

**JANÁČKOVA AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ  
V BRNĚ**

**Divadelní fakulta  
Ateliér Divadlo a výchova  
Divadlo a výchova**

**Epické prvky  
a neprofesionální divadlo**

**Diplomová práce**

**Autor práce: BcA. Kateřina Horáčková  
Vedoucí práce: MgA. Jitka Vrbková  
Oponent práce: MgA. Kamila Kostřicová  
Brno 2013**

## **Bibliografický záznam**

HORÁČKOVÁ, Kateřina. Epické prvky a neprofesionální divadlo. Epic Elements and Unprofessional Theatre. Brno: Janáčkova akademie múzických umění v Brně, Divadelní fakulta, Ateliér Divadlo a výchova, 2013. 102 s. Vedoucí diplomové práce MgA. Jitka Vrbková.

## **Anotace**

Diplomová práce Epické prvky a neprofesionální divadlo pojednává o vztahu epických prvků a neprofesionálního divadla.

Je rozdělena na tři kapitoly. První kapitola se skládá z analýz tří divadelních inscenací s neprofesionálními herci a z analýz literárních předloh těchto inscenací. Druhá kapitola zkoumá epické prvky v teoretické rovině a třetí kapitola shrnuje konkrétní epické prvky ve zkoumaných inscenacích.

Práce řeší také analogie s divadlem poezie a zabývá se nesystémovým pojmem „divadlo prózy“.

## **Annotation**

Diploma thesis „*Epic Elements and Unprofessional Theatre*“ deals with a relation between epic elements and unprofessional theatre.

It is divided into three chapters. The first one includes analysis of three pieces of theatre with unprofessional actors and analysis of three pieces of literature that they are based on. The second chapter deals with epic elements theoretically and the third one summarizes concrete epic elements of mentioned pieces of theatre.

This thesis also discusses analogies with poetry theatre and off-systemic term „prose theatre“.

## **Klíčová slova**

analýza inscenace, divadlo poezie, divadlo prózy, epické divadlo, epické prvky, literární analýza, neprofesionální divadlo

## **Keywords**

analysis of theatre piece, poetry theatre, prose theatre, epic theatre, epic elements, literary analysis, unprofessional theatre

## **Prohlášení**

Prohlašuji, že jsem předkládanou práci zpracovala samostatně a použila jen uvedené prameny a literaturu.

V Brně, dne 24. května 2013

Kateřina Horáčková

## **Poděkování**

Ráda bych poděkovala Jitce Vrbkové za vstřícné a citlivé vedení práce, Magdě Lípové za ochotu ke konzultacím a oběma za povzbudivá slova. Děkuji také rodině a snoubenci za podporu, trpělivost a otevřenou náruč.

# Obsah

<b>ÚVOD</b> .....	<b>7</b>
<b>1. Analýza vybraných inscenací</b> .....	<b>9</b>
1.1 Výběrový klíč.....	9
1.2 Charakteristika souboru a pedagoga-režiséra.....	11
1.2.1 Irena Konývková a HOP-HOP.....	11
1.2.2 Magda Veselá a Děti Veselé.....	12
1.2.3 Hana Franková a Divadelní studio Dagmar.....	13
1.3 BYLO NÁS PĚT.....	15
1.3.1 Rozbor literární předlohy .....	15
1.3.2 Popis záznamu představení z 2. 12. 2006.....	18
1.3.3 Rozbor inscenace.....	22
1.4 BRAND PARTY.....	25
1.4.1 Rozbor literární předlohy .....	25
1.4.2 Popis záznamu představení z 6. 8. 2011.....	33
1.4.3 Rozbor inscenace.....	39
1.5 JÁ, HOLDEN.....	45
1.5.1 Rozbor literární předlohy Kdo chytá v žitě.....	45
1.5.2 Popis záznamu představení z 12. 12. 2009.....	49
1.5.3 Rozbor inscenace.....	53
<b>2. Epické prvky</b> .....	<b>60</b>
2.1 Epický a dramatický přístup k divadlu.....	60
2.2 Epické divadlo.....	67
2.3 Závěrečné rozlišení epického a dramatického přístupu.....	70
2.4 Režie a scénář.....	72
2.5 Vypravěč.....	74
2.5.1 Vypravěč v epickém divadle.....	74
2.5.2 Vypravěč v literární teorii.....	75
2.5.3 Vypravěč jako epický prvek.....	78
2.6 Montáž a epické prvky.....	81
2.7 Analogie s divadlem poezie.....	83
<b>3. Konkrétní epické prvky</b> .....	<b>86</b>
3.1 Epické prvky v Bylo nás pět.....	86
3.2 Epické prvky v Brand Party.....	89
3.3 Epické prvky v Já, Holden.....	92
3.4 Shrnutí epických prvků.....	95
<b>ZÁVĚR</b> .....	<b>97</b>
<b>Použité informační zdroje</b> .....	<b>100</b>
<b>Seznam příloh</b> .....	<b>102</b>

## ÚVOD

Problém, se kterým se pedagog-režisér často potýká, je ten, že existuje málo předloh vhodných pro neprofesionální divadelníky. Řešíme věčnou otázku – co budeme hrát? V zásadě jsou možnosti dvě – přenést na jeviště divadelní hru, anebo se pustit do autorského divadla. Jednou z cest autorského divadla je uchýlit se k nedramatické prozaické předloze a vzít ji jako výchozí materiál pro divadelní tvorbu. A přirozeně ne vždy je možné (nebo vhodné) převést prozaickou předlohu do divadelní hry postavené na dramatickém jednání a musí se hledat jiné způsoby ztvárnění.

Převod literárního díla na jeviště tedy může používat odlišné inscenační postupy než tradiční dramatické divadlo a může používat obdobné principy jako divadlo poezie. Divadlo poezie nemusí být stavěno na dramatickém jednání a jednotné lince, ale může pracovat s prvky montáže, s hudebně-rytmickou stránkou inscenace (např. voiceband), s pohybovou složkou, s výtvarnou, se zkratkami, znaky, prudkými změnami a střihy. Navíc převod textu do dramatického jednání mnohdy ani není možný, respektive se jeví jako nevhodný, protože místo aby sdělovanou myšlenku podpořil, tak ji může zničit či změnit její vyznění. Na základě těchto úvah předpokládám, že v inscenacích s literární předlohou bude možné nalézt epické prvky.

Základním stavebním kamenem mé práce bude analýza tří divadelních inscenací s neprofesionály, které vycházejí z prozaické předlohy. Současně bude důležitou součástí mé práce i analýza jejich literárních předloh; především v souvislosti se scénářem, protože ve všech třech případech je scénář o literární dílo pevně opřený a je v podstatě složený z přepsaných úryvků.

Analýzy (jak předloh, tak inscenací) budou spolu

s teoretickými poznatky (komparace epického a dramatického pojetí inscenace, kontext epického divadla) sloužit jako pole pro charakterizování a konkretizování *epických prvků* (včetně úlohy vypravěče a principu montáže). Uvedené analýzy inscenací by současně měly být dokladem o kvalitních inscenacích, které nemají tradiční činoherní podobu a používají právě jiné inscenační postupy a prostředky.

Práce přesahuje oblast divadelní a částečně vstupuje do oblasti literární, proto se nebudu opírat pouze o divadelní slovníky a divadelní teorie, ale využiji i literární slovníky a teorie. Literární prameny, z kterých vycházím a čerpám, jsou například Brecht – *Myšlenky*, Hořínek – *Drama, divadlo, divák*, Hrabák – *Poetika*, Kovalčuk – *Téma: Autorské divadlo*, Pavise – *Divadelní slovník: slovník divadelních pojmů*, Pavlovský – *Základní pojmy divadla. Teatrologický slovník*, Roubal a Hůrková – *K poetice divadla poezie. Orten v divadle poezie*.

V počátečním zkoumání tématu jsem narazila na pojmy lyrika a epika a je třeba předeslat, že literární pojem *epika* nelze zaměnit s *epickým divadlem*. Jinými slovy epické divadlo může pracovat s epikou i lyrikou. A lyrika si dokonce o epické pojetí na divadle svou podstatou doslova říká. („*Lyrika je žánr nesyžetový, protože v ní nedominuje kauzální řadění motivů; jednotlivé motivy jsou spojovány v celistvost autorovým subjektem, nositel tématu je autor, který vypovídá o svém vztahu k světu a k životu. Zatímco se v epice autorův subjekt staví do pozadí, v lyrice stojí v popředí.*“<sup>1</sup>)

Práce je určena pedagogům-režisérům, kteří přemýšlejí, co se svým neprofesionálním souborem budou hrát, a které zajímá inscenování prozaických předloh.

---

1 HRABÁK, J. *Poetika*. Praha: Československý spisovatel, 1977, s. 263



# **1. Analýza vybraných inscenací**

V této kapitole se budu věnovat rozboru literárních předloh a rozboru inscenací, pokusím se písemně zaznamenat představení a těmito kroky si vytvořím pole pro zkoumání epických prvků v neprofesionálním divadle. Epické prvky by ale neměly být jediným výsledkem těchto analýz; mým cílem je, aby se tato diplomová práce stala i jakýmsi svědectvím – zprávou o třech inscenacích s neprofesionály, které nejen mě, ale i širší publikum oslovily. Literární rozborů jsou v tomto případě důležité také proto, že inscenace jsou v podstatě převedením těchto předloh na jeviště.

Nejprve vysvětlím, proč jsem si zvolené inscenace vybrala, a stručně popíšu osobnost pedagoga-režiséra, soubor a základní fakta o inscenaci. Poté se budu věnovat samotným rozborům.

## **1.1 Výběrový klíč**

Pro zkoumání vztahu epických prvků a neprofesionálního divadla bylo nutné vyhledat neprofesionální inscenace, které obsahují epické prvky. Splnit toto kritérium (četnost epických prvků) nebylo nijak obtížné, protože se k užití epických prvků uchyluje mnoho neprofesionálních souborů především z důvodu, že je pro ně tato cesta přijatelnější jak z hlediska dramaturgie, tak z hlediska herectví a scénografie.

Dále bylo třeba blíže specifikovat, jaké inscenace mě budou zajímat, a rozhodla jsem se zkoumat inscenace s nedramatickou prozaickou předlohou, protože právě tento převod mnohdy vyžaduje a potřebuje jiný inscenační postup než přeměnu v dramatické jednání, a tak se v nich často můžeme setkat s užitím

epických prvků. Tento jev – převod prozaické předlohy na divadlo – vídám na přehlídkách neprofesionálního divadla docela často, tudíž jsem předpokládala, že nebude problematické vybrat tři inscenace odpovídající potřebám mé práce.

Osobní motivací bylo vybrat inscenace těch pedagogicko-divadelních osobností, jejichž práce si vážím a považuji ji za kvalitní a přínosnou.

Řídila jsem se tedy třemi kritérii:

1. Inscenace vychází z nedramatické prozaické předlohy
2. Četnost a pestrost epických prvků v inscenaci
3. Osobní kritérium

Na základě těchto kritérií jsem vybrala tři inscenace: *Bylo nás pět* pod vedením Ireny Konývkové, *Brand Party* pod vedením Magdy Veselé a *Já, Holden* pod vedením Hany Frankové.

## **1.2 Charakteristika souboru a pedagoga-režiséra**

Všechny inscenace spojuje vedení výrazné pedagogicko-divadelní osobnosti, která v oblasti neprofesionální působí řadu let.

### **1.2.1 Irena Konývková a HOP-HOP**

Divadelní soubor HOP-HOP spadá pod literárně-dramatický obor základní umělecké školy Ostrov a jeho vedoucím je Irena Konývková. Inscenace *Bylo nás pět* postoupila do národního kola Dětské scény v Trutnově.

Scénář a režie: Irena Konývková

Hrají: Nazareno Klug, Vojtěch Palm, Pavel Raus, Lukáš Goldmann, Daniel Kocourek

Hudební spolupráce: Helena Šťastná (spolupráce v rámci základní umělecké školy, Helena Šťastná učí hru na housle)

Premiéra 19. ledna 2006

#### **Irena Konývková**

Narodila se 20. 11. 1959 v Ostrově nad Ohří. Od počátku osmdesátých let působí jako pedagog na základní umělecké škole, kde navázala na práci své bývalé vedoucí Soni Pavelkové. Dodnes vede dětské a středoškolské divadelní soubory, věnuje se i přednesu a bývá lektorkou divadelních dílen na festivalech a přehlídkách. Má na kontě řadu inscenací; velké množství z nich bylo na přehlídkách oceněno a postoupilo do vyšších kol. S inscenacemi vyjíždí i do zahraničí (Lucembursko, Itálie, Anglie, Švýcarsko, Německo, Rakousko).

Je členkou Sdružení pro tvořivou dramaturgii, ředitelkou mezinárodního divadelního festivalu Ostrovské soukání, členkou redakční rady Tvořivé dramaturgii, členkou odborné rady ARTAMA pro dětské divadlo, přednes a dramatickou výchovu, předsedkyní krajské umělecké rady literárně-dramatických oborů Karlovarského kraje a předsedkyní Ústřední umělecké rady literárně-dramatických oborů České republiky.

Silnou stránkou Ireny Konývkové jsou krátké útvary s dětmi, které jsou ve všech divadelních složkách precizně dotažené do konce. Je v nich cítit přesné režijní vedení, včetně režie hlasového a pohybového projevu.

### ***1.2.2 Magda Veselá a Děti Veselé***

Inscenaci Brand Party vytvořil pod vedením Magdy Veselé soubor Děti Veselé, vzniklý při literárně-dramatickém oboru na Základní umělecké škole Iši Krejčího v Olomouci. Inscenace byla nominována z přehlídky Wolkrův Prostějov a postoupila na Jiráskův Hronov.

Režie: Magda Veselá

Scénář: kolektiv souboru pod vedením Magdaleny Veselé

Hudba: Martin Peřina, Touch and Go

Světla: Klára Chodorová

Zvuk: Barbora Černošková

Hrají: Lenka Benešová, Barbora Chovancová, Irena Schönweitzová, Klára Slimaříková, Michaela Švédová, Eliška Turčanová, Veronika Velká, Michaela Zajoncová

Premiéra 22. 7. 2010

## **Magda Ada Veselá**

Narodila se 22. ledna 1978, vystudovala dramatickou výchovu na DAMU, speciální pedagogiku na Univerzitě Palackého, tvůrčí fotografii na Slezské univerzitě v Opavě, kde pokračuje i navazujícím magisterským studiem. Její cit pro fotografování a výtvarné umění se promítá i do inscenací; mají silnou vizuální stránku založenou na obrazech, znacích a symbolech. Sdělení a myšlenky nejsou divákovi „servírovány na talíři“ a divák mnohdy potřebuje více zhlédnutí pro pochopení inscenace; důležité je předání pocitů a atmosféry.

Od dětství navštěvovala literárně-dramatický obor u Aleny Palarčíkové. Je pedagogem literárně-dramatického oboru na Základní umělecké škole Iši Krejčího v Olomouci, kde při nástupu založila soubor Děti Veselé (dnes funguje asi pět let). Má za sebou řadu zkušeností jako pedagog literárně-dramatického oboru i na jiných základních uměleckých školách. Působí jako lektor seminářů a dílen a kromě divadelní profese je i fotografkou.

### ***1.2.3 Hana Franková a Divadelní studio Dagmar***

Inscenace Já, Holden vznikla pod vedením Hany Frankové v Divadelním studiu Dagmar v Karlových Varech. Inscenace postoupila na Jiráskův Hronov.

scénář a režie: Hana Franková

pohybová spolupráce: Jan Hnilička

hudba: Jiří Švec a skupina Holden

hrají: Tomáš Havlínek, František Hnilička, Tomáš Müller, Jiří Švec, Ivana Chrustová/Hana Šebestová

Premiéra 28. 3. 2009

## **Hana Franková – Hnilíčková**

Narodila se 27. 3. 1958 v Rokycanech. Je absolventkou katedry výchovné dramatiky na DAMU. Působila jako herečka v Divadle V. Nezvala v Karlových Varech. Od roku 1993 je součástí divadla Dagmar Karlovy Vary, při kterém funguje Divadelní studio Dagmar. Učí na Střední pedagogické škole dramatickou výchovu v Karlových Varech. Má na kontě řadu inscenací jak na poli profesionálního, tak neprofesionálního divadla, jak z pozice herečky, tak z pozice režisérky, dramaturgyně, scénografky a výjimkou pro ni není ani tvorba scénáře (často na základě literárních předloh). V neposlední řadě je také pedagogem a kromě výuky ve školách vede dílny a semináře.

*„Hana Franková-Hnilíčková je inteligentní a citlivá herečka, vycházející z hlubokého porozumění obsahu a plného autorského ztotožnění s předlohou; její zvlášť silnou stránkou je práce se slovem, s mluvou. /.../ Její režie vynikají nejen snahou o přesné zařazení a uplatnění divadelního slova mezi ostatní jevištní složky, ale v posledních letech i rostoucí schopností práce s prostorem – a to jak v hledání funkčního vztahu mezi jevištěm a hledištěm, tak v pohybové, někdy až taneční mizanscéně. Její lidsky, mnohdy ale i politicky angažované inscenace se blíží spíše k chudému divadlu, kdy z minima prostředků docílují maxima účinku, především pomocí propracovaného zvnitřnělého herectví.“<sup>2</sup>*

---

<sup>2</sup> <http://www.amaterskodivadlo.cz/main.php?data=osobnost&id=4701>

## 1.3 BYLO NÁS PĚT

### 1.3.1 Rozbor literární předlohy

Kniha *Bylo nás pět*<sup>3</sup> je humoristickou prózou, kterou napsal Karel Poláček v době, kdy se blížil jeho transport do Osvětimi. Přestože se jedná o humornou četbu, v které vzpomíná na své šťastné dětství, zlehka do ní prosakují temné motivy jako nástup německých fašistů. Karel Poláček se vidí v hlavní postavě – v Petrovi Bajzovi. Kniha je psaná ich-formou, Petrovými očima, a způsob a jazyk jeho vyprávění je klíčovým prvkem humoru a určuje styl celé knihy. Kniha je v podstatě sborníkem zážitků a někdy až do grotesky vyhnaných situací malého chlapce.

Petr Bajza se snaží svou mluvou přiblížit dospělým, proto pro něj Poláček zvolil přehnaně spisovný jazyk (*jelikož, neboť, pročez, pravil*). Do něj vstupují slova přirozená pro Petrův dětský věk, čili expresivní a slangové výrazy (*důra, kulit vočadla, šoufky, abysem*), slova deformovaná dětskou nevědomostí (*levolvér, palagraf*), slova přirozená pro prostředí, v němž vyrůstá, čili dialekt (*k Jirsákom, jináč, nýčko, prauda*), obecná čeština s lehkými vulgarismy (*ty důro, ty smrade, funus, všecho*). Objevují se tu z našeho pohledu archaismy (např. přechodníky) a historismy (*vejminek, chudobinec*). Zvolený jazyk má také frázovitý, šroubovitý, stereotypní a repetitivní charakter: „*Já jsem pravil, že musím do houslí, ale nešel jsem do houslí, ale šel jsem k Jirsákom.*“<sup>4</sup> „*Pročez jsem nyní velice hodný a chodím sám a nejsou na mne stížnosti a všecho čtu, nejvíc krváky, abych byl vzdělaný.*“<sup>5</sup>

3 POLÁČEK, K. *Bylo nás pět*. Praha: Odeon, 1967

4 POLÁČEK, K. *Bylo nás pět*. Praha: Odeon, 1967, s. 44

5 POLÁČEK, K. *Bylo nás pět*. Praha: Odeon, 1967, s. 47

Petr Bajza chodí do druhé třídy základní školy, má přísného tatínka a shovívavou láskyplnou maminku, staršího bratra Láďu a malou sestru Mančinku. Tatínkova výchova je z dnešního pohledu poměrně tvrdá, ale maminka tatínka uklidňuje a zmírňuje tresty. Navíc je zřejmé, že tatínek má Petra velice rád a chce se o něj starat, jak nejlépe umí. To se projevuje především v té části knihy, kdy Petr onemocní a blouzní. V ten okamžik je tatínkovo starání a strach o Petra vlastně dojemnější než péče maminky (ta je pro čtenáře samozřejmá a očekávatelná). Kromě maminky figurují v Petrově životě ještě dvě ženské postavy – Eva Svobodová, dcera cukráře, je stejně stará jako Petr, prožívají spolu první dětskou lásku. Tento romantický motiv je zajímavý především tím, že se na první dětskou lásku díváme z chlapeckého pohledu; častěji je totiž tento motiv zpracováván dívčíma očima. Druhou ženskou postavou je služka Kristýna, které Petr říká rošťácky Rampepurda rampepurďácká, protože Kristýna pochází z Rampuše.

Postava samotného Petra působí sympaticky a dětský čtenář se s ním velmi snadno ztotožní. Je to především proto, že Petr je chytrý, hodný, má velkou představivost, ale zároveň se (přirozeně ke svému věku) dopouští různých lumpáren a dělá chyby, za které bývá potrestán. Jinými slovy není svatý jako Mirek Dušín, což čtenáři může být až protivné, ale ani zlý jako Draco Malfoy (dětský čtenář se se zápornou postavou ztotožňuje jen velmi zřídka). Často se také stává, že Petrovy úmysly jsou čisté a lumpárna se z jeho jednání vyklube až časem (díky náhodě či díky čínorodým kamarádům). Má čtyři kamarády: Bejval Antonín (pokud s ním není Petr zrovna ve při, tak je to jeho nejlepší kamarád), Éda Kemlink, Jirsák Čeněk (je vedený k náboženství, všechny hříchy si zapisuje do notýsku ke zpovědi) a Zilvar z chudobince. Název knihy *Bylo nás pět* tedy odkazuje na partu pěti



kamarádů. Současně ale také znamená pět členů jejich rodiny.

Dějištěm je maloměsto Rychnov nad Kněžnou, není vybráno náhodně, jedná se o Poláčkovu rodné město. Poláček dovedně zachycuje atmosféru maloměstského života; nepoužívá k tomu dlouhé popisné pasáže (to by nekorespondovalo se stylem Petrova vyprávění), ale život maloměsta je nám zprostředkován spíše postavami, jejich jednáním a situacemi, do kterých se Petr Bajza dostává. Postavami, které dokreslují chod maloměsta, jsou například syn továrníka Otakárek (touží si hrát s ostatními kluky, ale jeho vychovatelka se mu v tom svým neustálým dozorem snaží zabránit, protože má panickou hrůzu ze špatných mravů chudých obyčejných lidí), neuvěřitelně lakomý a závistivý Petrův strýc Vařeka, který se kvůli své závisti opakovaně stává terčem fórů Petrova otce. Nejvýraznější z nich je nejspíše pan Fajst, starý pán, který neustále hlídá dodržování správných mravů a čistotu uší a nehtů mládeže. Domnívá se, že mládež a děti jsou zkažené a neuctivé a je potřeba to pořád připomínat. A tím samozřejmě rychnovské kluky nevědomě ponouká právě k oněm neuctivostem. Nejedná se však o násilné skutky, ale spíše škádlení a jistý druh hry, kterou potřebují obě strany.

Přestože si Poláček z těchto „postaviček“ a z jejich neduhů v podstatě utahuje, dělá to velice jemným a laskavým způsobem. Obdobný autorův přístup nalezneme například v Čapkových povídkách. Petrovo dětsky zabarvené vnímání vytváří shovívavou a úsměvnou karikaturu maloměsta a současně i karikaturu přísného světa dospělých. Poláček také vyzdvihuje vlastnost dětí, která dospělým svázaným konvencemi (zvláště na maloměstě) chybí – bezprostřednost a upřímnost.

### **1.3.2 Popis záznamu představení z 2. 12. 2006**

Třináctiminutová inscenace začíná příchodem malého bosého chlapce v krátkých kalhotách, z kterých vykukuje špatně zastrčená košile. V ruce drží housle a smyčec, má nešťastný výraz. Scéna je prázdná, pouze vzadu je šálami skrytý prostor, odkud vycházejí herci. S lehkým povzdychem se chlapec pouští do hraní, přesněji řečeno do vrzání (viz Příloha č. 1, Fotografie č. 2). Nastolená situace po chvíli vyvolává v divácích smích. Chlapec hrát přestane, hluboce si povzdychne a opět se pouští do hraní, což je nečekané a komické. Ze zákulisí se ozve hlas: „Jenom odháníš zákazníky!“ Ale chlapec se rozverně usměje a pustí se ještě do horšího hudebního projevu. Hlas nakonec pošle *Petříka* raději ven. Petr se s pocitem dobře vykonané práce zhluboka nadechne a utíká do zákulisí.

V mžiku je bez houslí zpátky a oznamuje směrem k divákům: „A tak jsme šli do polí! Já...“ Ukáže prstem na sebe. „Petr Bajza.“ Přibíhá další chlapec, nese krabice. S Petrem na sebe výrazně mávnou na pozdrav a Petr pokračuje: „Tonda Bejval...“ Přibíhá další chlapec s krabicemi. Všichni tři na sebe výrazně mávnou. Petr navazuje: „Éda Kemlink...“ Přibíhá další chlapec s krabicemi. Opět pozdrav. Petr dokončuje větu: „A Zilvar.“ Všichni mají obdobný oděv (plátěné kalhoty a pomačkané košile neuměle zastrčené v kalhotách). Tonda zahvízdá na prsty, chlapci vezmou krabice a poposunou se k sobě čelem k divákům. Hvízdne ještě jednou a chlapci popojdou dopředu. Přibíhá slušněji oblečený chlapec (Čeněk Jirsák), stoupá si vedle nich do řady. Všichni ho sjedou pohledem a významně pozdvihnou krabice. Čeněk odbíhá do zákulisí. Všichni udeří do své krabice a udělají dva kroky vpřed. Chvíli se nic neděje, až se vzadu objeví Čeněk s krabicí na hlavě.

Všimne si toho Tonda, tak strčí do Petra, ten strčí do Édy, ten do Zilvara, a tak se postupně otočí a vidí Čenka v krabici. Otočí se zpět k divákům a zklamaně si povzdychnou.

Petr otráveně konstatuje: „S námi chtěl jít také Čeněk Jirsák, ale nikdo se ho neprosil.“ Tonda ho doplňuje: „Dělal, jakože s námi nejde...“ Petr ho doplňuje: „Ale já moc dobře věděl, že nejde sám, ale jde s náma.“ Popuzeně ťuknou krabicemi o zem, přesunují je, působí to dojmem, že staví jakýsi objekt. Když ťukne krabicí Čeněk, tak se na něj Tonda otočí a mávne rukou tak, aby mu naznačil, že o něj nemají zájem. Na to Čeněk zalézá do krabice. Tonda pozdvihne psací potřebu jako cenný klenot, všichni na ni zbožně hledí a pak už se rozjíždí akce, kdy popisují krabice a vytváří z nich tak školu, obecní úřad, koloniál (viz Příloha č. 1, Fotografie č. 3). Čeněk se snaží zapojit poznámkou o vytvoření kostela, ale Petr ho opět umlčí.

Chlapci si začnou něco významně špitat a halasně se tomu smějí, Čeněk se posloucháním snaží přijít na to, co se děje. Tonda napíše na krabici HOSPODA a ponoukne ostatní: „Teď se musí mluvit řečí!“ Rozdávají si imaginární půllitry s pivem a připíjejí si. Čeněk si povzdychne: „Kdybych nebyl po svatý zpovědi, tak bych taky jako pil pivo a dělal bych obyvatele, ale že jsem po svatý zpovědi, tak nesmím, abych nezhřešil slovem nebo skutkem.“ Na to se k němu obrátí Éda a setře ho prostým: „Tak jdi pryč, ty vole.“ Čenka to přirozeně rozčílí, a tak se do něj pustí a lehce se pošťuchují. Se slovy „Ty kluku pitomá, kdybych nebyl po svatý zpovědi, tak bych ti rozbil frňák!“ odchází Čeněk zpátky do krabice.

Chlapci pokračují ve hře – Éda se chopí slova: „Já jsem starosta.“ Tonda mu ale oponuje, že starostou je on. Éda rezignuje: „A co budu teda já?“ Tonda: „Ty budeš obecní slouha a vyubnuješ poplach.“ Éda s tím souhlasí, ale Tonda vyzývá, aby se opět mluvily

řeči. Chlapci si posedají do kroužku a parodují dospělé – říkají věty typu „Ouroda je dobrá, mohla by být lepší...“ a v pravidelných intervalech jsou jejich promluvy prokládány vypitím imaginárních panáků.

Když to chlapce omrzí, zabubnuje jeden z chlapců na krabici a ohlásí: „Na vědomost se dává, že vypukla vichřice!“ Což je signál pro chlapce, aby se za doprovodu vlastních výkřiků pustili do zpomaleného zvětšeného pohybu, kterým se snaží různě ukrýt do krabic. Zpomaleně a hlasitě komentují smyšlenou vichřici („Takovou pohromu nepamatuje ani pamětník!“). Čeněk hru zhodnotí slovy: „To není žádná pohroma, když se nezvoní na poplach!“ Ostatní chlapci ho přijmou do hry: „Tak si zazvoň.“ A znovu se ozývá řev a dochází ke splašenému pohybu.

Hra se uklidní, Éda si všimne zamazaného oblečení a uraženě odchází s tím, že „ho kluci naváděli a on to na ně řekne“. Celá akce s krabicemi končí tím, že Petr konstatuje: „S Édou není žádná hra.“ A ostatní tři kluci si stoupnou vedle sebe do řady a směrem k divákovi to sborovou recitací zopakují. Všichni odchází a vrací se Petr s houslemi a opět se pouští do vrzání. Takřka hned ho to přestane bavit, tak se posadí a odloží housle. Je očividně znuděný a přemýšlí, jak se zabavit. Nápad se rychle dostaví, a tak se Petr pustí do hraní na housle nejrůznějšími způsoby. Konečný pokus vypadá tak, že nohou drží smyčec a pokouší se hrát na housle ležící na zemi. Poleká ho až varovný hlas tatínka, a tak odbíhá pryč. Na otázku „Kampak?“ odpovídá Petr: „Musím do houslí.“

Jakmile ale přiběhne s futrálem před diváky, šibalsky oznámí: „Ale nešel jsem do houslí. Šel jsem k Jirsákom.“ Přichází Čeněk s futrálem, tradičně se pozdraví, Čeněk zahlásí: „Jdeme na vosy!“, a tak šlapají na místě. Přichází Éda (taky s futrálem), tradičně se pozdraví, kráčí dál. Petr: „A tak jsme šli tři.“ Přibíhá Zilvar a ptá se:

„Kam jdete?“ A chlapci unisono odpovídají: „Na vosy!“ Ve hlase jim zní výtka, proč se Zilvar takto hloupě dotazuje, vždyť je to přece zřejmé. Zilvar se k nim připojí a Petr to opět komentuje: „A tak jsme šli čtyři.“ Nadšeně přibíhá Tonda: „Kde jste? Našel jsem díru, kde jsou vosy!“ Při zkoumání imaginární díry Petr do publika zahlásí: „A tak nás bylo pět.“

Za chůze v kruhu se radí, jak na vosy, pak se zastaví a Čeněk vyrukuje s plánem, že na to navalí „pejřku“ a díru zapálí. Vosy od toho půjdou pryč a chlapci tak získají hnízdo. Chlapci se rozestaví po jevišti a drží akční nadšené štronzo. Petr divákům sdělí, že až nanosili „pejřku“, tak to zapálili. Za pomalé sborové recitace věty „avšak brzy jsme poznali, že se stala chyba“ se kluci narovnávají a začínají se tvářit pochybovačně až nešťastně. Pořád jsou statictí. Petr říká: „Dneska už víme, že vosy nejsou tak hloupé a že jsou chytřejší než všichni hoši.“ Poté chlapci střídavě popisují průběh, jak vosy vylétly druhým otvorem, během toho se seskupí zády k sobě do kolečka a vyděšeně se dívají kolem sebe a nahoru, což vyvolává dojem, že se kolem nich opravdu rojí včely (viz Příloha č. 1, Fotografie č. 1). Během společné repliky „ale jakmile nás spatřily, začaly nás počítat a zjistily, že nás bylo pět“ si chlapci posedají. Znovu se zvedají a oddalují se od sebe každý na jinou stranu při Petrových slovech: „Pak se ten roj rozdělil na pět houfů a každý houf si jednoho z nás vyhlédl, aby mu to vykreslil.“

Petrova věta „vosy jsou milionkrát rychlejší než hoši“ je signálem pro řev a zběsilé běhání, odhánění a bodání imaginárních vos, zabíhání do zákulisí, z něhož vybíhají chlapci mokří, každý se nakonec postaví na jinou část jeviště a následují repliky do diváků, které jsou výtažky z rozhovorů s rodiči („Opravdu jsem byl na houslích.“). Nepovedený lov vosího hnízda končí přirozeně bitkou chlapců a rozhádáním. Zilvar se spolčí s Habrováky, Éda

odjíždí za babičkou na Moravu a ostatní také odcházejí.

Na jevišti zbývá osamocený Petr s futrálem na housle a pronáší závěrečný monolog: „Pročež jsem nyní velice hodný a chodím sám a nejsou na mne žádné stížnosti a všecko čtu, nejvíc krváky, abych byl vzdělaný. Já se vůbec neperu. A musím hlídat Mančinku a nosím ji po pokoji zabalenou v peřince a zpívám jí „On jmenoval se Harward Bill, narodil se v Nevadě, ženu propil v Arizoně, zlato v Kanadě“, což se jí velice líbí. Když usne, tak ji postavím do kouta a ona spí opřena o stěnu a je hodná a já čtu v knížce, pročež na housle, na housle už hrát nesmím.“ Podívá se na futrál a s nadšeným výrazem na tváři se rozmáchne a než je odhodí, ponoří se jeviště do tmy.

### **1.3.3 Rozbor inscenace**

Konývková si pro dramaturgii vybrala dva Petrovy zážitky – hru na město a lov vosího hnízda. Z motivu Petrovy nechuti k hraní na housle pak vytváří rámeček celé inscenace; vzniká tak nový dramatický oblouk. Plně přijímá Poláčkem nastavený jazyk a dodržuje nastolený způsob vyprávění. Zároveň hledá cesty, jak situace rozehrávat, ale celek inscenace je opřen o recitaci – vyprávění divákovi. Respektování Poláčkova stylu (Poláčkova poetiky) se jeví při dramaturgii jeho textu jako klíčové, protože právě v něm tkví humor a originalita románu *Bylo nás pět*. Samotné náměty totiž nejsou nijak překvapivé a nové.

V inscenaci je použito několik druhů hereckého projevu. Jedním z nich je recitace textu směřovaná k divákovi. Tyto pasáže mají informativní charakter – sdělují děj, posunují ho, ale také komentují nebo předznamenávají. Buď jsou sdělovány jednou postavou (nejčastěji jdou z úst Petra Bajzy), nebo více postavami

unisono, nebo je jedna věta rozložena mezi více postav. Kromě stylizovaného herectví se v inscenaci výjimečně objevuje i realistické jednání; např. rozepře mezi Čeňkem a Édou. Chlapci spolu vedou dialog bez záměrné řečové modifikace a strkají do sebe bez pohybové stylizace. Situace tak působí realisticky.

Až na výjimky (např. uvedený spor Čeňka a Édy) je řeč stylizovaná, což je způsobeno také záměrně kostrbatým jazykem, který chlapcům v podstatě neumožňuje přirozené psychologicko-realistické herectví. Výrazně stylizovaný projev však chlapcům svědčí. U dětí je obtížné docílit naučeného, ale přirozeného verbálního projevu; často dochází k recitaci s umělou intonací, která ale v tomto případě není problematická, spíše umocňuje specifičnost zvoleného jazyka. Konývková také zařazuje do inscenace pasáže, kde přesně určuje tempo řeči (např. zpomalení při vichřici) a hlasitost řeči (např. zesílení a křik při vichřici a zeslabení při konstatování, že se k nim přidává i Čeněk Jirsák). Navíc tato stylizace umožňuje malým hercům zachovat si nadhled a vnímat inscenaci jako hru s danými pravidly.

Jaroslav Provazník hovoří o rozehrávání dvou paralelních příběhů: *„...retro příběh nesený situacemi klukovských postav z Poláčkovy prózy a příběh kluků, kteří tyto postavy hrají nebo si na tyto postavy hrají dnes. To umožňuje dnešním dětem na jevišti komentovat pro ně dávné, a přece tak blízké příběhy, zaujímat k nim stanovisko, bavit se jimi a obohacovat je o svoje vlastní postoje a názory – a přitom si od nich udržovat odstup, který je podmínkou pro to, aby se jich mohly chopit a hrát si s nimi.“*<sup>6</sup>

Inscenace je postavená na kontrastech. Střídají tišší statické pasáže s rychlými a hlasitými. Inscenace má tak funkční gradující temporytmus. Svižnému a rytmickému chodu inscenace

---

6 PROVAZNÍK, J. Dětská scéna 23, textová příloha Tvořivé dramatiky 2/2007, s. 23

napomáhají také jasné pevné signály, které předznamenávají konkrétní akci. Tyto signály jsou jak verbální, tak neverbální, mnohdy jsou součástí propracované choreografie. Jedná se např. o repetitivní chlapecký pozdrav, bouchání (krabicemi o zem, o krabice), hvízdání či připíjení si imaginárním alkoholem. Chlapci dovedně ovládají jeviště a každý z nich přesně ví, kde je v danou chvíli jeho místo a co dělají jeho nohy, ruce a hlava. Nepůsobí to ovšem strojeně, naopak to dodává chlapcům potřebnou jistotu v pohybu na jevišti.

Pravidelné střídání statického jednání s rychlým a zběsilým vyhovuje nejen divákovi, ale i chlapcům, kteří vzhledem ke svému věku potřebují dostatek prostoru pro řádění. Dochází ke rvačce a pošťuchování, při vichřici ke zpomalenému zvětšenému pohybu a ke zběsilému úprku před vosami vrcholícího zamokřením chlapců. Také je použit motiv chůze – např. pochod na vosy se odehrává tak, že chlapci šlapají na místě, nebo při vymyšlení plánu, jak na vosy, chodí v kruhu. Tyto akční pasáže jsou vždy proloženy statickými – štronza či stání na místě při promluvách do publika.

Dokonce i repetitivní motiv hraní na housle je pojatý pokaždé jinak a opět se jedná o vhodně zvolený kontrast. Na začátku inscenace je Petr hrající na housle statický, vprostřed inscenace pak housle uchopuje kreativně a dynamicky – zkouší různé možnosti hraní na housle. Celá inscenace končí tímto motivem s houslemi – Petr už do houslí nemusí, a tak je symbolicky odhazuje. Inscenaci *Bylo nás pět* bych charakterizovala třemi slovy – stručné, přesné, vtipné.



## 1.4 BRAND PARTY

### 1.4.1 Rozbor literární předlohy

Inscenace *Brand Party* vychází ze stejnojmenné povídky obsažené v knize slovenského spisovatele Michala Hvoreckého *Lovci a sběrači*<sup>7</sup>. Michal Hvorecký se narodil roku 1976 – ve srovnání s autory *Bylo nás pět* a *Kdo chytá v žitě* pouze jeho můžeme označovat jako současného autora. Soubor povídek *Lovci a sběrači* byl vydán roku 2001.

Vydání knihy *Lovci a sběrači* předcházela kontroverzní reklama; její kontroverze spočívala především v tom, že se někteří lidé cítili oklamáni. V roce 2001 slovenská média informovala o ohromné taneční party, která měla být podobná akci Love Parade. Detaily party se dopředu nezveřejňovaly, uvádělo se, že se zveřejní až v samotný den akce. Lidé si dokonce objednali i vstupenky, nicméně v den akce vyšlo najevo, že tato party – Brand Party – je pouze literární a vytyčené datum znamenalo datum vydání knihy. Vzhledem k motivům a tématům ve Hvoreckého povídkách se domnívám, že cílem této reklamy nebylo potěšení z neštěstí oklamáných lidí, ale podtrhnutí témat jeho povídek a upozornění na to, jak snadno a slepě lidé věří médiím, která ne vždy pravdivě informují. Jako obdobný případ v České republice připomínám reklamu k otevření smyšleného obchodního centra Český sen. (S nadsázkou lze mluvit o vyzrazeném neviditelném divadle.)

Tato literární předloha je ve srovnání s druhými dvěma vybranými méně známá, proto považuji za nutné věnovat se jí podrobněji. Základním námětem Brand Party je v podstatě pygmaliónovský příběh. Mladá žena potloukající se životem bez

---

<sup>7</sup> HVORECKÝ, M.: *Lovci & sběrači*. Praha: Euromedia Group k. s. – Odeon, 2003

hlubšího smyslu získá práci, jejíž součástí je vnější a vnitřní „zdokonalení“ této ženy. Nakonec se ale cítí oklamána, protože nezáleží na její práci – na ní, ale její pracovní post je ve skutečnosti zástěrkou, aby byla firmou na finální akci zneužita (v kontextu Pygmaliónu – nakonec se cítí oklamána, protože profesorovi Higginsovi nezáleželo na ní, ale na experimentu). S Pygmaliónem má tato povídka společný ještě sociokritický charakter, který není mířen výhružně či didakticky, a zřejmě proto tak dobře splňuje svůj účel. Podle Ivana Adamoviče je Hvorecký „...poslem znepokojujících pochybností o stavu světa kolem nás.“<sup>8</sup>), což přesně vystihuje hlavní motiv povídky *Brand Party*. Dalšími výraznými motivy jsou rozpor luxusu, peněz a morálních hodnot, kritika velkých firemních značek, motiv nebezpečnosti drog (včetně léků), motiv vztahu oblečení a lidské povahy, převleků a převlékání se. Motiv lásky se tu takřka neobjevuje (kromě rychlého nedramatického ukončení vztahu s mužem, s kterým byla ve vztahu rok a půl), spíše celou povídkou prostupuje absence lásky (a to lásky v širokém slova smyslu – rodičovská, romantická, mateřská, přátelská atp.).

Povídka má sto patnáct stran a je členěná na třicet dva krátkých kapitol. Autor používá současný moderní spisovný jazyk, který je doplněn o slova obecné češtiny (*odflákla, mlel, beztak, policajt*) a je bohatý na cizí slova a anglismy (*prime time, crashtest, brand party, product placement*), ve srozumitelné míře používá i marketinkový slang a fráze spojené s ekonomikou a globalizací (*země třetí vlny*). Objevuje se tu minimum přímé a nepřímé řeči, což s sebou významově nese absenci komunikace a mezilidského jednání. Nad samotnou akcí převažují popisné pasáže, které jsou ale bohaté na informace důležité pro děj.

---

8 HVORECKÝ, M.: *Lovci & sběrači*. Praha: Euromedia Group k. s. – Odeon, 2003, s. 254

Prohlubují ho, posunují, doplňují, objasňují. Povídka je psaná ich-formou, z pohledu hlavní hrdinky Niny Chibaky (přezdívané *China*, její věk se pohybuje mezi dvaceti pěti a třiceti lety).

Zcela zásadním prvkem v povídce *Brand Party* je prostředí a jeho detailní popis. Přesněji se jedná o líčení, čili subjektivně zabarvený popis, který nese velmi důležité informace pro příběh. *China* za svou deformovanou povahu viní město. Jinými slovy zdevastované prostředí, ve kterém vyrůstáme a žijeme, devastuje povahy. Město je totálně rozprodané velkým firmám, což lze doložit na názvech – ulice a náměstí jsou přejmenovaná podle značek velkých firem (*náměstí Evian, Adidas, Nike, MacDonald, Samsung, zastávka metra Nestlé, Coca-cola, bulvár Apple Macintosh*). Město je také značně hierarchizované, opět o tom svědčí názvy, chudá nebezpečná čtvrť má příchůť padělků – v obchodech se objevují look-alike značky: *Puman, Adida, Rebok, Mike, Calvin Klain, NFC, Samsun* atd. Zároveň se prostřednictvím proměňování *Chinina* vztahu k městu (k prostředí) ukazuje proměna její osobnosti. Přestože *China* se svým bytem od začátku povídky není nijak blízce spjatá, je symbolem jejího starého života. Poté, co dostane pracovní luxusní byt, nechce se vrátit do svého starého bytu ani pro své věci, což svědčí o tom, jak moc touží odříznout se od svého starého prostředí, starého života. Prostor v této povídce jednoznačně znamená způsob života, přesněji kvalitu života. Jakmile *China* podlehne luxusu, pohrdá prostředím, které pro ni předtím bylo přirozené.

Povídku lze rozdělit na několik částí podle základních dějových momentů: *China* a crashtesty, *China* na konkurzu, rekvalifikační kurz, příprava *Brand Party* a protestakce, operace *Chiny*, *Brand Party*.

*China* nelegálně pracuje pro automobilovou společnost

ve zkušebně pasivní bezpečnosti (podstupuje crashtesty). Za práci obdrží velké množství peněz, ale pro firmu je stále výhodnější platit Chinu než kupovat testovací figuríny. China necítí strach, a tak jí tento způsob výdělků do určité míry vyhovuje. Nechtělo by se jí vynakládat snahu, aby si našla jiné povolání, protože by to bylo vzhledem k nepříznivé ekonomické situaci, v které se Slovensko nachází, velmi obtížné. China vidí dva viníky své zdeformované povahy. Jedním je skutečnost, že od dětství byla pod vlivem antidepressiv třetí generace, která se ukázala jako silně škodlivá a byla později zakázána, a druhým viníkem je dle jejích slov „město“, v kterém žije od narození. Na Hvoreckého tvorbě je zajímavé, že nepotřebuje vytvářet postavy tak, aby s nimi čtenář silně sympatizoval, stál za nimi, hluboce prožíval jejich utrpení, a přesto jsou jeho příběhy poutavé. A ani China není výjimkou.

Na začátku je China otrávená životem a je naprosto sama. Neumí (a je otázkou, jestli vůbec chce) navázat vztahy ani s lidmi, ani se zvířaty, ani s abstraktními věcmi (např. potěšení z koníčku), rodinu nemá. O absenci mezilidského kontaktu svědčí i minimum dalších postav. Také pojmenování postav je výjimečné (ani expřítel nemá jméno) a chybí i jejich psychologické prokreslení, motivace, minulost, což podporuje atmosféru Chininy solitérské povahy a plochého povrchního světa, v kterém žije. Chininým jediným vzrušením je v podstatě hazard s vlastním životem (skákání na metro a jízda na něm), dny tráví nakupováním (knih, CD, kosmetiky, oblečení), chozením do klubů a na party a sledováním televize. Má tendence svalovat vinu na vše kolem a k životu přistupuje pasivně.

Opravdové projevení hlubšího lidského citu přichází až v momentě, kdy China prochází přijímacím řízením do nové práce. Na okamžik se její emoce zmobilizují a je to poprvé, co Chině

na něčem záleží. Nová práce pro ni znamená příslib nového začátku a ukončení jejího dosavadního prázdného života a bolestivé crashtestové kariéry. Přijímací řízení je nesmírně tvrdé, snaží se zjistit psychické, fyzické, inteligenční, sociální předpoklady člověka. Tady se poprvé objevuje motiv převlečení – uchazeči obdrží značkové teplákové soupravy, do kterých se mají obléci (symbol přijetí příkazu). Během konkurzu se odhalí nekompromisní a sobecká stránka Chininy povahy – bez slitování a výčitek je schopná rozmlátit soupeře v kick-boxu.

Po přijímacím řízení je China naprosto vyčerpaná a těžce zraněná, a protože práci získá, dostane se jí lékařské a ošetrovatelské péče a poté je přemístěna do luxusního pokoje, aby se dala úplně do pořádku. Celou dobu je jí k dispozici ošetrovatelka Lara. Když nespí, tak sleduje seriály. *„Zjistila jsem však, že seriálům absolutně nerozumím. Nejhlasitější předtočený smích totiž zněl zrovna v těch pasážích, které mi připadaly ze všech nejsmutnější. Já tedy aspoň nevidím nic legračního na tom, že je někdo sprostý, opilý, nezaměstnaný a navíc nevěrný. A to mluvím o jedné z kladných postav.”*<sup>9</sup> Citace dokazuje Chinino estetické cítění a morální hodnoty. Zároveň autor touto poznámkou kritizuje oblíbenost pokleslé kultury, což není problém jen fiktivního Chinina světa, ale i světa, v kterém žijeme my, teď a tady.

Když se China zotaví, je vyzvána ke studiu a k tvrdému fyzickému tréninku, který bude potřebovat k výkonu práce. Na otázky „o jakou práci se bude jednat“, dostává pouze neurčité odpovědi, ale nevadí jí to, protože tak silně touží po změně a protože je omámená luxusem. Pod křídlo si ji bere trenér Nigel Lensen. China musí studovat materiály týkající se především marketinku, managementu, ekonomie, ekonomiky a globalizace.

---

<sup>9</sup> HVORECKÝ, M.: *Lovci & sběrači*. Praha: Euromedia Group k. s. – Odeon, 2003, s. 170

Při studiu na Chinu zapůsobila tato informace: „...v naší dnešní společnosti už úplně chybějí estetická kritéria, a tak je hodnotu děl možné a užitečné měřit výhradně ziskem, který přinesou.“<sup>10</sup> Tady nastává posun v Chininých hodnotách – obsah výroku jí imponuje a chce, aby její práce byla nejhodnotnější. Chinina příprava tedy nespočívá pouze ve vzdělávání a trénování, ale především i ve vštípení určitých názorů a pohledů. Firma si ji musí upravit k obrazu svému. Závěrečné zkoušky pracovitá a pilná China samozřejmě zvládne bez problémů.

Na setkání s nadřízeným Randersem si China oblékne zelený kalhotový kostým, přestože takové oblečení nemá ráda. „Poprvé jsem udělala něco, co se mi donedávna hnusilo.“<sup>11</sup> Randers jí konečně vysvětlí, v čem spočívá její práce. Musí vytvořit taneční party, která přiláká co nejvíce návštěvníků. Což lze zařídit tak, že současně vytvoří masovou kontraakci. China výzvu přijímá a pouští se do přípravy. China postupně více a více propadá komerci, libuje si v nakupování a utrácení peněz, její povaha tvrdne a morální hodnoty ustupují. Např. při jednání s pořadatelem Love Parade (chce vyjednat zrušení Love Parade jako konkurenční akce) se dopustí bez výčitek svědomí hrubého násilí, aby docílila podepsání smlouvy. „Doplnila jsem i pasáž o potřebě vzájemné lidské pomoci, trvale udržitelném rozvoji a podobné nesmysly. Takové humanistické žvásty mi jako striktní brandistce připadaly odporné, ale věděla jsem, že cílová skupina chce jednoduše slyšet to své.“<sup>12</sup> Úryvek dokládá Chininu proměnu v nesoucitný, přehnaně cílevědomý a výkonný stroj.

Na jednání si China také musí pečlivě připravovat „převleky“

---

10 HVORECKÝ, M.: *Lovci & sběrači*. Praha: Euromedia Group k. s. – Odeon, 2003, s. 192

11 HVORECKÝ, M.: *Lovci & sběrači*. Praha: Euromedia Group k. s. – Odeon, 2003, s. 195

12 HVORECKÝ, M.: *Lovci & sběrači*. Praha: Euromedia Group k. s. – Odeon, 2003, s. 208-209

– je nezbytné se vždy přizpůsobit cílové skupině, se kterou jedná. Na jednání s vedením organizace INPEG má China problém sehnat boty. *„Žádné, se kterými bych alespoň částečně zapadla mezi tu bandu lenochů našťvaných na celý svět, jsem nemohla sehnat. Už jsem se bála, že budu muset zajít do second handu a pobýt mezi příslušníky společenské třídy zralé na vyhynutí.“*<sup>13</sup> Citace také svědčí o tom, jak rychle China zapoměla, že ještě nedávno bylo jedním z *příslušníků společenské třídy zralé na vyhynutí*. Během intenzivní přípravy Brand Party a protestakce přepadávají Chinu i pochyby. *„S oblibou jsem střídala aerolinky, abych si dopřála co nejpestřejší stravu. Po čase mě však ve vzduchu začala otravovat i okázalost a honosnost VIP salonků. Vyzkoušela jsem všechny podoby nové formy požitkářství, založené na vsugerování pocitu opravdového štěstí.“*<sup>14</sup> Při sbírání informací o cílových skupinách China zjišťuje, že slova, na která mladá generace slyší, jsou: *zábava, drogy, peníze a party*. V této poznámce je opět přítomen autorův sociokritický pohled na povrchní chování a smýšlení. Následující úryvek dokládá neobjektivnost médií, která podávají mnohdy nejen zkreslené, ale i klamavé informace. *„Při informování o Brand Party nám totiž nešlo o předání zpráv a ucelených faktů, ale o diváckou iluzi participace a zážitku.“*<sup>15</sup> O bulvárním charakteru médií vypovídá další citace: *„Právě jsem se chystala obtelefonovat další televize, které by mohly mít zájem o autorská práva na záběry první mrtvoly policajta...“*<sup>16</sup>

Poté, co se uskuteční závěrečná zkouška Brand Party, si Randers k sobě Chinu zavolá, omráčí ji a China je operována.

---

13 HVORECKÝ, M.: *Lovci & sběrači*. Praha: Euromedia Group k. s. – Odeon, 2003, s. 209

14 HVORECKÝ, M.: *Lovci & sběrači*. Praha: Euromedia Group k. s. – Odeon, 2003, s. 218

15 HVORECKÝ, M.: *Lovci & sběrači*. Praha: Euromedia Group k. s. – Odeon, 2003, s. 232

16 HVORECKÝ, M.: *Lovci & sběrači*. Praha: Euromedia Group k. s. – Odeon, 2003, s. 232

Po operaci je zmatená, leccos si nepamatuje, nejeví zájem (je stejně pasivní jak na začátku). Operace způsobila, že China opět dokáže mít pocit strachu. Následující citace upozorňuje na praktiky, které se uplatňují v totalitních režimech. *„Špičkovým lékařům trvalo pouhých sedm dní, než mě dali dohromady po fyzické stránce. Nechácala jsem, proč to dělají. Ale právě tady jsem se mezitím naučila, že kontrolní mechanismy nejsou zvyklé cokoli objasňovat.”*<sup>17</sup> V den Brand Party je China převezena na místo konání akce. Randers a další kolegové jí ukáží jedinou možnou cestu, kterou lze opustit party a kterou si má China zapamatovat. Když se Brand Party začne měnit v krvavou akci, China pospíchá pryč zmiňovanou cestou a nasedá do auta. V ten moment se v autě spustí automat, na Chinu je namířena kamera a Chinin obličej se promítá na obřím plátně pro účastníky Brand Party. Crashtest v přímém přenosu s živým člověkem. Věta, kterou Randers na začátku Chinu lákal, získává nový rozměr: *„Víš, Chino, když všechno dobře dopadne, všechny zraky se v ten večer budou upínat jen na tebe.”*<sup>18</sup> Chině dochází, že to celé byl jen další dobře připravený crashtest a že ji museli operovat, protože davy lidí touží vidět v lidských očích strach a hrůzu. Stala se součástí vynikající reklamy na airbagy.

*„Pustila jsem volant. Čekala jsem, až se otevřou dveře. Venku začala znovu hrát hudba. Brand Party ještě zdaleka nekončila.”*<sup>19</sup> Těmito slovy končí celá povídka. Skutečnost, že Hvorecký Chinu nezabije, je svým způsobem bolestnější, než by byla její smrt. Necháává ji v těžké desiluzi, a pokud se čtenář na začátku povídky domníval, že Chinina povaha a její život jsou

---

17 HVORECKÝ, M.: *Lovci & sběrači*. Praha: Euromedia Group k. s. – Odeon, 2003, s. 236

18 HVORECKÝ, M.: *Lovci & sběrači*. Praha: Euromedia Group k. s. – Odeon, 2003, s. 198

19 HVORECKÝ, M.: *Lovci & sběrači*. Praha: Euromedia Group k. s. – Odeon, 2003, s. 250



zdevastované, není to nic ve srovnání s konečnou situací.

Nejsilnějším tématem, které pro mě povídka nese, je zpráva o životě v povrchní, komerční, reklamou a médií zmanipulované společnosti s otevřenými sociálními nůžkami, v níž se člověk nemůže cítit doopravdy šťastný, a to i v případě, že se nachází v té penězi zavalené vrstvě. Druhé působivé téma, úzce spjaté s předchozím, je spíše otázkou: jak zůstat svobodně uvažujícím a svobodně žijícím jedincem za soustavného tlaku a manipulace stát se součástí vyššího celku? Přestože při pokusech o žánrové zařazení padají slova jako kyberpunk, postmoderní fantastika, science fiction, je nutné si uvědomit, jak realistický charakter povídka má. Chinin svět je až nebezpečně podobný našemu.

#### ***1.4.2 Popis záznamu představení z 6. 8. 2011***

Inscenace Brand Party začíná s velkým nasazením hereček, v jejich hlase je cítit záměrné napětí a strach. Je tma. Dívky se střídají ve větách, které ale sděluje jedna postava. Věty jsou popisem momentálního děje, dozvídáme se, že dívka sedí v autě, které se blíží k nárazu. Nejedná se o mimořádnou situaci, je zřejmé, že to praktikuje častěji. Vykřikované věty jsou pravidelně proloženy sborovým odpočtem (deset, devět, osm, sedm...). Dívky zrychlují mluvu, zkracuje se interval odpočtu. Po jedničce se rozsvítí, vidíme dívku (Chinu) přimáčknutou k imaginární ploše (iluze je vytvořena obdélníkem namodralého světla), kolem ní jsou nafouklé bělavé balónky. Ostatní dívky unisono vykřiknou: „Crashtest!“

Situace se zklidní, dívka tiše popisuje, co se dělo dál. „Ztratila jsem vědomí...“ Během její promluvy ostatní dívky postupně oddělávají balónky z pruhu světla. Dívka (China) je klidná a nad

věcí, zakončuje svoji promluvu takto: „Za dvě desetiny sekundy slušnej balík. Potřebují mě a já jejich prachy.“ A ještě se zmíní o tom, že je levnější než figuríny a že se dá do pořádku sama, na vlastní náklady.

Začíná hrát zvláštní hudba, spíš se jedná o změť neurčitých zvuků, obdélník modrého světla se rozpohybovává, dívky si různě pohazují s balónky. Během pohybu světla také zjistíme, že dívky jsou zavřeny v kleci (viz Příloha č. 2, Fotografie č. 3). Hudba pomalu utichá, světlo se ustaluje na Chině. China: „Po srážce dokážu proflákat celé hodiny. Musím to ze sebe dostat.“ Opět se rozezní hudba a rozpohybuje světlo, dívky to pojmenovávají jako „pásmo fantasma“. Dívky pantomimicky předvádí různé činnosti – jedení, poslouchání hudby. Zdvihnou Chinu nad hlavu a popisují stav, kdy je člověk přesně na hranici mezi bdělostí a spánkem. Tak je dovedně zachycené celé ponárazové delirium a proces, jak se China vzpamatovává z crashtestu. Dívky položí Chinu na zem a postaví se dozadu do řady zády k divákovi. Vydávají zvuk telefonu „CRRR“.

Poprvé se rozsvěcuje klasické bílé světlo. Dívky stojí v řadě, mají na sobě jednobarevné košile. China se pomalu probírá. „Prosim.“ Jedna dívka se otočí, projevuje afektované nadšení a láká Chinu na pracovní nabídku. „Nejde o dietu, podomní prodej, ani...“ Dává si na čas. Vstoupí do toho China: „Kdo volá? To bude omyl!“ Dívka pokračuje: „Ani o crashtesty.“ China je z toho zmatená. Dívky si obouvají černé lodičky na podpatcích.

Další scéna popisuje, co se Chině honí hlavou. Probíhá to tak, že střídavě předstupují dívky a sdělují publiku větu popisující Chininy myšlenky (např. „Telefonát mi pořád vrtal hlavou.“), zauímají různé pozice (China je zauímá s nimi). Dozvídáme se, že kvůli antidepresivům třetí generace, co Chině dávala matka, se teď

cítí dobře, i když jí má být zle a neumí mít strach. China se (vzhledem ke svému nepříliš zdařilému pracovnímu životu) rozhodne na konkurz jít.

Dívky jsou v kleci rozestavěné, China chodí nejistě mezi nimi a vyptává se na tu pracovní nabídku. Má obavy, zda opravdu nejde o přípravky na hubnutí, podomní prodej atd. Jedna z dívek ji ujistí, že nejde o podomní prodej. Všechny se pak unisono podívají do publika a razantně sdělí: „Ani o crashtesty!“ Toto zdůraznění je pro diváka jasným signálem, že něco není v pořádku. Poté si jí dívky začnou mezi sebou předávat, jsou milé a informují, kam jít. Do popředí nastupuje dívka se vstupními dotazy (výška, váha), pak zakřičí: „Test!“ všechny pokleknou a imaginární psacími prostředky píší a nahlas střídavě sdělují podivné otázky z testu (např. „Sedm kuřat a dvě kočky mají dohromady dvacet dva nohou. Je to pravda?“). „Konec testu.“

China se dostane mezi sto uchazečů, kteří postupují do druhého kola. Jedna z dívek křikne: „Test!“ Dívky stojí vzadu v kleci v řadě, začíná se ozývat stejná zvláštní hudba jako předtím. Světla svítí tlumeně. Dívky sepnou před sebou ruce a ve stoje naznačí, jak skáčou šipku, pak se dají do plavání, China se snaží prodrat dopředu (viz Příloha č. 2, Fotografie č. 2). „Konec testu!“ Další částí konkurzu je box, při kterém hraje dramatická hudba. Chině se podaří druhou dívku poslat k zemi a vyhrává. Následuje bouřlivý potlesk dívek, během kterého z ní svlékají tričko. China ve sportovní podprsence padá vyčerpaná k zemi. Tma. Šero. Velmi pozvolna se přidává světlo. Dívky se pomalu pohybují po okraji klece, vždy čelem ke kleci a popisují, kde se China nachází – zkoumají ten pokoj.

K Chině se přiblíží jedna z dívek. Oznamuje jí přijetí do zaměstnání a dává jí košili. Dvě další dívky Chině košili

obléknou. China touží po změně. „...tušila jsem, že tohle je moje šance.“ Dále se China u své zřejmě nadřizené snaží dopátrat, na jaké místo byla přijata. Ale nadřizená namítne, že název její pozice vlastně zatím neexistuje. Začne ale popisovat náplň její práce. Přidávají se ostatní dívky a po sdělení každého úkolu, který Chinu čeká, jí dají balónek. (Téměř je nemůže unést.) Dívky se zeptají Chiny, jestli už někdy byla na street party a jestli už někdy organizovala podobnou akci. China přitakává. Nadřizená ji upozorní, že musí podstoupit intenzivní doškolovací kurz. Také se China zeptá na plat, částku nevíme (ta je pošeptána), ale je zřejmě obrovská, jelikož si China zprvu myslí, že je to roční plat, ale ve skutečnosti je měsíční. Poté se zkratkovitým způsobem naznačí pravidelné ranní cvičení a plynutí dnů (dívky ve tmě unisono řeknou šest nula nula, pak se rozsvítí a dívky jsou ve štronzu ve sportovní poloze, toto celé se několikrát opakuje, pokaždé však zaujmají jinou sportovní polohu).

Dívky jsou rozestavěné kolem Chiny a po kruhu si házejí průsvitné balóny. Jedna z dívek stojí a pozoruje Chinu – představuje doškolovatelku. China nahlas sděluje informace, které se učí. Lehce u toho popochází (kontrast vůči statické doškolovatelce). Uvědomuje si, že všechny informace se točí kolem jedné věci – globalizace (všechny dívky se zastaví, podívají se do publika a řeknou „globalizace“). Dívky kolem Chiny dál pokračují v pohybech, které připomínají to předávání balónu, ale balón už nemají.

Doškolovatelka se chopí slova a vysvětluje Chině, co ji čeká – závěrečný test a pak samotná práce. A náplní její práce bude zorganizovat akci pro obrovské množství významných a bohatých lidí a vše se bude točit kolem globalizace. Když doškolovatelka sdělí Chině poslední informace, odchází a zařadí se mezi ostatní dívky –

změnou postoje mizí její role doškolovatelky a stává se opět jednou z dívek.

China říká, že „je v jistém smyslu odhodlaná ke všemu“. Doloží to tak, že si na bosé nohy obuje lodičky na podpatku. Stává se jednou z nich. Oznamí, že zkoušky zvládla na téměř plný počet bodů. Dívky se roztleskají a blahopřejí jí. Během toho jí jedna dívka sděluje další instrukce k taneční party, co má uspořádat. Například to, že je nutné připravit i „masovou kontraakci pro naprosto odlišnou cílovou skupinu“. Instrukce jsou završeny větou: „Když všechno dobře dopadne, všechny zraky se budou upínat jen na tebe.“ Jedna z dívek Chině nanese rtěnku na rty.

Příprava akce probíhá znakově: hraje dynamická hudba, dívky přecházejí sem a tam, nosí balóny, zkouší se na něčem beze slov domluvit, věší po kleci balóny. Situace se zklidní, hudba utiší a China říká, že je potřeba pojmenovat akci a že ji pojmenuje podle toho, co má nejraději – podle značek. Pojmenuje ji Brand Party. Dívky „Brand Party“ vyřknou společně a laškovně u toho odhodí balóny.

Dívky se stávají Chinou a sdělují, jaké kroky v antikampani podnikla. China nakonec přiznává, že se nechala zkazit penězi. Pouští se veselá dynamická hudba začínající větou „I´m so hot!“, dívky tančí, radují se. Opět jsou všechny dívky Chinou a střídavě sdělují další Chininy povinnosti – zrušení konkurenční přehlídky Love Parade, jedna z dívek se stane organizátorkou Love Parade a brání se, že to neudělá. Ale přesvědčí ji „astronomický balík peněz“. Unisono sdělují: „Na cestu do Prahy jsem se musela speciálně připravit.“ Jiná dynamická hudba. Dívky oznamují příjezd slavné kadeřnice. Jedna z nich se stává kadeřnicí. Upravuje vlasy Chině tak, že je ve výsledku rozčuchá. China se setkává s ekologickou skupinou. Dívky sedí v tureckých sedech, bubnují na balóny, mluví

o hašiši. China se je snaží přesvědčit, aby překazili Brand Party. Všechny dívky Chině podají ruce, dohoda je uzavřena.

China dostane vzkaz, aby přišla v devět večer na smluvené místo. Tma. Světlo. Začíná hrát ona podivná hudba, která hrála už dříve, a China je napadena jednou z dívek; ta ji pak drží, aby nikam nemohla. Dvě dívky stojí vedle a myjí si ruce stejným způsobem, jak si myjí ruce chirurgové. Jedna z nich položí Chině ruku přes pusu, což představuje inhalaci plynů, kterými se uspávají pacienti před operacemi. China usne. Dívka-lékařka hýbe s Chininou hlavou. „Aktivace centra emocí.“ Dívky drží Chinu ve vzduchu a otáčí se s ní dokola. Položí ji na zem, China se probere, jde poznat, že se necítí dobře. Zaleze si do rohu klece. Pak ji dívky donutí, aby „se sebrala“, protože na Brand Party musí být v pořádku. China má pořád tendenci padat, tak ji ostatní dívky drsně chytají a probírají. Nakonec dostane energetické pilulky.

Začíná Brand Party. Jedna z dívek vyzve Chinu, aby se bavila, ale upozorní ji na jedinou možnou cestu, jak se dostat z Brand Party ven. Hraje techno hudba, je tma, proložená světlem se stroboskopem, jsou tam svítící proužky, ozývají se rány a výkřiky dívek („dlažební kostka“, „výkřiky“). China se vrhne k přední straně klece, dívky stojí v řadě za ní. China popisuje, co se stalo: nasedla do auta a auto se rozjelo. Její promluva je prokládána počítáním dívek (deset, devět, osm, sedm, šest, pět...). China divákovi popisuje, na co myslí: uvědomění, že se jedná o další crashtest. A jelikož je její obličej promítán na Brand Party, bylo nutné zařídit, aby China znovu začala cítit strach, protože strach v očích je pro diváka atraktivní. Dívky opět odpočítají, poté zakřičí „crashtest“, přiloží k Chině balónky a vytváří tak stejný obraz jako na začátku insenace. Nakonec dívky balónky pustí na zem, odcházejí do tmy a China inscenaci zakončuje větou: „Brand Party ještě zdaleka

nekončila.“ Ozývá se opět techno hudba a China odchází do tmy.

### **1.4.3 Rozbor inscenace**

*„Souboru se daří velmi zdařile traktovat módní témata mediální manipulace, globalizace apod. Za pomoci korespondujících jevištních prostředků, jako jsou práce s hudbou, projekcí, zdařilým svícením a scénografií, takže z Brand Party se stává přesvědčivý komplexní divadelní tvar, na němž má také velký podíl kvalitní herecký výkon představitelky hlavní role. Přesto klipovitý inscenační přístup se zároveň stává hlavním úskalím inscenace, protože chvílemi je inscenace pro vnímání diváka poměrně náročná a dá mu práci, aby neztratil příběhovou linku.“<sup>20</sup>* Tento výňatek pochází z komentáře poroty na postupové přehlídce Mladá scéna v Prostějově (porota ve složení Jitka Šotkovská, Petra Němečková, Petr David).

Literární předloha *Brand Party* je jako jediná ze tří analyzovaných předloh méně známá. Nelze tedy vycházet z předpokladu, že divák bude povídku *Brand Party* znát. Tento fakt je základním úskalím možného nepochopení inscenace (z tohoto důvodu rozebírám tuto povídku podrobněji než druhé dvě literární předlohy). Sama mám dvojnásobnou zkušenost se zhlédnutím inscenace *Brand Party* bez přečtení předlohy; pamatuji si, že jsem některé obrazy a pasáže nepochopila nebo pochopila jinak. Unikla mi hlavní myšlenka, sdělení či námět inscenace, přesto si vzpomínám, že na mě inscenace docela zapůsobila, a to především díky vhodně zvoleným inscenačním prostředkům a vnitřnímu zaujetí hereček. Touto osobní zkušeností tedy dokládám výše uvedená slova poroty. Nicméně jakmile jsem si přečetla předlohu a

---

20 <http://www.amaterskascena.cz/cl-vysledky-postupovych-prehlidek-ii-aktualizovano-11038222005>

znovu se podívala na záznam *Brand Party*, celá inscenace do sebe okamžitě začala zapadat a dávat smysl.

Soubor respektuje předlohu; používá její jazyk i konkrétní pasáže z povídky. Úpravy jsou po obsahové stránce minimální; dochází například k vypuštění milostného motivu (epizoda s Chininým expartnerem). Soubor povídku zkracoval, vlastní text v podstatě nepřidával, spíše upravoval původní. Některé změny vznikly tím, že se celý scénář uzpůsobil tomu, že v souboru jsou samé dívky, a tak vypadly mužské postavy a byly převedeny do ženské podoby (trenér se proměnil v trenérku atp.). Tato úprava sdělení nijak nenarušuje, spíše podporuje uvěřitelnost inscenace, protože kdyby měly mladé dívky vážně předstírat, že jsou muži, mohlo by to působit nezáměrně komicky či nečitelně. Stejně jako v předloze nejsou postavy blíže specifikované; jsou bez prokreslené psychologie, typizované a strohé. Jedinou postavou s vnitřními pochody je China. Souboru se herecky daří zachytit téma pocitu osamocení ve světě plném lidí, kteří jsou neosobní a o člověka projeví zájem, jen když od něj něco potřebují.

Jelikož nemůžeme v inscenaci sledovat Chininy myšlenkové pochody tak dobře jako v literárním díle, kde si je můžeme jednoduše přečíst, používá soubor pro podpoření jejich pocitů, myšlenek a povahové proměny scénografické prostředky. Uniformnost dívek (košile, černé kalhoty, lodičky, rtěnka) podporuje jejich neosobní přístup a všednost. Zprvu se od nich China liší, ale postupně se její oděv stává podobnější a podobnější oděvu ostatních dívek. China tak přijímá nejen jejich pravidla oblékání, ale i pravidla chování, způsob přemýšlení a názory na svět. Někdy to přijímá dobrovolně, jindy je k tomu dotlačena – dívky jí převléknou košili a namalují rty rtěnkou (viz Příloha č. 2, Fotografie č. 1).

Divadelní China není schopna takové brutality jako China



literární. V povídce jsem dokonce v určitých pasážích přestala s Chinou sympatizovat, což se mi v divadelní podobě nestalo. Jedná se například o box na konkurzu či vyjednávání s organizátory Love Parade. China se tu bez záchvěvu svědomí dopouští hrubého násilí a zřejmě ještě silněji a nekompromisněji působí skutečnost, že China-žena zmlátí muže. Násilí s organizátory Love Parade je vypuštěno a konkurz probíhá stylizovaně, není tu přítomna krvavá brutalita jako v knize.

Celá inscenace se odehrává v kleci, která je dalším výrazným scénografickým prvkem. Zřejmě je to skrytý odkaz na město, v němž se China cítí uvězněna a jenž viní ze svého zkaženého života a které má v knize obrovský význam. Tady jeho úloha ustupuje. Domnívám se, že motiv města by bylo náročné divadelně zpracovat, protože je založen na dlouhých popisných pasážích a slovních hříčkách či na obtížně proveditelných akcích (např. Chinina nebezpečná jízda na metru). V inscenaci tedy není zachycena tvrdá hierarchizace města (čili společnosti) a vše je směřováno spíše k samotné Chině. Použitá klec je pro mě symbolem nešťastného života, z něhož se China nemůže vymanit. Zároveň může znamenat i jakýsi mikrosvět, v kterém žijeme, a nezáměr o to, co se děje „venku“. Vyřazení motivu města ovšem nevnímám jako slabost souboru, který by nevěděl, jak jej převést na jeviště, a chtěl se mu vyhnout, ale spíše jako cílený dramaturgický tah naplňující nutné cíle zkrátit předlohu a zúžit a zkonkretizovat téma ve prospěch inscenace.

V počátku inscenace dívky velmi dobře vybudují napětí strohým popisem schylujícího se nárazu. Po crashtestu se China ocitá v jakémsi polobdělém stavu. Celý audiovizuální efekt (pohybující se modrý obdélník a změť podivných zvuků) působí dojmem snové reality, má surrealistický charakter. Světlo a zároveň

tma a pološero jsou dalším výrazným scénografickým prostředkem. To oceňuji, protože světelná stránka inscenace bývá u amatérských inscenací často opomíjena, ať už z důvodu, že na světla nejsou prostředky či z neznalosti. V případě *Brand Party* práce se světlem, tmou a pološerem výrazně podporuje děj i atmosféru. Také pomáhá vytvořit prostředí (malý obdélník značící auto, v kterém se China nachází při crashtestu, či na světelné efekty bohatá závěrečná scéna taneční party).

V podstatě jedinou rekvizitou, která se v inscenaci objevuje, jsou průsvitné nafukovací balóny. Provázejí inscenaci od samého začátku, kdy China absolvuje crashtest a dívky kolem ní umístí ony balóny jako airbagy. Po zbytek inscenace slouží jako trvalá připomínka Chinina marného života, v kterém jsou zásadním špatným bodem právě crashtesty. V průběhu na sebe balóny přibírají i další významy. Ekologičtí aktivisté je používají jako bubny, dvakrát jsou použity jako znak povinností, které China musí plnit, a při přípravě *Brand Party* jsou použity jako ozdoby atd. Neustálá přítomnost těchto balónů pak umocňuje zdrcující zjištění, že celá Chinina práce byl vlastně další dobře připravený crashtest.

Výrazným prvkem inscenace je bezpochyby hudba. V pasážích, kdy se China ocitá v deliriu (po crashtestu a po operaci), je použita výše zmiňovaná podivná změť zvuků, která přesně podtrhuje, že se China nachází v polovědomém stavu. Dále je hojně využívána dynamická moderní hudba, která podporuje akci (při boxu, při přípravě *Brand Party* apod.). Konkrétně při přípravě *Brand Party* je použita popová píseň, která začíná větou „I´m so hot“, což odpovídá Chinině povahové přeměně a jejímu zálibení v povrchních věcech. A třetí typ hudby je použit v závěru při konání *Brand Party* – hlasité monotónní techno. Spolu se světelnými efekty (stroboskop, svítící pásy) působí celá

scéna opravdu jako výřez z monstrózní taneční párty. Hudba je tedy různorodá, ale trefně použitá; dokresluje nastolené situace, pomáhá vytvořit prostředí a atmosféru.

Herectví, které je v uvedeném článku pochváleno, je skutečně silnou stránkou souboru. Dívky jsou soustředěné, zaujaté, rozumí všemu, co se nachází v inscenaci, i tomu, co se nachází za ní, a mají v sobě potřebu a chuť sdělovat nalezená témata. Herečka, která představuje Chinu, si po celou dobu drží tuto roli. Ostatní dívky nemají role takto fixní a často vytvářejí i kolektivní role. Dívky znázorňují konkrétní postavy (např. trenérka, učitelka, další uchazeči na konkurzu, lékaři...), neurčitého vypravěče a komentátora (např. když při ponárazovém deliriu drží Chinu nad svými hlavami a popisují tento stav – „pásmo fantasma“ nebo hned na začátku inscenace, když odpočítávají zbývající chvíle do nárazu a popisují, co se děje). Dále spoluhrají postavu Chiny; je to například moment po telefonátu nabízejícím Chině novou práci, kde dívky sdělují nahlas Chininy myšlenkové pochody, či společný popis kroků v antikampani Brand Party, které China musela podniknout. Převažuje stylizované herectví, ale objevuje se tu i psychologicko-realistické. Např. rozhovor doškolovatelky s Chinou o tom, co ji čeká, hrají dívky civilně, bez nadsázky. Soubor používá sborovou recitaci, monologizující promluvy nepřímou určené divákovi, rytmizovanou řeč, ale i neverbální vyjadřovací prostředky. Pohybově či pantomimicky se vyjadřují při aktivitách na konkurzu – plavání, box, při přípravě Brand Party, při činnostech jako jedení a poslouchání hudby atd.

Recenze na *Brand Party* jsou spíše pozitivně orientované, ale upozorňují na komplikované předání myšlenky divákovi; problémem je tedy srozumitelnost inscenace.

Hana Cisovská se pochvalně vyjadřuje především

ke scénografii, upozorňuje však na problematiku sdělnosti. „Na půdorysu odhalování zákulisí protiglobalistické akce se otevírá téma společnosti, která je založena více na formě než obsahu, kde známkou kvality je módní značka (brand), kde o úspěchu rozhoduje nikoli kvalita výrobku, ale reklama. Výrazná a funkční scénografie je silnou devizou představení – veliká klec, ve které se celý příběh odehrává, stejně jako symbolické zacházení s rekvizitou, práce s gestem a textem. Výrazným prostředkem je také jazyk představovaného světa, pro mnohé stejně nesrozumitelný a vzdálený, umělý a chladný jako onen svět sám. Otázka je, zda neporozumění textu někdy (nebo někomu) nezabrání sledování příběhu samotného.“<sup>21</sup>

Jana Soprová také poukazuje na neúplné předání myšlenky. „Projekt Brand party /.../ je zvláštní hádankou, kde mnohé věci pouze odhadujeme, jiné nám zůstanou navždy skryty. /.../ Jde tedy spíše o vytvoření určité atmosféry, otevření prostoru pro virtuální hru s prvky skutečnosti, kterému napomáhá scénografický a technologický rámec představení. /.../ Návodem pro spokojeného diváka tedy může být jen to, aby sledoval celou tuto postmoderní hříčku jako tvar mimo čas a prostor, bez logických souvislostí.“<sup>22</sup>

---

21 CISOVSKÁ, H. *Nahlížení 2010*, Tvořivá dramatika 1/2011, roč. 22, č. 62

22 <http://www.amaterskascena.cz/up/soubory/zpravodaj-mlade-1106261014-340.pdf>

## 1.5 JÁ, HOLDEN

### 1.5.1 Rozbor literární předlohy *Kdo chytá v žitě*

Autor knihy Jerome David Salinger se narodil roku 1919 v New Yorku. Kniha *Kdo chytá v žitě*<sup>23</sup> má s druhými dvěma předlohami společnou ich-formu – vyprávění z pohledu hlavního hrdiny, které udává tón celé knihy. V tomto případě je hlavní postavou dospívající Holden Caulfield. Podobně jako u druhých dvou předloh není zásadní děj, ale způsob uchopení příběhu. Námět je banální; Holdena před Vánoci vyhodí ze školy a on (místo aby se vrátil domů) se rozhodne strávit několik dní v New Yorku. Setkává se tam se zajímavými lidmi (s jeptiškami, s taxikáři, s prostitutkou...), chce utéct, ale nakonec ho jeho malá sestra přesvědčí, ať se vrátí domů. Celé je to koncipováno jako Holdenovo vyprávění psychologovi či nějakému poradci v sanatoriu, kde se léčí. Forma tohoto psychologického románu je tedy retrospektivní a výrazným rysem je subjektivismus. Jazyk je typickým jazykem středoškolského studenta – nespisovný jazyk s vulgarismy a slangovými výrazy (*kecy, prachy, nenatáh, hlasitějc, hajzl, v ksichtě celej červenej...*). Nacházíme tu jen minimum popisu okolí, další charakteristiky jsou zkresleny vnímáním hlavního hrdiny a celá kniha je v podstatě postavená na Holdenových vnitřních monolozích či setkáních s jinými postavami (tam se pak objevuje i přímá a nepřímá řeč).

Silně působí střídání atmosféry Holdenova vyprávění – na jednu stranu je plné sarkasmu, ironie a černého humoru, na stranu druhou se v něm objevují poetické lyrické intimní pasáže. Poetičtější pasáží je např. Holdenův popis Allieho baseballové

---

23 SALINGER, J. D. *Kdo chytá v žitě*. Praha: Volvox Globator, 2000, 146 s.

rukavice, jehož prostřednictvím vzpomíná na Allieho a na to, jak se cítil, když Allie zemřel. Intimní a lyricky zabarvená je také Holdenova odpověď na Phobenu otázku, čím by se chtěl stát. *„Zkrátka a dobře, já si v jednom kuse představuju, jak si spousta malejch dětí na něco hraje na takovým velikánským žitným poli. Tisíce a tisíce malejch dětí a nikde nikdo – jako nikdo dospělej – kromě mě. A já stojím na okraji nějakýho šílenýho útesu. Mám na starosti to, že musím chytout každýho, kdo by z toho útesu moh spadnout – já jen jako, že když utíká a nekouká kam, musím se já odněkud vynořit a chytit ho. A to bych dělal pořád. Prostě bych chytal děti, co si hrajou v žitným poli a tak. Já vím, že to je šílenství, ale to je to jediný, co bych dělal doopravdy rád.”*<sup>24</sup> Holdenova odpověď dokládá, že ve své podstatě není nezodpovědný „flákač“, přestože je tak vnímán některými dospělými (např. pedagogy ve škole), ale že zoufale touží být užitečný a žít smysluplně. Zároveň je jeho odpověď silně metaforická – chce zabránit dětem, aby se staly dospělými, protože dospělí jsou pokrytečtí a svázaní konvencemi. Holdenův svět dospělých zraňuje a nechce dopustit, aby se to stalo dalším dětem.

Síla příběhu spočívá v tom, že se Salingerovi bravurně podařilo zachytit vnitřní svět sedmnáctiletého chlapce. Jako každý jiný člověk zmítaný pubertou vidí Holden věci černobíle a má tendenci podnikat radikální kroky; snadno se dostane do rvačky, ovšem ne proto, že by se rád pral, ale protože často jedná zkratovitě a s horkou hlavou, zaslepený vlastními pravidly, co se musí a co se nesmí. Jeho povaha je změtí protikladů. Je chytrý a hodně čte, přesto ve škole propadá a je už poněkolkáté ze školy vyhozen. Je drsný – kouří, pije, lže, ale zároveň je nesmírně citlivý, což se projevuje především jeho kladným vztahem k dětem a hezkým chováním k nim. Obdivuje na nich čistotu a nezkaženost.

---

<sup>24</sup> SALINGER, J. D. *Kdo chytá v žitě*. Praha: Volvox Globator, 2000, s. 120

Zbožňuje svou mladší sestru Phoebe a často vzpomíná na mladšího bratra Allieho, který zemřel na leukémii. I s cizí malou holčičkou mluví něžně a s radostí. Vzhlíží ke svému staršímu bratrovi D. B., protože je spisovatel. S rodiči také nemá špatný vztah. Přesto se často cítí sám a nepochopený. Možná je to proto, že si příliš nerozumí se svými spolužáky, možná proto, že hledá pravou lásku a zatím ji nenachází, a možná také proto, že je to stav, který k pubertě neodmyslitelně patří.

Holden snadno podléhá prudkým návalům citu k dívkám. Nejedná se však o hluboké dlouhodobé vztahy, nýbrž krátká intenzivní vzplanutí. Jediným delším přetrvávajícím poutem (kromě silných rodinných vazeb) je Holdenův vztah k Hance Gallagherové. Přesto se s ní v knize nikdy nesetká, pouze na ni myslí nebo se s ní snaží neúspěšně spojit telefonem. Znají se od dětství a pro Holdena je zřejmě nejsilnější první láskou. Další výraznější dívkou v Holdenově životě je Sallyna Hayesová, se kterou absolvuje neúspěšné rande. Sallyna totiž nesouhlasí s Holdenovým nápadem odjet kamsi do divočiny a nechat New York New Yorkem. Salinger se nevyhýbá ani sexuálním tématům a Holdenovými ústy se k nim otevřeně vyjadřuje, často i vulgárnějším jazykem. *„Co jste tam dělali?’ zeptal jsem se. ‚Udělals jí to v tom voze Eda Bankyho?’ Hlas se mi klepal jedna hrůza.”*<sup>25</sup> Holden žálí a je rozčilený, protože jeho spolužák, školní sukničkář Stradlater byl na rande s Hankou Gallagherovou. Vzteky se do Stradlatera pustí, ale ten je samozřejmě silnější, takže Holden skončí na lopatkách. *„V hloubi duše jsem asi ten největší erotoman, jakýho jste kdy viděli. Někdy dokážu myslet na pěkný vylomeniny, a nebyl bych ani proti tomu je provádět, kdyby se naskytla příležitost. Dovedu si dokonce představit, že kdyby ta holka byla státá a já taky, že by to mohla bejt v jistým smyslu náramná sranda, stříkat jeden druhýmu*

25 SALINGER, J. D. *Kdo chytá v žitě*. Praha: Volvox Globator, 2000, s. 32

*do obličeje vodu nebo něco.*<sup>26</sup> Do kontrastu s tím, jak Holden přemýšlí o sexu a jak o něm mluví, se staví jeho romantická a naivní nevinnost. Holden psychiatrovi přiznává, že je ještě panic, a nadšeně vzpomíná na to, jak se s Hankou drželi za ruce. Tato jeho dvojakost je také doložena setkáním s prostitutkou a setkáním s jeptiškami. „*Já si myslím, že by člověk neměl blbnout s holkou, kterou nemá doopravdy rád, a když ji má rád, tak by měl mít rád i její obličej, a když má rád její obličej, tak by si měl dát pokoj a nedělat takový vylomeniny jako stříkat po něm vodu.*“<sup>27</sup>

Salinger otvírá motiv generačního problému. Každá generace má jiné hodnoty a jiný pohled na svět a jejich střet často umí ublížit. Holdenovi na cestě k dospělosti chybí především zodpovědnost. Nelze říci, že by byl vysloveně nezodpovědný, protože např. cítí silnou zodpovědnost za mladší sestru Pheobe. Jedná se spíše o to, že má svůj vlastní smysl pro zodpovědnost, který se často neslučuje se zodpovědností ve světě dospělých. Navíc je v mnoha ohledech nerozhodný a je lhostejný ke škole a částečně ke své budoucnosti (částečně z ní má také strach). V podstatě jsou to další rysy tak typické pro mladé lidi snažící se dospět. Mají svůj vlastní morální kodex, kterým se striktně řídí a dokáže je dobřela vytočit, když jej někdo porušuje. Jako hlavní téma zahrnující několik dílčích podtémat vnímám: dospívání jako střet se světem dospělých, hledání vlastní identity a utváření životních hodnot provázejí smutek, nejistota, pochyby, nedostatek sebevědomí, strach a bolestné srovnání ideálů a snů s tvrdou realitou.

Původní cílovou čtenářskou skupinou knihy *Kdo chytá v žitě* byli dospělí, ale velice rychle se stal tento román symbolem dospívajících, kteří se s Holdenem ztotožňují. Kniha vyšla v roce

---

26 SALINGER, J. D. *Kdo chytá v žitě*. Praha: Volvox Globator, 2000, s. 45

27 SALINGER, J. D. *Kdo chytá v žitě*. Praha: Volvox Globator, 2000, s. 45



1951 a u některých dospělých se paradoxně kladného ohlasu nedočkala. Salingerovi byl vytýkán nespisovný jazyk a především otevřený postoj k sexu. Nicméně přestože je tato kniha víc jak šedesát let stará, stále je velmi oblíbená a ročně se v USA prodá velké množství výtisků.

### **1.5.2 Popis záznamu představení z 12. 12. 2009**

Z reprobeden zní dojemná rocková balada, jevištěm je čtvercová aréna, diváci jsou na všech stranách. Postupně z různých stran přichází čtyři mladí muži a přinášejí si oblečení a další rekvizity (kufr, židle...). Hledají různé polohy na židlích, choulí se na nich, podlézají židle, házejí imaginární žabky, střídají se tak, že je vždy někdo statictější a někdo dynamičtější. Nakonec čtyři židle poskládají opěradly k sobě a každý se postaví před jednu z těch židlí čelem k divákům (viz Příloha č. 3, Fotografie č. 3).

Unisono začínají komusi vyprávět svůj životní příběh (mluví v první osobě jednotného čísla). Sdělují jej v krátkých úryvcích, které jsou proloženy popojitím k další židli po směru hodinových ručiček. Svě povídání chce začít ode dne, kdy odjel z přípravy v Pencey. Jeden z herců se postaví na židli a zvolá: „Už od roku 1888 vychováváme z chlapců stoprocentní bystré mladé muže.“ A vzápětí to okomentuje: „Vyložená bouda.“ Chlapci mají na sobě různé čepice – je to kostýmní znak pro Holdena. Holden se jde rozloučit s profesorem Spencerem, který je nemocný (jeden z chlapců si na sebe oblékne župan a pololehne si na židle). Profesor Holdenovi promlouvá do duše, snaží si u toho zavázat šátek kolem hlavy, Holden mu pomáhá. Holden ho uklidňuje, že jen „prodělává takový období“.

Jeden z herců hraje na foukací harmoniku. Holden, hraný

jiným hercem než v předchozí situaci, je v pokoji a čte si. Přichází Ackley – hraje ho nejvyšší z herců, je hubený, má dlouhé ruce a dlouhé nohy a jako znak má barevnou košili, která mu je evidentně malá. Holden mluví o Ackleym a vzápětí o Ackleym mluví herec, který hraje Ackleyho, což působí komicky. Herec má nad postavou Ackleyho obrovský nadhled, a proto se mu daří vytvářet tak humorný efekt. Ackley otravuje Holdena, který si chce číst. Během rozhovoru se Ackley snaží lehnout si na tři židle vedle sebe, ale je moc dlouhý, a tak je rozestaví dále od sebe a spokojeně si na ně lehne. Takřka okamžitě vstane a chce si stříhat nehty na nohách. Holden ho požádá, aby si je stříhal nad něčím. Tak si Ackley za pobavení publika vezme Holdenovu knihu.

Přichází Holdenův spolubydlící Stradlater (má na sobě košili) a jelikož má rande a nestihne napsat kónu, tak poprosí Holdena, aby mu ji napsal. Holden se vyptává na jeho rande a dozvídá se, že má rande s Hankou Gallagherovou. Zná se s ní od dětství a je patrné, že k ní chová docela silné city. Stradlater odchází, ozývá se stejná hudba jako na začátku a Holden přemýšlí o popisu, který má pro Stradlatera napsat. Popisuje baseballovou rukavici svého mladšího bratra Allieho, který zemřel. Stradlater se vrací a rozčiluje se nad hotovou kónou, že to měl být popis „nějakého baráku“ a ne rukavice. Holden se postupně víc a víc vzteká, navíc evidentně žárlí, že byl Stradlater na rande s Hankou. Hádka vyústí v několik žďuchanců, silnější Stradlater leží na Holdenovi a nutí ho, aby mu přestal nadávat (je patrné, že Holdenovi nechce ublížit, jen ho umlčet). Holden slíbí, že bude potichu, ale jakmile ho Stradlater pustí, tak mu Holden opět začne nadávat. Stradlater se rozčilí a strčí do Holdena tak, že se bolestivě praští o židli. Dlouho se krčí schoulený o židli a trochu se svíjí.

Když se vzpamatuje, vydá se za Ackleym. Vzbudí ho. Nastává

vtipný okamžik, když se na sebe podívají a oba užasle říkají „ježíkriste, co to je?!“. Holden má totiž na obličeji imaginární krev od rány a Ackley má na obličeji bílé puntíky (mast proti akné). Holden se snaží si s Ackleym povídat, ale nenachází s ním společnou řeč, a tak je definitivně vyprovokován k odchodu z Pencey. Herci se postaví k sobě a střídavě sdělují, co se Holdenovi honí hlavou. Rozhodne se odjet. (V pozadí lze slyšet hru na kytaru). Holden (opět jiný herec) nasedá do taxi, které herci rychle vytvořili ze čtyř židlí. Vepředu jej řídí taxikář. Holden se s ním snaží bavit o kachnách na jezírku v blízkém parku, taxikáře to ale rozčílí. Dojedou k hotelu a Holden opouští taxi. Všichni čtyři herci opět střídavě popisují, jak se Holden cítí.

Holden ve výtahu mluví s liftboyem a ten se mu snaží dohodit prostitutku. Za Holdenem přichází jeden z herců převlečený za dívku. Působí to komicky, protože herec má nadhled nad postavou, zároveň má ale přesně odkoukaná ženská gesta, pohyb a pohledy. Holden by si chtěl jen povídat, a tak ho prostitutka vyzve, aby zaplatil deset dolarů. Holden se brání, že mu liftboy říkal jen pět. Přichází liftboy a probíhá hádka o peníze. Holdena tato nespravedlnost rozčiluje, a tak začne liftboyovi nadávat. Ten (ještě s dalším kumpánem) Holdena sejme a Holden se kroutí na zemi. Přiléhají k němu i ostatní herci a všichni představují Holdena. Naštvaného a smutného, svíjejícího se na podlaze. Střídavě říkají, co si Holden představuje: že má kulku v břiše, že vystřelí po liftboyovi, že přichází Hanka a zaváže mu břicho. Návrat do reality. Holdenovi je na nic. Chce zavolat Hance, ale rozmyslí si to. Nakonec si domluví rande se Sally, v parku s rybníčkem a s kachnami.

Tam potkává holčičku, kterou opět dobře hraje jeden z herců (na hlavě má culíky, viz Příloha č. 3, Fotografie č. 2). Holden se

od holčičky snaží zjistit, kde se nachází jeho sestra Pheobe. Herec se nepitvoří, přesto se mu daří vytvořit obraz malé holky. Přestože to zprvu vypadá nadějně, tak mu holčička nakonec neporadí. A tak Holden píše Pheobe dopis, protože se s ní chce ještě vidět a rozloučit se, poněvadž odjíždí (jeden z herců píše dopis a čte ho u toho nahlas, druhý herec přerovnáva židle).

Holden potkává dvě jeptišky (dva herci, mají na sobě černé hábity) a chce jim přispět, ale ony odmítají. Začnou se spolu bavit o literatuře, konkrétně o Romeovi a Julii. Holden přiznává, že mu bylo víc líto, jak zabili Merkucia. Nakonec se s nimi rozloučí. Herci pak střídavě popisují Holdenův vztah k náboženství, přerovnáva u toho židle a jeden herec hraje na harmoniku. Holden telefonuje Pheobe (jde slyšet jen Holden), sděluje jí, že ho vyhodili z Pencey. Když se s ní rozloučí, přichází Sally, opět bravurně zahraná jedním z herců (má kabelku, viz Příloha č. 3, Fotografie č. 1). Hercům také napomáhá velice trefný text. Konkrétně herci hrajícímu Sally pomáhají dodat typizovanou ženskost některé repliky. Např. „Hele, přijdeš mi na Štědrej den pomoct ustrojit stromeček?“ Holden reaguje neurčitě, a tak Sally pokračuje: „Hele, já to ale musím vědět přesně.“ Holden ji ponouká, aby s ním odjela někam pryč, ale ona odmítne, že se to nedělá, což Holdena rozčílí. A s větou „ty bys taky člověka dokázala nasrat“ odchází.

Herci vytvoří taxi, jeden z nich si na sebe bere bundu a stává se taxikářem. Holden do něj nasedá a chce po taxikáři, aby jezdil jen tak dokola. Ptá se ho na jezírko v Central Parku, respektive na kachny. Chce vidět, kam se podějí v zimě. Taxikáře to naštve. Taxikář často říká „maj už takovou náuru, proboha živýho“, tato repetice je vtipná a dobře vygradovaná. Holden vystoupí z taxi, přicházejí další herci a střídavě vzpomínají na Hanku. Nečekaně se na jevišti objevuje malá holčička (Pheobe) s kufrem. Holden se jí

zlostně ptá, co má v tom kufru. Dívenka odpovídá, že svoje šaty, že pojede s ním. Holden ji okřikne, ať drží hubu. Pheobe se posadí na kufr. Holden jí říká, že přece má hrát v té hře, ale Pheobe říká, že v ní hrát nebude. Holden nakonec Pheobe řekne, že si to rozmyslel a že nikam nepojede. Pheobe se ještě ujišťuje a Holden jí potvrdí, že s ní pak půjde domů. A bere ji na kolotoč, který má Pheobe tak ráda. Židle a herci jsou umístěni stejně jako na začátku a pohybově vytvářejí pro Pheobe kolotoč. Různě si ji dokola předávají. Hraje rocková hudba, ale ve veselejším duchu, beze slov. Holdenův příběh končí. Publikum intenzivně tleská.

### **1.5.3 Rozbor inscenace**

Franková se souborem nezachovala jako název inscenace jméno její literární předlohy (*Kdo chytá v žitě*) a vytvořila název nový – *Já, Holden*. Automatické ponechání názvu by mohlo být zavádějící, protože Franková do inscenace nezpracovává jeho literární vysvětlení. Změněný název naopak podporuje obsahovou stránku inscenace a zároveň dokresluje použitou formu střídání se v roli Holdena a vůbec vazbu mezi herci a Holdenem. Všichni čtyři herci v sobě mají kus Holdena a divadelní Holden je zrozen z těchto čtyř mladých mužů. Přestože herci nevypráví svůj osobní příběh, ale příběh Holdena Caulfielda, je v jejich nasazení znatelné pouto, které s ním mají; zřejmě nezažili přesně to, co zažil Holden, ale určitě se někdy cítili stejně jako on. Toto „zosobnění“ dodává sdělení inscenace přirozený apel a téma se tak dostává lépe k divákovi.

Hana Franková i v dalších inscenacích (např. *Kdyby bylo nebe*, *Sestra*, *Hledání – Suche*) dokazuje, že dovedně nachází tematickou aktuálnost pro herce; a to je jeden z důvodů, proč

bývají její inscenace protkány přirozenou lehkou dojemností. Zároveň si však dokáže uhlídat střízlivý nadhled a nezatěžkává inscenaci patosem. Zmíněná dojemnost je patrná hned v úvodní scéně - pohyblivý obraz s hudebním doprovodem vyvolává v divákovi pocit úzkosti, soucitu a pochopení. Ono „nesmyslné“ hledání různých poloh a přecházení sem a tam navozuje dobře známý pocit – každému je někdy smutno a zoufale hledá útěchu.

Franková děj stopadesátistránkové knihy zkracuje do patnácti stran scénáře. Hlavní témata a sdělení knihy však zůstávají netknutá a jsou předávána divákovi nejen verbálními, ale i dalšími divadelními prostředky. První slova v knize jsou totožná s prvními slovy v inscenaci, nikoli však se začátkem inscenace. Slovnímu výstupu totiž předchází výše zmiňovaná nonverbální fyzická akce za doprovodu hudby. Tato úvodní scéna přibližuje pocity dospívajícího chlapce (proměna nálad, osamocení, smutek, vztek, uzavírání se před světem, boj se světem).

Inscenace stejně jako kniha střídá vypravěčské pasáže s přímou akcí mezi postavami, přičemž vypravěčem je Holden a je zachována první osoba jednotného čísla. Děj knihy je přirozeně zestručněný, je vypuštěno několik událostí; např. setkání s učitelem Antolinim – pro naznačení Holdenova studia stačí setkání s profesorem Spencerem, dále setkání s Phoebe v jejich domově, z něhož je několik úryvků transformováno do podoby telefonátu. Je to naprosto logický krok, protože by se tak zkazil mocný závěr s příchodem skutečné holčičky. Čili klíčem pro zestručnění příběhu je vyřazování situací, které nesou obdobné významy a informace jako již začleněné situace, které jsou okrajové a nesouvisí přímo s hlavní linií příběhu, a nakonec situace, které nezapadají do nově vznikajícího divadelního řešení (což je případ setkání s Phoebe).

Chod děje urychluje také použití vypravěče (v podobě

Holdena) – ne všechno je rozehráváno, mnoho informací se dozvídáme prostřednictvím Holdenových promluv. Závěr inscenace obsahově zcela odpovídá závěru knihy (Phoebe přesvědčí Holdena, aby nikam nejezdil tím, že chce odjet s ním). Závěr inscenace je působivý nejen obsahem, ale i divadelním provedením. Po celou dobu divák sleduje hru mladých mužů, kteří absenci žen povyšují na divadelní prostředek, a proto je příchod skutečné malé dívky mezi čtyři muže překvapivou a velice působivou pointou celé inscenace. Dojemně půvabným dovětkem je pak obraz Phoebe vozící se na svém tolik oblíbeném kolotoči, který ze svých těl vytvářejí herci. Otázkou osobního vkusu zůstává, zda se efekt s malou holčičkou nepohybuje na hranici citového nátlaku či kýče. Pro mě však nikoliv.

Ke kompozici a uchopení inscenace se ve své recenzi vyjadřuje Ivo Kristián Kubák. *„Salinger svoji knihu napěchoval situacemi, v kterých se Holden setkává s obrovskou plejádou rozličných figur, z nichž Hana Franková vybrala dvanáct různých postav a spravedlivě je rozdělila mezi čtyři herce. V celkové kompozici pak těchto dvanáct postav projde asi půltuctem situací, v nichž si každý z herců alespoň jednou zahraje Holdena. Stavba šedesátiminutové inscenace je poměrně jednoduchá: nejprve se nám všichni čtyři protagonisté v čepici představí jako čtyřdílný Holden Caulfield a obyčejným epickým vyprávěním nás uvedou do děje.“*<sup>28</sup>

Celá scénografická podoba inscenace je čistá, ale propracovaná tak, aby šla ruku v ruce s obsahem a uchopením inscenace. Použití čtvercové arény umocňuje fakt, že Holden je ztělesněním kontrastů a na jeho osobnost se dá pohlížet z mnoha stran. Dalším záměrem je nabourání klasické struktury jeviště, ve kterém jsou místa divákovi skrytá. Zákulisí není využíváno,

---

<sup>28</sup> KUBÁK, I., K. *Holden divided*. Tvořivá dramatika, 2010, roč. 21, č. 2, s. 42

výjimkou je několik momentů překvapení; např. když se jeden herec převléká za prostitutku či schování dívky (Pheobe) v zákulisí. Divák má tedy možnost vidět takřka vše. Akce se děje přiznaně, herci se převlékají a přetvářejí scénu při světle a před zraky diváků.

Přestože jsem výše popisovala osobní přístup k postavě Holdena, tyto uvedené anti-iluzivní prostředky dodávají hercům nadhled nad postavami i nad celým příběhem a umožňují, mnohdy velice komicky, záměrně mísit realitu s divadelní fikcí. Doložila bych to např. Holdenovým setkáním s Ackleym. Herec hrající Ackleyho popisuje, jak Ackley vypadá („Byl to takovej dlouhatánskej kluk... ..s hnusnýma zubama...“) a demonstruje to na sobě (sám je vysoký s dlouhými pažemi a s dlouhýma nohama a má výrazné zuby). Navíc se jedná o dvojí nadhled – dělá si legraci z postavy, ale současně i sám ze sebe.

Odstup od postav a anti-iluzivnost také podporují i další scénografické prostředky, jako jsou kostýmy, scéna a rekvizity. Kostýmové provedení funguje na principu oblékání znaku. Jako základ na sobě herci mají rifle či jiné obyčejné kalhoty a nevýrazné triko a na to si vždy dosadí znak postavy, kterou zrovna jsou. Ackley má malou košili, taxikář bundu, drsná ochranka černé brýle, nemocný profesor župan, holčička v parku dva culíčky a ten, kdo představuje Holdena, má na hlavě čepici. Svěže působí, že každá z těch čepic je jiná (kšiltovka, zimní čepice...), a zároveň se jedná o další prvek podporující Holdenovu vnitřní rozpolcenost a protikladnou povahu. Zajímavá je i záměrná kostýmová „nedůslednost“, která působí humorně. Můžeme ji vidět např. u jeptišek; mají na sobě dlouhý černý hábit, není ani řádně zapnutý, a než se situace rozběhne, není zřejmé, kým vlastně jsou.

Jako nejsložitější se jeví kostýmové provedení prostitutky –



ta je první ženskou postavou, tudíž překvapením, a proto je její kostým důkladněji propracovaný. Zároveň i on v sobě skrývá záměrný nedostatek – ponožky v lodičkách. Stejně jako kostýmy je i celá scéna náznaková a je takřka holá; pracuje pouze se čtyřmi židlemi a několika rekvizitami. Prostředí, ve kterém se postavy nacházejí, se několikrát proměňuje, což je scénograficky prováděno především přesunem židlí. Například taxi je sestaveno umístěním dvou židlí vepředu a dvou židlí za nimi a je dotvořeno pantomimickou akcí (otevírání imaginárních dveří, kroucení imaginárním volantem a řazením imaginární řadicí pákou). Ostatní použité rekvizity nejsou imaginární, ale skutečné (kufr, kniha, nůžky...).

Výše zmiňovaná situace s Ackleym a popsané scénografické prostředky předesílají způsob, jakým herci hrají. Podobně jako v druhých dvou inscenacích je využita recitace textu mířená k divákovi, mluvená buď jedním hercem nebo více herci unisono nebo více herci rozděleně. Některé z recitací mají monologizující charakter (např. Holdenova promluva o Allieho rukavici). Používá se také psychologicko-realistické herectví, které se objevuje v některých rozehraných Holdenových setkáních s dalšími postavami (např. konflikt se Stradlaterem nebo závěrečný rozhovor s Pheobe). Převažuje anti-iluzivní způsob herectví, který je vytvářen plynulými přechody mezi mluvením o postavě a mluvením za postavu, rychlým střídáním postav, recitovanými pasážemi, komentováním postav a dramatickým jednáním. Hraní ženských postav je výrazně stylizované, tažené k lehce karikaturní podobě. Toto „karikaturní herectví“ napříč pohlavím (muž hraje ženu, žena muže) v sobě obsahuje velké riziko, že výsledek bude lascivní a trapný. Domnívám se, že důvodem, proč v tomto případě nedochází k trapnému, ale naopak k velmi vydařenému

humornému efektu, je vnitřní nasazení a vnější umírnění. Jinými slovy cesta k postavě nevedla přes vnější předvádění, ale přes vnitřní pocit, který je podpořený stylizovanými audiovizuálními znaky (představitel Sally si hraje s korálky na krku, má zpěvavou intonaci a používá jiný slovník). Ku prospěchu je také vynechání otřepaných klišé typu vycpaná ňadra. Uvedené stylizované hraní žen je použito v komicky laděném duchu. Pro čistotu tvaru a vážné vyznění je tedy nepřipustné, aby v závěru byla Phoebe zahráná mužským hercem.

Inscenace má funkční temporytmus v následujících aspektech. Dobře vystavěný text umožňuje gradaci, a to jak v dílčích scénách, tak v rozměru celé inscenace. Dynamické akce se střídají se statictějšími lyrickými pasážemi, mění se emotivní zabarvení situací (humor, smutek, dojetí, vztek), hlasitost a rychlost. Jako příklad kontrastní skladby scénáře bych uvedla Holdenův lyrický popis Allieho rukavice, který dohromady s hudebním podkresem a tišším citlivým provedením přirozeně dojmá diváky. Vzápětí je atmosféra narušena příchodem Stradlatera a následným sporem o obsah kóny, který vyvrcholí v krátkou rvačku mezi Holdenem a Stradlaterem. Čili náboj této scény je zcela odlišný než náboj scény předchozí. Rytmu inscenace také napomáhá vhodně zvolená hudba, která vždy přirozeně dokresluje atmosféru. Hudba je vytvořená přímo pro tuto inscenaci. Příjemným osvěžením reprodukované hudby je zapojení hudby živé (foukací harmonika a kytara).

Inscenace *Já, Holden* postoupila na národní přehlídku Jiráskův Hronov a dočkala se převážně kladných ohlasů. Například Ivo Kristián Kubák v závěru své recenze inscenaci oceňuje. *„I když největší překvapení přichází – tak, jak má, - na závěr, a nejen ve formě dějové pointy, je karlovarský Já, Holden jednou*

*z nejpozoruhodnějších a nejkompaktnějších inscenací, které na poli poloamatérského a poloprofesionálního divadla můžeme potkat.”<sup>29</sup>*

---

<sup>29</sup> KUBÁK, I., K. *Holden divided*. Tvořivá dramatika, 2010, roč. 21, č. 2, s. 43

## 2. Epické prvky

Ke zkoumání epických prvků v kontextu neprofesionálního divadla je nutné přistupovat jak z hlediska praktického, tak teoretického. V této kapitole se nejprve budu věnovat teoretickému pohledu a pokusím se vytvořit vlastní definici epických prvků; budu vycházet z diferencí epického a dramatického přístupu k divadlu a z epického divadla. Podrobněji se budu věnovat i postavě vypravěče a jeho projevům, poněvadž vyprávění je důležitým sdělovacím způsobem v epickém divadle. Také se budu zabývat principem montáže.

Opírám se převážně o divadelní teorii, ale současně i o literární; epické prvky se často objevují v inscenacích, které jsou vytvořeny na základě prozaické předlohy, a je tedy třeba na ně nahlížet i literárně. A jestliže jsem v úvodu použila Roubalův termín „divadlo prózy“ jako paralelu k divadlu poezie, je zřejmé, že se inscenace opírají o literaturu a nepoužívají jen ryzí divadelní prostředky, ale i literární. Výchozí předlohy byly naprosto zásadní pro vytvoření scénářů všech zkoumaných inscenací a tyto scénáře jsou vlastně složeny přímo z textů oněch předloh (přestože se s nimi samozřejmě manipulovalo).

### 2.1 Epický a dramatický přístup k divadlu

*„Dramatičnost je princip konstrukce dramatického textu a divadelní inscenace, jehož zachování vytváří napětí mezi jednotlivými scénami či epizodami fabule směřujícími k rozuzlení (katastrofě, nebo řešení komediálního) a naznačuje, že je divák vtažen do děje. Dramatické divadlo (jež BRECHT staví do přímého*

*protikladu s divadlem epickým) je divadlo klasické/klasicistní, realistické či naturalistické dramatiky, i dobře udělané hry /.../ Epičnost má v divadelní teorii i praxi rovněž své místo, neboť se neomezuje jen na určité umělecké žánry (román, novelu či epos – epickou báseň), a v některých divadelních formách hraje zásadní roli (viz epické divadlo). Epičnost se vyskytuje i v divadle dramatickém, zejména v líčeních, popisech či v postavě vypravěče.*<sup>30</sup>

Dramatické pojetí má za cíl vytvořit iluzi, tedy vyvolat v divákovi dojem, že to, co sleduje, je skutečnost, která se odehrává tady a teď. Čili z časového hlediska divák sleduje přítomnost. Prostor slouží ději, nepřipouští se jeho hmotná divadelní podstata; scénografie tedy směřuje k iluzi. A to v tom smyslu, že může být samozřejmě i znaková, ale podstatné je, že nastolené znaky (třeba i vysoce stylizované) nejsou nijak narušovány. Jinými slovy divák na zvolenou scénografii přistoupí a přijme významy znaků (připustí tuto podobu jako skutečnou, čili připustí určitou iluzi) a na rozdíl od epického pojetí není divák ničím vytržen. (Např. jakmile divák přistoupí na skutečnost, že se příběh odehrává na lodi a tyče, které vidí, jsou lodní stožáry, není možné nečekaně vyrušit diváka z přesvědčení, že je to lodní stožár. Kdežto epický přístup umožňuje prudké a přiznané proměny tyčí.)

Dramatické pojetí vylučuje na jevišti herce jako skutečného žijícího člověka. To, co divák vidí, nazývá Zich *dramatickou osobou*<sup>31</sup> a Hořínek *jevištní postavou*: „Při inscenování, tj. ztělesňování dramatického textu na jevišti, dochází tedy k proměně schematické literární dramatické postavy v postavu smyslově konkrétní, v postavu z masa a krve – v **postavu jevištní**. Vztah mezi dramatickou a jevištní postavou není jednoduchý a přímý, ale

30 PAVISE, P. *Divadelní slovník: slovník divadelních pojmů*. Praha: Divadelní ústav, 2003, s. 128

31 ZICH, O. *Estetika dramatického umění*. Praha: Panorama, 1986, s. 45

*složitý a zprostředkovaný: mezi dramatickou a jevištní postavou stojí jako tvůrčí prostředník – herec. /.../ Jevištní postava je proces, nikoli konstanta, a neexistuje jinak a jinde než ve svých konkrétních jevištních projevech.*<sup>32</sup> V dramatickém pojetí se má herec do postavy vcítit, sžít se s ní a divák má s postavami soucítit a bát se o ně. Podobně jako u scénografie není vyloučená stylizace, ale zásadní je dodržování a respektování nastolené stylizace. Divákovi není připomínáno, že sleduje hrajícího herce. Pavise označuje postoj diváka v dramatickém pojetí divadla jako „*podvolení*“<sup>33</sup>. Celý dramatický děj tak vytváří pevný celek, který není ničím narušovaný. Pavise dramatické divadlo vidí jako *divadlo-kolotoč*: „*Divák ‚nasedá‘ na kolotoč-příběh, který sám nekontroluje; propadá iluzi, že zvířata a krajiny, které vidí, jsou skutečné.*“<sup>34</sup>

Naopak epické pojetí divadla přirovnává k planetáriu. „*V planetáriu jsou pohyby hvězd rekonstruovány schematicky, ale jejich dráhy jsou zachyceny věrně.*“<sup>35</sup> Epický přístup bych k planetáriu přirovnala ještě důsledněji; sledování umělé projekce hvězdné oblohy (která samozřejmě může být takřka nerozpoznatelná od skutečné oblohy) je opřeno o fakt, že návštěvníkovi planetária je neustále připomínáno, že je v planetáriu – dějí se tam věci, které se běžně při sledování skutečné hvězdné oblohy nedějí. Z reproduktorů znějí informace o hvězdách a planetách, hvězdy a planety se mohou počítačově přiblížit a oddálit, planetám se mohou obarvit prstence pro zvýraznění, může se spustit zrychlená či zpomalená animace padající hvězdy atd.

---

32 HOŘÍNEK, Z. *Drama, divadlo, divák*. Brno: JAMU, 1991, s. 109 – 110

33 PAVISE, P. *Divadelní slovník: slovník divadelních pojmů*. Praha: Divadelní ústav, 2003, s. 129

34 PAVISE, P. *Divadelní slovník: slovník divadelních pojmů*. Praha: Divadelní ústav, 2003, s. 128

35 PAVISE, P. *Divadelní slovník: slovník divadelních pojmů*. Praha: Divadelní ústav, 2003, s. 129

A v přeneseném významu jsou uvedené možnosti vlastně epickými prvky.

Epické prvky v herectví lze vnímat jako protiklad k dramatickému jednání; neznamena to však, že by se navzájem vylučovaly. V profesionálních inscenacích a snad ještě více v neprofesionálních se často objevuje obojí, jedno střídá druhé. Hlavním důvodem je zřejmě herecká nedokonalost neprofesionálů, které vyhovuje toto střídání a naopak je pro ni problematické udržet čisté dramatické jednání. Dokladem jsou všechny tři zkoumané inscenace, které obsahují řadu epických prvků, ale zároveň v nich nacházíme i dramatické jednání či alespoň stopy po dramatickém jednání.

Epické prvky mají antirealistický, antiiluzivní a stylizovaný charakter, a tak narušují *iluzi*. Podrobně se iluzí zabývá Zdeněk Bartoš v díle *Divadlo a iluze* a vysvětluje pojem iluze takto: „*Jednou je iluze s jistou mírou oprávněnosti ztotožněna s fikcí (obecně: smyšleným příběhem – zápletkou – sledem událostí, resp. dějem odehrávajícím se na scéně), podruhé s mimezí (nápodobou skutečnosti, zejména pokud jde o realistickou formu tohoto napodobení).*“<sup>36</sup> Zároveň podotýká, že totální divadelní iluze je v podstatě mýtus, protože divák vždycky ví, že se nachází v divadle (výjimkou jsou děti, které na to v očarování mohou zapomenout, či podoby neviditelného divadla).

*„Divadelní iluze vzniká tehdy, když považujeme za skutečné a pravdivé to, co je pouhá fikce, tj. umělecké ztvárnění určitého světa odkazů, který se vydává za „možný“ svět, jenže by mohl být náš vlastní. Iluze je spojena s efektem reálnosti, kterým jeviště působí a který je založen na psychologickém a ideologickém rozpoznání jevů, které divák dobře zná. /.../ Iluze – stejně jako nápodoba – tedy nemá žádnou definitivní formulku pravdivého*

<sup>36</sup> BARTOŠ, Z. *Divadlo a iluze*. Praha: Disk (malá řada), svazek 12, 2011, s. 13

a přirozeného zobrazení světa: iluze i mimesis jsou pouze výsledkem divadelních konvencí.<sup>37</sup>

„/.../ iluze vzniká a uplatňuje se na různých úrovních: ve fabuli (iluzivní fabule je uspořádána tak, aby divák chápal její logiku a směr a byl udržován v ‚napjatém očekávání‘; především však musí věřit příběhu, který fabule vypráví), prostřednictvím postavy (divák má věřit, že vidí skutečnou postavu a má se s ní ztotožnit) a pomocí scénografie (události jsou zarámovány, jeviště vytváří perspektivu a umožňuje iluzivní efekty založené na optickém klamu; ideálním je frontální jeviště kukátkovitého – italského – typu).<sup>38</sup> Uvedený typ scénografie je opravdu spojený s dramatickým přístupem k divadlu, zároveň je ale nutné dodat, že dramatické divadlo pracuje i se znakovou scénografií, avšak jednotným způsobem, který není ničím narušován.

„Od konce 19. století má divadlo tendenci začleňovat do dramatické struktury epické prvky: vyprávění, snížení napětí, davové scény, zásahy chóru, dokumenty (připomínající svým použitím historický román), promítání fotografií a nápisů, songy, změny dekorace při otevřené scéně, jevištní zdůraznění gestu dané scény.<sup>39</sup>

Principem epického přístupu k divadlu je tedy nabourávání iluze v různých divadelních složkách. Prostor není okleštěn od své skutečné hmotné podstaty – jeviště je jevištěm. Podle Pavise se v epickém divadle scéna nepřemění v místo jednání.<sup>40</sup> Proměna prostoru ovšem do určité míry možná je; ne však realisticko – naturalistickým iluzivním způsobem, ale metaforickým

---

37 PAVISE, P. *Divadelní slovník: slovník divadelních pojmů*. Praha: Divadelní ústav, 2003, s. 194 – 195

38 BARTOŠ, Z. *Divadlo a iluze*. Praha: Disk (malá řada), svazek 12, 2011, s. 22

39 PAVISE, P. *Divadelní slovník: slovník divadelních pojmů*. Praha: Divadelní ústav, 2003, s. 140

40 PAVISE, P. *Divadelní slovník: slovník divadelních pojmů*. Praha: Divadelní ústav, 2003, s. 129



a náznakovým, popřípadě verbálním. Scénografie je proměnlivá, změny se dějí přiznaně. Výstižná je charakteristika „vypůjčená“ z divadla poezie, a to „metafora v akci“<sup>41</sup> a „akční scénografie“<sup>42</sup>. „/.../ scénografie v pohybu, která hledá možnosti dynamických, časových proměn scény, souběžných s jevištním děním. Je to scénografie, která sází na funkční významové metamorfózy. /.../ Často se /.../ objevují prvky, věci a materiály, dosahující své tvárnosti a významové proměnlivosti díky manipulaci samými herci, kteří se dostávají do rolí jakýchsi scénografických performerů. Že je to dynamizující a divadelnost inscenace podporující faktor, je nabíledni.“<sup>43</sup>

Znakové a zkratkovité je i plynutí času. Jedná se v podstatě o jakousi rekonstrukci příběhu. Příběh se tedy váže častěji k minulosti a je divákovi zprostředkováván vyprávěním a popisem. Zároveň může zabírat velice široký časový úsek. Epicky pojatý příběhový celek nemusí být zdaleka tak pevně spjatý útvar jako v pojetí dramatickém, mohou v něm záměrně chybět některé souvislosti, jak chronologické, tak kauzální. Divákovi je tak připomínáno, že je divákem. Pavise divákův postoj vidí jako svobodný.<sup>44</sup> Divák je pozorovatelem, od kterého se vyžaduje aktivita v podobě přemýšlení, názorového uvědomění, porovnávání atp. Bourání iluze má diváka udržet v pozoru a nutit ho k úvahám.

Anti-iluzivnost podporuje i zvolené herectví, v němž má herec (a tak i divák) odstup od postavy; herec se nesnaží být tou postavou, ale ukázat ji. V epickém herectví je také možné vystoupit z role a přijmout roli jinou či nemít žádnou a být na jevišti jako živý

41 ROUBAL, J. - HŮRKOVÁ, J. *K poetice divadla poezie. Orten v divadle poezie.* NIPOS-ARTAMA a Hanácké folklórní sdružení, Praha – Prostějov 2004, s. 25

42 ROUBAL, J. - HŮRKOVÁ, J. *K poetice divadla poezie. Orten v divadle poezie.* NIPOS-ARTAMA a Hanácké folklórní sdružení, Praha – Prostějov 2004, s. 26.

43 ROUBAL, J. - HŮRKOVÁ, J. *K poetice divadla poezie. Orten v divadle poezie.* NIPOS-ARTAMA a Hanácké folklórní sdružení, Praha – Prostějov 2004, s. 26.

44 PAVISE, P. *Divadelní slovník: slovník divadelních pojmů.* Praha: Divadelní ústav, 2003, s. 129

skutečný člověk – vlastně být sám za sebe. Jako nepřímou definici herectví s epickými prvky lze použít již zmiňovanou citaci vztahující se k inscenaci *Bylo nás pět*: „...retro příběh nesený situacemi klukovských postav z Poláčkovy prózy a příběh kluků, kteří tyto postavy hrají nebo si na tyto postavy hrají dnes. To umožňuje dnešním dětem na jevišti komentovat pro ně dávné, a přece tak blízké příběhy, zaujímat k nim stanovisko, bavit se jimi a obohacovat je o svoje vlastní postoje a názory – a přitom si od nich udržovat odstup, který je podmínkou pro to, aby se jich mohly chopit a hrát si s nimi.“<sup>45</sup>

---

45 Dětská scéna 23, textová příloha Tvořivé dramatiky 2/2007, s. 23

## 2.2 Epické divadlo

Pro potřeby zkoumání tématu mé diplomové práce je nutné rozlišit termíny *epické divadlo* a *epické prvky*. Je třeba se odrazit od termínu *epické divadlo*, ale neztotožnit jej s epickými prvky, jelikož pojem *epické divadlo* je svázán především s Brechtovým, Piscatorovým a Claudelovým jménem. Jinak řečeno, inscenace nemusí být epickým divadlem, ale může obsahovat jednotlivé epické prvky. Brecht vysvětluje princip epického divadla pomocí pouliční scény: *„/.../ očitý svědek dopravní nehody demonstruje houfu shromážděných lidí, jak k neštěstí došlo. Kolemstojící třeba událost neviděli nebo jen nesouhlasí s jeho názorem, „vidí ji jinak“ - hlavní je to, že demonstrátor předvádí chování šoféra nebo přejetého nebo obou takovým způsobem, aby si kolemstojící mohli o nehodě udělat úsudek.“*<sup>46</sup>

Na základě Brechtovy pouliční scény je možné pojmenovat jednotlivé epické prvky. Epickým prvkem je svědkovo vyprávění (je vlastně vypravěčem), jeho herectví – způsob, jakým vstupuje do role a jakým střídá role, dále zkratkovité a neutříbené uchopení děje a nakonec otevřený postoj diváka, který svědkovi může věřit či nemusí a vytváří si na situaci svůj vlastní názor.

Zkoumané inscenace (*Bylo nás pět, Brand Party, Já, Holden*) nejsou epickým divadlem, ale můžeme v nich najít uvedené epické prvky. Zvolené inscenace nejsou ryzím epickým divadlem také proto, že jsou svou povahou vícežánrové a vícedruhové. Současné divadlo má synkretické a multižánrové tendence; s čistým žánrem se setkáváme málokdy. *„V současném divadle můžeme dobře sledovat, jak se realistické hraní či inscenování používá jen jako jeden z prostředků, který se zhusta suverénně míchá s jinými,*  
46 BRECHT, B. *Myšlenky*. Praha: Československý spisovatel, 1958, s. 50

různě stylizovanými způsoby divadelního zobrazování (nadsázka, parodie, karikatura, pohybová, hudební či výtvarná stylizace, více či méně vzdálená od měřítek skutečného života).<sup>47</sup> Hranice mezi tím, co je ještě vyprávěno a co už je dramatizováno, je navíc velice tenká, a tak často jedno přechází v druhé. Ani jedna ze zkoumaných inscenací nepředstavuje „pravé“ epické divadlo, ale jednoznačně všechny obsahují řadu epických prvků a zároveň i dramatické jednání (či stopy po něm).

Brecht při srovnávání dramatické a epické formy divadla řadí cit k dramatické formě a rozum k formě epické.<sup>48</sup> „Brecht je proti sentimentalitě, a to radikálně a vždy.“<sup>49</sup> Oproti tomu užitím epických prvků se citová angažovanost diváka nemusí vyřadit. I epicky provedená scéna může působit např. dojemně (takovýmto dokladem je např. úvodní scéna v *Já, Holden*). Epické prvky tedy nevyklučují divákovy emoce. V některých případech se dokonce použitím epických prvků dosáhne působivějšího předání emoce, než kdyby se o to pokoušel iluzivní psycho-realismus a dramatické jednání.

Jako konkrétní příklad je možné uvést Chinino ponárazové delirium – jen velmi těžko by se tento stav dal zachytit dramatickým jednáním. Navíc se jedná o zachycení *stavu*; a to je prakticky nemožné provést dramatickým jednáním, které je bytostně spjata s *procesem*. Celý tento audiovizuální efekt v divákovi vyvolává pocit, jako by se sám ocitl v takovém deliriu. Divák se vciťuje do postavy, což *Brechtovo epické divadlo* odmítá.

V tomto ohledu se zvolené inscenace více blíží Claudelovi, který také reprezentuje epické divadlo, a liší se od Brechta např. tím, že zcela záměrně diváka dojímá a nikterak se nebrání citům. „*Claudel vždy usiloval o totální umělecký výraz a totální umělecké*

47 BARTOŠ, Z. *Divadlo a iluze*. Praha: Disk (malá řada), svazek 12, 2011, s. 17

48 BRECHT, B. *Myšlenky*. Praha: Československý spisovatel, 1958, s. 158

49 KUNDERA, L. *Brecht*. Brno: JAMU, 1998, s. 111

*působení. Předváděl lidské vášně a jejich projevy se silným emocionálním apelem, který měl vyvolat u vnímatele všestrannou účast, zahrnující však stejné citové ztotožnění s dramatickými postavami jako racionální hodnocení jejich činů. To umožňovalo předně samo pojetí těchto postav, které nejen jednají, ale i průběžně reflektují (zejména v monolozích) své pohnutky a záměry. Claudelova dramatická postava není konstantní psychofyzická jednotka, ani charakterový typ, ale bojiště, kde se střetávají rozporné vlastnosti a sklony, kde se do sporu dostává cit, intelekt a vůle.*<sup>50</sup> Claudelovo epické divadlo je charakteristické tím, že se v něm neobjevuje žádná jednota – ani času, místa, stylu, ani charakteru.

Na základě charakteristik epického divadla je možné pojmenovat jednotlivé prvky a postupy, které dělají epické divadlo epickým. Tyto jednotlivosti jsou vlastně epické prvky. V této kapitole jsem jako epické prvky vymezila postavu vypravěče a jeho vyprávění, zkratkovité a nelineární plynutí děje, střídání rolí, do kterých se herec (vypravěč) neponoří, ale spíše je ukazuje a v neposlední řadě postoj diváka, který si utváří vlastní názor a nepropadá iluzi.

---

50 HOŘÍNEK, Z. *Cesty moderního dramatu*. Praha: Nakladatelství Studia Ypsilon, 1995, s. 48

## 2.3 Závěrečné rozlišení epického a dramatického přístupu

V této podkapitole jsem na základě předchozích poznatků vytvořila tabulku po vzoru Brechtovy tabulky<sup>51</sup>, v níž rozlišuje dramatickou a epickou formu divadla. Brechtova původní tabulka je spjata s Brechtovým pojetím epického divadla a jak jsem uvedla v kapitole 2.2, jednotlivé epické prvky a epické divadlo nejsou tentýž pojem, a proto je nutné ji modifikovat pro potřeby mé práce.

Na základě předchozích teoretických poznatků mi vyplynuly čtyři oblasti, v rámci kterých lze dobře vystihnout difference dramatického a epického přístupu – herectví, úloha diváka, scénografie a děj a čas.

	<b>Dramatický přístup</b>	<b>Epický přístup</b>
H E R E C T V Í	Směřuje k psychologicko-realistickému herectví. Herectví může být i stylizované, ale nastolená stylizace je jednotná a ničím nerušená. Herec se vciťuje do dramatické postavy, snaží se myslet jako ona a jevištní postava tak vzniká jednáním, dramatickým jednáním. Herec se snaží přiblížit svým jednáním na jevišti jednání skutečného živého člověka ve skutečném světě.	Směřuje ke stylizovanému herectví, které je proměnlivé a vytrhuje diváka z iluze. Herec vytváří jevištní postavu vyprávěním. Může střídat postavy či více herců se může střídat v jedné postavě. Komentuje a popisuje. Herec také vystupuje jako vypravěč či jako on sám (skutečný živý člověk). Hercova řeč a hercův pohyb mohou být modifikované, nadsazené, rytmizované.
D I V Á K	Divák stojí uvnitř akce, prožívá ji, vciťuje se do ní; výsledkem je sugesce (iluze). Divákova přítomnost není do inscenace nijak zapracována. (Hovoří se o smyšlené čtvrté stěně.)	Divák je aktivním pozorovatelem obrazu, který se před ním vytváří. Přesto může být citově angažován. Divákova přítomnost je připuštěna, herci s ním přicházejí do kontaktu.

51 BRECHT, B. *Myšlenky*. Praha: Československý spisovatel, 1958, s. 158

	<b>Dramatický přístup</b>	<b>Epický přístup</b>
SCÉ- NO- GRA- FIE	Scénografie je iluzivní, může být realistická, ale i znaková. Důležitá je jednota a stabilita, která divákovo vnímání příběhu nijak nenabourává a podporuje celek.	Scénografie je náznaková, metaforická, akční. Nejednotnou a přiznaně se měnící scénografií je divákovi neustále připomínáno, že je to divadlo. Připouští se hmotná podstata divadelního prostoru.
D Ě J A Č A S	Čas a děj mají lineární charakter, vytvářejí pevný celek, který není ničím narušovaný. Děj se odehrává; vzniká dramatickým jednáním. Orientace na přítomnost; divák zajímá, jak to dopadne.	Z širokosti času a děje vyplývá potřeba zkratkovitosti a znakovosti, kolážitové a montážní skladby. Děj se sděluje: popisuje se, komentuje, předznamenává, shrnuje, zdůrazňuje. Orientace na minulost; divák zajímá, jak to proběhne.

## 2.4 Režie a scénář

Do uvedené tabulky jsem záměrně nevložitla režii, protože úloha režiséra je v naprosté většině případů neprofesionálního divadla zastřešující a režisér v neprofesionálním divadle často zastává i jiné funkce (jako je dramaturgie, scénografie a další). To znamená, že o to víc slouží všechny divadelní složky k naplnění jeho vize. Zároveň je jeho vize determinovaná určitou „neprofesionalitou“; neprofesionální herci (a o to více děti) nejsou dokonale tvárnou hmotou, jakou je profesionální herec, a je třeba to brát v úvahu. Nevýhody přeměnit ve výhody. A další nedostatek, se kterým na poli neprofesionálního divadla bojujeme, je minimální finanční a hmotné zázemí, což přirozeně vede ke střídmější scénografii, opřené o znaky a metafory, nikoli o bohatou výpravu.

V kontextu divadla poezie se užívá slovní spojení „režie hlasu a pohybu“, což je důležitá režisérova funkce i v inscenaci s epickými prvky. Podle Roubala režisér v divadle poezie je: *„/.../ jakýmsi konečným autorem i arbitrem, tvůrcem i ručitelem výsledného divadelního díla, tj. inscenace. Konkrétně se za jeho hlavní úkoly považuje organizace všech složek a divadelních výrazových prostředků do určité významové a formální struktury, která je schopná přenést publiku nějaké smysluplné poselství a umělecký prožitek. Z tohoto hlediska je činnost režiséra výsostně významotvorná, divadelně syntetická sémiotická činnost.“*<sup>52</sup>

Osoba režiséra v neprofesionálním divadle do jisté míry rezonuje s osobou pedagoga. V anglicky mluvících zemích se běžně používá termín *theatre – maker – educator* (divadelní tvůrce – pedagog, pedagog – režisér). Všechny tři vybrané inscenace jsou dokladem tohoto pedagogicko – režijního přístupu, který zastřešuje

---

52 ROUBAL, J. - HŮRKOVÁ, J. *K poetice divadla poezie. Orten v divadle poezie.* NIPOS-ARTAMA a Hanácké folklórní sdružení, Praha – Prostějov 2004, s. 28



celou inscenaci, a všechny tři ženy (Hana Franková, Irena Konývková, Magda Veselá) nestojí pouze za složkou režisérskou, ale i za dalšími divadelními složkami.

Všechny jsou také autorkami scénáře, na kterém se samozřejmě různou měrou podílí i soubor. Kovalčuk píše o úloze a podílu scénáře na vzniku autorské inscenace: *„Na rozdíl od ‚dramatizace‘ není u scénáře estetická funkce dominantní, jde tu ‚jen‘ o formování určitého materiálu pro potřeby inscenace. /.../ scénář nesupluje úlohu dramatického textu (jak to činí dramatizace), ale stává se prostředníkem mezi ‚tématem‘ (původním textem, materiálem) a inscenací /.../ tím, že předpokládá a současně i navrhuje určitý způsob inscenačního uchopení.“*<sup>53</sup>

*„/.../ prostřednictvím scénáře dochází v autorském divadle k prvnímu utřídění, uchopení a formování textu, popřípadě i neslovesného materiálu, přičemž je v něm zároveň záměrně ponechávána určitá ‚nedokončenost‘ a otevřenost pro další inscenační tvorbu. Scénář tak v podstatě pro autorské divadlo znamená do určité míry to, co režijní kniha pro tradiční divadlo.“*<sup>54</sup>

Scénář v neprofesionálním divadle často vzniká přímo zkoušením či alespoň podléhá zkoušení, tedy proměňuje se na základě zkoušek.

Stále není pevně ohraničen termín „autorské divadlo“, ale podle Kovalčukovy charakteristiky<sup>55</sup>, který rozlišuje „literární autorství“ (ve smyslu autorství dramatického textu) a „autorství divadelní“ (ve smyslu autorství scénického tvaru), jsou všechny tři zkoumané inscenace autorským divadlem.

---

53 KOVALČUK, J. *Téma: autorské divadlo*. Brno: JAMU, 2009, s. 27

54 KOVALČUK, J. *Téma: autorské divadlo*. Brno: JAMU, 2009, s. 28

55 KOVALČUK, J. *Téma: autorské divadlo*. Brno: JAMU, 2009, s. 127

## 2.5 Vypravěč

Je-li stěžejním způsobem předávání myšlenky v epickém divadle vyprávění, lze předpokládat přítomnost *vypravěče*. V divadelním slovníku je vypravěč definován především v kontextu epického divadla, ovšem abych dosáhla ucelené definice vypravěče jako epického prvku, je třeba se věnovat i vypravěči v kontextu literární teorie. Také z toho důvodu, že vybrané inscenace (včetně mnou vytvořené inscenace) jsou úzce spjaty s literárními díly, z kterých vycházejí, a výsledný divadelní tvar je propojený s literaturou. Proto budu první podkapitolu věnovat vypravěči v epickém divadle, druhou kapitolu vypravěči v literární teorii a teprve poté, v třetí podkapitole, definuji a specifikuji pojem vypravěč jako epický prvek.

### 2.5.1 Vypravěč v epickém divadle

Vypravěč v epickém divadle nabývá různých podob a funkcí. Pavise ve slovníku popisuje čtyři typy vypravěče v epickém divadle.<sup>56</sup>

- *Rušitel iluze*

Osciluje mezi vytvořenou fikcí, v které je vypravěč odůvodněn dějem, a realitou, v níž nabourává iluzi např. oslovením publika.

- *Autorův dvojník*

Postava či postavy opustí danou iluzi, aby situaci mohly vysvětlit (ukázat) tak, jak by ji mohl interpretovat autor sám. Také mohou autorovu interpretaci přednést divákovi vytvořením jiné roviny

---

<sup>56</sup> PAVISE, P. *Divadelní slovník: slovník divadelních pojmů*. Praha: Divadelní ústav, 2003, s. 423

iluze.

- *Režisér*

Vypravěč je organizátorem představení, vstupuje do příběhu, upravuje ho, nabízí postavám řešení.

- *Prostředník mezi fabulí a hercem*

*„V kolektivních kreačích vycházejících z beletrie, nebo v souborech, které docházejí k textu z improvizací, herec-vypravěč vysvětluje, jak ‚cítí‘ svoji postavu, co by mohla říci, co se jí nedaří vyjádřit atd. Vypravěče se využívá bez zábran, proto se může inscenovat tak mnoho narativních textů, které nebyly určeny k divadelnímu provedení (básně, romány, novinové články atd.). Toto zdůrazňování vypravěče se často vysvětluje snahou počítat s vypovídáním herce, s jeho kritickým přístupem k roli a touhou ‚hrát, že hraje‘, snad v naději, že tak znovu nalezne ztracenou autenticitu.“<sup>57</sup>*

## **2.5.2 Vypravěč v literární teorii**

Hrabák<sup>58</sup> zmiňuje v souvislosti s úlohou vypravěče pět základních bodů: autorskou perspektivu, vyprávěcí čas, autorovo hodnocení látky, způsob motivace a vztahu k literární tradici a předlohám.

### **a) Autorská perspektiva**

#### **1. VŠEVĚDOUCÍ AUTOR**

V tomto případě stojí autor nad příběhem a postavami, má nadhled, ví o postavách a ději vše. Sděluje-li autor čtenářovi

57 PAVISE, P. *Divadelní slovník: slovník divadelních pojmů*. Praha: Divadelní ústav, 2003, s. 423

58 HRABÁK, J. *Poetika*. Praha: Československý spisovatel, 1977, s. 253 – 254

o postavách více, než vědí samotné postavy, jedná se o autorskou ironii. Zpravidla se pro vyprávění tohoto typu používá třetí osoba (er – forma).

## 2. AUTOR POZOROVATEL

Autor pozorovatel je svědkem; o příběhu a o postavách ví pouze to, co vidí. Popisuje tedy jednání postav, nikoli jejich myšlení. Hrabák jej obrazně označuje jako fotografický objektiv.

## 3. AUTOR ÚČASTNÍKEM DĚJE

Je-li autor účastníkem děje, vyjadřuje se v první osobě (v ich – formě). Zasazení do děje má různé podoby; účastník jako svědek, účastník jako hlavní jednající postava, účastník jako jedna z jednajících postav. Zároveň jedno dílo může zahrnovat více vypravěčů. Pakliže autor předkládá výpověď v ich-formě jako výpověď někoho jiného a ne jako svou vlastní, vzniká dichotomie a potencionální rozpor mezi autorem a vypravěčem.

### **b) Vyprávěcí čas**

*„Základní dichotomií je zde čas vyprávění a čas příhody, o které se vypravuje. Dichotomie se zeslabuje nebo docela ruší tehdy, když se látka prezentuje v podobě aktuální přítomnosti, tj. děj se rozvíjí v přítomnosti, takže čas děje je souběžný s časem, který prožívá publikum. To je příznačné pro dialog a na tomto způsobu prezentace fabule je vybudováno drama. Pro drama je ‚bezpříznakový‘ čas přítomný (postavy jednají), minulý se uplatňuje jen ve vyprávěcích složkách (postava vypravuje o něčem, co se událo) a zde se projevuje dichotomie mezi vyprávěcím časem a časem příhody.*

*Jestliže je drama charakterizováno ‚bezpříznakovým‘ přítomným časem, tedy aktuální přítomností, v níž se odehrává před*

*divákovými očima děj, neznamena to, že by pro dramatický děj neexistovala minulost. Konflikty mají zpravidla kořeny v minulosti, tj. jsou vlastně dovršením něčeho, co probíhalo před akcí, která je předváděna. Tato minulost je však jaksi ‚zabudována‘ do přítomnosti, takže se implicitně konfrontují dvě časové roviny – to, co bylo, a to, co se nyní děje.*

*Dichotomie mezi vyprávěcím časem a časem fabule je vyhrocena v epice, kde bývá čas vyprávění podstatně kratší než čas děje (do krátké prózy lze směstnat čas několika roků). Zde se jako bezpříznakový čas pociťuje čas minulý. Lze vypravovat ovšem i v přítomnosti (jako když např. někdo reportuje o fotbalovém utkání), ale to je celkem výjimečné.<sup>59</sup>*

### **c) Autorovo hodnocení látky**

#### **1. IMPLICITNÍ HODNOCENÍ PŘÍBĚHU**

Autor se snaží být maximálně objektivní a mít totální odstup od příběhu. Hodnocení si tedy vytváří čtenář sám na základě příběhu.

#### **2. EXPLICITNÍ HODNOCENÍ PŘÍBĚHU**

Autor subjektivně hodnotí osoby a jejich činy, předkládá tedy určité teze. Převáží-li jeho hodnotící postoj nad uměleckým obrazem a ten se dostane do pozadí, jedná se o *tendenční vyprávění*. Do jisté míry je ale *tendenční* každé dílo, protože v sobě nese sdělení.

### **d) Způsob motivace**

Hrabák motivací rozumí *odůvodňování uměleckých prostředků* a hovoří o třech typech motivace.

#### **1. KOMPOZIČNÍ MOTIVACE**

<sup>59</sup> HRABÁK, J. *Poetika*. Praha: Československý spisovatel, 1977, s. 254 – 255

Motivy v díle jsou podmíněny kompozičně, vše vztahuje k ději. Hrabák uvádí nadnesený příklad s hřebíkem – na začátku vyprávění se uvede hřebík proto, aby se na konci vyprávění na něm někdo oběsil. V detektivním žánru se pak objevuje „falešná“ motivace, kde některé motivy slouží k odvedení pozornosti a zmatení čtenáře.

## 2. REALISTICKÁ MOTIVACE

Cílem je vzbudit iluzi pravděpodobnosti. Tato pravděpodobnost jednání podléhá času a místu; to, co bylo dříve považováno za pravděpodobné, dnes může být vnímáno jako nepravděpodobné a naopak a stejně tak je to podmíněné místem (souvisí to i s kulturními rozdíly mezi národy).

## 3. ESTETICKÁ MOTIVACE

Ta je založena na vyloučení *neestetických* motivů. Estetické a neestetické motivy ovšem nelze přesně vymezit, poněvadž podléhají konkrétním literárním směrům, školám, žánrům.

### **e) Autorův vztah k literární tradici a předlohám**

Při novém zpracování starších literárních děl mluvíme o adaptaci a přepracování. Adaptací nazýváme dílo, které respektuje žánr předlohy, ale je upraveno pro nové publikum. Může jít např. o převyprávění díla pro děti či mládež nebo převedení literárního díla do divadelní podoby. Přepracování zahrnuje změnu původního žánru.

### **2.5.3 Vypravěč jako epický prvek**

V této podkapitole definuji pojem „vypravěč“ na základě divadelního i literárního pohledu – tedy vypravěče jako epický prvek. Vypravěč jako epický prvek v inscenaci se objevuje v těchto

podobách:

- postava označená jako vypravěč představující vypravěče
- více herců označených jako vypravěč/i představující vypravěče (chór)
- konkrétní postava z inscenace zastávající jeho funkci (Holden, Petr Bajza, China)
- více postav z inscenace zastávající jeho funkci (sborové recitování)
- ztělesněná abstraktní postava (svědomí, vzpomínka)
- více herců vytvářejících abstraktní postavu

Zároveň lze jejich podobu rozlišovat za pomoci výše uvedeného Hrabákova dělení autorské perspektivy v kontextu literární teorie. Můžeme jej uplatit i v kontextu divadelním: vševědoucí vypravěč, vypravěč pozorovatel, vypravěč účastníkem děje.

Vypravěč může být představován živou bytostí z masa a kostí pohybující se na jevišti (což jsou výše uvedené příklady) či vytvořen jinými prostředky. Tyto prostředky mohou mít auditivní charakter (např. samotný hlas) nebo vizuální charakter (např. projekce). V těchto případech je však nejasné, co lze označit „pouze“ jako užitý epický prvek (což je nadřazený pojem pojmu vypravěč) a co lze konkretizovat jako vypravěče. Jako příklad bych uvedla ponárazové delirium v inscenaci *Brand Party* – onen audiovizuální efekt znázorňuje – *popisuje* – stav hlavní hrdinky Chiny. Jedná se tedy o jednu z funkcí, která je vlastní vypravěči. Stává se tedy užití světlo a užitá hudba pro tento okamžik vypravěčem? Je to nejednoznačné, ale jisté je, že se jedná o epický prvek.

Funkcí vypravěče je vyprávění. „Klasicistní dramatik využívá

*vyprávění tehdy, když událost, o níž se vypravuje, neodpovídá požadavku vhodnosti a pravděpodobnosti, nebo není technicky realizovatelná. /.../ Vyprávění však není pro dramatika jen výpomoc z nouze, která mu umožňuje shrnout jednání slovně, ale má i další funkce. Odlehčuje hře tím, že rychle a účinně shrne to, co by se neobešlo bez komplikovaných dekorací, gest a dialogů. Událost prochází ‚filtrem‘ vědomí vyprávějící postavy, která fakta volně interpretuje a podává je v patřičném světle. /.../ Dramatik dává divákovi možnost objektivnějšího soudu tím, že ‚zcizuje‘ jednání vyprávěním, zásahy vypravěče. /.../ Vypravěč má často úlohu didaktickou: upozorňuje na problémy postav, obrací se na publikum a žádá je, aby změnilo ‚scénář skutečnosti‘ /.../’<sup>60</sup>*

Funkcemi vypravěče v epicky pojaté inscenaci jsou popisování (děje, akce, času, prostoru, postav, vnitřních pochodů postav), komentování (z úst postavy, z úst herce, pomocí dalších prostředků – projekce), komunikování s divákem, repetice, shrnutí, zdůraznění, vysvětlení, předznamenání, vytváření přechodů a zkratk.

---

60 PAVISE, P. *Divadelní slovník: slovník divadelních pojmů*. Praha: Divadelní ústav, 2003, s. 425 – 426



## 2.6 Montáž a epické prvky

Pavise vysvětluje dramatickou montáž takto: „*Fabule nepředstavuje jednotné, konstantní jednání /.../, nýbrž je roztržena na samostatné, autonomní jednotky. Dramatik odmítá dramatické napětí a začlenění každého dějství do celkového plánu, proto nevyužívá podnětů každé jednotlivé scény k tomu, aby podpořil zápletku a upevňoval fikci. Základními strukturními principy se stávají zlom a kontrast. Společnými rysy různých montáží jsou diskontinuita, přerývaný rytmus, náraz, zcizení a fragmentárnost. Montáž je umění založené na novém využití existujícího materiálu.*“<sup>61</sup>

Montáž je svou podstatou blízká epickým prvkům – zejména bych vypíchla výše uvedené rysy („diskontinuita, přerývaný rytmus, náraz, zcizení, fragmentárnost“<sup>62</sup>). Je tedy možné pohlížet na montážní charakter inscenace jako na epický prvek?

Propůjčím si charakteristiky divadla poezie, které se mohou týkat i divadla prózy. „*Nedostatek příběhovosti nesyžetové poezie se dá do jisté míry kompenzovat i dynamickou kompozicí scénáře, jenž proto mívá většinou po stránce kompoziční nelineární, složitou podobu různých montáží nebo koláží. Princip montáže je mj. i proto od počátku uvažování o divadle poezie považován za pro ně cosi přímo konstitutivního a příznačného.*“<sup>63</sup>

Dle Hořínka montáž: „*/.../ představuje jednak princip doplňující fabulační výstavbu děje, ale v některých případech*

61 PAVISE, P. *Divadelní slovník: slovník divadelních pojmů*. Praha: Divadelní ústav, 2003, s. 268

62 PAVISE, P. *Divadelní slovník: slovník divadelních pojmů*. Praha: Divadelní ústav, 2003, s. 268

63 ROUBAL, J. - HŮRKOVÁ, J. *K poetice divadla poezie. Orten v divadle poezie*. NIPOS-ARTAMA a Hanácké folklórní sdružení, Praha – Prostějov 2004, s. 18

*i princip samostatný, jenž může dramatickou fabuli úplně nahradit.*"<sup>64</sup> Také rozlišuje různé podoby montáže; jako nejjednodušší vnímá „mechanické spojování“, které umožňuje velkou volnost a přiřazuje k němu divadlu příbuzné zábavní produkce (např. kabaret, revue). Dalším principem je propojení fabulačního a montážního principu v rámci dramatického díla, např. se může jednat o sled scének, které mezi sebou nemají kauzální vztahy a jediným pojítkem je společné dějiště. Jako nejsložitější způsob vnímá „nahrazení dramatické fabule dramatickou montáží“.<sup>65</sup> K poslednímu typu směřuje např. dokumentární či politické divadlo.

Pohlížet na montážní charakter jako na epický prvek určitě lze, ale jako přínosnější se jeví spíše přemýšlet o epických prvcích v montáži, jelikož montáž obsahuje řadu postupů a charakteristik, které odpovídají svou povahou epickým prvkům.

---

64 HOŘÍNEK, Z. *Drama, divadlo, divák*. Brno: JAMU, 1991, s. 100

65 HOŘÍNEK, Z. *Drama, divadlo, divák*. Brno: JAMU, 1991, s. 101

## 2.7 Analogie s divadlem poezie

Přestože všechny tři zkoumané inscenace vycházejí z prozaické předlohy, je možné v nich nacházet analogie s divadlem poezie. Dokladem toho je i fakt, že inscenace *Brand Party* postoupila na Wolkrův Prostějov – tedy na přehlídku divadla poezie. to způsobeno tím, že uvedené inscenace více či méně používají dramaturgické a inscenační postupy divadla poezie. „*Divadlo poezie – pásmo jednotlivých básní či próz spojených většinou osobou autora, které vedle přednesu používá k předání sdělení a zesílení účinku i pohybových, výtvarných a zvukových prvků, aniž ruší dominanci slova. Pohybově obrazový a mimo- a nadverbální zvukový plán (extralingvistické a paralingvistické prostředky) vytvářejí vlastní vrstvy významů, které jsou vůči slovu básně ve vztahu souhlasu či opozice, paralely či kontrastu, rozšiřují, zužují, posunují, či zpochybňují její význam a dohromady tak vytvářejí se slovem bohatší a složitější strukturu, jejímž smyslem není ilustrovat či ‚dramatizovat‘ báseň vnějšími prostředky, nýbrž sdělit názor inscenátorů na báseň jako celek a její jednotlivá témata, vyjádřit svůj zážitek z ní apod.*“<sup>66</sup>

Některé dramaturgické a inscenační postupy divadla poezie mají vlastně podobné znaky jako epické prvky. „*Aby se divadlo poezie mohlo stát samo sebou, musí se nejprve báseň při svém zdivadelňování stát nejprve tzv. scénářem, tj. textovou předlohou určité zamýšlené konkrétní divadelní inscenace.*“<sup>67</sup>. Totožně se pracovalo i s výchozími texty ve zkoumaných inscenacích.

---

66 RICHTER, L. *Divadlo, literatura a my. Převod literárního díla do loutkového divadla*. Praha: Ústav pro kulturně výchovnou činnost a Krajské kulturní středisko Hradec Králové, 1985, s. 35

67 ROUBAL, J. - HŮRKOVÁ, J. *K poetice divadla poezie. Orten v divadle poezie*. NIPOS-ARTAMA a Hanácké folklórní sdružení, Praha – Prostějov 2004, s. 15

Podobnost s divadlem poezie také spatřuji v nadhledu tvůrců, který umožňuje utvoření a předávání názorů. Vysoká míra stylizace, znaky, zkratky, proměny, montáž, vyprávění, to vše v sobě zahrnují jak epické prvky, tak divadlo poezie.

Vzhledem k faktu, že žádná z uvedených inscenací nevychází z poezie a všechny (včetně mojí vlastní inscenace) mají prozaickou předlohu, se termín „divadlo poezie“ nejeví jako plně vyhovující. Nabízí se tedy použít pojem „divadlo prózy“, který není systémovým pojmem z divadelní teorie, ale vznikl na poli divadelní praxe, z potřeby pojmenovat jev objevující se v divadelní praxi. Jedná se o uplatňování obdobných dramaturgických a inscenačních postupů nejen na poezii, ale i na prózu.<sup>68</sup>

Propojením výchozího nedramatického textu se scénářem a výslednou podobou inscenace se zabývá Roubal ve své knize o divadle poezie; následující charakteristiky lze zároveň aplikovat i na divadlo prózy.

*„Dramaturg divadla poezie by neměl zapomínat, že scénářem vytváří především návrh pro divadelní poetiku akcentující text apriori nedramatického původu. /.../ jakákoli přítomnost formy přímé řeči v jakémkoli literárním textu má v sobě tím, že je vlastně citací řeči nějakého mluvčího, jistý potenciál divadelnosti /.../. To ale ještě neznamena, že umožňuje přímočarou transpozici do formy repliky postavy divadla poezie.*

*Samozřejmě je i možné vytvářet koncepty promluv postav, které mohou plnit nejrůznější funkce – od rolí komentátorů, vypravěčů až po zcela fiktivní či symbolické role – ale jejich podstata je víceméně klasicky divadelně činoherní, přerůstá vlastní specifikum poetiky divadla poezie, a představuje tak velmi riskantní prvek.*

---

68 ROUBAL, J. - HŮRKOVÁ, J. *K poetice divadla poezie. Orten v divadle poezie.* NIPOS-ARTAMA a Hanácké folklórní sdružení, Praha – Prostějov 2004, s. 15

*S naznačovanými možnostmi vytváření ‚postav‘ souvisejí samozřejmě i možnosti jejich jednání, vzájemných vztahů a tím vzniku jistých analogií ‚dramatických situací‘. I ty by však měly vycházet z povahy zdivadelňované poezie, nelze zapomínat na její primárně literární charakter a její určitou poetiku, jež si vynucuje spíš střídmost, dílčí nebo symbolický náznak vztahů, dialogů, stanovisek, pocitů, gest. Byť naznačování takové sítě významových vztahů je jistě především věcí režie, již scénář by je mohl předvídat a navrhovat.“<sup>69</sup>*

Netvrdím, že epické prvky a postupy divadla poezie jsou tentýž jev, ale zcela jistě je možné mezi nimi nacházet určité spojitosti. Navíc při pokusu určit, o jaký divadelní druh se v uvedených inscenacích jedná, je divadlo poezie, přesněji jeho analogický pojem „divadlo prózy“<sup>70</sup>, zřejmě nejpřesnějším označením. Divadlo prózy je nesystémový pojem, který vznikl z potřeby definovat jev objevující se v divadelní praxi – uplatňování obdobných inscenačních postupů divadla poezie na prózu.

---

69 ROUBAL, J. - HŮRKOVÁ, J. *K poetice divadla poezie. Orten v divadle poezie.* NIPOS-ARTAMA a Hanácké folklórní sdružení, Praha – Prostějov 2004, s. 18

70 ROUBAL, J. - HŮRKOVÁ, J. *K poetice divadla poezie. Orten v divadle poezie.* NIPOS-ARTAMA a Hanácké folklórní sdružení, Praha – Prostějov 2004, s. 15

### 3. Konkrétní epické prvky

Na základě teoretických poznatků se budu věnovat konkrétním epickým prvkům v inscenacích, a teorii tak doplním o konkrétní příklady.

#### 3.1 Epické prvky v *Bylo nás pět*

Inscenace je koncipována jako Petrovo vyprávění adresované divákovi a je završená Petrovým monologem; Petr Bajza je vypravěčem. Vypravěčsky se projevují i ostatní postavy. Velmi častým prvkem je popis akce namísto dramatického jednání. („A tak jsme šli do polí! Já... ..Tonda Bejval...“ atd.) Další konkrétní ukázkou epického zpracování akce je situace s vosami. Zajímavé je, že tuto situaci je možné v obecné češtině nazvat „dramatickou“, tj. konfliktní, napínavou, překvapivou, riskantní, nebezpečnou<sup>71</sup>, ale je zpracovaná epicky a neobsahuje dramatické jednání. Pohyb chlapců je až choreograficky vedený (statické štronzo, pohledy nahoru a kolem sebe, zběsilé běhání sem a tam a také se pracuje s umístěním chlapců na jevišti). Po hlasové stránce dochází k přesně dané modifikaci – sborová recitace, zpomalená mluva, řízený křik. Při pobíhání se také odehrávají zkratkovitým způsobem rozhovory s rodiči. Rodiče tam vlastně vůbec nevystupují, nepadají žádné jejich repliky, promlouvají pouze chlapci („Opravdu jsem byl na houslích!“); jejich repliky jsou tedy výtažky z rozhovorů s rodiči.

Konývková až choreograficky řídí pohyb malých herců; stylizuje ho a rytmitizuje, především za pomoci signálů, které předurčují následující akci. Takto rytmitizovaná a na signálech vystavěná je např. situace, kdy si chlapci chystají krabice. (Tonda zahvízdá na prsty, chlapci vezmou krabice a poposunou se k sobě

<sup>71</sup> PAVLOVSKÝ, P. *Základní pojmy divadla. Teatrologický slovník*. Praha: Nakladatelství Libri & Národní divadlo, 2004, s. 91

čelem k divákům. Hvízdne ještě jednou a chlapci popojdou dopředu. Přibíhá slušněji oblečený chlapec, Čeněk, stoupá si vedle nich do řady. Všichni ho sjedou pohledem a významně pozdvihnou krabice. Čeněk odbíhá do zákulisí. Každý chlapec udeří do své krabice a udělají dva kroky vpřed. Chvíli se nic neděje, až se vzadu objeví Čeněk s krabicí na hlavě. Všimne si toho Tonda, tak strčí do Petra, ten strčí do Édy, ten do Zilvara, a tak se postupně otočí a vidí Čenka v krabici. Otočí se zpět k divákům a zklamaně si povzdychnou. Petr otráveně konstatuje: „S námi chtěl jít také Čeněk Jirsák, ale nikdo se ho neprosil.“)

Poslední věta (Petrův komentář) je zároveň ukázkou dalšího často používaného epického prvku v této inscenaci; jedná se o komentář k tomu, co se děje. Není to popis akce, ale zveřejnění myšlenek a názorů, tedy spíše hodnocení akce, které většinou působí komicky. Další komentáře: „vosy jsou milionkrát rychlejší než hoši“, „s Édou není žádná hra“ atd. Tyto komentáře a popisy akce také pomáhají zachovat Poláčkovu poetiku; především tím, že tento způsob umožňuje přenést záměrnou kostrbatost jazyka do divadelní podoby. Takovéto promluvy herců jsou vlastně nepřímě adresované divákovi; jednoznačně se připouští jeho přítomnost, přestože divák není nikdy přímo osloven. Divák je vnímán jako spiklenec, jemuž se mohou sdělovat i ty informace, které se nesmí jiné postavy dozvědět („Ale nešel jsem do houslí. Šel jsem k Jirsákem.“). Navíc je-li celá inscenace postavená jako vyprávění, musí být přítomen posluchač; a tím posluchačem je právě divák. Nadneseně lze říci, že herec s ním vede dialog monologického charakteru (nepočítá se s divákovým vstupem). Konývková dále pracuje s repeticí s cílem danou větu zdůraznit a vyvolat komický efekt. Např. chlapci sborově opakují Petrovu repliku „s Édou není žádná hra“. Ve dvou případech se také objevuje hra ve hře; když si

chlapci hrají na hospodu a na vichřici.

Epické pojetí inscenace také podporuje scénografická složka. Jeviště je prázdné, nejsou tu kulisy. Používá se minimum rekvizit (krabice, fixa, futrál na housle), při hraní si na hospodu chlapci používají imaginární půllitry. Příběhový prostor většinou není blíže specifikován, ale vždy tušíme, kde se postavy nacházejí (na začátku Petrův pokojík, pak cesta na pole a pole, zase Petrův pokojík, nspecifikovaná příroda, kam jdou na vosy, a v závěru opět Petrův pokojík). Prostor se proměňuje především verbálně („a tak se šlo do polí“, „jdeme na vosy“) a částečně i pohybem (kolem letící roje vos jsou vytvořeny tak, že se chlapci vyplašeně dívají nahoru kolem sebe, utíkají a máchají zběsile rukama, zaběhnou mimo jeviště a vracejí se mokří, protože se před vosami schovali do rybníka).

V inscenaci *Bylo nás pět* je možné za epické prvky označit následující postupy a charakteristiky:

- Vědomá regulace a modifikace hlasu a řeči (sborová recitace, zpomalená mluva, křik)
- Choreograficky řízený pohyb herců (rytmizace, zveličení, stylizace)
- Vyprávění a vypravěčský nadhled (komentáře, popisy akce)
- Minimalistická čistá scénografie, která se proměňuje převážně slovem
- Montážní charakter (spojení dvou na sobě nezávislých příhod)
- Hra ve hře



### 3.2 Epické prvky v Brand Party

Jedním z nejvýraznějších epických prvků v inscenaci *Brand Party* jsou popisy akce (místo akce samotné). Hned v úvodu je popisován blížící se náraz, napětí se stupňuje rytmizací v podobě odpočítávání. To, že se pouze minimum akce *děje* a spíše se popisuje, je způsobeno také obsahovou stránkou předlohy; China přistupuje k životu pasivně a postrádá mezilidský kontakt (v povídce vystupuje minimum postav a většinou jsou nekonkretizované a psychologicky neprokreslené), a tak jsou častým sdělovacím prostředkem Chininy myšlenky a vzpomínky. Dramatické jednání zpracovává otázku „co se děje?“, kdežto užitý způsob herectví v *Brand Party* je spíše odpovědí na otázku „co se ti stalo?“. Za Chinu nepromlouvá pouze herečka, co ji hraje, ale i ostatní; nejčastěji se v promluvách střídají, méně používají sborovou recitaci. O Chininých myšlenkových pochodech a pocitech se dozvídáme verbálně prostřednictvím popisu z úst hereček. I znázornění Chininy povahové přeměny je pojato epicky – tedy přiznaně, viditelně a vnějškově. Chinin kostým se postupně přizpůsobuje kostýmům ostatních dívek (košile, boty na podpatku, drdol, rtěnka).

Pro zdůraznění některých faktů se používá sborová repetice, např. po nabídce práce a po jejím vysvětlení, že se nejedná o přípravky na hubnutí, ani o podomní prodej, se všechny dívky podívají do publika a unisono zvolají „ani o crashtesty“; podobným způsobem je zdůrazněno i slovo globalizace při Chinině učení. Běžně je také použita zkratka s cílem urychlit čas (v případech, kdy se děj odehrává dlouhou dobu a nejsou v něm zásadní zvraty, příkladem může být doškolovací kurz, který je ztvárněn střídáním ranního cvičení a učení). Setkáváme se s náznakem, majícím za cíl

ztvárnit atraktivně skutečnost, která je ve své podstatě nedivadelní či těžko uchopitelná (příkladem je příprava *Brand Party*, výrazně stylizovaně provedená – divák se vlastně nedozvídá, co přesně China potřebuje zařídit, ale vnímá to jako souhrn povinností). Dalším příkladem užití zkratky a náznaku je zachycení průběhu konkurzu skládajícího se ze tří částí (test, plavání, box). Operace Chiny je provedena také anti-realistickým způsobem; začíná tím, že si dvě dívky imaginárně umývají ruce naprosto stejně jako chirurgové, než vstoupí na sál, a pak herečku představující Chinu zvednou do vzduchu nad své hlavy a různě s ní hýbou za znění hudby složené z podivné směti zvuků, která doprovází Chininy stavy neúplného vědomí či bezvědomí. Celá „operace“ je symbolická; při skutečné operaci je pacient zcela bezvládný a naprosto odkázán rukám lékařů, kteří s ním mohou volně manipulovat.

Zvláštním případem epického prvku, se kterým se méně pracuje ve druhých dvou inscenacích, je audiovizuální efekt (Chinino ponárazové delirium). Zásadní roli v něm hraje výše zmiňovaná změť zvuků (jako auditivní vjem) a světelná a pohybová hra (jako vizuální vjem). Tento epický prvek je ojedinělý zejména proto, že práce se světlem je v druhých dvou inscenacích omezena na minimum – na základní nasvícení. V *Brand Party* je světlo důležitou součástí hry, pomáhá vytvářet atmosféru, ale i prostředí. Je tedy důležitým scénografickým prvkem, který často funguje i jako prvek epický. Za pomoci obdélníku světla je abstraktním způsobem vyvolán dojem, že se China nachází v autě. Náraz a spuštění airbagů je vytvořeno prudkým umístěním nafouklých balónů k Chinině obličeji, který prudce namáčkla ke kleci. Prostředí je vytvářeno znakově a symbolicky a mění se vždy před zraky diváka takřka surrealistickým způsobem, jeden prostor přechází

v druhý. Přítomnost balónů na scéně signalizující Chinin nevydařený život svázaný s crashtesty a přiznaná proměna těchto balónů v jiné předměty jsou bezpochyby dalšími epickými prvky. Scénografie tedy využívá epické prvky.

Výsledná pártý je také vynikající ukázkou epického zpracování – vzniká užitím techno hudby, stroboskopickým světlem a slovními komentáři. Závěr inscenace je také proveden epicky – China promlouvá o tom, jak si uvědomila, že šlo jen o další crashtest a že ji operovali, aby byl v její tváři vidět strach. Závěrečný komentář „Brand Party ještě zdaleka nekončila“ přerušuje hudba.

V inscenaci *Brand Party* za epické prvky považuji následující postupy a charakteristiky:

- Vědomá regulace a modifikace hlasu a řeči (sborová recitace, zpomalená či zrychlená mluva)
- Více hereček promlouvá za postavu Chiny
- Choreograficky řízený pohyb hereček (rytmizace, zveličení, stylizace)
- Vyprávění a vypravěčský nadhled (komentáře, popisy akce, sdělování myšlenkových pochodů)
- Symbolická, takřka surrealistická scénografie
- Zkratkovitý charakter (děj zabírá poměrně dlouhý časový úsek, divák sleduje jen výseky)

### 3.3 Epické prvky v *Já, Holden*

Inscenace *Já, Holden* může sloužit jako konkrétní doklad mnoha uvedených epických prvků. V rozboru této inscenace jsem uvedla, že přestože je děj knihy výrazně zkrácený, zachovává její podstatu, zjednodušenou dějovou linku a sdělení. Přijala se i podoba Holdenova vyprávění. Velké množství postav obsažených ve scénáři a malý počet herců na jevišti jsou řešeny funkčním a atraktivním způsobem jak po stránce scénografické, tak herecké. Herci vlastně nepoužívají celistvý kostým, ale kostýmní znak (v případě Holdena se jedná o čepici). Tento epický prvek je ještě podpořen dalšími dvěma vlastnostmi; zaprvé – kostým je někdy záměrně nedokonalý (ponožky v lodičkách, černý nedopnutý plášť jeptišek) a zadruhé – před zraky diváka se mění jedna postava v druhou. V některých případech dokonce herec mluví za jednu postavu a během té promluvy se už převléká za jinou (například herec ještě mluví jako Holden, ale už se přeměňuje v nemocného profesora – sundává čepici, obléká župan).

Uchopení postavy Holdena (Holden pulsující ve čtyřech tělech) je také epické. Běžně za něj mluví všichni čtyři herci unisono či si rozloží mezi sebe jednu větu nebo monolog a vzápětí je skok k dramatickému jednání, kdy jeden z nich zůstane Holdenem a ostatní jsou buď stranou, nebo se stanou jinou postavou. Přestože se tu objevuje dramatické jednání, můžeme o něm do jisté míry mluvit také jako o epickém prvku, jelikož je vždy narušeno a změněno na jinou podobu herectví a na vyprávění. Zcela nejvýstižnější ukázka epického herectví je situace, kdy za Holdenem přichází Ackley – resp. František Hnilička, který si zcela bravurním způsobem pohrává s realitou a divadelní fikcí. Přítomnost dvojího nadhledu (nad postavou a sama nad sebou),

přepínání z Ackleyho na vypravěče, který Ackleyho komentuje, to je zcela typické pro epicky pojaté herectví. Druhou vynikající ukázkou je hraní ženských postav, které podrobně popisují v podkapitole 1.5.3.

Epickým prvkem je také samotný začátek inscenace – před zraky diváka přicházejí herci a připravují si rekvizity a kostýmy, přinášejí židle. Následuje pantomimická akce, která svou abstraktní a metaforickou podstatou je také epickým prvkem. Volba čtvercové arény směřuje k epickému uchopení scénografie, protože postrádá zákulisí a v podstatě neumožňuje něco skrývat; přirozeně tedy vede k přiznaným proměnám prostoru. Ty se dějí verbálně a přesunem židlí (vytvoření taxíku, kavárny, pokoje, výtahu...). Hra s prostorem je, co se týče epického přístupu, zajímavá také tím, že je někdy záměrně porušena. Například když jde Holden navštívit profesora, tak zaklepe na židli, profesor řekne „dále“ a Holden si poponese židli blíž k němu a posadí se na ni.

Na epické prvky v inscenaci *Já, Holden* naráží i Kubák ve výše zmiňované recenzi: „/.../ nejprve se nám všichni čtyři protagonisté v čepici představí jako čtyřdílný Holden Caulfield a obyčejným epickým vyprávěním nás uvedou do děje.“<sup>72</sup>

V inscenaci *Já, Holden* vnímám jako epické prvky následující postupy a charakteristiky:

- Vědomá regulace a modifikace hlasu a řeči (sborová recitace)
- Více herců promlouvá za postavu Holdena
- Herci se střídají v postavě Holdena
- Před zraky diváka se herci mění v jiné postavy a často je komentují a popisují
- Choreograficky řízený pohyb herců (rytmizace, pantomima)
- Vyprávění a vypravěčský nadhled (komentáře, popis akce,

<sup>72</sup> KUBÁK, I., K. *Holden divided*. Tvořivá dramatika, 2010, roč. 21, č. 2, s. 42

sdělování myšlenkových pochodů a představ)

- Znaková scénografie založená na čtyřech židlích přiznaně se proměňující
- Kostým založený na výrazném znaku, který si herec na sebe bere (i ze sebe sundává) před zraky diváka
- Zkratkový charakter (děj zabírá poměrně dlouhý časový úsek, divák sleduje jen výseky)
- Montážní charakter (střídání popisů a vyprávění s dramatickým jednáním)

### 3.4 Shrnutí epických prvků

Na základě poznatků z teoretické a analytické části docházím k závěru, že užití epických prvků je dobře pozorovatelné především v těchto oblastech – v uchopení děje, v herectví a ve scénografii. V případě, že jsou tyto oblasti bohaté na epické prvky, nabízí se použít pojmy jako *epický děj*, *epické herectví* a *epická scénografie*. Specifickým epickým prvkem je přítomnost vypravěče a jeho projevy.

Za epické prvky považuji:

- **Epický děj:** znakové a zkratkovité plynutí času a děje, montážní charakter, orientace na to, co se stalo, nikoli na to, co se děje
  - *Bylo nás pět:* spojení dvou příběhů na sobě kauzálně nezávislých, rámec a jejich propojení je vytvořeno vyprávěním Petra Bajzy a hraním na housle
  - *Brand Party:* zachycení dlouhého časového úseku (přibližně jednoho roku, plus nahlížení do minulosti), příběh se vypráví na základě myšlenkových pochodů Chiny
  - *Já, Holden:* střídání popisných pasáží s akcí, zachycení delšího časového úseku, z kterého jsou vyňaty pouze něčím významné události
- **Epické herectví:** stylizované herectví, stylizace řeči a pohybu, tato stylizace není jednotná, formy stylizace se proměňují, stylizace je něčím narušovaná (např. střídání se v roli, střídání rolí, vystoupení z role), připouští se přítomnost diváka

- *Bylo nás pět*: sborová recitace, střídání vyprávění s akcí
- *Brand Party*: více hereček promlouvá za Chinu, mají kolektivní role
- *Já, Holden*: v roli Holdena se střídají čtyři herci, před zraky diváka se mění v jinou postavu, vystupují z role a komentují postavu, vyprávění se střídá s dramatickým jednáním

- **Epickou scénografií**: znaková, metaforická, nejednotná, akční, přiznaně se proměňující scénografie

- *Bylo nás pět*: prostředí se proměňuje především slovem či akcí (namočení se v zákulisí)
- *Brand Party*: scénografie působí snově, proměňuje se asociativně, balóny a klec jsou mnohovýznamové
- *Já, Holden*: kostým založený na jednom zvýrazněném znaku, přeměna kostýmu (postavy) před zraky diváka, proměna prostředí za pomoci židlí a slovního vyjádření

- **Vyprávění a projevy vypravěče**

- *Bylo nás pět*: vypravěč je především hlavní postava – Petr Bajza, ale vyprávějí i ostatní postavy, popisují a komentují akci
- *Brand Party*: vypravěčem je China, vyprávění zachycuje myšlenkové pochody a pocity Chiny
- *Já, Holden*: Holden je vypravěčem svého příběhu



## ZÁVĚR

Na základě teoretických poznatků a analýz tří divadelních inscenací a jejich literárních předloh jsem charakterizovala epické prvky jako prostředek při inscenování s neprofesionály, který představuje jinou možnost inscenování prozaického textu než převod v dramatické jednání. Převod v dramatické jednání je v jistém ohledu obtížnější cesta jak po dramaturgicko-režijní stránce, tak po stránce herecké. Nadneseně řečeno, musí se brát v potaz jakási „nedokonalost“ a „nedostatečnost“. Tato nedostatečnost se objevuje i v kontextu scénografie – neprofesionální soubory mívají málo zkušeností a vědomostí o scénografii a také zpravidla nedisponují větším množstvím finančních či hmotných prostředků.

Na první pohled by se tedy dalo říci, že za použitím epických prvků stojí nouze. Ale je na místě mluvit o nouzi, vznikne-li funkční, zajímavý a kvalitní divadelní výtvar? Přizpůsobit se, vycházet z toho, co máme, a zdánlivé chyby proměňovat ve výhody – to je náplní práce každého pedagoga-režiséra neprofesionálního divadelního souboru. Prostřednictvím analýz tří divadelních inscenací jsem se snažila doložit, že tento počáteční handicap (nedokonalé herectví, minimální prostředky pro scénografii) nemusí být překážkou ke vzniku kvalitního divadelního tvaru, ba naopak, hledání jiné než přímé cesty může vést k objevení něčeho nového a divácky atraktivního.

Nutno podotknout, že otázka „o čem budeme hrát?“ a otázka „jak to budeme hrát?“ jsou navzájem spjaté, a proto nelze uvažovat nad epickými prvky jako nad inscenačním postupem, který zaručí kvalitu inscenace. Je třeba respektovat vztah formy a obsahu a volit prostředky, které obsah podpoří. Jinými slovy

práce není návodem, jak vytvořit dobrou inscenaci, ale spíše inspirací, jaké prostředky lze použít.

Analýzou tří vybraných inscenací jsem prokázala přítomnost epických prvků v inscenacích s neprofesionály podle nedramatické literární předlohy; na základě tohoto vzorku lze předpokládat přítomnost epických prvků i v dalších inscenacích. Zároveň tyto analýzy vnímám jako zachycení tří divadelních inscenací s neprofesionály, které používají jiné principy než tradiční činohra a prokazují kvality jak v objektivnějším měřítku (recenze, postupy do vyšších kol divadelních přehlídek), tak v ryze subjektivním (kvalita v mých očích).

Užité inscenační postupy vybraných inscenací se na první pohled podobaly inscenačním postupům divadla poezie, proto jsem se rozhodla blíže zkoumat analogie mezi epickými prvky a divadlem poezie a pojmenovala jsem několik spojitostí a souvislostí. Zároveň se tato cesta ukázala jako přínosná také při pokusu o druhové zařazení vybraných inscenací. Přestože do určité míry mohou být chápány jako divadlo poezie, protože používají podobné inscenační postupy, není toto označení přesné, jelikož opomíjí prozaickou předlohu. Za nejvýstižnější druhové označení tedy považuji nesystémový pojem „divadlo prózy“, který reflektuje obě jeho charakteristiky – jak inscenační postupy, tak výchozí předlohu.

Teoretické poznatky z diplomové práce jsem současně měla možnost pozorovat v praxi – při vytváření vlastní inscenace s neprofesionály. Scénář k mé inscenaci (viz Příloha č. 1) nemá dosud finální podobu (jedná se o současnou verzi), protože podléhá zkoušení a stále se vyvíjí. Tato skutečnost jen dokládá zmíněné ztotožnění scénáře s dramaturgicko-režijní knihou. Na základě této zkušenosti a na základě literatury a analýz bych shrnula jednotlivé kroky tvorby inscenace s prozaickou předlohou: analýza literární

předlohy, hledání témat, hledání přesahů k (ne)hercům kvůli osobní motivaci, vytvoření hrubé verze scénáře, která se upravuje či přímo vzniká zkoušením. Celý postup se odehrává pod taktovkou pedagoga-režiséra, ale účastní se jej všichni. Samozřejmě vklad a příspěví účastníků mohou být různé, záleží na osobnosti pedagoga-režiséra a na povaze a zkušenostech souboru.

Diplomová práce Epické prvky a neprofesionální divadlo by svým obsahem mohla zajímat pedagogy-režiséry, kteří se setkávají s inscenováním literárních děl.

## Použité informační zdroje

- BARTOŠ, Z. *Divadlo a iluze*. Praha: Disk (malá řada), svazek 12, 2011, 220 s. ISBN 978-80-7437-061-8
- BRECHT, B. *Myšlenky*. Praha: Československý spisovatel, 1958, 165 s.
- HOŘÍNEK, Z. *Cesty moderního dramatu*. Praha: Nakladatelství Studia Ypsilon, 1995, 163 s. ISBN 80-900066-8.X
- HOŘÍNEK, Z. *Drama, divadlo, divák*. Brno: JAMU, 1991, 204 s. ISBN 978-80-7460-026-5
- HRABÁK, J. *Poetika*. Praha: Československý spisovatel, 1977, 361 s.
- HVORECKÝ, M.: *Lovci & sběrači*. Praha: Euromedia Group k. s. – Odeon, 2003, 256 s. ISBN 80-207-1145-7
- KOVALČUK, J. *Téma: Autorské divadlo*. Brno: JAMU, 2009, 171 s. ISBN 978-80-86928-61-6
- PAVISE, P. *Divadelní slovník: slovník divadelních pojmů*. Praha: Divadelní ústav, 2003, 493 s. ISBN 80-7008-157-0
- PAVLOVSKÝ, P. *Základní pojmy divadla. Teatrologický slovník*. Praha: Nakladatelství Libri & Národní divadlo, 2004, 348 s. ISBN 80-7277-194-9
- POLÁČEK, K. *Bylo nás pět*. Praha: Odeon, 1967. 176 s.
- RICHTER, L. *Divadlo, literatura a my. Převod literárního díla do loutkového divadla*. Praha: Ústav pro kulturně výchovnou činnost a Krajské kulturní středisko Hradec Králové, 1985, 133 s.
- ROUBAL, J. - HŮRKOVÁ, J. *K poetice divadla poezie. Orten v divadle poezie*. NIPOS-ARTAMA a Hanácké folklórní sdružení, Praha – Prostějov 2004, 110 s. ISBN 80-7068-182-9
- SALINGER, J. D. *Kdo chytá v žitě*. Praha: Volvox Globator, 2000, 146 s.

ZICH, O. *Estetika dramatického umění*. Praha: Panorama, 1988.

### **PERIODIKA**

PROVAZNÍK, J. Dětská scéna 23, textová příloha Tvořivé dramatiky 2/2007, s. 23

CISOVSKÁ, H. *Nahlížení 2010*, Tvořivá dramatika 1/2011, roč. 22, č. 62, ISSN 1211-8001

KUBÁK, I., K. *Holden divided*. Tvořivá dramatika, 2010, roč. 21, č. 2, s. 42 – 43

### **INTERNETOVÉ ZDROJE**

SOPROVÁ, J. *Recenze*, Zpravodaj Mladé scény 2011, č. 1

<http://www.amaterskascena.cz/up/soubory/zpravodaj-mlade-1106261014-340.pdf>

Databáze českého amatérského divadla, čerpáno z:

ONDRAČEK, V., JÁCHYMOVSKÝ, L. *Divadelní studio D3 Karlovy Vary 1961 – 1996*. Karlovy vary, Divadelní studio D3 1996, 40 s.

<http://www.amaterskedivadlo.cz/main.php?data=osobnost&id=4701>

Výsledky postupových přehlídek II. - aktualizováno, porota ve složení: Jitka Šotkovská, Petra Němečková, Petr David

<http://www.amaterskascena.cz/cl-vysledky-postupovych-prehlidek-ii-aktualizovano-110328222005>

## Seznam příloh

**Příloha č. 1:** Fotografie z představení *Bylo nás pět*

Fotografie čerpány z:

<http://www.zusostrov.cz/hophop/2006-bylo-cs.html>

**Příloha č. 2:** Fotografie z představení *Brand Party*

Fotografie č. 1:

<http://www.divadlotramtarie.cz/cache/thumbnails/80/804dcfa77ce76ac4eabb677305867877.jpg>

Fotografie č. 2:

[http://www.mistnikultura.cz/files/olomouc\\_deti\\_vesele\\_brand\\_party\\_www.jpg](http://www.mistnikultura.cz/files/olomouc_deti_vesele_brand_party_www.jpg)

Fotografie č. 3:

[http://www.nipos-mk.cz/wp-content/gallery/ms\\_2011/deti-vesele\\_olomouc\\_brand-party-6.jpg](http://www.nipos-mk.cz/wp-content/gallery/ms_2011/deti-vesele_olomouc_brand-party-6.jpg)

**Příloha č. 3:** Fotografie z představení *Já, Holden*

Fotografie č. 1:

<http://www.idu.cz/images/admin/assitej/HoldenN08.jpg>

Fotografie č. 2:

<http://www.nocka.sk/uploads/7e/0b/7e0b6cf4cc7dc9229211b99f00476273/img-9153.jpg>

Fotografie č. 3:

<http://www.nocka.sk/uploads/ee/49/ee49ab90aec9397bb54d81d9b5cdbaf7/img-9115.jpg>

**Příloha č. 4:** Pracovní verze scénáře inspirovaného povídkou Anděl smrti

## **Příloha č. 1**

### ***Fotografie z představení *Bylo nás pět****

Fotografie č. 1



Fotografie č. 2



## ***Fotografie z představení Bylo nás pět***

Fotografie č. 3





## Příloha č. 2

### *Fotografie z představení Brand Party*

Fotografie č. 1



Fotografie č. 2



***Fotografie z představení Brand Party***

Fotografie č. 3





## Příloha č. 3

### *Fotografie z představení Já, Holden*

Fotografie č. 1



Fotografie č. 2



## ***Fotografie z představení Já, Holden***

Fotografie č. 3



**Příloha č. 4**  
***Pracovní verze scénáře inspirovaného povídkou***  
***Anděl smrti***

Název inscenace: **KAR**

Scéna: 2 čtvrtky kulatého stolu, dvě židle, žíněnka

Rekvizity: utěrka, hrníčky, balonky, barevné stuhy, špendlík, papír (dopis)

Kostýmy: 2 šátky na balónky, klobouk na balónek, čepice na balónek, všichni mají tmavší základ oblečení a jsou bosí, pantáta má košili, holky tílko + sukně, anděl má bílé tílko a legíny a dva černé balónky na zádech

HRAJÍ:

vypravěč – Radim Pekař

vypravěčka – Terezie Slaná

pantáta – Jiří Tichý

anděl smrti – Radim Chalupník

*Pantáta velkým gestem bouchne do stolu.*

*Vypravěč a vypravěčka si připravují loutky (stará bába, mladá naivka, starosta, „Otík“) a během toho mluví. (Některé věty jsou rozkouskované nafukováním balónku.)*

Vypravěč: Na Novou Lhotu se snesla zima.

Vypravěčka: Trvala dlouho a jaro bylo v nedohlednu.

Vypravěč: Každý den hustě padal sníh.

Vypravěčka: A jednou v noci spadlo z nebe i něco většího.

*Všichni se pomodlí.*

Všichni:           Andělíčku, můj strážníčku,  
                          opatruj mi mou dušičku,  
                          opatruj ji ve dne, v noci,  
                          od škody a od zlé moci.  
                          Dobrou noc.

*Dobrou noc zazní vícekrát.*

*Pantáta si opře hlavu o stůl. Velká chvíle vypravěčky, bere si balónek a nafukuje ho. Pak se podívá nahoru a na trám, kde se postaví Anděl smrti. Hlavou si dají přiznané znamení, anděl skáče a vypravěčka upouští z balónku vzduch, což vydává zvuk. Anděl dopadne za stůl na žíněnku. Vypravěčka si během andělovy promluvy natahuje na prsty balonky. Anděl leze na stůl, pózuje a prohlíží si pantátu.*

Anděl smrti:       Jauvajsky jauvajsky. ... Todle? To se tam nahoře asi někdo pomát. Odnýst takovýhodle pořízka? Tak to ani náhodou. Ledaže... Jak já bych to... No... Popadnu alespoň někerou z těch slepic a v nebi řeknu, že jsem špatně viděl. Tak.

*Začne honit vypravěčku, která ze sebe udělá slepici tak, že si dá ruku s navlečenými prázdnými balónky na hlavu. Leze i pod stůl, nahánějí se. Nakonec zatřese pantátou.*

Vypravěčka:       A dost. POMOOOC!

Pantáta:           Však já tě dostanu, ty zmetku zlodějská!

*Přibíhají vypravěči s balónky-vesničany. Anděl se schová do chlívků (pod stůl).*

Mladá naivka:    Co je to za hluk?

Otík:              Co se to děje?

*Všichni okukují krčícího se anděla smrti.*

Mladá naivka: Vypadá to jako veliký orel.

Stará bába: Je to čert! Nebo čarodějnice!

Pantáta: Vždyť nemá koště. Dejte pokoj s tím fantazírováním. Třeba je to obyčejná černá husa.

Starosta: Ustupte, občané! Jako starosta této vesnice vás vyzývám – vylezte z toho chliva! V zájmu naší obce!

*Zpomalená scéna – anděl chce utéci, starosta po něm skočí a praskne andělovi balónek.*

Anděl: Tys mi zničil křídlo!! Jak se teď dostanu zpátky do nebe?

Starosta: Do nebe?!

Pantáta: Kradl slepici, tak má co chtěl!

Anděl: To není pravda...

Pantáta: Za poslední měsíc se ztratily už tři!

Anděl: Nevěřte mu, já žádný slepice nekradu! Vždyť já jsem anděl smrti!

*Štronzo s údivem a pohledem do publika.*

Starosta: Pravda je, že tady nemá co pohledávat. Jako starosta této vesnice se ptám – tak co s ním uděláme?

Stará bába: Já su sice stará bába –

Vypravěčka: Babi Čermáková byla nejstarší z celý vesnice. A i když si nemohla být jistá, zda-li ten panáček je opravdu poslem smrti, raději tomu věřila. Protože jestli je to pravda, tak si jde určitě pro ni!!!

Stará bába: Já su sice stará bába a nemám do toho co mluvit, ale proč ho nenecháme zavřenýho v tom

chlívku? ...než vymyslíme, co s nim.

Starosta: Jako starosta říkám, tak to by snad šlo.

Pantáta: Ale jen dočasně! Mít takovédle stvoření v chlívku, z toho nekouká nic dobrého.

*Starosta s pantátou svazují stuhami anděla. Pak ho nacpou pod stůl (do chlívku).*

Vypravěčka: Všechny vesničany přepadl stud, že tak nešťastně vypadající stvoření strčili do chlívku mezi slepice.

*Vypravěčka sklopí balónky-hlavy vesničanů.*

Vypravěč: Jenže strach je občas silnější než svědomí.

*Vypravěč chce začít mluvit balonkem-starostou, ale dostane úžasný nápad stát se starostou – odhodí balonek a nasadí si klobouk.*

Starosta: Kamaráde, já vím, že ti tam je trochu těsno. Musíš ale pochopit, že je to pro dobro všech. Pěkně jsi postrašil naše lidi... A já za svoje lidi ručit nemůžu... Ty jak si vezmou do hlavy, že jim někdo sáhl na hospodářství, tak hned vidí rudě. No, vidíš, tady jsi aspoň v bezpečí před vším tam venku. Teplo tam máš... Hospodář ti donese jídlo. Vsadím se, že tam, odkud jsi přišel, takovýhle servis neměli! Víš, možná by bylo lepší, kdybys sem vůbec nepřišel. Ušetřil bys mi spoustu starostí a papírování! Bud' rád, že jsme ti našli takové pěkné místo tady u hospodáře – taky jsi nemusel dostat vůbec nic! No, budu muset jít. Kdybys něco potřeboval, můžeš se na mě obrátit. Můj úřad je tu pro každého. Sbohem.

*Odhodí klobouk.*



Otík: A myslíte, že je to vopravdovej anděl smrti?  
Pantáta: Ale houbeles, lže, až se mu vod huby práší.  
Mladá naivka: Ale já bych řekla, že tendleten anděl má ty křídla vopravdický.  
Stará bába: Ten panáček je anděl smrti. To je stejná pravda jako že já su z celý vesnice ta nejstarší bába. Tak.  
Všichni: Tak dobrou noc.

*Pantáta si položí hlavu o stůl.*

Vypravěč: Pantáta nemohl v noci spát. Koukal se, jak venku za oknem padá sníh, poslouchal, jak vítr tesklivě hvízdá v komíně a jak v kamnech praská oheň. Pantátovi bylo smutno po duši. Marjánka mu už dávno umřela a jejich Eliška se provdala daleko.

*Nakonec pantáta vstane a jde otírat hrnky. Vypravěčka si sedne ke stolu na druhou židli.*

Vypravěčka: Občas, když Eliška nemohla usnout, Marjánka si ji posadila na klín a vyprávěla příběhy pro klidnější spaní. Vyprávěla o krásných vílách, jak se vznáší při úplňku, a vyprávěla taky o andělich. Takoví andělé prý chodí k lidem na návštěvu, když jsou hodně nemocní, nebo smutní. A jednou se pak vydají spolu na společnou cestu tam, kde mohou už jen a jen klidně spát.

*Anděl ji poslouchá, ale hned jak vypravěčka domluví, udělá rachot (potřebuje změnit polohu).*

Pantáta: Zatrolenej anděl. Čert aby ho vzal. Marjánko, ty dybys tady byla se mnou... Ty bys věděla, co si s touhle patálií počít... Tak takhle vypadá smrt?

Vypravěčka: Už se pantátovi nezdálo tak hrozné umřít. Lidé mají totiž největší strach z toho, co neznají.

*Pantáta nakonec vykročí ke chlívku.*

Pantáta: Hej ty... Pojd' se ohrát dovnitř.

*Pantáta mu vrazí do ruky hrnek.*

Pantáta: Tu máš. To je proti nastydnutí.

*Anděl se snaží poděkovat, pantáta ale mluví dál, tak anděl zdvořile čeká.*

Pantáta: Kdybys nevypadal tak prostydle, tak bys vode mě nedostal nic. Tady nemáš co hledat. Anděl smrti na mém statku... No kdo to kdy viděl... A vůbec...Kdo ví, co seš zač.

Anděl: Děkuju.

Pantáta: Tak si přece sedni.

Anděl: To ne, děkuju. Ty slepice a husy mě štípaly do zadku a teď mě to bolí. A neměl byste třeba...polštářek?

*Pantáta mu dá balónek.*

Vypravěč: Uběhlo několik dní –

*Pantáta chce dělat čaj, ale anděl ho zarazí.*

Anděl: Jen si odpočiňte, pantáto. Já ten čaj udělám. Beztak už přesně vím, jak ho děláte.

*Anděl začne utírat hrnky. Pantáta usedá, z kapsy/ze stolu bere papír.*

Pantáta: Tak já si zatím přečtu dopis od dcery.

*Anděl cinká s hrníčky – zvukohra.*

Pantáta: Á, na podzim postavili novou stodolu – no však už bylo načase. /.../ Pajda jim zase utekl – to je rošťák – ale už se vrátil. /.../ Malá už chodí a všichni jsou zdraví. /.../ No, mlejn se točí, mouka sype – dobře se mají.

*Časové posuny vyjadřují vypravěči i pohybově. (z jedné strany na druhou)*

Vypravěčka: Uběhly dva týdny –

*Opilecká scéna.*

Vínečko bílé...

*Vypravěč se nemůže dostat ke slovu.*

Vypravěč: Čtyři týdny –

Anděl smrti: A jak jste se vlastně s Marjánkou poznali?

Pantáta: To bylo tak.

Vypravěčka: Šest týdnů –

Pantáta: Je neděle, tak si uděláme k obědu husu. Drapni tamdletu.

Anděl smrti: Kerou?

Pantáta: Tu vypasenou.

*Anděl opatrně vezme husu-balonek.*

Anděl smrti: A co jako s ní?

Pantáta: No co s ní... No na špalek.

Anděl smrti: Pantáto... To já ne...

Pantáta: Dej to sem.

*Praskne špendlíkem balonek.*

Vypravěč: Dva měsíce –

Pantáta: Podívej, už ti to křídlo dorůstá. Šak já ti povídal, že po pár tejdnech to bude zhojený. Vždycky se dělá takovej humbuk a pak prd z toho. Já pořád povídám, že čaj a víno jsou nejlepší medicína...

*Prodlužovat tak, aby si anděl stihl přiznaně nafouknout křídlo = přiznané prodlužování.*

Anděl: No jo, však už mě taky určitě čeká kupa povinností...

Pantáta: Ty, poslyš... A jaký je to... to vaše nebe?

Anděl: Krásný, pantáto. Krásný.

Pantáta: A uvidím se tam s Marjánkou?

Anděl: Určitě! Co tě nemá, pantáto!

Vypravěčka: Únor se přehoupl v březem –  
*Chlastací scéna.*

Vínečka obě...

*Anděl si dofukuje křídlo, pantáta utírá hrnky. Vypravěčka s vypravěčem nafukují unisono zelený a žlutý balonek. Pinkají si s nimi.*

Vypravěčka: Přišlo jaro-

Vypravěč: Slezl sníh z mezí-

Vypravěčka: Květiny se začaly probouzet k životu-

Vypravěč: Nebe bylo šmolkově modré!

*Pantáta podává andělovi hrnek.*

Anděl: Tak.

Anděl: Pantáto, je to tady s tebou hezký, ale už musím do nebe, ke svejmu.

*Anděl k němu natahuje ruku, aby si s nimi mohli potřást.*

Pantáta: Ke svejmu. ... A tak počkej přeci. Půjdu s tebou.

*Anděl vyleze hbitě na stůl a pomáhá pantátovi.*

*Vypravěči unisono bouchnou velkým gestem do stolu.*

*Herec hrající pantátu prudce seskočí se stolu – už není pantátou (= Jirka).*

*Jirka si svléká pomalu košili. Ostatní sklopí stoly a schovají se za ně.*

Jirka: Smrt, úmrtí, skon, latinsky exitus, je z

biologického a z lékařského hlediska zastavení životních funkcí v organismu. Je spojena s nevratnými změnami, které obnovení životních funkcí znemožňují. Smrt je tedy stav organismu po ukončení života, úplná a trvalá ztráta vědomí. Umírání je postupný proces, na jehož konci je smrt. Ta nastává u každého živého organismu v jiném věku a ve většině případů ji nelze dopředu přesně určit.

*Radim a Radim vykouknou na Jirku a když vidí, že je bez košile, podívají se na sebe a svléknou si trička. Jirka si sedne a kouká na ně. Terka si svlékne sukni.*

Radim Ch: Po smrti je možná opravdový konec.

*Terka vystrčí holé nohy zpoza stolu, všichni chlapi na ně zírají. Pak vyleze před stoly a sedne si jako Jirka.*

Radim Ch: Po smrti nás děda straší.

Po smrti si budeme pamatovat všechno, co jsme prožili během života.

Po smrti možná není opravdový konec.

Terežka: Světlo na konci tunelu.

Nic. Prázdnota. Temnota.

Svět bez bolesti a zármutku.

Radim P: Hodně lidí tvrdí, že po smrti není nic. A někteří jsou si tím zatraceně jistí. Vtipné je, že nikdo neví, co to „nic“ vlastně je.

Nevím, co je po smrti. Navíc nejde o otázku vědění, nýbrž o otázku víry.

*Jirka nehnutě, bez emocí stojí, Terka vypráví a omotává ho*

*zelenou stuhou. Kluci spouštějí červenou a žlutou stuhu, šustí. Po monologu ho odvede a sundají se stuhy.*

Terežka: Můj dědeček se jmenoval Zahradník, což je trochu omen nomen, protože se moc rád staral o zahrádku a o skleník. Hrozně nadával, když si tam někdo dovolil zalít nějaký ty rostliny, že jsou přelitý a kdesi cosi. Jenže ve skleníku máme i hrozny a ty potřebují hodně vláhy. Ale dědeček jim vždycky jen tak trošku crcnul a to jim prostě nestačilo. Tak můj táta chodil tajně v noci do skleníku, přitom bedlivě sledoval okno dědečkova pokoje, jestli se náhodou nedívá, a opatrně zalejval. Bokem měl nachystanou suchou hlínu, aby zalité místo zasypal a nic nešlo poznat. Když se nad tím člověk zamyslí, tak je to vlastně hrozně hezký.

*Nabíhá Radim Ch s balónkem a fotbalově dribluje (hlavičky, nožičky). Ostatní ho pozorují.*

Radim Ch: To když umřel děda mně, bylo mi teprve šest, dostal jsem od každého kupu dárků jako o Vánocích. Přál jsem si, aby se to stalo ještě pár lidem, abych si doplnil celý lego. Babička se mi to pokoušela vysvětlit, že jako odešel a že už se nevrátí. Jasně že mě zajímalo, kam že šel. Říkala, že je moc šťastnej a že odešel tam, co moje zlatá rybka. Tak jsem si myslel, že ho spláchli do záchoda. Myslel jsem, že je hned za tou vohnutou rourou. Posílal jsem mu tam jídlo a časopisy, aby měl co číst. A nakonec mě poslali k dětskému cvokaři, protože mě našli s hlavou v míse, jak čtu fotbalový výsledky.

Terezka: Nikdy nezapomenu, jak jsem s dědou hrávala karty a vždy vyhrála, protože děda to tak vždy zařídil – vlastně švindloval pro mě.

Radim P: Nezapomenu, jak moc mu záleželo na tom, abych dostudoval vysokou školu. Nikdy jsem nepochopil, proč vlastně.

*Rychlé a výrazné překlopení stolu. Radim Ch na něj vyskakuje, lehký rap.*

Radim Ch: Nebe nebo peklo? Prázdnost nebo plno? Světlo nebo tma?  
Zapomnění nebo vševedění? Všechno nebo nic?  
Nebo od každého trochu či ještě trochu víc?  
Možná pro někoho nebe obrací se pro jiného v peklo.  
Možná tolik prázdnoty, až je všude plno.  
Možná oslepující tma září jak nejjasnější svit.  
Možná vševedoucí zapomnění.  
Možná všechno, jež ve své velikosti nakonec je nic.  
Možná od každého trochu či ještě trochu víc.

*Kluci překlopí i druhý stůl. Nabíhá Terka ála vzorná školačka.*

Terezka: Zkonal, zesnul, šel do nebe, je s Bohem, odešel na onen svět, odpočívá v pokoji, opustil tento svět, naposledy vydechl, došel klidu, usnul věčným spánkem, spočinul, odešel do věčných lovišť, stanul před posledním soudem, dohrál poslední part, opustil nás.

*Radim P/Ch vyskakuje na stůl, poté i druhý, pustí se do sebe –*

*slovní souboj, kdo vymyslí lepší. Jirka je rozhodčí. Terka si lehá na zem.*

Zkapal. Vypustil duši. Zhebnul. Zdechnul.  
Chcípнул. Odešel. Je pod drnem. Zvoněj mu  
hrany. Zaklepal bačkorama. Prdí do hlíny. Pošel.  
Je tuhej. Nátáh brka. Zařval. Čuchá ke kytkám.  
Zhasnul. Dovrkal. Je tvrdej.

*Jirka si sedne na stůl, houpe si nohama. Kluci překlopí stůl. Terka leží, nohy dá do vzduchu – opře je o stůl.*

Jirka:                    Já si dolezu k své smrti  
                              a nebudu potřebovat ani  
                              úmrtní list  
                              tím jsem si jist  
                              a nebude mě už zajímat  
                              zda nad mou rakví  
                              sněží  
                              či padá podzimní listí  
                              ani mě zajímat nebude  
                              zda nad mou rakví  
                              kecají kněží

*Jirka seskočí. Kluci sklápí i druhý stůl.*

Jirka:                    Nicméně doufám, že bude sněžit.

*Radim Ch, Terka a Jirka si sednou vedle sebe a opírají se o stůl, mají neutrální výraz. Radim P přechází po stole nahoru a dolů podél oblouku stolu (vlastně trochu šplhá).*

Radim P:                Jakýsi mužík s chomáčovitými vlasy se zvedl ze židle a teď stojí před jeho tělem. Neslyším, co říká, přes stovky hlav ke mně jen sem a tam dolétne pár slov. „Ušlechtilost ducha“... „intelektuální příspěví“... „velké srdce“... Žádná



z řečnickových frází pro mě mnoho neznamená. S člověkem, kterého jsem znal, mají jen málo společného. Napadá mě několik výrazů typických pro jeho stručné, neokázalé vyjadřování – „trouba“, „blábol“, „tahat za nos“... Musím potlačit pobavený úsměšek.

*Radim P zaleze za stůl.*

*Terka si zaplétá cop.*

Jirka: Strašně moc se bojím smrti. Zakazuji si o ní přemýšlet. Bojím se, že po smrti už nic není. Už kvůli mámě. Vždycky, když se v mém životě stane něco důležitého, přeji si, aby se to dozvěděla, aby to slyšela, i když jí nic neříkám nahlas. Jen si o tom tak přemýšlím. A doufám, že to máma slyší.

Radim: Déšť bubnoval do střechy, a mně přišlo, jako by celý svět plakal spolu se mnou.

*Terka potichu počítá od čtyř do jedné. Pak vyskočí a předcvičuje klukům aerobic, oni ji napodobují.*

Tereška: Chtěla bych se vdát za super chlapa a mít s ním děti – velkou rodinu. Chci si udělat výlet do Austrálie za klokanama. Chci se potápět s delfínama. Chci se mít prostě skvěle.  
TIK TAK

*Terka, Radim Ch, Jirka ustoupí dozadu. Přibíhá Radim P s židlí, sedá si na ni obkročmo.*

Radim P: Než umřu, chci na Hondě VFR 750 F svézt holku aspoň z poloviny tak krásnou a dokonalou, jako je Honda VFR 750 F.

*Radim P vyskočí na židli a lehce ilustruje pózami přání.*

Radim P: Chci být aspoň jednou zvolený v demokratických volbách.

Chci být policejní vyjednávač, bodyguard prezidenta republiky, chovatel koní, konstruktér zbraní a správce národního parku České Švýcarsko.

TIK TAK

*Přibíhá Radim Ch a Radim P ustupuje na volné místo.*

Radim Ch: Než umřu, chci něco dokázat.

*Radim Ch bouchne se židlí, pak na ni vylézá a slézá z ní, pořád dokola.*

Radim Ch: Chci postavit dům. Chci být tátou, dobrým tátou. Chci vylézt nahoru a nebát se skočit, chci něco vytvořit, chci být úsměvnou vzpomínkou.

TIK TAK

*Radim Ch odnáší židli a ustupuje na místo Jirky, který přibíhá.*

Jirka: procestovat svět, s někým v bláznivé zamilovanosti utéci TIK TAK  
být alespoň třikrát člověkem, zplodit dítě, napsat knihu TIK TAK  
prožít rok ve velkoměstě, splynout na rok s přírodou TIK TAK  
alespoň trochu porozumět filozofii TIK TAK  
plavit se po moři TIK TAK

*Jirka se zařadí k ostatním.*

*Všichni dohromady říkají TIK TAK TIK TAK TIK TAK TIK a postupně odcházejí za stůl, kdo odejde, umlkne.*