trůn vytváří pozadí příběhu *Richarda III.*, který se odehrává v 15. století, v dramatickém prostředí anglické šlechty. Jedná se o tragédii vzestupu a pádu, která zakončila Shakespearův krvavý kolotoč anglických králů.¹¹⁷ Nejen Richard, ale i ostatní dramatické postavy jsou bez výčitek svědomí násilné, neetické a prospěchářské.

Divadelní inscenace *Richard III.* je třetí Hubovou inscenací, kterou zpracoval v rámci LSS. Vycházel ze svých předchozích režijních zkušeností na LSS. Prozradil, že „kontinuální ambicí bylo ctít to historické, co je v prostorech nádvoří Nejvyššího purkrabství.“ Vyslovil přání, aby divákům bylo jasné, že tvůrci ctí onu historickou zeď, k níž přidali něco málo relativně harmonické.¹¹⁸

Hubova úprava sjednotila dramatický text do pochopitelné formy. Účelně jej zkrátila, zpřehlednila vztahy postav a děj zrytmizovala do zrychlujícího se sledu poprav.¹¹⁹ Dramatický text pěti dějství vyzdvihl relace dramatických postav i vtípné momenty. Všechny škrty byly učiněny se souhlasem překladatele. Martin Huba uvedl, že spolu s Hilským konzultovali každé slovo. Jelikož se jedná o verš, je důležitá rytmická návaznost.¹²⁰ Překlad tragédie *Richard III.* Martina Hilského byl použit v pražském divadle Globe (režie Vladimír Morávek, 2001), v Horáckém

¹¹⁶SHAKESPEARE, William. *Richard III.* In *Dílo*. vyd. 1. Praha: Academia. 2011, s. 637.

¹¹⁷Tamtéž, s. 637.

¹¹⁸Osobní rozhovor s Martinem Hubou, cit. 12.

¹¹⁹HRDINOVÁ, Radmila. Richardova křižovatka s tajenkou zvanou trůn. *Právo*, 29. 6. 2012, s. 14.

¹²⁰Osobní rozhovor s Martinem Hubou, cit. 12.

divadle v Jihlavě (režie Jiří Fréhar, premiéra 11. 10. 2003) a ve Středočeském divadle v Kladně (premiéra 24. 4. 2004, režie Petr Svojtka).¹²¹

Titul *Richarda III.* nabídla Martinu Hubovi agentura Schok rok před začátkem zkoušení. Herecké obsazení si zvolil sám. Při rozhodování mu pomáhali jeho nejbližší spolupracovníci, Milan Čorba a Jozef Ciller, se kterými pracuje při všech svých režiiích. Do hlavní role Richarda III. byl vybrán Jiří Langmajer, se kterým spolupracoval při režii *Krále Leara* (2002). Začátku zkoušení předcházela několikaměsíční příprava, v níž nespočetněkrát přečetl, prostudoval dramatický text a pracoval na hlubokém psychologickém rozboru charakterů jednotlivých postav. S Jiřím Langmajerem začal diskutovat o jeho roli již na jaře 2012 ve volných chvílích. Vysvětlil mi, že to byla zvláštní shoda okolností, protože zrovna zkoušeli ve Slovenském národním divadle Čechovovu hru *Racek* a Jiří Langmajer v ní hostoval. Vnímal to prý zčásti osudově, jelikož si jej dopředu vyhlédl do role Richarda.¹²² Jiří Langmajer popsal Hubu těmito slovy: „Intenzita jeho imaginací, jeho režijních výkladů, jeho kamarádství, jeho mužství, jeho galantnosti, jeho smyslu pro povinnost, jeho zarputilosti, jeho v dobrém slova smyslu šílenosti, intenzita jeho pedagogické činnosti, toho, jakým způsobem je schopen vést lidi, jeho fyzická i psychická zdatnost, to vše je pro mě fascinující.“¹²³

Protože Hrad je veřejně přístupný, probíhaly zkoušky v prostorech Divadla v Řeznické. Před premiérou se přesunuli herci i s režisérem na hradní nádvoří, kde se zkoušelo od jedenácti hodin v noci do čtyř do rána. Při své práci používal režijní knihu, která obsahovala technické údaje označující příchody, odchody, světla aj. Jak sám tvrdí, s tajemstvím vzniku představení neměla jeho režijní kniha nic společného.¹²⁴ Podle Martina Huby má každý vztah svůj rytmus, vystavěný z optimálních okamžiků. Divadelní představení je souhrou, partiturou reakcí a momentů prožření. Divadlo i v dnešní době stále ctí přírodní zákony, mezilidské vztahy, smysl bytí a základ pořádku. Na jevišti jsou hledány odpovědi na otázky,

¹²¹SHAKESPEARE, William. *Richard III.* 1. vyd. Praha: Knižní klub, 2004, s. 143.

¹²²Osobní rozhovor s Martinem Hubou, cit. 12.

¹²³Agentura Schok. Richard III. In Agentura Schok (ed.). *Letní shakespearovské slavnosti 2012.* Divadelní program. Letní shakespearovské slavnosti, premiéra 26. 6. 2012. Praha: Agentura Schok, 2012. 32 s.

¹²⁴Osobní rozhovor s Martinem Hubou, cit. 12.

které si člověk dennodenně klade. Martin Huba je zastáncem přirozenosti, obyčejnosti a přirozené složitosti bytí.¹²⁵

Psychologický rozbor dramatických postav byl nezbytný. Huba se zabýval podněty, jež zapříčinily zruďné jednání, a snažil se dospět k rozřešení.¹²⁶ „Každý se narodí jako batole, každý má malou nožičku, každý pije mléčko, každý je milý. Zajímalo mě, co způsobí, že se z člověka stane to, co se z něj stane.“ Jak sám přiznal: „Lákalo mě, aby zůstalo zlo, ale chtěl jsem ho polidštit, omluvit a vysvětlit jeho počiny. Ukázat jej jako oběť souvislostí i napříč všeobecně utkvělé představě o jeho zruďném charakteru.“¹²⁷ V úvodu je Richard proklet svou matkou, která mu řekne: „Jsi peklem mého života.“ To je rozhodující moment této dramatické situace, která nastolí nepřátelskou atmosféru. Režisér ji pojal se vši tajemností. Na scénu přicházejí postavy v černých kápích. Na kamenný stůl uprostřed jeviště se usadila neznámá, zahalená osoba. Je zde zopakován režijní prvek, jímž začíná *Král Lear*, ve kterém je scéna zahalena plachtou. Jsou však zakryty postavy a jevištní akce začíná strhnutím pláště z Richarda, který je postavou sedící ve středu. Úvod nejprve retrospektivně nechal ženské postavy vyřknout repliky, které se v dramatickém textu vyskytují až později. Tato chvíle, v níž k němu směřují svá nenávistná slova, symbolizuje rekapitulaci jeho nejostřejších chvil v životě.¹²⁸ Až poté začne Richardův monolog, jímž začíná Shakespearova tragédie.

Huba hledá původ niterních pochodů. Charakter Richarda vypovídá o problematickém jedinci, který plní představy rodičů. Všichni kolem něj jej nazývají zmetkem přírody. Musel se od počátku vyrovnávat s krutým hodnocením své osoby. Režisér mi z vlastních poznámek přečetl svou představu: „Páchal zlo z ušlechtilé pohnutky. Přál si, aby jeho máma nelhala, a proto vykonal, co řekla. Matka vyřkla, že je zrůda a vraždí, tak jde a vraždí, aby měla maminka pravdu. Má to tak trošku v té hlavičce pomotané.“¹²⁹ Režisér hledal v této tragédii daleko zajímavější přesahy. Nahlížel na Richarda jako na obyčejného člověka. Jeho snahou

¹²⁵HUBA, Martin, cit. 53, s. 236.

¹²⁶*Na plovárně s Martinem Hubou*, cit. 46.

¹²⁷ŘÍHÁKOVÁ, Klára. S kým je Martin Huba rád a proč doma nesměl zpívat. *Magazín Právo*, 12. - 13. 1. 2013, s. 26 - 31.

¹²⁸Osobní rozhovor s Martinem Hubou, cit. 12.

¹²⁹Tamtéž.

bylo neinterpretovat jej výhradně jako zrůdu, která podlehla svým zvráceným plánům. Popisuje ho jako zakomplexovaného jedince, který bojuje sám se sebou.¹³⁰ Jeho povaha je inspirována středověkými morálkami. Shakespeare v něm propojil vlastnosti dramatických postav Neřesti a Ctnosti. Vytvořil tak bohatý bipolární herecký typ. Postava Neřesti byla původně ztělesněním zla, postupně se však proměňovala v komediální postavu, která oponovala postavě Ctnosti klaunským humorem a ironickými komentáři.¹³¹ Příznačnými rysy Richarda III. jsou vychloubačnost, jízlivost a faleš. S divákem komunikuje prostřednictvím svých monologů. O postavě Richarda III. Martin Huba tvrdí: „Je to úžasný herec, ten Richard, dělá si šprt'ouchlata z celého okolí. Považuji ho za sarkastického, ale velmi vtipného, inteligentního člověka.“¹³² Skrze velmi úzký kontakt promlouvá k divákovi svým úvodním monologem, v němž prohlašuje: „Mně není přáno být milovníkem a trávit život módní krasomluvou, já předurčen byl stát se zločincem.“¹³³ Vůči dramatickým postavám se chová ctnostně, ale publiku neustále prozrazuje své nekalé plány. Odhaluje svou masku a otevřeně promlouvá o sobě i svých činech. Po jejich vykonání vše náležitě okomentuje příslušnými replikami.

Dosažení královské moci se stalo jeho životním úkolem. Charakter dramatické postavy Richarda III. je složitý, poznamenaný absencí mateřské lásky. Citová vyprahlost z něj učinila psychicky nevyrovnaného jedince, který své zlé, egoistické, vypočítavé chování dával za vinu okolí. Jeho osobitost mu umožňovala všechny ovládat, i když jej odsuzovali. Příkladem je scéna, v níž bezcitně svádí lady Annu (Klára Issová), která oplakávala ztrátu krále Jindřicha VI. Jeho drzé chování se stupňovalo. Dramatický dialog Richarda a Anny poukazuje na řečnickou zdatnost hlavního představitele. Jiří Langmajer obratně užíval blankvers. Jednal přímočaře a svými podmanivými, klamnými výstupy postupně dosahoval svých předem vytyčených cílů. V dialogu s lady Annou prokázal schopnost zvrátit její předsudky a usměrnil její rozhněvanost. Lady Anna nakonec Richardovi zabránila

¹³⁰HRDINOVÁ, Radmila. Martin Huba, Richardovo zlo roste z překonávání komplexů. In Agentura Schok (ed.). *Letní shakespearovské slavnosti 2012*. Divadelní program. Letní shakespearovské slavnosti, premiéra 26. 6. 2012. Praha: Agentura Schok, 2012, s. 4.

¹³¹HILSKÝ, Martin. Richard III., hra o propastech lidského srdce. In Agentura Schok. *Letní shakespearovské slavnosti 2012*. Divadelní program. Letní shakespearovské slavnosti, premiéra 26. 6. 2012. Praha: Agentura Schok, 2012, s. 27.

¹³²Osobní rozhovor s Martinem Hubou, cit. 12.

¹³³SHAKESPEARE, William. *Richard III.* 1. vyd. Praha: Knižní klub, 2004, s. 11.

probodnout se mečem, sama mu jej vytrhla. Opět je zde poukázáno na rozdvojenost Richardovy osobnosti. Své nadšení sdílel s publikem slovy: „Sváděl už někdy někdo takhle ženu?“¹³⁴. Richard má potřebu vše veřejně demonstrovat, verbálně vlastní pravdy verifikovat a ujišťovat o tom nejen sebe, ale především publikum.¹³⁵ Jak zkonstatoval režisér Martin Huba: „Prostřednictvím herců by mělo být uvěřitelné, že žena pláče nad svým mrtvým mužem, potom přijde vrah toho muže a výstup končí tím, že ona se přislíbí a jde do postele vrahovi svého muže. Neobyčejně efektivní situace. A díky Shakespearovi divák přijme, že je to možné.“¹³⁶ Richard se neustále obrací přímo k divákům, kteří se tak v roli londýnských měšťanů stávají němými spoluviníky této frašky.¹³⁷

Lady Annu ztvárnila mladá herečka Klára Isovoá. Působila éterickým, jemným dojmem. Herecky expresivní scénou byl dialog s Richardem, ve kterém ji navzdory vraždě jejího manžela svedl. Její hněv a dynamické herecké jednání se přes zarytou nepřístupnost změnilo na nečekanou fascinaci Richardovy neodbytnosti a opovázlivosti. Lady mu podlehla a provdala se za něj. Tato scéna je dlouhým vtipným i vypjatým dialogem, který vyžadoval průběžné jednání a herecké střihy, kdy se v závislosti na okolnostech zásadně změnila motivace její postavy. Annin kostým podtrhl štíhlou postavu Isovoé, a zdůraznil tak její křivky. Našitý zip na dekoltu vyzýval k obnažení lady Anny Richardem.

Režisér řešil některé příchody herců tím způsobem, že byli přítomni na jevišti ještě před vlastním výstupem. Lady Anna čekala schována pod plachtou od samého začátku inscenace. Richard na ni upozornil během svého monologu a poodkryl její obličej, avšak ona setrvala ve „štronzu“. Společná jevištní akce byla rozehrána až stržením plachty. Podobně režisér postupoval i ve scéně s Clarencem. Ten stál sošně v bílém plášti s kapucí, nebylo mu vidět do obličeje a sluha jej držel na obojku s řetězem. Před dramatickým dialogem na něj Richard upozornil a svléknutím pláště započala další scéna. Těchto střihů, navazování a plynulého prolínání scén je užito během celé inscenace.

¹³⁴Tamtéž, s. 23.

¹³⁵LOLLOK, Marek. *Pár krůčků Richarda III.* [online.]. [cit. 1. 4. 2014]. Dostupné z WWW: <<http://www.rozrazilonline.cz/clanky/990-Par-krucku-Richard-III>>.

¹³⁶Osobní rozhovor s Martinem Hubou, cit. 12.

¹³⁷HRDINOVÁ, Radmila, cit. 119, s. 14.

Richard zastíral svůj skutečný vztah k bratrovi Clarencovi (Kamil Halbich). Ujišťoval jej o své náklonosti, ale vzápětí jej zradil. Nařídil jeho odstranění. Jeho jednání působilo podle a sobecky. Tato scéna byla režijně i herecky srozumitelně vystavěná. Langmajerovo herecké jednání potvrdilo Richardovu vícevrstvou povahu. Vystupoval sebevědomě a promluvy k publiku prezentoval z proscénia. Neustále udržoval přímý kontakt s divákem. Narace dramatického textu mu umožnila informovat diváka, který se stal částečně vševědoucím. Langmajer s Halbichem udržovali vnitřní i vnější napětí. Spěšný a naléhavý temporytmus jejich dramatického dialogu umožnil rychlou změnu atmosféry v podobě zcizovacího efektu. Když přišli vrahové za Clarencem do vězení, usilovně se jim bránil. Podlehl přesile a byl podříznut před zraky diváků. Jako jediný byl od počátku oblečen do bílého kostýmu. Předjímalo to příchod smrti. Bílé kostýmy symbolizovaly nevinnost obětí, které byly neprávem odsouzeny k smrti z Richardovy kruté pohnutky.

Hereckým ztvárněním se Richard výrazně lišil od ostatních postav. Rozpolcenost jeho charakteru a falešné jednání umocnil stylizovaný pohyb skrze kulhání. Chvillemi poskakoval a při pokleknutí bylo komickým způsobem poukázáno na jeho handicap. I když měl na zádech imaginární hrb a na levé noze ortézu, jeho postoj těla byl vzpřímený a pohyb plynulý, hbitý. Přes všechny příznaky deformovanosti působil zdravě. Richardův kostým byl rovněž znakem jeho fyzické zmrzačenosti. Ustrojili jej do bílého skeletového korzetu, pod nímž měl chránič s mírným hrbem. Podle slov Milana Čorby bylo účelem postmoderního vzhledu postavu Richarda III. ironizovat a zesměšnit.¹³⁸ Vražděním likvidoval veškeré potenciální nepřátele i nevinné. Historicky není prokázáno, že Richard III. byl skutečně fyzicky znetvořený, ani že zavraždil mladého prince Edwarda. Je doloženo, že dal popravít Riverse, Vaughana, Greye a Hastingsse. Popravy politických odpůrců v té době nebyly neobvyklé. Skutečnosti hry *Richard III.* se značně odlišují od historického pojednání.¹³⁹ Dle Shakespearovy předlohy nechal Richard popravít bratra Clarence, Riverse, lorda Greye, lorda Hastingsse, lady Annu, prince Edwarda, vévodu z Yorku a vévodu Buckinghamu.

¹³⁸BIČÍKOVÁ, Magdaléna. Richard III. jako zloduch i šarmér. In Agentura Schok (ed.). *Letní shakespearovské slavnosti 2012*. 1. vyd. Praha: Agentura Schok, 2012, s. 30.

¹³⁹SHAKESPEARE, William, cit. 131, s. 134.

Výprava vypovídala o hrozbě smrti a blížícím se zlu, neboť svým vzhledem připomínala hřbitov. Na jevišti byly rozmístěny kamenné náhrobky nejrůznějších tvarů, které naznačovaly krvavou dobu a předjímalý obsah děje, jenž je provázen smrtí mnohých postav. Většina kulis neplnila žádnou funkci a pouze dotvářela celkový vzhled. Nejdůležitějším elementem byla multifunkční hromada kamení uprostřed jeviště, měnící se ze židle na lože či na trůn. Tento prvek byl kontinuálně zachován a je společný pro všechny inscenace Martina Huby na LSS. Kameny položené na schodech proscénia plnily funkci popraviště. Jejich zvednutím byl vytvořen prostor pro setnutí hlav nevinných obětí Richardových zvrácených plánů na cestě za mocí. Popravy byly konány před zraky diváků. Tyto jevištní akce nebyly vyobrazeny expresivní formou, ale naopak působily věcně a mechanicky. Vraždění postav bylo řešeno rychle. Oběti byly zahaleny bílým hadrem s krvavými skvrnami na znamení smrti a otaženy s použitím železných tyčí. Bílá barva byla symbolem příchodu smrti. Každou postavu, která byla odsouzena k popravě či zavraždění, svlékli do bílého kostýmu. Ve scéně, v níž lady Anna pláče nad mrtvolou Jindřicha VI., ztělesňuje bílá plachta charakter mrtvého. Atmosféru poprav doprovázelo bubnováním na barely, jak bylo v dávných dobách zvykem.

Dramatická postava Richarda III. působila komickým dojmem vzhledem k útlé a křehké tělesné stavbě Jiřího Langmajera. Jeho unikátní, zvučný a tak trochu klukovský hlas s ledabylou dikcí mnohdy situace ironicky parodoval a působil jako loutka. „Tyto dikce možná dávají vyniknout epičnosti hry a schizofrenii postavy, ale nikoli její rafinovanosti,“ poznamenal Marek Lollok.¹⁴⁰ Langmajer jej prezentoval jako velice ctižádostivé muže, který zneužívá druhých a dychtivě se žene za mocí. Jeho zášť a zloba je důsledkem křivdy, jež je mu neustále připomínána. Na rozdíl od lidí ve svém okolí je velice inteligentní, což mu vzhledem k fyzické slabosti bylo výhodou. Všeho dosáhl skrze vlastní intriky. Huba svým obsazením podtrhl typ Shakespearova dvoupólového herce. Langmajer prokázal dovednost střihu pomocí „zcizovacího efektu“ při přechodu z intimní osobní zpovědi publiku do dramatické situace odehrávající se na jevišti. Během dvouhodinového představení byl téměř celé dobu na jevišti. I přes náročnost role, udržoval dynamicky stabilní vnější i vnitřní napětí.

¹⁴⁰ LOLLOK, Marek, cit. 135.

Další jeho překážkou na cestě k moci byli princ Edward a mladý vévoda z Yorku. Richard je nechal uvěznit v Toweru a později zavraždit sirem Jamesem Tyrrelem. Z obou vévodů byla osobitěji ztvárněna role mladého vévody z Yorku, kterého hrál Matěj Převrátíl. Vystupoval sebevědomě a přirozeně. Vévoda z Yorku si neustále zpíval lyrickou anglickou píseň. Poprvé při svém vstupu na jeviště, poté cestou do věznice v Toweru i před svou smrtí. Zajímavým režijním nápadem byl moment jejich zavraždění. Výklenek ve zdi sloužil jako cela vězení Toweru, v níž byli uvězněni mladí princové Edward a Richard. Vrahové Tyrrel (Lukáš Langmajer) a Ratcliffe (Richard Trst'án) se k nim vyšplhali po kovové mříži. Smrt uškrcením byla symbolicky znázorněna utichnutím dětské písně, zhasnutím světel, dramatickou pauzou. Se splněným příkazem se vrátili k Richardovi. Podobně jako v inscenaci *Král Lear* setrvaly některé postavy ve výklenku až do svého výstupu, například mladí princové či hrabě Richmond.

Richard měl několik kumpánů, kteří jej doprovázeli a plnili jeho příkazy. Mezi nimi byl i vévoda Buckingham, jež ztvárnil herec Karel Dobrý. Ten jej provází na cestě k moci. Společně spřádají spiklenecké plány. Výrazným dialogem byla scéna, v níž zmanipulují starostu města Londýn a radní za účelem dosažení trůnu. Vzhledem k pohotové návaznosti replik měla dramatická situace rychlý temporytmus. Patřila k vydařeným hereckým akcím. Věrně Richardovi pomáhal až do chvíle, kdy nabyl zjištění, že jeho jednání je bezohledné vůči komukoliv, kdo mu stojí v cestě, včetně jeho samotného. Vyzdvihla bych vévodův závěrečný monolog, v němž Dobrý dynamicky zahrál bezmoc zoufalým smíchem. V momentě smíření se smrtí dobrovolně odešel na popraviště.

Silným článkem byla ženská část hereckého ansámblu. Královna Markéta (Eva Salzmánová) při svém prorockém monologu všechny proklela. Její dynamický herecký projev odpovídal naléhavosti dramatické situace. Kletbou, již s chladným klidem uvrhla na ostatní, potvrdila zvrácenost své postavy. „Zabila Richardovi otce i bratra a nikdy neměla problém někoho podříznout.“¹⁴¹ Svým neupraveným vzhledem s vlasy plnými dredů připomínala čarodějnici. Zvolili pro ni kostým z hnědého kabátu a kožených šatů. Hnědá barva vypovídala

¹⁴¹Osobní rozhovor s Martinem Hubou, cit. 12.

o nezapadajícím postavení mezi zbylou společností. Naopak vévodkyně z Yorku (Radka Fidlerová) svým důstojným, pomalým, avšak ostře stylizovaným pohybem budila respekt. Své myšlenky sdělovala s naléhavým tempem a strnulou mimikou. Královna Alžběta (Simona Postlerová) zde měla hned několik herecky náročných scén: smrt manžela Edwarda IV., ztráta obou dětí a dramatická situace, kdy přes všechnu drzost ji Richard žádá o ruku její dcery. Úsilí vetřít se jí do přízně a oblomit ji, i když jí Richard zabil syny, bylo rafinovaně interpretováno. Režisér užil zcizujícího efektu v podobě číšníka, jenž přinesl na scénu sklenice šampaňského v kbelíku s lahví. Richard se tak okázale snažil koupit si její požehnání. Číšník byl velmi moderně oblečen do saka, košile s motýlkem a užíval sklenic a kbelíku. Stylově to nezapadalo do kontextu příběhu. „V jednom momentu je stříh do dvacátého století se šampaňským, se smokingem. Najednou to byla pokerová party v situaci, kdy Richard říká: ‚No dobře, zabil jsem ti syna, ale udělám ti z dcery královnu.‘ Začalo jít o kšeft. Abychom akcentovali, že jsme přiznali jinou dobu, měla Simona Postlerová barevnou paruku, jež byla módním punkovým znakem extravagantních lidí,“ prozradil režisér.¹⁴² I přes to, že nenáviděla Richarda a odmítala mu dát ruku své dcery, byl schopen zmámit ji lacinými slovy i gesty sexuálního charakteru (polibek), kterým si ji získal a svolila tedy k sňatku. Modrá paruka královny Alžběty zapadala do celkového vzhledu v punkovém stylu a působila značně moderně. Kožené šaty a plášť byly doplněny o kožený obojek.

Zajímavě režijně pojatá byla scéna, v níž se setkaly královny Markéta, Alžběta a vévodkyně z Yorku. Pomocí tlumených světel a parastroje byla nastolena tajemná atmosféra. Z části monologu královny Markéty, jež začíná slovy „Richard, ten černý agent ďábla, žije...“¹⁴³ vytvořil Martin Huba sborový přednes a vyzdvihl i posílil naléhavost dramatické situace. Trojice královen přesvědčivě vrší své kletby s patosem i vášní čarodějnic z Macbetha.¹⁴⁴

Dramatickým zlomem byla situace, v níž se stal Richard králem. Získal korunu i moc, ale ztratil sílu, smysl života a řekl: „Já se bojím.“ V tomto obraze vyplula na povrch Richardova lidskost s vytěsněnými emocemi, kterou maskoval

¹⁴²Tamtéž.

¹⁴³SHAKESPEARE, William, cit. 131, s. 98.

¹⁴⁴HRDINOVÁ, Radmila, cit. 119, s. 14.

za nekompromisní, zlé a vypočítavé chování. V následujících scénách byla evidentní změna jeho jednání. Režisér jej naposled obklopil všemi, které zavraždil. Scénu vystavěl za pomoci kamenného stolu, kde seděl Richard. Přízraky jej symbolicky zahalily barevnými plátny a dramatickou situaci umocnily obviňujícími replikami, které vyvolaly pocit provinění.

V jedné ze závěrečných scén se objevuje zajímavý scénický prvek, kámen zavěšený na řetězech s kladkou, sloužící jako výtah. Hrabě Richmond přes něj vstoupil do bitvy a povzbuzoval svou armádu. Tato kamenná houpačka vytvořila dramatický prostor, ve kterém umožnila svým otáčením oběma vojevůdcům, Richmondovi i Richardovi III., promlouvat ke svým vojskům z vyvýšené pozice.

Ve scéně na bosworthském poli krále Richarda III. usmrtili. Meče byly symbolicky zapíchnuty do drátěného pletiva pro znázornění královy smrti. Poté mu odebrali korunu i červený královský plášť a obojí bylo předáno hraběti Richmondovi.

V této inscenaci se představili členové mnoha pražských scén a rolí mladých vévodů se zhostili členové Dismanova rozhlasového dětského souboru. Výkony vedlejších představitelů byly méně charakteristické a téměř splývaly. Herci se projevovali nevýrazně a působili místy až staticky. Ve chvíli, kdy hovořila některá z hlavních postav, ostatní svou nehybností a uskromněným chováním poskytovaly divákovi dostatečný prostor vnímat jednající postavu. Nebyly důkladně rozlišeny. Měly oblečené černé hábity s rukavicemi, černé tenisky s bílou gumovou podrážkou. Zvláště obuv působila moderně rušivým dojmem.

Veškeré kostýmy byly inspirovány soudobou módou s moderními prvky provázanými řadou znaků. Symbolika je znatelná v barevnosti kostýmů. Kostýmní výtvarník Milan Čorba vysvětlil, že barevnost je střídmatá a že děj, množství postav a komplikovanost jejich vztahů vedly inscenátory k určitému zjednodušení.¹⁴⁵ Není zde znát snaha výtvarného popisu charakterů. Převládá černá, bílá a červená barva. Černá označovala všudypřítomnou smrt. Neutrální barevnost i střih dotvářely

¹⁴⁵BIČÍKOVÁ, Magdaléna, cit. 134, s. 30.

dojem nadčasovosti.¹⁴⁶ Většina postav byla oděna podobně. Bylo těžké je rozpoznat. Kostýmy byly inspirovány punkovým style, doplňovaly je pláště, kápě a rukavice. Kožený materiál byl obohacen kovovými zipy a cvoky. Tvůrci se nechali ovlivnit módou zipů, která byla v období vzniku inscenace součástí kolekce jistého módního návrháře.¹⁴⁷ Šaty lady Anny měly víceúčelové využití.

Moderní složkou kostýmů byly hrudní chrániče suplující funkci brnění. Kostýmy byly přizpůsobeny venkovnímu prostředí a možným změnám počasí. Na začátku má například Richard oblečen pouze chránič a vestu, zatímco v druhé polovině představení měl přes sebe ještě obléknutou splývavou košili. Pláště, jež nosila většina hereckého ansámblu, byly z nepromokavého materiálu a připomínaly pršipláště.

Autor výpravy, scénograf Jozef Ciller, byl součástí Hubova základního tvůrčího týmu spolu s kostýmním výtvarníkem Milanem Čorbou. Scéna a kostýmy byly opětovně řešeny minimalisticky. Scénografický styl Jozefa Cillera vychází z jeho předešlých zkušeností v divadlech, v nichž neměl velké ekonomické zázemí a scénograf byl nucen tvořit s minimálním počtem prostředků. Utvořil si tak vlastní scénografický rukopis. Scéna působila dobově. V obou inscenacích, *Král Lear* i *Romeo a Julie*, uplatnil cit pro prostor a historii. Eliška Patzelová ve své bakalářské práci tvrdí, že Cillerův styl vychází z chudého divadla Jerzyho Grotowského.¹⁴⁸ Inscenační i scénografický styl připomíná alžbětinské období, ve kterém bylo zvykem používat na jevišti pouze to nejnútnejší množství prvků výpravy, rekvizit a mobiliáře.¹⁴⁹

Historický vzhled hradního nádvoří sloužil jako dominanta scény a vysoká kamenná zeď v pozadí představovala jednu z hlavních kulis. Tato scénická myšlenka byla ponechána ve všech třech Hubových inscenacích. Byl znát primární režijní záměr, kterým se snažil vystihnout přirozenost divadelního prostoru tak, aby odpovídal prostoru dramatickému. Nezrestaurovaná hradní zeď byla doplněna o stěny vysokých mříží z drátěného pletiva, sloužící symbolicky jako dramatické

¹⁴⁶HRDINOVÁ, Radmila, cit. 119, s. 14.

¹⁴⁷Osobní rozhovor s Martinem Hubou, cit. 12.

¹⁴⁸PATZELOVÁ, Eliška, cit. 7, s. 35.

¹⁴⁹BROCKETT, Oscar. *Dějiny Divadla*. 2. vyd. Praha: Nakladatelství Lidové Noviny, 2001, s. 215-217.

místo bojiště či cesty do Toweru. Svým umístěním mříže symbolizovaly neustálou blízkost Toweru. Plnily funkci žebře, po němž bylo postavám umožněno pohybovat se, a přenést se tak do jiného dramatického prostoru. Příchody a odchody byly uskutečněny i v místě za mřížemi. Průhlednost pletiva umožnila vidět scény odehrávající se za ní, jakoby v prostředí Toweru. Celý prostor jeviště Nejvyššího purkrabství Pražského hradu byl plně využit i se schodištěm, které pomyslně vedlo do kaple Toweru, ochozem nad jevištěm či výklenky. Hudebníci byli viditelně umístěni vedle dramatického prostoru kaple, odkud bubnovali na barely.

Plachty různých barev, přehozené přes trůn, odlišovaly usedajícího vladaře. Při scéně, v níž se král Edward IV. snažil usmířit svou rodinu, je trůn zahalen červenou plachtou. Fialově pokrytý trůn byl logicky spojen s církevní oficiózností ve chvíli zasedání a sloužil při přípravě korunovace mladého prince Edwarda. Při korunovaci samotného Richarda byl trůn prostřen plachtou zlaté barvy. Vchod ze Zlaté uličky byl ozvláštněn královsky červeným plátnem a vytvářel vstupní prostor, skrze který se dostávaly postavy sklouznutím po plachtě na jeviště. Tento zajímavě režijně řešený vstup byl podobný příchodu herce v inscenaci *Král Lear*, v níž se seskakovalo do kupy písku.

Výprava byla podle rukopisu režiséra a scénografa vytvořena velice jednoduše, upozaděna oproti hereckému ztvárnění. Celý výsledný vzhled je uchopen čistě a srozumitelně. Jasně vypovídá o dramatickém prostoru a času, v němž se děj odehrává. Na rozdíl od *Romea a Julie* působí scéna v souladu s textem velmi chladně, až mrazivým dojmem. Ze všech tří produkcí pro LSS byla scénografie provedena nejprostěji, bez jakýchkoli větších zásahů do přirozené podoby prostoru nádvoří purkrabství. Novým prvkem zde byla vysoká mříž, která symbolicky ztvárňovala neustálou hrozbu vězení. Milan Čorba pracoval na kostýmním ztvárnění tragédie *Richard III.* již dvakrát před LSS. Poprvé v roce 1987. Prohlásil, že od tohoto roku se změnilo mnohé v kontextu této divadelní hry s dnešní společností. „Přibylo subjektivismu, pragmatismu a konfliktních situací. Naši morálku i naši osobní historii ovládá hodně konzervatismu a konvencí, a proto se pohled na Richarda příliš nemění.“¹⁵⁰ Návrhy kostýmů se lišily od finální podoby, což bylo zapříčiněno podmínkami, které nabízí zázemí LSS a agentura

¹⁵⁰BIČÍKOVÁ, Magdaléna, cit. 134, s. 30.

Schok. Režisér Martin Huba mi objasnil, že neměli své dílny, své krejčí. „Musíte být opatrný s nápadem. Protože nedotažený nápad je horší než hrát bez nápadu. Nápad v kostýmu přece jen potřebuje profesionální zázemí.“¹⁵¹

Tento divadelní prostor má omezenou možnost osvětlení. To vše se odrazilo na výsledném vizuálním vzhledu jeviště. Bylo jednoduché, avšak efektní. V denním světle, jež z počátku převládalo, bylo užito jen žluté osvětlení bez filtrů, které jemně podkreslovalo jeviště. Denní světlo se během představení vytratilo do noční tmy, a když se setmělo, divák neměl pocit přechodu. Osvětlení se tedy napříč jednoduchostí plynule zesilovalo v závislosti na světle před soumrakem a po něm. Nejvíce byla nasvícena zadní hradní stěna. Ve druhé polovině představení tvůrci výrazně pracovali s tmou. Ztlumením světel vytvořili tajemnou atmosféru představení a kulisy vrhaly stíny. Kupříkladu v dramatické situaci, v níž se setkají královny s vévodkyní na hřbitově, při domluvě Buckinghamu s Richardem o následnictví trůnu, ve scéně s duchy aj. Zároveň hra světla a stínu napomáhala přechodu mezi scénami.

Hudební složku představení vytvořil Jan P. Muchow, který na LSS spolupracoval již potřetí (*Jindřich IV., Zkrocení zlé ženy*). Výrazná hudba svým dynamickým rytmem podtrhovala dramatičnost situací. Popravy byly doprovázeny bubnováním. Tato originální hudební složka byla vytvořena užitím dvou barelů, na něž se hrálo. Vydávaly nejrůznější zvuky, kupříkladu tlukot, hřmění či vibrace. Původně jich chtěl mít režisér opět deset. Ale jak sám přiznává, Hrad byl v tomto velmi omezující. „Vymyslíte si deset barelů, ale jednoduše je není kam dát a ti lidé nemají odkud přijít. Zůstaly tedy barely dva. Účel to splnilo, ale mělo to být mnohem víc intenzivní.“¹⁵² Celé představení bylo provázeno reprodukovanou hrou na dudy, která označovala příchod následníků trůnu a králů. Martin Huba měl původně ideu deseti dudáků, kteří by živě hráli přímo na jevišti. Jelikož to však nebylo možné uskutečnit, svolil k elektronické nahrávce.¹⁵³ Jemným hudebním prvkem byla již výše zmíněná anglická píseň zpívaná mladým vévodou z Yorku, která oproti tvrdým zvukům bubnů působila nevinně a něžně. Martin Huba mi

¹⁵¹Osobní rozhovor s Martinem Hubou, cit. 12.

¹⁵²Tamtéž.

¹⁵³Tamtéž.

prozradil, že lyrická píseň, kterou vévoda zpívá, pochází z hercova vlastního repertoáru.¹⁵⁴

Zvukové vlastnosti plenérového divadelního prostoru jsou náročné na akustiku a znesnadňují interpretaci protagonistů. Nezasvěšený prostor hradního nádvoří komplikuje nosnost mluvního projevu herců a do posledních řad publika už nedoléhá ve své úplnosti. Festival LSS se koná v plenérovém prostředí. Má specifické vlastnosti a požadavky, které musí splňovat. Hlasový projev herců je v exteriéru znevýhodněn, ale i bez portů a ozvučení byla jejich řeč znělá a hlasový projev srozumitelný. Inscenace pro LSS na Pražském hradě jsou tvořeny přímo pro toto místo. Režisér Martin Huba ve všech třech inscenacích vytvořil velmi autentický scénický prostor využívající původní elementy, jež nádvoří purkrabství nabízí, a zapojuje je do inscenace. Herci se pohybují nejen na jevišti, ale i na ochoze, schodišti či ve výklencích. Jelikož se však tento letní divadelní festival odehrává na mnohých dalších scénách v České republice i na Slovensku, je značně obtížné inscenace přenášet. Ostatní scény LSS se podstatně vzhledově liší. Výsledný tvar inscenace nemusí vystihnout původní režijní a především scénografický záměr.¹⁵⁵

„Hubova inscenace se nesnaží šokovat, ale přitom je dostatečně hlasitá. O tom, že patří k náročnějším a propracovanějším kusům ze současného repertoáru LSS však není pochyb.“¹⁵⁶ Představení bylo natočeno na dvě kamery. Jedna byla umístěna vpravo u jeviště a snímala detaily jevištní akce. Druhá kamera zaznamenávala celý jevištní prostor z levé zadní části hradního nádvoří. Sestřížením obou záznamů byl vytvořen videozáznam pro pracovní účely agentury Schok.

¹⁵⁴Tamtéž.

¹⁵⁵Tamtéž.

¹⁵⁶ LOLLOK, Marek, cit. 135.

6. Martin Huba jako režisér Shakespearových her

Při vypracovávání této bakalářské práce mě zaujala Hubova režijní poetika a kontinuální návaznost na předešlou tvorbu. Ambicí režiséra Martina Huby bylo vytvořit z každé předlohy jedinečnou inscenaci a respektovat dramatický text. Nejen, že všechny tři inscenace spojoval autor, překladatel, režisér i tvůrčí tým, ale odehrávají se v identickém divadelním prostoru. Tudíž měl Martin Huba možnost využít předchozích zkušeností a aplikovat je na svou následující tvorbu.

Všechny tři inscenace nesou Hubův rukopis stejně jako rukopis jeho kmenových spolupracovníků Milana Čorby a Jozefa Cillera vypovídají o společných rysech. Je zřetelně rozpoznatelný obdobný režijní postup, scénografie i kostýmní řešení. Výprava *Krále Leara* byla syrová a prostá. V *Romeovi a Julii* působila jemně až romanticky, což je u milostného příběhu příznačné. Vzhled scény *Richarda III.* naopak působil chladně a odpovídal krvavému dramatu, ve kterém náhrobní kameny vytvářely základní napínavou atmosféru. Režisér vždy vycházel z dramatického textu, který svým dějem stanovil povahu jevištního zpracování. Pojítkem tvorby režiséra a obou výtvarníků na LSS bylo užití přírodních materiálů. Ve všech třech inscenacích se objevovaly obdobné jevištní prvky. Naprostým základem byl úmysl ctít starou hradní zeď. Od ní se odvíjel výsledný jevištní tvar. Byla znatelná tendence zachovat přirozenost stávajícího prostoru. Tato inscenační poetika byla vytvořena přímo pro jejich inscenace na LSS. Jednotným scénickým prvkem byl i multifunkční kamenný stůl ve středu jeviště, který byl určujícím bodem pro veškerou hereckou akci.

Nejen v elementech výpravy, ale i v kostýmní, hudební a světelné složce je znatelný minimalismus. Rekvizity, které by v inscenaci bylo možné aplikovat, nahradila jednoduchost symboliky. Snažila jsem se své poznatky doplnit o příklady, které byly pro danou situaci příznačné. Společnou ideou byl i kontrast kostýmního ztvárnění. Svým moderním vzhledem propojoval současnost s minulostí. Hubova jevištní zpracování měla přesah ve využití celého jevištního prostoru. Minimalismus výtvarného provedení se doplňoval se záměrem maximálně využít jevištní prostor i se schodištěm, ochozem či výklenky ve zdi. Naznala jsem,

že z diváckého hlediska bylo možné nerušeně sledovat hereckou akci na prostém jevišti bez rušivých dobových kulis.

Režijní přesah je více než patrný. Jako režisující herec má zcela specifický přístup vedení herců. Je schopen jim nabídnout způsob ztvárnění role a stavbu dramatických situací z hereckého hlediska. Jednání herců vyzdvihuje nad ostatní inscenační složky. Zároveň hledá příčinu vnitřního konfliktu dramatické postavy a následně staví její charakter na základě složitosti její existence.

Všechny tři inscenace mají společného činitele, lásku. Je však vyobrazena v odlišných podobách. Obsahem jsou osudy hlavních postav, které se vyrovnávají s děsivými následky, jež způsobil tento silný lidský cit. Navzdory nemilosti osudu jsou ukončeny určitým osvobozujícím momentem v podobě pochopení a uvědomění si vlastních chyb.

Martin Huba se věnoval hlubokému psychologickému rozboru postav krále Leara, Romea, Julie i dalších jedinců, jež jsou hybateli dramatického děje. V tragédii *Král Lear* bojoval hlavní představitel s vlastním svědomím, které mu prostřednictvím jednáním dcer a jejich okolí neustále připomínalo selhání, jehož se dopustil při nepochopení slov nejmladší dcery Kordélie. V závěru si Lear uvědomil vlastní omyl, jež zavinil svým nedomyšleným, unáhleným rozhodnutím a omezeným chováním. Paradoxem je skutečnost, že musely zemřít všechny jeho dcery a především nejmilovanější Kordélie, aby Lear zmoudřel. U *Romea a Julie* je rovněž možné hovořit o momentu smrti, který donutil oba znepřátelené rody přehodnotit stávající situaci, a došlo ke smíru. Hlavní představitelé se potýkali s problémem nepochopené a předem odsouzené lásky dvou čistých duší. Poněvadž námět vypovídá o mladistvé a bezmezné lásce, byl režisérův záměr posílit uvěřitelnost příběhu výběrem mladých herců vhodný. Obě tragédie spojoval námět opravdové lásky.

V těchto inscenacích se divák jednodušeji ztotožní s některým povahovým rysem či vlastností dramatických postav na základě vlastní zkušenosti. Tragédie *Richard III.* je spleťostí děje, množstvím postav i komplikovaností vztahů, divácky

náročnější. Richard je amorální a neetická osoba. Před rozhovorem s režisérem jsem vnímala Langmajerova Richarda jako vypočítavého, falešného a bezcitného muže. Jak napsala Radmila Hrdinová: „Než se divák stačí rozkoukat, už padají další hlavy a Richard je zase o stupeň blíže k trůnu. Richard v Hubově a Langmajerově pojetí není démonické krystalické zlo, ale ‚jen‘ obratný manipulátor a skvělý herec, který odhalil fungující model cesty k moci“¹⁵⁷

Hubův zainteresovaný znalecký pohled mi poskytl nové, diferentní chápání této Shakespearovy tragédie. Richard v podání Jiřího Langmajera nebyl pouze šlechtic a král, ale především normální, obyčejný člověk, který byl pošramocen osudem. Přes své neštěstí odhodlaně dosáhl svého cíle. Nesnažil se postavu přehnaně stylizovat či demonizovat, pouze ji se vši pravdivostí, danou dramatickým textem, představil divákům. Snažila jsem se upozornit na výklad jeho osobnosti. Huba ji založil na skutečnosti, že lidské bytosti jsou ve chvíli svého narození nevinné a jsou si rovny. Richardova citová i morální deformovanost je způsobena až vlivem okolí.

Společným záměrem bylo i upozadění méně důležitých postav. Jak v *Králi Learovi*, tak v *Richardovi III.* herci ve vedlejších rolích, především členové královských družin a sluhové, pouze plnili své úkoly a vyčkávali na své repliky. A tak bylo jejich jednání v hromadných scénách co nejunírnější ve prospěch srozumitelnosti děje.

Hubova režie se vyznačovala dynamickými scénami s nepřetržitým vnitřním rytmem a souvislou návazností scén. Schopnost kontinuální narace příběhu byla umožněna rychlým a plynulým prolínáním scén, v nichž byly například postavy přítomny již před svým výstupem. Inscenační výstavba podpořila celkový temporytmus inscenace a současně umocnila výsledný divácký zážitek.

¹⁵⁷HRDINOVÁ, Radmila, cit. 119, s. 14.

7. Závěr

Ve své bakalářské práci *Martin Huba a jeho režie Richarda III. v rámci Letních shakespearovských slavností* jsem se pokusila zanalyzovat režijní zpracování Hubovy tragédie *Richard III.* V kontextu s umělcovou předešlou tvorbou jsem podrobně rozebrala celou inscenaci. Věnovala jsem se samotnému dramatickému textu, dramaturgické přípravě inscenace i rozboru jednotlivých inscenačních složek (herecké, kostýmní, scénografické, hudební). Navázala jsem na předešlé dvě inscenace *Romea a Julii* a *Krále Leara*. Na základě zjištěných poznatků jsem uvedla Hubův postoj k dílům Williama Shakespeara a režijně interpretační přístup k inscenování. Součástí mé diplomové práce jsou rozhovory s režisérem, ředitelem slavností LSS a dnes již bývalým uměleckým ředitelem LSS, který stál u jeho založení. Zjištěné informace přispěly nejen k analýze, ale i obohatily tuto bakalářskou práci.

V první kapitole *Úvod* jsem popsala cíl a metodologii práce. Snažila jsem se vyzískat veškeré prameny i literaturu, abych byla schopna důkladně vypracovat zvolené téma bakalářské práce. Podařilo se mi vyhledat zdroje, které byly nezbytné k rozboru. Nezískala jsem ovšem mnoho informací o hereckém ztvárnění v inscenaci *Romeo a Julie*. S přihlédnutím k ostatním pramenům jsem však byla schopna inscenaci částečně analyzovat.

V druhé kapitole *Letní shakespearovské slavnosti* jsem se věnovala festivalu LSS a agentuře Schok. Chronologicky jsem shrnula zrod agentury Schok, následný vývoj, samotný vznik a růst festivalu LSS od roku 1990. Upřesnila jsem současný počet festivalových scén v České republice a na Slovensku. Nastínila jsem dramaturgický plán, strukturu a způsob přípravy minulých ročníků festivalu LSS.

Třetí kapitolu *Osobnost Martina Huby* jsem nejprve zaměřila na jeho osobní život, rodinu, vzdělání, profesní růst, zmínila jsem dosažené profesní tituly a získaná ocenění v oblasti herectví a režie. Blíže jsem vymezila Martina Hubu jako profesionálního herce. Z dosažených informací i z rozhovoru se samotným umělcem jsem popsala jeho vztah k divadlu, ale i myšlenkové pochody. Letité zkušenosti a osobitý přístup k herectví mu umožnily propojit hereckou profesi

s profesí režiséra. Má práce obsahuje výčet divadelních i filmových rolí a režijních prací Martina Huby.

Čtvrtá kapitola *Analýza prvních inscenací v režii Martina Huby pro LSS* začíná Hubovým vztahem k Shakespearovu dramatickému textu. Pokračuje první režii, *Králem Learem*. Obsahem této podkapitoly je Hubův vztah k inscenaci, způsob vidění předlohy, dramatického textu, dramatické postavy a jevištní, scénografické, kostýmové a hudební složky. Uvedla jsem několik kritických názorů, které se rozcházel v hodnocení nahé scény Edgara a Leara. V zájmu objektivity k danému tématu jsem se pokusila prostudováním dramatického textu potvrdit režijní záměr. Huba prokázal schopnost režie v pléneru. *Král Lear* byl událostí roku. V druhé podkapitole se věnuji režijnímu zpracování *Romea a Julie*. I přes neexistující videozáznam této inscenace jsem byla schopna za pomoci divadelního programu LSS, recenzí, fotografií a rozhovoru s Martinem Hubou vytvořit stručnější rozbor. O hereckém projevu představitelů a jejich kvalitách jsem nenašla dostačující informace. Inscenace *Romeo a Julie* nebyla hlavním předmětem práce, tudíž jsem zkoumala znaky, jež byly pro mě zásadní. Nalezla jsem společné scénické a kostýmní prvky, které se objevují jak v *Králi Learovi*, tak v *Romeovi a Julii* i v *Richardovi III*.

Hlavním předmětem této bakalářské práce byla pátá kapitola *Hubovo režijní pojetí Richarda III*. Znalost předlohy, dějových a vztahových souvislostí jsem považovala za základ analýzy divadelní inscenace. Jako divadelní vědkyně jsem hledala původ režijního záměru. Popsala jsem období, ve kterém se odehrává děj. Nastínila jsem dramaturgický záměr, práci s úpravami dramatického textu, průběh zkoušení, analýzu psychologického rozboru hlavního hrdiny i hereckého výkonu Jiřího Langmajera. Definovala jsem vztahové souvislosti, jež jsou podstatou Richardova jednání. Snažila jsem se popsat Hubovo režijní vedení. Nastudování a zkoušení inscenace *Richarda III* se odvíjelo od důkladné přípravy. Nastínila jsem proces vzniku inscenace, který neodpovídal běžně stanovenému času osmi týdnů. Mým záměrem bylo zachovat chronologickou posloupnost děje i s popisem vedlejších postav. Režijní práce s ostatními herci byla ze záznamu zřejmá, ovšem vedlejší role neměly prostoru. Snažila jsem se tedy vyzdvihnout několik výkonů. Rozebrala jsem role vévody Buckingham a královen. Detailně jsem rozepsala

výpravu, kostýmní, scénografickou, světelnou, zvukovou i hudební složku a jejich symboliku.

Šestá kapitola *Martin Huba jako režisér Shakespearových her* byla shrnutím Hubovy režijní práce na LSS. Pokusila jsem se vystihnout poetiku režiséra i jeho tvůrčího týmu a společné inscenační záměry či ideje, jež propojovaly všechny tři inscenace. Závěr a výsledek mé práce potvrzují, že Martin Huba a jeho režie *Richarda III.* přináší originální tvůrčí rukopis, specifický minimalismus, inovativní interpretační přístup k dramatu, úctu k dramatickému textu i historickému prostoru, v němž se jeho inscenace v rámci LSS odehrávaly. Svým moderním pojetím propojil nadčasovost samotného Shakespeara s naší dobou. I přes časté uvádění komedií, mu agentura Schok vždy nabídla režii tragické dramatické hry Williama Shakespeara. Příčinou by mohl být jeho přístup k uchopení herecké role pomocí hlubokého psychologického rozboru dramatických postav, a také nejen režijní, ale i herecká zkušenost s žánrem tragédie.

Snažila jsem se být celou dobu objektivní, nehodnotit uměleckou kvalitu jednotlivých hereckých výkonů či jevištního zpracování.

Svoji bakalářskou práci považuji za užitečnou pro herce, režiséry či divadelní vědce. Obohatila jsem ji o myšlenky Martina Huby, jež jsou duchovním bohatstvím a vzácností každého herce i režiséra.

8. Prameny

- Agentura Schok. Richard III. In Agentura Schok (ed.). *Letní shakespearovské slavnosti 2012*. Divadelní program. Letní shakespearovské slavnosti, premiéra 26. 6. 2012. Praha: Agentura Schok, 2012. 32 s.
- BEDNÁŘOVÁ, Veronika. Lear očima tří. *Reflex* 13, 2002, č. 27, s. 6-8.
- BEDNÁŘOVÁ, Veronika. Garderobiér z dlouhé našel šatnu. *Reflex* 13, 2002, č. 49, s. 61.
- BEDNÁŘOVÁ, Veronika. Riskantnější cesta je ta pravá. *Reflex* 10, 1999, č. 19. s. 22-24.
- BLECHOVÁ, Silvie. Jak stárnou Romeo a Julie. *Lidové Noviny*, 17. 7. 2004, s. 17, 18.
- BLECHOVÁ, Silvie. Máme stejné IQ jako naše postavy. *Lidové noviny*, 17. 6. 2004, s. 17, 18.
- BRAUNOVÁ, Dana. Martin Huba má rád noblesu. *Právo*, 15. 9. 2007, s. 12-15.
- BRICHČÍN, Jan. *Král Lear*. Česká televize, Centrum divadelní a hudební tvorby, 2003, 83 minut.
- (čtk). Shakespeare měl na hradě úspěch. *Rovnost*, 9. 8. 2004, s. 9.
- DOMBROVSKÁ, Lenka. Tři hodiny nudy. *Reflex* 23, 2012, č. 28, s. 57.
- DVOŘÁKOVÁ, Barbora. Kedy chlap kladie hlúpe otázky?. *Sme*, 6. 7. 2002, s. 1, 3.
- Emailový rozhovor s Ľubicí Krénovou, archiv autorky.
- ERML, Richard. Shakespeare: Romeo a Julie. *Reflex* 15, 2004, č. 28, s. 47.
- ERML, Richard. Tragédie Hazardéra. *Reflex* 13, 2002, č. 28, s. 52.
- ERML, Richard. Thomas Bernhard: Divadelník. *Reflex* 10, 1999, č. 9, s. 53.
- HEJZLAR, Tomáš. Král Lear: Nadčasová hra o věrnosti. Haló noviny, 6. 9. 2002, s. 7.
- HRBOTICKÝ, Saša. Veronští milenci se potkali v citově okoralém světě. *Hospodářské noviny*, 19. 7. 2004, s. 9.

- HRDINOVÁ, Radmila. Richardova křižovatka s tajenkou zvanou trůn. *Právo*, 29. 6. 2012, s. 14.
- HRDINOVÁ, Radmila. Třískův a Hubův Král Lear není monument. *Právo*, 3. 7. 2002, s. 17.
- HRDINOVÁ, Radmila. Noblesní Hrdina Martin Huba. *Právo*, 18. 10. 2003, s. 16.
- HRDINOVÁ, Radmila. Každý z nás má svého „anglického krále“. *Magazín Právo*, 11. 10. 2008, s. 22-24.
- HRDINOVÁ, Radmila. Martin Huba: Režisér je osamělý běžec. *Právo*, 27. 6. 2002, s. 11.
- HRDINOVÁ, Radmila. Hubovo intimní nahlédnutí do herecké duše. *Právo*, 24. 2. 1999, s. 10.
- HRDINOVÁ, Radmila. Prospero má pro mě mnoho tajemství. *Právo*, 4. 7. 2009, s. 19.
- HRUŠKOVÁ, Michaela. Martin Huba: Jsem pokornější herec. *Týdeník Televize*, 7. 7. - 13. 7. 2008, s. 4-7.
- HULEC, Vladimír. Přes snahu herců se diváci nedozvědí, kdo skutečně je Richard III. *E 15*, 29. 6. 2012, s. 21-22.
- HULEC, Vladimír. Je léto! Vzhůru na hrad. *Reflex 23*, 2012, č. 27, s. 56.
- CHUCHMA, Josef. Jan Tříska přijel z jiného světa. *Mladá Fronta Dnes*, 3. 8. 2002, sešit B, s. 8.
- ILGNER, Miroslav. Divadlo života. *Metro*, 21. 10. 2002, s. 6.
- JANDOVÁ, Lucie. Martin Huba má rozpory rád, *Magazín Právo*, 18. 7. 2009, s. 12-15.
- JENČÍKOVÁ, Maria. V lásce som zlý taktik. *Pravda*, 29. 7. 2004, s. 4-7.
- JENÍKOVÁ, Eva. Pitínský obsadil Martina Hubu do Bernhardotova Divadelníka. *Slovo*, 28. 1. 1989, s. 7.
- JUNGMANNOVÁ, Lenka. V mojej komedii musí být absolutná tma. *Lidové Noviny*, 1. 4. 1999, s. 19.
- JUST, Vladimír. Událost letní sezony nebo sezonní bublina. *Literární noviny*, 16. 9. 2002, s. 12.
- JŮZOVÁ, Markéta. Verdi v Národním divadle bude rošťácká zábava. *Hospodářské Noviny*, 6. 5. 2008, s. 10.

- KOČIČKOVÁ, Kateřina. Slavnosti na hradě letos patří Learovi. *Mladá Fronta Dnes*, 15. 6. 2002, sešit B, s. 2.
- KOČIČKOVÁ, Kateřina. Langmajer se bude spalovat na jevišti jako Richard III. *Mladá Fronta Dnes*, 6. 6. 2012, s. 88.
- KOČIČKOVÁ, Kateřina. Jsem unavenej, ale šťastnej. *City Dnes*, 20. 6. 2012, s. 4-5.
- KOČIČKOVÁ, Kateřina. Dvakrát Julie a dvakrát Romeo. *Mladá Fronta Dnes*, 26. 6. 2004, sešit B, s. 4.
- KOČIČKOVÁ, Kateřina. Režisér Huba vybíral opravdu mladé veronské milence. *Mladá Fronta Dnes*, 29. 11. 2003, sešit B, s. 2.
- KOČIČKOVÁ, Kateřina. Langmajerův Richard III. neurazí, ale nenadchne. *Mladá Fronta Dnes*. 29. 6. 2012, sešit B, s. 8.
- KOČIČKOVÁ, Kateřina. Hit divadelní sezony Král Lear. *Mladá Fronta Dnes-Víkend*, 5. 8. 2002. sešit E, s. 6-7.
- KOČIČKOVÁ, Kateřina. Trofeje samozřejmě i překvapivé. *Mladá Fronta Dnes*, 5. 10. 2002, sešit B, s. 2.
- KOSKOVÁ, Šárka. Lear: Zešilet znamená zmoudřet. *Lidové noviny*, 1. 7. 2002, s. 32.
- KRÁTKÁ, Dagmar. Huba má práce dost. *Právo*, 12. 8. 2000, s. 16, 17.
- KRÉNOVÁ, Ľubica. Martin Huba: život v paradoxech a harmonii. *Xantypa* 6, 2000, č. 4, s. 74-79.
- KŘIVÁNEK, Rostislav. *Letní shakespearovské slavnosti 2002*. Divadelní program. Letní shakespearovské slavnosti, premiéra 28. 6. 2000. Praha: Agentura Schok, 2002. 26 s.
- KŘIVÁNEK, Rostislav. *Letní shakespearovské slavnosti 2004*. Divadelní program. Letní shakespearovské slavnosti, premiéra 25. 6. 2004. Praha: Agentura Schok, 2004. 30 s.
- (KORZO). Martin Huba si nedá s Prahou a se Shakespearem pokoj. *Hradecké Noviny*, 18. 6. 2004, s. 3.
- Letní shakespearovské slavnosti. [online]. [cit. 31. 3. 2014]. Dostupné z WWW: <<http://www.shakespeare.cz/2014/>>.
- LIŠÁKOVÁ, Galina. Martin Huba: Lásku stačí nezabít. *Národní obroda – Víkend*, 24. 7. 2004, s. 2.

- LOLLOK, Marek. *Pár krůčků Richarda III.* [online.]. [cit. 1. 4. 2014]. Dostupné z WWW: <<http://www.rozrazilonline.cz/clanky/990-Par-krucku-Richard-III>>.
- MACHALICKÁ, Jana. Křehká láska a zápasy ve stylu kickboxu. *Lidové noviny*. 28. 6. 2004, s. 10.
- MACHALICKÁ, Jana. Režisér jako závodní kůň. *Lidové noviny*, 20. 6. 2002, s. 17, 25.
- MACHALICKÁ, Jana. Fraška s drzým spratkem. *Lidové noviny*, 29. 6. 2012, s. 9.
- MACHALICKÁ, Jana. Janu Třískovi se Lear prolnul do života. *Lidové noviny*, 17. 6. 2002, s. 30.
- MIKOLÁŠOVÁ, Eva. Lear zahájí shakespearovské slavnosti. *Mladá Fronta Dnes*, 27. 6. 2002, sešit D, s. 4.
- MIKULKA, Vladimír. Triumfální divadelní návrat Jana Třísky. *Mladá Fronta Dnes*, 4. 7. 2002, sešit B, s. 5.
- *Na plovárně s Martinem Hubou*. Česká televize, 2002, 23 minut. Záznam televizního pořadu je uložen v archivu Intitutu umění - Divadelního ústavu v Praze. Je zároveň součástí online archivu České televize. Dostupný na WWW: <<http://www.ceskatelevize.cz/porady/1093836883-na-plovarne/20236816044-na-plovarne-s-martinem-hubou/>>. [online]. [cit. 4. 4. 2014].
- Nesig. Herectvo je to poslední, čo by Martin Huba opustil. *Slovo*, 14. 2. - 20. 2. 2001, s. 11.
- Osobní rozhovor s Martinem Hubou. Byl vytvořen dne 13. 3. 2014 v Bratislavě. Záznam na diktafon, uložen v osobním archivu autorky této práce. Přepis tohoto rozhovoru je součástí přílohy I.
- Osobní rozhovor s Michalem Rychlým. Byl pořízen dne 6. 3. 2014 v Praze. Mobilní hlasový záznam, uložen v osobním archivu autorky této práce. Přepis je součástí přílohy I.
- Osobní rozhovor s Alexejem Pyškem. Byl pořízen dne 24. 3. 2014 v budově Národního divadla v Praze. Mobilní hlasový záznam, uložen v osobním archivu autorky této práce. Přepis je součástí přílohy I.

- PODSKALSKÁ, Jana. Za kulturou s Filipem Renčem, Král Lear na Pražském hradě. *Lidové noviny*, 27. 7. 2002, s. 28.
- PODSKALSKÁ, Jana. Na bezstarostnost musíme mít sílu. *Pražský deník*, 31. 3. 2010, s. 13.
- POLCAROVÁ, Simona. Král Lear lesku zbavený. *Rovnost*, 28. 8. 2003, s. 23.
- *Richard III.* Videozáznam inscenace festivalu Letní shakespearovské slavnosti z roku 2012. Záznam byl pořízen dne 28. 6. 2012. Záznam pořídila agentura Schok. Délka záznamu je 137 minut.
- ŘÍHÁKOVÁ, Klára. S kým je Martin Huba rád a proč doma nesměl zpívat. *Právo*, 12. – 13. 1. 2013, s. 26-31.
- SHAKESPEARE, William. Král Lear. In *Dílo*. vyd. 1. Praha: Academia, 2011. s. 1163-208. ISBN 973-80-200.1903.5.
- SHAKESPEARE, William. Richard III. In *Dílo*. vyd. 1. Praha: Academia, 2011. s. 637-682. ISBN 973-80-200.1903.5.
- SHAKESPEARE, William. *Richard III.* 1. vyd. Praha: Knižní klub, 2004. 143 s. ISBN 80-242-1337-0.
- SPÁČILOVÁ, Mirka. Pozor, ať není přehubováno. *Mladá Fronta Dnes*. 30. 3. 2010, sešit D, s. 6.
- STUHLÍKOVÁ, Jitka. Jindy větřík foukne přejícně. *Kladenský deník*, 31. 7. 2002, s. 12-13.
- ŠIŠOLÁKOVÁ, Mirjana. Hercova misia. *Listy Slovakov a Čechov* 20, 2013. č. 8-11. s. 8-10.
- ŠPRINCL, Jan. Romeo a Julie pijí pivo z plechovek. *Nedělní svět*, 11. 7. 2004, s. 40.
- ŠRÁMKOVÁ, Vítězslava. Jan tříška coby Lear panuje na Pražském hradě. *Týdeník Rozhlas* 12, 2002, č. 30, s. 4.
- ŠVOLÍK, Jozef. Huba se chystá na hrad. *Pravda*, 5. 3. 2002, s. 23.
- ŠVOLÍK, Jozef. Lear s netopiermi nad hlavou. *Pravda*, 25. 8. 2003, s. 19.
- TICHÝ, Zdeněk A. Král se vrací z Ameriky. *Respekt* 13, 2002, č. 28, s. 23.
- TICHÝ, Zdeněk A. Shakespeare bez kompromisů. *Mladý svět* 46, 2004, č. 30, s. 38.

- UHRINOVÁ, Maria. Pripustiť neistotu dokáže iba silný človek. *Slovenské listy* 7, 1999. č. 5. s. 22-23.
- VANĚK, Jan J. Cit pro míru. *Signál*, 11. 7. 1989, č. 28, s. 14-15.

9. Literatura

- BARTOŠKOVÁ, ŠÁRKA; BARTOŠEK, Luboš. *Filmové profily. Českoslovenští filmoví herci (část 1) A-M*. vyd. 1. Praha: ČS filmový ústav, 1990. 319 s. ISBN 80-7004-018-1.
- BROCKETT, Oscar G. *Dějiny Divadla*. 2. vyd. Praha: Nakladatelství Lidové Noviny. 948 s. ISBN. 80-7106-532-3.
- CESNAKOVÁ- MICHALCOVÁ, Milena. *Slavné osobnosti divadla, herecké umění od antiky po dnešek*. 1. vyd. Praha: Brána, 2004. s. 288. ISBN 80-7243-202-8.
- ČERNÝ, František. *Otázky divadelní režie*. 1. vyd. Praha: Melantrich, 1988. 237 s. ISBN 32-035-88.
- DVOŘÁK, Antonín. *Kapitoly o režii*. 1. vyd. Praha: Divadelní ústav, 1981. 177 s.
- FIKEJZ, Miloš. *Český film. Herci a herečky/ 1. díl A- K*. 1. vyd. Praha: Libri, 2006. 750 s. ISBN 80-7277-332.
- HOŘÍNEK, Zdeněk. *Drama, divadlo, divák*. 3. vyd. Brno: Janáčkova akademie múzických umění, 2008. 209 s. ISBN 978-80-86928-46-3.
- HROUDA, Vladimír, VARMUŽOVÁ, Vladimíra. *Populární slovník českých a slovenských herců*. 1.vyd. Praha: Nakladatelství Erika. 2007. s. 88-89. ISBN 978-80-7190-051-1.
- HUBA, Martin. *Vrúcny chlad na javisku mojho príbehu*. In ŠTEFKO, Vladimír (ed.). *Přednášky o divadle*. 1. vyd. Bratislava: Divadelní ústav, 2004. s. 216-238. ISBN 80-88987-53-9.
- CHUDOBA František. *Kniha o Shakespearovi 2*. 1. vyd. Praha: Jan Laichter, 1943. 854 s.
- JABORNÍK, Ján, MISTRÍK, Miloš. *Divadlo na Korze 1968 – 1971*. 1. vyd. Bratislava: Koordinačná rada pre vydávanie divadelných hier a teatrologickej literatury, 1994. 221 s. ISBN 80-85718-20-0.
- JINDRA, Vladimír, PTÁČKOVÁ, Věra. *Scénografie. Výběr článků ze zahraničních časopisů 3/ 1999, Anglická scénografie*. Praha: Divadelní ústav, 1966. 93 s.

- MISTRÍK, Miloš a kolektiv. *Slovenské divadlo v 20. storočí*. 1. vyd. Bratislava: VEDA, 1999. 542 s. ISBN 80-224-0577-9.
- PATZELOVÁ, Eliška. *Letní shakespearovské slavnosti. Se zaměřením na scénografii v letech 2000 - 2005*. Bakalářská diplomová práce, Filozofická fakulta UPOL, Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, 2006.
- WELLS, Stanley. *Věčný Shakespeare*. 1. vyd. Praha: BB/ art s. r. o., 2004. 423 s. ISBN 80-7341-405-8.

Soubor příloh

- I. Přepisy pořizovaných rozhovorů
- II. Seznam a obsazení analyzovaných inscenací
- III. Obrazová příloha

I. Přepisy pořízených rozhovorů

Přepis rozhovoru s Martinem Hubou

Přepis rozhovoru s Michalem Rychlým

Přepis rozhovoru s Alexejem Pyškem

Přepis rozhovoru s Martinem Hubou

Je čtvrtek 13. 3. 2014 a já, Terezie Vraspírová právě sedím se slovenským hercem a režisérem Martinem Hubou v prostorech nové budovy Slovenského národního divadla. Sešli jsme se zde, abych se jej zeptala na několik otázek týkajících se mé bakalářské práce na téma *Martin Huba a jeho režie Richarda III. na Letních shakespearovských slavnostech*.

Dobrý den, režíroval jste zde tři inscenace, a i když jsem si o Vás přečetla spoustu informací, ráda bych se zeptala, kdy jste poprvé režíroval a o jakou divadelní hru se jednalo?

Můj první režijní počín a též odvážný nápad byla hra autora Enquista *Ze života žízal*, ve slovenštině *Zo života dážďoviek*. Jednalo se o mírně životopisný příběh Hanse Christiana Andersena a proslulé švédské herečky. Nevím, jestli jste vyrůstala na jeho pohádkách, jako byly *Růženka*, *Císařovy nové šaty* a tak dále. V naší inscenaci šlo o konfrontaci čisté duše s duší rafinovanou. Otázkou bylo, co z toho může vzejít? Je to krásná hra. Měl jsem štěstí, že jsem mohl pracovat s dobrým týmem. Dovolím si tedy tvrdit, že má první režie dopadla jak nad má očekávání, tak nad očekávání okolí, dobře. Posléze následovala odvážnější záležitost. K mé osobní drzosti jsem se rozhodl zrežírovat Čechovův *Višňový sad*, který mě jaksi osmělil a díky němuž jsem v tomto oboru pokračoval. Režíroval jsem hru o etice náboženství *Souboj s démonem*, autorem byl jistý anglický dramatik David Hare. Dodnes se hraje *Tančírna*, jež je rešerší událostí, kterých jsem z devadesáti procent byl svědkem. Také jsem režíroval v Praze. Nejdříve jsem, jako herec, spolupracoval s panem Pitínským ve hře *Divadelník*, ale posléze jsem zde již režíroval *Garderobiéra* v Divadle v Dlouhé. Během inscenování *Divadelníka* v divadle Na zábradlí jsem byl osloven, zdali bych přijal režii na Pražském hradě. Zpočátku jsem váhal, ale poté jsem režii přijal. Mojí první režii v rámci Shakespearovských hradních slavností byla hra *Král Lear*, dále *Romeo a Julie* a *Richard III*.

Existuje záznam Vaší inscenace *Ze života žízal*?

Ano, existuje pracovní záznam točený jednou kamerou. Je uložen v Divadelním ústavě. Nelze jej ani zdaleka srovnávat s živým divadelním zážitkem. Dokonce ani tehdy, máte-li k dispozici více kamer, možnost střihu atd. Potřebujete-li zhodnotit představení, je nutné, aby se jej člověk zúčastnil osobně. Jedině tak se jej hra může dotknout. Přenášené divadelní představení je vždy „sto a jedno“ k živému představení. Opravdu to nelze srovnávat. Je to vždy nesmírný rozdíl.

Než Vás oslovili ohledně spolupráce na Pražském hradě, měl jste již v minulosti možnost režírovat Williama Shakespeara?

Ne.

Jako herec jste se ale se Shakespearovými hrami setkal?

Ano, měl jsem tu čest účinkovat v mnoha dílech Williama Shakespeara. V Hamletovi, na Slovensku v *Búrke* či na Pražském hradě v Bouři, dále ve *Veselých Paničkách Windsorských* nebo v *Jindřichovi IV.*

Setkal jste se s režii díla Williama Shakespeara poprvé až na Pražském hradě? Byla to pro Vás výzva?

Mohu říci, že ano, ale spojitost s tím měl i návrat Jana Třísky. Oznamili mi, že bude poprvé na jevišti po jeho odchodu. Pana Třísku jsem vzdáleně znal jako herce, neznali jsme se osobně. Tudíž na misce vah, kdy jsem se rozhodoval, zdali ano nebo ne, ta „miska ano“ tam jistě dostala jisté dekagramy nebo kilogramy pro kladné rozhodnutí se.

Jaký máte vztah k Shakespeareovi? Je to obecná otázka, já vím. (smích)

To ano, i přesto je to zvláštní. Shakespeare obsahuje tolik vrstev, že si každý člověk může najít něco, v čem by si s ním rozuměl. Mně je jeho způsob vidění světa velmi milý a velmi drahý. Jsem rád, že je někdo tak zběsilý jako on. Z jeho velmi živočišných pasáží některých hrdinů nelze necítit, že tento člověk musel být také hodně vnitřně intenzivní, a že při této intenzitě byl schopný nám nabídnout svět metaforicky. Zdá se mi to být nesmírně vzácné. Obyčejně, je-li jistý jedinec natolik disponovaný, že jeho svědectví o světě je mírně „přitlačené“. Kdežto Shakespeare Vám umí, v neobyčejném filozofickém klidu, nabídnout tolik pohledů na stejnou věc, což je vzrušující. Nedokážete pochopit, jak toho mohl jeden člověk tolik obsáhnout. Uvědomíte-li si, k čemu všemu se přes svoji uměleckou metaforu vyjádřil, je to neskutečné. Od jednoduchých konstatování po složité analýzy lidské duše a lidských rozhodnutí. Byl velmi schopný. Člověk je Shakespearem fascinovaný. Do menší či větší míry máte pocit, že jste se dotkli jeho vyzvání k tanci, jelikož jeho hry jsou výzvou k tanci. Vždy něco napsal, dal to všanc světu, je to velice dráždivé a člověka to láká. Samozřejmě každá „skladbička“ nebo taková symfonie, kterou Vám hraje v čase během vašeho „poskakování“ je nesmírně dokonalá. Já se textu nejprve po špičkách dotýkám, potom, když mám pocit, že jsem mu z určitých procent porozuměl, začnu se pohybovat silněji. Je to zvláštní, někdy skrze text získáte takovou smělost, která mírně hraničí s drzostí a naplní vás odvahou. Setkání se Shakespearem a celoživotní touha mu porozumět je pro divadelníka pěkný celoživotní program. Dle mého názoru nabízí čtenáři, který se umí pohybovat ve čtení dramatu, celoživotní program. Řekl jsem Vám to správně?

Úžasně. Odbočme na chvíli od tématu. Od pana Rychlého z agentury Schok jsem se dozvěděla, že byl Jan Tříška pro roli krále Leara rozhodnutý předem. Vybíral jste ostatní herce, ať už v *Králi Learovi*, *Romeo a Julii* či v *Richardu III.* sám?

Agentura Schok byla velmi šlechetná. Samozřejmě, že jsme spolu z organizačních důvodů vše konzultovali. Bylo nutné zjistit, zdali potenciálním hercům vychází zkoušení časově a mohli by tak s námi spolupracovat nebo s kým je jaká zkušenost atd. O tyto informace jsem ale žádal a prosil já. S agenturou Schok jsem neměl problém. Nebyl to žádný diktát nebo nátlak. Naopak, měli se mnou dost trpělivosti. Víím, že někdy to se mnou může být dost otravné a nelehké. Ustáli to

a „nerozkamarádili“ jsme se, i přes to, že obsazování bylo dost dlouhé, těžké a složité. Ponechali to tedy na mém rozhodnutí.

Kdo Vám pomáhal?

Má intuice. No, kdo mi pomáhal? Vždy jsem měl asistenta. Obyčejně máte blízké, na jejichž názor dáte. Potřebujete radu kamaráda, kterému věříte a na jehož vkus se spoléháte. Od spřízněných duší chcete svůj nápad potvrdit nebo rozmluvit, protože jej považujete za příliš riskantní. Většinou z devadesáti procent rozhodnutí jste, i když debatujete, ale těch deset procent je upřímné nevím. Takhle se obsazuje, pokud nehrajete v domácím, kmenovém divadle. Tento princip obsazování je myslím univerzální. Za ta léta u divadla si dva, tři přátele nebo spřízněnou duši najdete. Poté ale může nastat problém. Obsazení se velmi citlivě a jemňoučce analyzuje, protože víte, že i při nejlepší vůli je tu riziko, že uděláte chybu a spletete se. Tím, že někoho neobsadíte nebo si o někom myslíte, že by to nezvládl, ho můžete ranit. Párkrát jsem se již popálil. Byl jsem rozhodnutý, že daného herce neobsadím. Náhle mi ale nezbylo nic jiného, jelikož mnou vytipovaný herec nemohl, druhý vybraný rovněž, a tak jsem jej nakonec obsadit potřeboval a musel jsem se stydět sám před sebou za to, že jsem ho původně nechtěl, poněvadž se ukázalo, že je velice dobrý. Otázka štěstí je v tomto povolání bohužel většinou přítomná a člověk, čím je starší, tím má povinnost dát si větší pozor. Musí být opatrnější, aby neudělal unáhlená rozhodnutí.

Je moc troufalé se ptát na jména?

Ano, určitě. Jedná se o výsledky analýzy, nejsou to povrchní úvahy. Zaplat' pán bůh, že jsem v devadesáti devíti procentech nelitoval a rozhodl se tak, jak jsem se rozhodl.

Svou otázkou mířím k tvůrčímu teamu lidí na Shakespearovských slavnostech. Spolupracovali jste se základním, stejným týmem lidí od scénografa po výtvarného kostyméra. Také oni rozhodovali o hereckém obsazení?

Tak určitě, jde o vaše nejbližší kolegy. Nespolupracuji s nimi jen na Shakespearovských slavnostech. Inscenujeme Čechova a všechna má snažení. Já ani netuším, zdali jsem pracoval i s jinými lidmi. Bohužel, pan Čorba nás opustil a tak jsme museli nahradit jeho vzácnou přítomnost jinou vzácnou přítomností. Zaplat' pán bůh, že nám zanechal jisté osoby s příbuzným názorem, který zastával on i já. Můj základní tým byl pan Ciller a pan Čorba. Lze hovořit o velkém štěstí, máte-li tým, se kterým můžete volně, svobodně, bez zábran nebo bez nějakého podezření z postranního úmyslu mluvit o háklivých tématech. Víte, divadlo je velmi zvláštní prostředí. Když se někdo dozví, že nebyl osloven jako první, ale druhý, případně třetí, člověk se zasekne, zakomplexuje, nahněvá atd. Na druhé straně člověk první, druhé, třetí rozhodnutí nedělá ze zlomyslnosti, ale často z určitých nevyhnutelností. Je velmi důležité, že lidé, se kterými diskutuješ, chápou složitost této situace a nezveřejňují informace zbytečně do světa.

Kdy Vám agentura Schok nabídla další režii, konkrétně inscenaci *Richard III.* na *Letních shakespearovských hrách*? Měl jste dostatek času na zpracování této tragédie?

Zhruba rok předtím, než se měl *Richard III.* začít zkoušet, se se mnou setkal producent Evžen Hart, zdali bych měl zájem. Měl jsem čas na rozmyšlenou. Richard, ta postava, se mi velmi líbil. Možná vám později řeknu proč. Inscenoval jsem již *Krále Leara*, *Romea a Julii* a hrál jsem v *Bouři*. Pražský hrad je krásné místo, ale neustále tam pobývat a zkoušet šedesátkrát, dva měsíce nebo hrát šedesát nocí, měl jsem pocit, že už je toho moc. Vždyť já jsem tam také účinkoval potřetí, nyní po čtvrté, jako herec. Je to velmi krásné, milé, ale dvakrát už to stačilo. Chvilku jsem váhal, ale prostředí je každý rok milé, že mu nelze odolat. Jednotlivá představení z předcházejících sezon dále rok, dva, tři existují a následně pomalu dožívají. A když už má agentura pocit, že potřebuje nový titul, osloví člověka, o kterém mají pocit, že by to zvládl.

Rovněž jsem bral v úvahu titul a představil si tým, se kterým bych to uskutečnil. Začalo mě to bavit. Zvláštní shoda náhod mi nastrčila do cesty Jiřího Langmajera. Ve Slovenském národním divadle, kde teď sedíte, jsme zkoušeli Čechovova *Racka*, *Čajku*. Jiří Langmajer hostoval v *Čajce*, v *Rackovi*. Vnímám jsem to z části osudově, jelikož jsem si jej dopředu vyhlédl do role Richarda. Zjistil jsem, že tu spolu strávíme tři měsíce před Shakespearovskými slavnostmi. Bral jsem to, jako „prst osudu“. Po celé tři měsíce zkoušení jsme mohli o postavě Richarda diskutovat. Pro mě i Jirku to bylo velice výhodné. Vlastně jsme si ho „před-zkoušeli“ a nazkoušeli. Strávili jsme spolu skutečně spoustu hodin. Jiří byl velmi usilovný, že se jej naučil. Když jsme pak přijeli zkoušet do Prahy, Jirka už to uměl. Byla to svým způsobem velká výhoda. Jen bylo potřeba dát si pozor na ostatní kolegy, aby neměli dojem určitého handicapu. Je potřeba být citlivý, není třeba se rozčilovat, že neumí text atd. Režisér si to musí hlídat, ale u Jirky s tím nebyl problém, byl velmi kolegiální. Chápal, jak to u divadla chodí. Těšilo mě, že jsme spolu zažili tolik radostných chvil a smíchu při analýze samotného *Richarda III.* Považovali jsme ho za úžasného herce, který si dělá šprťouchlata z celého okolí. Pokládat jsme ho za sarkastického, ale velmi vtipného a inteligentního člověka, bohužel s ďábelským prokletím. S přítomností zloby v něm to nebylo jednoduché. Ale co si o něm myslím Vám povím po přečtení pasáže, jak jsem se snažil Richarda pochopit. Tudíž o inscenaci se dozvíte zhruba s ročním předstihem, a poté necháte trošku vstoupit osud. Vždy musíte čekat na závan osudu, který vám řekne, zdali do toho máte nebo nemáte jít. Když si vzpomenu na zkoušení Racka s Jiřím Langmajerem, tehdy byl pro mě onen závan osudu jednoznačný.

Pochopila jsem tedy dobře, že se začalo zkoušet dva měsíce před premiérou?

Vždy se zkouší osm týdnů před premiérou. Musíte mít dva měsíce na přípravu. Nejdříve v prostorech divadla nebo i na Hradě. Na Pražském hradě je obtížné to, že neustále zkoušíte v prostoru, kde nakonec hrát nebudete, jelikož Hrad je veřejně otevřený.

Zkoušeli jste opět v Divadle Na zábradlí, jako v předchozích letech?

Ne, v Divadle v Řeznické. Mají pěknou zkušebnu přes ulici. Poté jsme zkoušeli na purkrabství, což jsou dvě krásné místnosti na hradě. Nevýhodou je, že všichni herci účinkují v různých divadlech. Ztráceli hodinu tím, že jeli na zkoušku a hodinu ze zkoušky. To je moc luxusní, proto jsme to zkoušeli tam. Momentálně děláme záskok za pana Hronce, který zemřel. Takže jsem prosil, abychom mohli zkoušet opět v centru.

Mohla bych se Vás zeptat na text? Dělal jste úpravy a škrty vy sám?

No určitě.

Spolupracoval jste na textu nebo konzultoval jste škrty a dramaturgické úpravy s Martinem Hilským?

Ano, vždy. Úpravy či škrty jsou vždy mírně háklivá otázka. Je slušné to konzultovat s překladatelem. Přeci jen škrtáte verš. Je důležité, aby rytmicky seděl. U jména, jako je Shakespeare, není nikdy na škodu, ctí-li se určitá tradičnost. Já jsem s panem Hilským zkonzultoval každé slovo. Říkám tomu osudové štěstí, že při spolupráci má štáb možnost pojmout bonmoty pana Hilského, který je vzácný člověk, divadelník a poctivec nekombinující tradičnosti. Ctí tradici a dovednost. Nenechá se oklamat „efektničením“. To mám na Hilském rád. Nedošlo tedy k nějakému nedorozumění. Dá se říct, že mi to posvětil.

Byl pan Hilský přítomen i na zkouškách?

Chodil na zkoušky. Měl dokonce úvodní přednášku, kterou všichni byli okouzlení. Pan Hilský krásně mluví, a kromě toho, což je příjemné, on mluví rád. Není to hektika roztrášeného teoretika, ze kterého téma skočí na Vás. Naopak, při přednáškách lítá na křídlech a vypráví Vám to s takovou oduševnělostí, že vždy strhne herce. Skutečně jsem se zatím nesetkal s nikým, kdo by zíval při jeho rozborech či nebo úvodech do problematiky. Má vždy výčitky, zdali zdržuje, a vy jej stále ujišťujete, že ne, ne, ne.

Měla jsem tu možnost tento moment zažít. V průběhu přednášky měl najednou moment, kdy se nám omlouval, že by rád přečetl úryvek, ale že není žádný herec. Po přečtení úryvku jsem měla pocit, že by to stejně nikdy nikdo neřekl líp. Má to hezky zažité, a žije tím. Psal jste si režijní knihu?

Ano, píše si režijní knihu, ale není nijak zajímavá ani vzhledná. Nerad ji zveřejňuji, jelikož jde o osobní věci, kterým nakonec nikdo jiný nemůže rozumět. Jistě že mám napsané, tady je hudba, tady ticho, tady světlo zprava a tady nástup. Bez technické pracovní režijní knížky se nedá pracovat. Mám ji „dočmáranou“ a nevhodnou pro uveřejnění. Ale to ve všem. Vždy začnu s pěknou, čistou knížkou a ke konci už to není k zhlédnutí materiálu. To je běžné. Ovšem kde to vymyslím, v režijní knize vůbec není. Máte tam popisky zprava, zleva, světlo mnou danou intenzitou, ten odejde odtud atd. S tajemstvím vzniku představení nemá má režijní kniha nic společného. Režijní kniha je vlastně to, co Vás učí ve škole: že někdo má zelenou hudbu, červené světlo, modrou nevím co, já to ale takhle nedělám. Najdete uvnitř papírky, to jsou zavřené oči v noci, když máte nápad, rychle si jej poznamenáte. To by snad bylo zajímavé, ale to není k zhlédnutí, neodkládám je. Je velmi zvláštní, jak člověk dokáže zapomenout. Ale prozradím Vám, jak jsem uvažoval o Richardovi. Toto už mělo být dávno spálené. (smích) Myslím si, že to je

nejzajímavější. Přemýšlel jsem nad tím, jak se asi někdo cítí a kdo to je, když se narodí tak jako Richard. Jak je možné, že z chlapečka vyrostе taková „zrůdička“. Jestli se jedná o objektivní pohled. Zdali to není vina okolí. Vždy je pro mě nejzajímavější to, že každý se narodí jako batole, má malou nožičku, pije mlíčko, je milý, milounký a pak se stane z člověka to, co se z něj stane. S Richardem byla spojena nepřízeň osudu. Poznačený osudem se již narodil, alespoň tedy u Shakespeara. Je potřeba dost výrazně podtrhnout, že historická pravda a Shakespearova pravda jsou dost odlišné záležitosti. V něčem se potkávají, ale i když jsme o Shakespearovi jen mluvili kladně, taky byl jen člověk. Když začal psát, žil za první Alžběty Tudorovny, tedy v době Tudorovců, kteří nastoupili po Lancastrech. No tak trochu glorifikovali Tudorovce a haněli Lancastry. Z historického hlediska je nutno brát v zřetel i tento fakt. Potřeboval složit holt panovníci a trochu očernit ty, kdo byli před ní. Přesně jako dnes. Když ve vaší zemi vyhraje volby Zeman, budou existovat lidé, kteří budou prohlašovat, jak je úžasný a jací byli ti před ním neuspokojiví a když se to otočí, bude to naopak. Shakespeare taky zůstal věrný lidskému rodu, Alžbětě Tudorovně. Zpět k Richardovi III. Jedná se o myšlenky, které by měly být cenzurované, berte na to ohled. Jsou to nápady, ze kterých jsem potom možná čerpal. (čte ze svých poznámek) Richard se ocitl v situaci, kdy získat moc bylo pro něj jediným programem a způsobem, jak si potvrdit svou cenu. Byl sudičkami až příliš určený a poškozený, aby nechápal, že jeho úděl je specifický. Normálnost mu byla odepřená. K tomuto konstatování musel dospět uvědoměním si specifik svého údělu. Zaprvé byl od narození nenáviděný. Nenáviděný i matkou, která se nejednou prořekla, že byl, a to cituji: „Byl hanbou jejího lůna a peklem jejího života. Že ho měla zadusit už ve chvíli, když její lůno opouštěl.“ Zvládnout tento druh prokletí asi není jednoduché a paradoxně pokud nechci začít nenávidět svou matku za tyto nemateřské a možná až bestiální výroky, jaksi automaticky se mi nabízí řešení zbavit matku viny tím, že její výroky o mně potvrdím. No a potvrdím je způsobem, abych se zase na druhé straně nezbavil sebe samého ve vlastních očích ceny tím, že přijmu osudový úděl zrůdy, vlastně formulovaný matkou, použiji tyto své danosti, tato specifika na činnost, při kterých možná ztratím hodnotu, ale velmi zvýším svou cenu. Tedy když získám moc. Je to trochu hra ukřivděného trucovitého dítěte. „Dobře, když si o mně myslíte to a to, ať se líbí, máte to mít. Podpálím dům, abych potvrdil, že o mně říkáte pravdu. Víte, když si vystříhnete ty dvě větičky, co řekla matka do očí synovi a mluví o tom, co mu řekla už ve chvíli, kdy se narodil. No asi není jednoduché dostat od matky do „ksichtu“, že jsi ostuda mého lůna, měla jsem tě zadusit už, když ses narodil, a tak dále a tak dále. Ten chlapec to musel spolknout, musel to prodýchat a musel se s tím naučit žít. V podstatě si myslím, že na tom nese zásluhu nebo vinu, že se stal takovým, jakým se stal. A navíc, tam potom jsou takové věci, které jsou bez odpovědi. Jak si vysvětlit, jak snést psychologii výstupu Anny a Richarda, který je vlastně velmi efektní a díky Shakespearovi i možný. Prostřednictvím herců by mělo být uvěřitelné, že žena pláče nad svým mrtvým mužem, potom přijde vrah toho muže a výstup končí tím, že ona se přislíbí a jde do postele vrahovi svého muže. Neobyčejně efektivní situace. A díky Shakespearovi divák přijme, že je to možné. Herec ji musí zahrát tak, aby ji nepokazil, aby byla uvěřitelná, i když si to ve skutečném životě neumím moc představit. Netvrdím, že se to nemůže stát, ale Shakespeare jednoduše nastolil tuto situaci „takto to je, stalo se to“ a teď se s tím herec musí vyrovnat. Zdá se mi to být Shakespearovo lákavé „vyzvání do tance“. No dnes je takovým moderním slovem, že je to výzva.

Ano, je to výzva, na které si můžeš vylámat zuby, ale na druhé straně je to pro herce neobyčejně krásný úděl učinit jej uvěřitelným. Ze Shakespearovy ruky se to stává možným, ale právě herec si musí diváka v hledišti získat, aby tomu uvěřil. Jedná se o jistou přidanou hodnotu toho všeho. Chtěl jsem Vám říct, že představení začínám snovou scénou, kde jej herečky přikrývají pláští, a každá vyřkne onu stěžejní větu. Matka mu řekne, že jej měla zadusit již v lůně, Anna mu naplivo do obličeje. Snažil jsem se o rekapitulaci nejostřejších chvil v jeho životě, kdy se dozvíme, s čím se od momentu narození střetl, s čím se chlapec potýká a s čím se musel vyrovnat. Jde o vzor příčin, při kterých se mohl v Richardovi III. zrodit patologický stav pocitu křivdy a svoji hodnotu se rozhodl potvrzovat právě naplněním představ a obviněním jemu křivdících lidí, které převádí do ďábelské dokonalosti. Jako kdyby jim vycházel vstříc. Pokud mě vidí takového, odměním se jim potvrzením jejich pravdy a to do nevídané míry. Přijde-li někdo o krk, je to jen potvrzení toho, že říkají pravdu o mojí zřůdnosti. Richard byl přesvědčen, že páchá zlo z ušlechtilé pohnutky. Přál si, aby jeho máma nelhala, a proto vykonal, co řekla. Matka vyřkla, že je zrůda a vraždí, tak jde a vraždí, aby měla maminka pravdu. Má to tak trošičku v té hlavičce pomotané. Načež se nakazí morem, jelikož pochopí, že mu všichni v okolí vyčítají, že je krvavý, přestože jsou všichni krvaví. Markéta mu zabila otce, bratra a neměla nikdy problém někoho zabít. Spílala mu nejvíc a ze všeho měla legraci, ale vrah přeci nemůže urazit vraha. Nemluvě o tom, že Richard byl z okolí, ve kterém se pohyboval, skutečně nejinteligentnější. Věděl, že se dostane k vládě a zde je myslím smrtelný bod Richarda. Jeho strategií bylo získat korunu, ovšem další plán či cíl neměl. Potřeboval si jen potvrdit svoji hodnotu, pravdu okolí tím, že získá korunu a moc. V momentě získání koruny ztrácí sílu. Všichni toužili po koruně a měli i další perspektivní program. Richard se natolik soustředil na získání koruny jako potvrzení své schopnosti, že už jej dál nic nezajímalo. V těchto situacích začíná být melancholický a hovoří s nebem. Ve hře jsou dva, tři pěkné obrazy, kde je zcela přeměněný a před bojem řekne: „Já se bojím.“ Bojoval proti nepřátelům jako král, ale už tehdy rozmlouvals mrtvými, se svými oběťmi. Zajímavé je, že s korunou na hlavě měl daleko méně síly, než bez ní. To je z mé strany vše, ale můžeme pokračovat ve Vašich otázkách.

To bylo vyčerpávající, ale velmi ráda zhlédnu záznam Richarda III. s novým pohledem a novými informacemi. Přinesl jste mi obrázky kostýmů, děkuji. Jednalo se o třetí inscenaci, kterou jste uvedl na Hradě. Měl jste tedy s režii Shakespearova díla či prostorem jisté zkušenosti. Ovlivnilo to nějak Vaši tvorbu?

Ano ovlivnilo, jelikož si myslím, že onen prostor je sám o sobě historicky hodnotný. Cokoliv jsme tam vždy chtěli vytvořit, vždy se nám to zdálo navíc, jistým znesvěcováním faktu. Jednou tu máme šest set let starou zeď, tak proč před ní stavět nějaké lešení. Pokud jste si tedy si všimla, rukopis, a ten mám na celém svém Shakespearovi nejraději, vždy byla jen zeď a kámen. V Learovi jsme využili jen jeden kamenný katafalk. V *Romeovi a Julii* byl na scéně ten stejný katafalk a také jsme potřebovali v rámci úvodní scény stoly, které jsme poté využili jako kamennou postel. V Richardovi III. je opět katafalk, ke kterému jsme zezadu přivalili jeden kámen jako opěradlo. Kontinuální ambicí bylo ctít to historické, co je v prostorech nádvoří Nejvyššího purkrabství. Byl bych rád, aby bylo jasné,

že ctíme onu historickou zeď, k níž jsme přidali něco málo relativně harmonického, a to proto, aby každý, kdo přijde, nebo přišel, měl pocit, že to tam tak je. Do inscenace *Richard III.* jsme vytvořili hřbitov z několika kamenů. Byly to velké boje. Samozřejmě, že já jsem chtěl, aby to byly kameny. Pak se ale ukázalo, že kamenů může být jen pár, tudíž musí jít o atrapy. Kdybych býval byl neomezeně bohatý člověk, položil bych jen samotné kameny. V místech, kde byly opravdové kameny, to vypadalo celkem uvěřitelně. Byla tam kamenná postel a kolem ní byly umístěny náhrobní kameny. Chci tím říct jen jedno, vždy jsem měl ambici ctít a vycházet z onoho prostředí. V *Romeovi a Julii* jsem měl mimořádně rád scénu. Královský skleník byl tehdy natolik laskavý, že nám propůjčil přibližně třicet pomerančovníků, ze kterých jsme postavili pomerančový háj, který organicky splynul s tím vším. Přesně tam se nacházela Juliina kamenná postel. Jen jsem tím chtěl naznačit, že v takové hře by si člověk řekl, že by mohlo být okno, ale my dle možností jsme se z toho prostoru vylhali takhle. Dokonce se jednalo o tom, zdali by v prostorách nemohl háj zůstat. Bylo to adekvátní a nesmírně půvabné. Vezmeme-li si Shakespearovu dobu, i tehdy měli úplně holá jeviště, jen s herci. Když bylo něčeho potřeba, ponechali to na divácké fantazii. Jen ať použijí představivost. Mám kontinuální ambici ctít, tady na purkrabství, to historické. Kdybych měl stavět dalších deset inscenací, ale nebudu dělat nic, nemysleli si, že mám takovou ambici, myslím si, že opět ctít toto prostředí by nebyla chyba.

Jedná se o rukopis vhodný přímo pro prostor purkrabství na Pražském hradě?

Ano. Dělá to těžkosti, když se inscenace přenáší. Nikde jinde to nefunguje. Například v Brně jsme si opravdu museli postavit lešení, jelikož máme aranžmá na zadní zeď, kam se přichází z okna. Byl bych nejšťastnější, kdyby se to nikam nevozilo. Už teď jsem nešťastný z toho, že *Richard III.* se poveze do Bratislavy. Neumím si to představit. Když jsme do Bratislavy *Romea a Julii* byla to ostuda. V Praze jsme měli pomerančovníky a onu zeď. V Bratislavě nám jeden známý půjčil z květinářství dvacet tújí. Ty se polámaly a vypadalo to, jako když se za komunistů prodávaly vánoční stromky. Vypadaly jako naházené smetáky, jako verónský park. K tomu všemu byly tři stupně nad nulou! V létě, v srpnu, v noci tři stupně a vítr. Máte-li tři stupně, místo šest set let staré zdi jen lešení a dáte k němu kopy písku, kde by měl být nějaký kámen, tak to vypadá, že jste přišli ten hrad opravovat. No, nemám to rád. Ano, je to styl určený pro ono prostředí a může to způsobit určitou komplikaci při přenesení do jiného prostoru, který je řekněme indiferentnější. Ovšem neví-li divák, že tam má být šest set let stará zeď, tak se nad tím ani nezamyslí, přijme to. Ale pro nás, kteří víme, jak by to mohlo být a mělo být, je to utrpení.

Pojďme od scény ke kostýmům. Viděla jsem inscenaci na živo a některé prvky na mě působily moderně. Byl to záměr?

Víte, vždy je to problém. Pokoušíte se udělat historický kostým, který nebude historický a nikdy dokonalý. Pan Čorba měl dobrý nápad. Vycházel z hokejových, všelijakých obranných materiálů, které mají brankáři. Vlastně je to takové moderní brnění. Viz obrázek...tu má chráněné levé rameno. Nevím, do jaké míry to bylo komunikativní, kdy se v dnešní době bráníte před fyzickým útokem. Také jsem chtěl pro Richarda korzet se šněrovačkou (viz další obrázek). Jednalo se o shodu okolností. Jirka měl zlomenou páteř a dlouho ji léčil. Když jsem režíroval *Amadea*, vymyslel jsem s panem Čorbou kostýmy „šněrovačky“, svázané vzadu.

Pro Richarda jsme přitvrdili, aby působil jako skeletový korzet. Líbila se mi představa bílého korzetu, který ze sebe ve hře shazuje. Dále byla v té době móda zipů. Nevím, který z módních návrhářů přišel s tím, že zip je jediná módní ozdoba. Dokonce vznikla celá jedna módní kolekce, a tak jsme si s touhle myšlenkou pohráli. Hrad nemá své dílny ani krejčí, a tak to bylo trochu složité. S každým nápadem zde musíte být opatrný, protože nedotažený nápad dokonce je horší než hráč bez nápadu. Zde byla potřeba dostat jej alespoň do fáze pravděpodobnosti. Milanovi dalo velkou námahu, aby zabezpečil ne zcela profesionální krejčí. Ve Slovenském národním divadle přijdeme do dílny, kde je čtyřicet krejčích. Necháme si to připravit, řekne: „To chci, toto se Vám nepovedlo, tohle jsem myslel takhle, toto je úplně špatně, tady je to dobře.“ a na základě těchto informací má možnost dotáhnout vše k dokonalosti. Zatímco bez krejčovů musíš běhat za někým, kdo zkrátka šije a může se stát, že ti řekne: „Ale to jsem ještě nedělala.“ Musím říct, že byli velice ochotní a Milan si to dokázal zorganizovat. Tento nápad kostýmu vyžadoval velké profesionální zázemí. Nechci nikoho a nic pomlouvat, ale víte, co tím myslím. Bylo otázkou obrovské obětavosti a srdečnosti mnoha lidí, že se dokázalo dotáhnout kostýmy do tohoto stádia.

Měla modrá paruka Simony Postlerové nějaký význam?

Ano, měla. Nevím, jestli jste si všimla, ale bylo to zřejmé. V jednom momentu je stříh do dvacátého století se šampaňským, se smokingem. Najednou to byla pokerová party v situaci, kdy Richard říká: „No dobře, zabil jsem ti syna, ale udělám ti z dcery královnu.“ Začalo jít o kšeft. Najednou to byla rozmluva, charakter chladného obchodu. Abychom akcentovali, že jsme přiznali jinou dobu, měla Simona Postlerová barevnou paruku, jež byla módním punkovým znakem extravagantních lidí. Přemýšleli jsme nad znaky, které by divák v sekundě pochopil. Chtěli jste tedy naznačit střídání času a poukázat na to, jak je tato divadelní hra současná. Svinstva, která se dělá před sto lety, se dějí i teď. Konkrétně, v této scéně jsme se snažili o znaky současnosti.

Používáte spoustu různých látek. Objevuje se zde i barevná symbolika. Bylo Vaší snahou odlišit prostor?

Ano, prostor jsme určovali plachtami. Červená plachta byla královská barva ve výklenku i na trůnu. Fialová byla vždy spojena s oficiózností církevní, ve chvíli zasedání byla královská barva červená, samotná korunovace zlatá a herečky měly černé pláště. Podobně jako v *Králi Learovi* jsem zabalil celou scénu do plachty a hra začínala sundáním plachty. Živil jsem v sobě naději, že s těmi černými širokými plášti se mi podaří zakrýt celou scénu, a symbolicky se z nich vyloupne Richard. Kdybychom měli možnost interiéru, nechal bych ženy v černých pláštích nastoupit už před představením a z orchestru by zahalily sál. V exteriéru jsme museli sáhnout k určitému kompromisu. Snad pláště splnily částečně svoji funkci.

Měl jste určitou představu o hudbě, která se v inscenaci objevuje?

Chtěl jsem pouhé dudy a poté deset dudáků. Úžasný nápad, který nebylo možné zrealizovat. Výsledky našeho snažení skončily u hudby s dudami, kde na „synt’áku“ kliknete a najednou je jich sto. Zní to elektricky a není to ono.

Všimla jsem si i jistých barelů, na které se hrálo na živo.

Ano. To bylo zajímavé. Měl jsem možnost režírovat Richarda III. v Komárně, kde jsem z barelů postavil celou scénu. Bylo to velmi působivé. Původně jsem je chtěl i na Pražském hradě. Ten Hrad je v jednom směru úžasný a v druhém dost omezující. Vymyslíte si představu deseti barelů, ale bohužel je není kam dát, lidé by neměli odkud přijít a vy nevíte, kam byste je schoval. Zůstaly tam tedy dva barely, které nám dělaly atmosféru. Účel splnily. Vážně se mi ty dva barely i ti dva chlapi celkem líbili. Měl jsem ale pocit, že by to mělo být mnohem intenzivnější, ale neuměli jsme větší intenzity dosáhnout. Nápad přehlušit barely elektrikou zanikl, jelikož by tam nemusely být vůbec. Ty barely jsem v Praze „naťukl“. Na druhou stranu jsem si díky nim uvědomil, že všechna dnešní rokování, která se vedou ve světě, konec konců i celá situace na Ukrajině, že vlastně všichni sedíme na barelu s naftou. Jak v současné chvíli hýbe natolik světem něco, jako je nafta. Sedíme na střelném prachu. V inscenaci se ale barely ocitly proto, že jsem si skutečně myslel, že když nebudu mít dudy, použiji barely. Nakonec jsme měli reprodukovanou hudbu hry na dudy k dispozici, a tak jsme vše zkombinovali.

Řekněte mi blíže o písni mladého vévody?

Zeptal jsem se herce, jestli umí anglicky. Odpověděl, že ano. Poprosil jsem jej tedy, ať mi něco zazpívá. On zazpíval melodii, která se mi líbila, a po které jsem pátral, abych se o ní dozvěděl, co nejvíce. Tuto píseň tedy přinesl ten hoch.

On si vybral přímo tuto píseň?

Ano. Tak jsem si říkal, já tě kluku nebudu trápit, jelikož se mi to zdálo milé, lyricky bezmocné. Ovšem když si člověk představí, že on vlastně kráčí smrti vstříc, byl to podle mě velmi vydařený moment. On zpíval, zpíval a vrazi lezli po mříži, když najednou smrtí utichl, a oni jen slezli dolů. Kluk se poté objeví ještě jednou jako výčitka svědomí. Stále tam zpívali a řvali o moc ti oprávnění princové. To se mi tak líbilo.

Mnohokrát Vám děkuji za poskytnuté informace, za Váš čas a přeji hezký den.

Rádo se stalo.

Přepis rozhovoru s Michalem Rychlým

Je čtvrtek 6. 3. 2014 a já, Terezie Vraspírová sedím s ředitelem *Letních shakespearovských slavností* Michalem Rychlým z agentury Schok. Nacházíme se

v jejich kancelářích, které jsou součástí komplexu Pražského hradu. Ještě před začátkem rozhovoru mi sdělil, že zde pracuje od roku 1998 a tudíž se založení tohoto festivalu a této agentury neúčastnil. Zároveň mne nasměroval na pana Alexeje Pyška, aby mi poskytl chybějící informace. Právě Pyško stál u samotného vzniku *Letních shakespearovských slavností*, jež produkoval a jistý čas byl i jejich ředitelem. Sešli jsme se zde za účelem získání nutných údajů k mé bakalářské práci o Agentuře Schok, která je pořadatelem festivalu *Letní shakespearovské slavnosti*. Zeptala jsem se jej tedy na pár otázek.

Pane Rychlý, řekl jste mi, že od roku 1998 existují Letní shakespearovské slavnosti jako festival. Jak si tedy mám představit původní formu divadelní přehlídky?

V letech 1994 až 1997 se v průběhu léta nastudovala a hrála jen jedna inscenace. Od roku 1998 již fungovala divadelní přehlídka na bázi festivalu. Každý rok vzniká nová inscenace, ale titulů uvádíme několik. Jsou zváni různí hosté, ať už z regionálních divadel či zahraničí. Naši nabídku spolupráce přijali umělci z Anglie, Polska nebo každý rok mohou návštěvníci vidět herce ze Slovenska. Díky dlouhé existenci našeho festivalu máme v repertoáru již několik inscenací. Ty, které byly či jsou úspěšné, se reprízuji několik let. Například letos padne rekord. Poprvé se bude inscenace hrát už šestou sezonu, konkrétněji *Veselé paničky windsorské* od Jiřího Menzela.

Kdo je pověřen výběrem nového Shakespearova titulu, jež má mít na Pražském hradě premiéru?

Jedná se o týmovou práci zhruba tří lidí, kteří plánují dramaturgii. Jedná se o pana Libora Grosse, Evžena Harta a mě. Program festivalu plánujeme zpravidla dva až tři roky dopředu, protože, jak jistě víte, každý rok vzniká nová inscenace i na Slovensku.

Festival Letní shakespearovské slavnosti byl z počátku jen na území České republiky. Kdy se k divadelní přehlídce pod širým nebem oficiálně připojilo i Slovensko?

Naše spolupráce vyšla přirozeně z hostování. Podívejte se na internetu, ale myslím, že to bylo v roce 2000. Jak už jsem řekl, zvali jsme různé hosty už od začátku. Slovenské národní divadlo hostovalo, tuším, že s hrou *Zkrocení zlé ženy*. Ne, tehdy uvedli *Veselé paničky windsorské*.

Já si to zjistím.

Vyhledejte si to. Představení byla zcela vyprodaná, měla obrovský úspěch. Po zjištění, jak je slovenské divadlo v Čechách úspěšné, napadla jednoho herce myšlenka, přivést naše inscenace do Bratislavy. Zpočátku jsme vozili výhradně pražské inscenace na Bratislavský hrad. Návštěvnost byla obrovská. Po třech

nebo čtyřech letech festivalu v Bratislavě vznikla myšlenka, že se nastuduje slovenské představení přímo pro bratislavskou scénu. V současnosti vznikne každý rok nové představení v Praze i v Bratislavě a nějakým poměrem se následně představení střídají.

Vy ale nezastřešujete Bratislavskou scénu, že?

Je to naše dceřiná společnost.

Mohla bych se zeptat, jak se jmenuje, prosím?

Jedná se o dvě agentury. Jay production a agentura Schok Slovensko pod vedení paní Janky Zednikovičové. Je vdovou Mariána Zednikoviče, jednoho velice známého slovenského herce, který zemřel před šesti lety. Právě jeho myšlenkou bylo přivést naši českou inscenaci na Bratislavský hrad. Tam vznikly kořeny bratislavské produkce.

Jelikož jsme odbočili k bratislavské scéně, ráda bych se vrátila zpět do České republiky. Koná se festival v Praze, Brně a Ostravě?

Ano, to jsou pravidelné scény.

Ovšem původně se pořádal jen v Praze?

Ano, původně se konal jen v Praze.

Jak vznikl nápad rozšířit divadelní přehlídku i do jiných měst?

Tuším, že v roce 2000 či 2001 se poprvé hrálo v Brně, ale ověřte si údaje na internetu. Poté přibyla Bratislava a poslední stálou scénou byla Ostrava. Je to již téměř šest let. Data si přesně nepamatuji, ale vše je na našich webových stránkách.

Řekl jste, že existuje tým tří lidí, kteří vymýšlejí nové tituly. Jaké chystáte premiéry? Většinou jde o tituly, které se v minulých letech neuváděly? Nebo existují inscenace, které se reprízuji?

Dvakrát jsme uvedli hru *Zkrocení zlé ženy*.

Ale *Romeo a Julie* byla inscenována dvakrát, v roce 1994 a poté v létě 2004?

Máte pravdu, že *Romeo a Julie* byla na repertoáru již v devadesátých letech. Tehdy se ale nejednalo o naši produkci, a tak o ní blíže nic nevím. My jsme ji uvedli až později v režii Martina Huby. Jediná reprízovaná inscenace byla *Zkrocení zlé ženy* a to proto, že jsme ji, tuším, že v roce 2000, nastudovali s režisérem Strniskem, kdy polovina herců byla ze Slovenska a druhá polovina z České republiky. Nejmladší inscenace „*Zkrocenky*“ vznikla před třemi lety s Danielem Špinarem a Táňou Vilhelmovou.

Ano, tu jsem měla možnost zhlédnout letos v létě. Ale zpátky k tématu. Když již máte vymyšlen nový titul na další sezonu, kdo vybírá režiséra, vy?

Ano, my vybíráme režiséra.

Kdo vybírá tvůrčí tým? Vy nebo režisér?

Co se týče výtvarníků, ty si vždy vybírá režisér.

Režisér má tedy zcela volnou ruku ve výtvarném ztvárnění?

Prakticky ano.

O hereckém obsazení rozhoduje tým nebo vy?

Je to kombinace všech.

Vy tedy režisérovi předložíte i svůj návrh a představu o obsazení?

Určitě. Jednou to bylo dokonce obráceně. Při plánování *Krále Leara* jsme od začátku věděli, že do role Leara bychom rádi obsadili pana Třísku a k němu jsme následně hledali režiséra.

Výjimečně jste našli herce a pro něj režiséra?

Ano, bylo to obráceně. Ale jednalo se o jediný příklad. Většinou si herce vybere režisér a na základě jistých diskuzí vybereme herecké obsazení. Na základě tehdejších režijních úspěchů jsme oslovili Martina Hubu.

Po schválení několika náležitostí má režisér volný prostor?

Ano, ovšem musí splňovat určité finanční hranice. Jinak je pojetí čistě na něm.

Má bakalářská práce se týká konkrétně *Richarda III.*, ale zahrnuje i ostatní inscenace pana Huby. Uváděl se *Richard III.* i na Slovensku?

Ano. V roce, kdy se inscenoval *Richard III.* v Čechách, se uváděl i na Slovensku.

Měly divadelní inscenace premiéru současně?

Slovenský Richard měl premiéru o rok dříve. Ovšem, nevím už z jakého důvodu, se nepodařilo v roce 2012 přivést slovenského *Richarda* do Prahy, tudíž konfrontace nenastala. Avšak jednalo se o shodnou inscenaci. Dramaturgii promýšlíme, střídají se komedie s tragédiemi. Snažíme se, aby nedošlo k situaci, kdy se na Slovensku budou hrát jen komedie a následující rok samé tragédie nebo historické hry. Musíme to korigovat.

Ráda bych se Vás zeptala na spousty dotazů, ale mám pocit, že jste mi již na všechny odpověděl.

Navštivte naše webové stránky. Slouží novinářům, jako podklad pro novinové články. Obsahují i jiné fotky, než je možné vidět ve fotogaleriích. Spousta informací o naší agentuře je uvedena v tiskových zprávách. Naleznete tam vše potřebné.

V podstatě hlavním pramenem bude u vás internet a vaše internetové stránky?

Více méně ano.

Máte svůj vlastní archiv?

Ano, archivujeme fotky z našich představení, recenze i tiskové materiály, což jsou hlavně programy. Protože naše programy jsou výpravné.

Zaznamenáváte představení na základě úspěšnosti, jako byl *Král Lear*, kdy jej natočila a vysílala Česká televize?

To byla výjimka. Je to jediný profesionální záznam, který existuje. Ostatní jsou jen statické záznamy, které slouží k praktickým účelům. Vezmeme-li v potaz alternaci, je důležité, abychom měli pro „alternanta“ k dispozici podklad, díky kterému bude schopen roli nazkoušet. Jedná se o pracovní záznamy.

Chápu, že je to nejspíše otázka financí, ale upřímně, je to velká škoda, že neexistuje více profesionálních záznamů. Vzhledem k mé práci je to pro mne nevýhodou. Kupříkladu není záznam k inscenaci *Romeo a Julie*.

Všechny pracovní záznamy existují, ale tahle hra je výjimkou. Nevím, jak k tomu došlo.

Není možné, že je zapomenutá u nějakého herce? Přeci jen je to už několik let, kdy tato inscenace vznikla.

Ano, ovšem. Je to možné.

Pro mne je to zatím vše. Ráda bych Vám poděkovala za rozhovor.

Ještě taková zajímavost. Možná je to pro vás nepodstatné. Před mnoha lety byla na purkrabství velice prestižní fotogalerie *Leica*, kde se dělaly opravdu slavné výstavy pro Pražský hrad. Jde o skleněnou budovu, ve které je dnes kavárna. S majitelkou oné galerie jsme se domluvili, že bychom rádi udělali výstavu našich fotografií ze všech ročníků Shakespearovských slavností. V rámci návštěvy festivalu měli lidé možnost ji navštívit. Vystavili jsme i několik kostýmů. Bylo to opravdu moc pěkné. Podívám se, jestli nenajdu katalog, jelikož obsahuje i fotografie, které na internetu není možné vidět.

Byla bych Vám vděčná.

Určitě nebudou v elektronické podobě.

To by nevadilo. Použila bych skener.

Jmenovalo se to *Shakespeare ve fotografii*.

Sídlili jste vždy v této budově?

Ne, ze začátku jsme pracovali s Alexejem Pyškem z domova, v roce 1998. První sídlo jsme měli v Hyberské ulici, v prvním patře, hned u magistrály. Pak jsme se přestěhovali na čtyři roky do budovy Národního divadla na Anenském náměstí v podkroví, kde sídlí balet Národního divadla.

Na Pražském hradě máte nejlepší pozici v rámci Letních shakespearovských slavností.

Vidíte a budeme se stěhovat přímo na purkrabství, kde budou nové kanceláře.

V Praze se hraje na purkrabství i v Lichtenštejnském paláci na Malostranském náměstí? Tyto prostory byly využity od začátku?

Ne, jedná se o novinku starou šest let. Z důvodu enormní návštěvnosti jsme museli otevřít ještě jednu pražskou scénu.

Čí byl prvotní nápad vzniku festivalu Letních shakespearovských slavností?

Na to vám nejlépe odpoví pan Alex Pyško. On Vám řekne zajímavosti o jméně naší agentury. Figurují tam jména Schorm a Kačer.

Ewaldem Schormem?

Ano, ale to vám již poví Lexa, poněvadž on agenturu založil. Nejdříve jako živnost a poté vzniklo s.r.o.

Po vzniku agentury a letního festivalu jste od začátku úzce spolupracovali s panem Hilským? Dělal většinu vašich překladů pan Martin Hilský?

Prakticky se to tak dá říct. Ne většinu, ale všechny. Dokonce *Krále Leara* pro nás překládal na zakázku. Před pár lety přeložil všechny Shakespearovy hry. Ale Lear byl jen pro nás. Vždy spolupracujeme jen s překlady Martina Hilského.

Ted' je to již opravdu vše. Moc Vám děkuji za rozhovor.

Není zač.

Přepis rozhovoru s Alexejem Pyškem

Herec a zakladatel LSS, Alexej Pyško mi 24. 3. 2014 prozradil význam názvu agentury Schok a Letní shakespearovské slavnosti. Ve svých vzpomínkách se vrátil zpět do roku 1990 a vyprávěl mi o vzniku festivalu a lidech, kteří byli u jeho zrodu.

V období sametové revoluce, v létě to bude dvacet pět let, se veřejnosti po čtyřiceti letech otevřel Pražský hrad. Překladatel Alois Bejblík přišel s nápadem nádvoří Nejvyššího purkrabství. Byl to tehdejší Dům československých dětí s kamenným podiem, které bylo jako stvořené pro divadelní inscenace. Jan Kačer a Tomáš Töpfer byli jeho nejlepší kamarádi. Vytvořila se skupina lidí a přes tehdejší PKS (skupina firem) se v roce 1990 nazkoušela inscenace *Sen noci svatojánské*, který měl obrovský úspěch. Roli Puka hrál Miloš Kopecký a malé elfíky ztvárnili například Radek Holub, Sabina Králová či Petra Špalková. O rok později se pokusil o soukromou produkci Tomáš Töpfer, ale jeho aktivity se nakonec odebraly jiným směrem. My jsme v roce 1991 znovu inscenovali *Sen noci svatojánské*, což není nikde na webových stránkách uvedeno. Už tehdy jsem věděl, že je to úžasné místo. „Nedalo mi to spát, a tak jsem si za tím šel.“ Žili jsme tehdy ve velmi svobodomyslné době.

Než jsem pronikl na Správu Pražského hradu, uběhly dva roky. Tehdy jsem dostal souhlas k využití prostor pro divadelní účely. Po schůzce s Tomášem Töpferem jsme se dohodli, že mu případně režie *Romea a Julie*. **Psal se rok 1994, kdy se vlastně jakoby „v plínkách“ rozjel dnešní festival Letní shakespearovské slavnosti.** Jako jediný producent jsem musel vymyslet název, a proto ze tří logických slov vznikl termín Letní shakespearovské slavnosti. Musel jsem ale ještě chvíli počkat, jelikož podmínky byly nevhodné. Když předvedete, že něco umíte, tak má každý pocit, že to umí taky.

Rok 1994 byl nesmírně půvabný, protože v roli Romea účinkoval Radek Holub a Julii hrála Tereza Brodská. Obsazení i jejich nasazení bylo obrovské a tak jsem v roce 1998 na toto úspěšné období navázal. Od té doby se datuje každoroční produkce LSS. Tenkrát jsem věděl, že to bude velká událost. Mým snem bylo, aby to byla akce, která se stane tradicí a zapadne úplně přesně do toho místa, na kterém se nachází. Samozřejmě, když jsme začínali, tak jsme netušili, že by se to rozrostlo do takové výšky a velikosti. V roce 1998 jsem oslovil svého kolegu, Borise Rösnera, který na oněch místech zrežíroval přenádherné představení *Macbetha*. Zbylé informace lze dohledat na webových stránkách LSS.

V prvopočátcích jsme ani zdaleka netušili, že by se naše divadelní přehlídka rozrostla do takové výšky a velikosti. Dnes již existuje produkce v Praze, Brně, Ostravě a dokonce i v Bratislavě či na jiných místech Slovenska.

Po dvanácti či třinácti letech komunikace a intenzivní práce na tomto místě, bez jakýchkoli vyhlídek na dovolenou, jsem v jeden okamžik pochopil, že je nutné „ubrat“. Vrcholem mého veškerého snažení bylo vytvoření prestižního divadelního festivalu. Dověšením aktivního působení na pozici producenta shakespearovských slavností bylo uskutečnění produkce *Krále Leara* na Spišském hradě v roce 2003.

Mohu se zeptat, jak či z čeho vznikl název agentury Schok?

Pro mě je to velice zajímavá kombinace dvou jmen - Jan Kačer a Ewald Schorm. Byli to v té době moji nesmírně blízcí učitelé. Název Schok vznikl propojení dvou jmen těchto osobností.

II. Seznam a obsazení analyzovaných inscenací

Král Lear
Romeo a Julie
Richard III.

Richard III.

William Shakespeare

Premiéra: 26. 6. 2012

Nejvyšší purkrabství Pražského hradu

Překlad	Martin Hilský
Režie	Martin Huba
Scéna	Jozef Ciller
Kostýmy	Milan Čorba
Hudba	Jan P. Muchow
Pohybová spolupráce	Juraj Letenay
Asistent režie	Radek Brož
Produkce	Vendula Štichová

Richard, vévoda z Glostru (později král Richard III.)	Jiří Langmajer
Anna, lady	Klára Isovoá
Alžběta, královna	Simona Postlerová
Buckingham, vévoda	Karel Dobrý
Markéta, královna	Eva Salzmannová
Vévodkyně z Yorku	Radka Fidlerová
Edward, král Edward IV.	Marek Ronec
Clarence, vévoda	Kamil Halbich
Hastings, lord	Jan Teplý
Catesby, sir William	Marek Taclík
Stanley, lord hrabě z Derby	David Suchařípa

Richmond, hrabě (později král Jindřich VII.)	Vilém Udatný
Rivers, hrabě	Daniel Bambas
Grey, lord	Ladislav Hampl
Dorset, markýz	Ivan Lupták
První vrah	Tomáš Pavelka
Druhý vrah	Václav Chalupa
York, vévoda	Vladislav Kaňka/ Matěj Převrátíl
Princ Edward	Bruno Aguas/ Josef Kaňka
Starosta města Londýna & Ely,	
Biskup	Pavel Nečas/ Jiří Schwarz
Arcibiskup z Yorku	Karel Vlček
Brakenbury, sir Robert	Zdeněk Vencl
Ratcliffe, sir Richard	Richard Trst'an
Tyrrel, sir James	Lukáš Langmajer
Žalářník a Písař	Zdeněk Dušek
Madam Shora	Natalie Topinková
Hudebníci	Tibor Adamský, Oleg Sokolov, Jiří Veselý,
Ondřej Veselý	

Král Lear

William Shakespeare

Premiéra: 28. 6. 2002

Nejvyšší purkrabství Pražského hradu

Překlad Martin Hilský

Režie Martin Huba

Kostýmy Milan Čorba

Scéna Jozef Ciller

Hudba Petr Malásek

Lear, král Británie Jan Tříska

Francouzský král Miroslav Hrabě/ David Švehlík

Vévoda burgundský Michal Slaný

Cornwall David Novotný/ Igor Chmela

Albany David Matásek/ Jan Novotný

Kent David Suchařípa

Glostr Jan Kačer

Edgar Jiří Langmajer

Edmund Karel Dobrý/ Adrian Jastraban

Osvald Zdeněk Vencel/ Marek Taclík

Curan Richard Trst'an

Šašek David Prachař/ Miroslav Táborský

Šlechtic Rudolf Jelínek

Goneril	Martina Válková/ Eva Elsnerová
Regan	Linda Rybová/ Jitka Schneiderová
Kordelie	Barbora Seidlová/ Linda Rybová
Ona	Eva Čížková
Družina	Martin Stránský
	Ladislav Hampl
	Daniel Bambas
	Petr Pěknic
	Jakub Kabeš
	Pavel Batěk
	Petr Rakušan
	Lukáš Král
	Martin Sochor
	Zdeněk David
	Přemysl Houška

Romeo a Julie

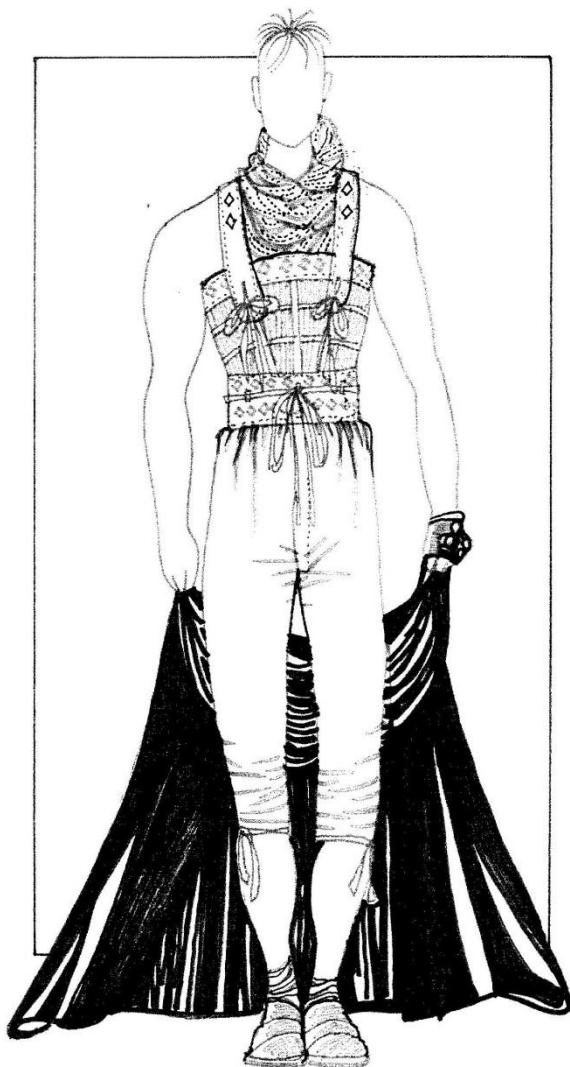
William Shakespeare

Premiéra: 25. 6. 2004

Nejvyšší purkrabství Pražského hradu

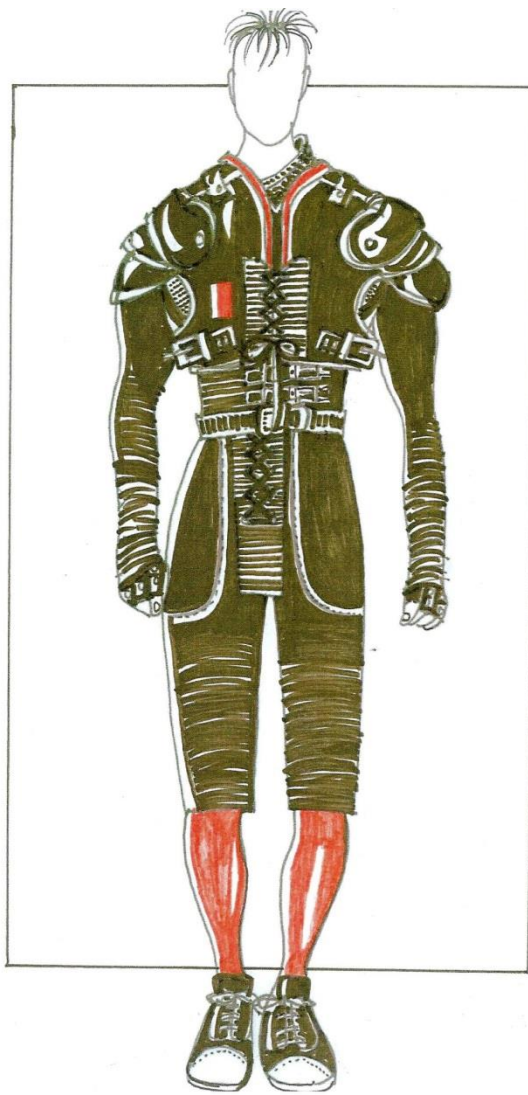
Překlad	Martin Hilský/ Lubomír Feldek
Režie	Martin Huba
Scéna	Jozef Ciller
Kostýmy	Milan Čorba
Hudba	Petr Malásek
Pohybová spolupráce	Juraj Letenay
Souboje	Karel Basák
Romeo	Jiří Hájek/ Ladislav Hampl
Montek	Igor Chmela/ Miroslav Táborský
Monteková	Natálie Drabiščáková/ Iva Volánková
Benvolio	Adrian Jastraban/ Kryštof Rímský
Julie	Kateřina Čapková/ Zuzana Vejvodová
Kapulet	Bohumil Klepl/ Jan Vlasák
Kapuletová	Martina Válková/ Jana Jančková ml.
Strýc Kapulet	Rudolf Jelínek
Tybalt	Petr Bláha
Chůva	Emília Vašáryová
Petr	Marek Taclík
Kníže	Marek Vašut/ Petr Motloch
Merkucio	Filip Čapka/ David Novotný
Paris	Miroslav Hrabě/ Tomáš Petřík
Vavřinec, Lékárník	Hynek Chmelař/ David Suchařípa
Jan	Richard Trst'an
Baltazar	Václav Liška/ Jan Šantroch

III. Obrazová příloha



Obrázek č. 1

Návrh kostýmu Richarda III.



Obrázek č. 2

Návrh kostýmu pro inscenaci *Richard III.*



Obrázek č. 3

Návrh kostýmu pro inscenaci *Richard III.*



Obrázek č. 4

Návrh kostýmu pro inscenaci *Richard III.*



Obrázek č. 5

Richard III. při korunovaci

(Jiří Langmajer)



Obrázek č. 6

Richard svádí lady Annu

(Jiří Langmajer, Klára Issová)



Obrázek č. 7

Vražda mladých princů

(Jiří Langmajer, Lukáš Langmajer, Richard Trst'án)



Obrázek č. 8

Královna Markéta s vévodou Buckinghamem

(Eva Salzmannová, Karel Dobrý)



Obrázek č. 9

Režisér Martin Huba