

Univerzita Palackého v Olomouci  
Filozofická fakulta

Bakalářská práce

**Žebrácká opera Václava Havla v inscenačním  
pojetí Daniela Špinara**

Václav Havel's The Beggar's opera in staging rendition of Daniel  
Špinar

Tereza Procházková

Katedra divadelních, filmových a mediálních studií

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

Olomouc 2014

Čestné prohlášení:

Prohlašuji, že jsem tuto práci zpracovala samostatně, za využití literatury a pramenů, které jsou uvedeny v závěrečném seznamu.

V Olomouci dne:

.....

Tereza Procházková

Děkuji vedoucí mé práce Mgr. Heleně Spurné, Ph.D., za čas strávený při konzultacích, za pevné nervy a cenné rady, bez kterých bych se v této práci nemohla posunout dál. Ráda bych také poděkovala Klicperovu divadlu v Hradci Králové za poskytnutí divadelního záznamu.

**NÁZEV:**

Žebrácká opera Václava Havla v inscenačním pojetí Daniela Špinara

**AUTOR:**

Tereza Procházková

**KATEDRA:**

Katedra divadelních, filmových a mediálních studií

**VEDOUcí PRÁCE:**

Mgr. Helena Spurná, Ph.D.

**ABSTRAKT:**

Hlavním předmětem této práce je analýza současného představení Žebrácké opery Václava Havla, kterou v režii Daniela Špinara uvedlo Klicperovo divadlo v Hradci Králové dne 2. března 2013. Tato práce se věnuje analýze všech složek zmiňované inscenace. Dále je v ní obsažen rozbor textu, kterému předchází stručná historie této hry; zmíněn je originál od Johna Gaye a první adaptace od Bertolta Brechta. V práci je obsažena také inscenační tradice této hry s důrazem na první její uvedení z roku 1975 (režie Andrej Krob, Divadlo Na tahu). Největší důraz je však kladen na samotnou analýzu jevištního tvaru, včetně aplikace režisérových postupů do jednotlivých složek. V závěru jsou pak vymezeny styčné body inscenace.

**KLÍČOVÁ SLOVA:**

Václav Havel, Žebrácká opera, Daniel Špinar, Andrej Krob, Klicperovo divadlo

**TITLE:**

Václav Havel's The Beggars Opera in staging rendition of Daniel Špinar

**AUTHOR:**

Tereza Procházková

**DEPARTMENT:**

Department of theatre, movies and mediums

**SUPERVISOR:**

Mgr. Helena Spurná, Ph.D.

**ABSTRACT:**

The main object of this paper is to analyze the current performance of Václav Havel's The Beggar's Opera, who directed Daniel Špinar in Klicpera's Theatre in Hradec Králové on 2. March 2013. This work is devoted to the analysis of all components mentioned productions. It also has included analysis of the text, preceded by a brief history of the game; mentioned is the original by John Gay and the first adaptation of Bertolt Brecht. The work also included the staging traditions of the game with an emphasis on the first year of its introduction in 1975 (directed by Andrej Krob, Divadlo Na tahu). The greatest emphasis is placed on the actual analysis stage form, including application procedures in the director's individual components. In conclusion are defined interfaces productions.

**KEYWORDS:**

Václav Havel, The Beggar's Opera, Daniel Špinar, Andrej Krob, Klicpera's theatre

## Obsah:

Úvod.....	7
1 ŽEBRÁCKÉ OPERY .....	11
1.1 John Gay – <i>Žebrácká opera</i> .....	11
1.2 Bertolt Brecht - <i>Třigrošová opera</i> .....	13
1.3 Václav Havel – <i>Žebrácká opera na téma Johna Gaye</i> .....	14
2 ROZBOR TEXTU ŽEBRÁCKÉ OPERY – VÁCLAV HAVEL .....	16
2.1 Forma .....	16
2.2 Jazyk.....	18
2.3 Témata.....	19
3 INSCENAČNÍ TRADICE ŽEBRÁCKÉ OPERY VÁCLAVA HAVLA.....	21
3.1 Andrej Krob – Divadlo Na tahu, rok 1975.....	21
3.2 Jiří Menzel – Činoherní klub, rok 1990.....	24
3.3 Další uvedení <i>Žebrácké opery</i> na česká jeviště .....	25
4 ANALÝZA INSCENACE.....	27
4.1 Režisér Daniel Špínar .....	27
4.2 Špínarova práce s Havlovým textem .....	28
4.3 <i>Žebrácká opera</i> v hradecké inscenaci.....	29
4.4 Scénografie a kostýmy .....	32
4.5 Hudba a temporytmus .....	39
4.6 Charakteristika postav a jejich herecké uchopení .....	42
4.6.1 Jenny a Macheath .....	44
4.6.2 William Peachum a Bill Lockit .....	47
4.6.3 Elizabeth Peachumová a Mary Lockitová .....	49
4.6.4 Polly Peachumová a Lucy Lockitová .....	50
4.6.5 Diana a její salon .....	51
4.6.6 Nezávislý kapsář Filch .....	52
Závěr .....	54
Příloha – Fotografie .....	57
Summary.....	59
Soupis pramenů a literatury.....	60

## Úvod

Předmětem mé práce je analýza současné inscenace *Žebrácké opery* Václava Havla, uvedené 2. března 2013 na scéně Klicperova divadla v Hradci Králové. Tuto inscenaci zde režíroval mladý divadelní režisér Daniel Špinar.

Tvorba tohoto režiséra není přijímána bezvýhradně kladně, vyvolává mnohdy rozporuplné reakce nejen u diváků, ale i divadelních kritiků a často dokonce i u herců samotných. Při inscenování využívá Špinar především svůj cit pro objevování skrytých významů v textu, které pak dokáže díky své bohaté vizuální představivosti přenést na jeviště. Jeho inscenace jsou plné metafor, které si divák může vyložit zcela po svém. Vždy do svých inscenací přidává aktuální přesah, díky němuž jsou i dávno zapomenuté hry některých klasiků pro diváky stále velice atraktivní.<sup>1</sup> V jeho tvorbě nalezneme kromě klasiků (Lermontov, Molière, Dostojevskij, Ibsen ad.) také dramatikou současnou (Ravenhill, Kolečko aj.)

Tuto inscenaci hry Václava Havla jsem si ke své analýze vybrala hned z několika důvodů. Jedním z nich je fakt, že Daniel Špinar Havla dosud ještě neinscenoval. Představa, že text Václava Havla, jehož hry obecně u nás mají dlouhou scénickou tradici, inscenuje takto progresivní režisér, který se nebojí předvádět na jevišti živé obrazy, plné vlastních hlubokých významů<sup>2</sup>, pro mne byla představou velice atraktivní. Bylo zajímavé sledovat, jak pod jeho režiséřským vedením vznikla barevná groteska - neboť Havlovy postavy nejsou pouze černobílé -, doplněná o množství gagů, ale i o spoustu narážek a metafor, vyjevovaných ve všech složkách od scénografie, přes kostýmy až po herectví.

Dalším z řady důvodů, proč jsem si tuto inscenaci vybrala k analýze, byl její vznik v Klicperově divadle v Hradci Králové. Klicperovo divadlo nejenže je divadlem, do kterého se vždy ráda vracím, ale také zde Havla rozhodně „umějí“. V minulosti v tomto divadle byly inscenovány jeho hry *Pokoušení*, *Zpěvy šilence*, *Vyrozumění* a *Odcházení*. Klicperovo divadlo také každoročně pořádá podzimní festival Čekání na Václava, jehož se dramatik několikrát osobně účastnil. Hradecké divadlo oplývá výrazově neobyčejně silným hereckým souborem, který funguje jako dobře sehraný tým a je schopen přenést na jeviště díla klasických dramatiků, ale i současných autorů. Bylo

---

<sup>1</sup> Na mysli mám dramatiky, jakými jsou například Sofoklés či Euripidés.

<sup>2</sup> Narážím zde konkrétně na Andreje Kroba, „dvorního“ režiséra Havlových her, který dbal na přísné dodržování textu, včetně scénických poznámek a z tohoto požadavku nikdy neustoupil. Tvorba těchto dvou režisérů, Kropa a Špinara, se však absolutně nedá srovnávat, oba mají osobitý režijní styl, který je zcela výjimečným.

pro mě tedy neobvykle zajímavé sledovat výsledek spolupráce mezi takovýmto režisérem a hradeckým souborem. Špinar s Klicperovým divadlem spolupracoval již dříve, a to na inscenacích *Maškaráda*, *Zimní pohádka* a *Morgiana*. Výsledkem byl vždy vizuálně bohatý jevištní tvar, který mohl očarovat diváka neobvyčejnou syntézou všech divadelních složek.

Dalším důvodem k výběru analýzy právě této hry byla pro mne také témata v ní obsažená; boj o moc, zkorumpovanost, prohnílost lidí, ztráta základních hodnot apod. Tedy témata, která se dají aplikovat s jistotou i na současnou společnost. Zároveň však i zájem dozvědět se více ohledně uvedení její světové premiéry dne 1. listopadu 1975, tedy tři roky po jejím napsání, v Horních Počernicích v sále hospody U Čelíkovských. O tuto první inscenaci jsem se začala zajímat zejména díky okolnostem, které ji provázely; vlna represí a výslechů nejen účastníků tehdejšího amatérského Divadla Na tahu, ale i samotných diváků a následné vyhození režiséra představení Andreje Kroba z Divadla Na zábradlí. Zde se Krob také seznámil se svým později dlouholetým přítelem Václavem Havlem. Uvedení v té době zakázaného dramatika Václava Havla znamenalo pro mnohé lidi vyjádření nesouhlasu se společenskou situací a pro tehdejší mocnáře jasnou provokaci.

Svou práci jsem rozdělila do čtyř hlavních kapitol. V první kapitole jsem se věnovala stručnému rozboru předcházejících *Žebráckých oper* – nejprve od anglického dramatika Johna Gaye a poté od německého dramatika, teoretika a režiséra Bertolda Brechta; přišlo mi důležité zmínit obě verze, neboť Václav Havel z obou přímo vychází. Jeho hra nese sice podtitul *Na téma Johna Gaye*, přesto však v jeho textu můžeme najít určité prvky i paralelu s Brechtovou *Třígrošovou operou*.

V případě Johna Gaye jsem pracovala s českým překladem jeho knihy, který vytvořil Jiří Josek a vydalo pražské nakladatelství Odeon v roce 1985. V případě Brechta to pak byla hra *Krejcarová opera*, kterou přeložil Rudolf Vápeník a která byla vydána Dilií v Praze roku 1978. Co se týče Havlovy hry, použila jsem verzi z roku 1990, kterou vydalo rovněž nakladatelství Dilia. V rozboru těchto her jsem vycházela především ze svých poznatků získaných po přečtení všech tří verzí této hry.

Ve druhé kapitole jsem se věnovala samotnému rozboru textu hry Václava Havla *Žebrácká opera: na téma Johna Gaye*. Opět jsem se snažila vycházet především ze svých poznatků, nicméně v rozboru Havlovy hry mi výrazně pomohla bakalářská diplomová práce Judity Hoffmanové z Masarykovy univerzity v Brně (2007), nesoucí název *Inscenační proměny Žebrácké opery v režii Andreje Kroba*.



Ve třetí kapitole jsem se věnovala v krátkosti obecné inscenační tradici *Žebrácké opery* Václava Havla. Největší pozornost jsem věnovala jejímu prvnímu uvedení z roku 1975 Divadlem Na tahu v režii Andreje Kroba. Důvodem byl především zájem o ono první uvedení a vzniklou vlnu nevolí, kterou tato inscenace vyvolala. Ku pomoci mi byla opět práce Judity Hoffmanové, která se ve své práci kromě inscenace z roku 1975 věnuje také první rekonstrukci této inscenace z roku 1995 a také té druhé z roku 2005. Poznatky k tomuto tématu jsem načerpala kromě výše uvedené práce také z novinových článků, dostupných v Institutu divadelního umění v Praze, z pořízených fotografií k inscenaci a ze zhlédnutého záznamu inscenace z roku 1975. Ten poskytl opět Institut divadelního umění, avšak byl ve zhoršené kvalitě. K lepšímu pochopení situace kolem vzniku první inscenace v Horních Počernicích mi pomohly také dopisy Václava Havla adresované přímo režiséru Andreji Krobovi, otisknuté ve sborníku *O divadle*, který mimo jiné uspořádala Anna Freimanová, manželka Andreje Kroba. Dále pak veřejný dopis, ve kterém Václav Havel reaguje na události, dějící se bezprostředně po tomto uvedení, otisknutý v dvouměsíčníku *Listy*. Pozornost jsem věnovala také v krátkosti ztvárnění Jiřího Menzela, které bylo uvedeno na scéně Činoherního klubu roku 1990. Za hlubší rozbor by jistě stály i jiné inscenace, například obě Krobovy rekonstrukce z let 1995 a 2005 či divácky úspěšná inscenace režiséra Michala Langa ze Švandova divadla; ty však přesahují předmět mého zájmu.

Třetí a daleko nejrozsáhlejší kapitola se věnuje samotné analýze Špinarovy inscenace hry Václava Havla. Kromě scénografie, kostýmů, hudby, temporytmu inscenace a herectví se zde zabývám také dosavadní spoluprací Daniela Špinara se souborem Klicperova divadla a s lidmi z inscenačního týmu, se kterými spolupracoval i na této inscenaci. Pokusila jsem se analyzovat uvedenou inscenaci na základě vlastních zkušeností a poznatků a aplikovat na ni rysy inscenační poetiky Daniela Špinara. K tomuto mi velmi pomohla magisterská diplomová práce Kateřiny Valáškové z Univerzity Palackého v Olomouci nazvaná *Inscenační poetika Daniela Špinara* (2013). Byla pro mne velmi podnětnou, neboť je to vůbec první takto rozsáhlá práce, která o Danielu Špinarovi doposud vyšla. Valášková se ve své práci věnuje analýze celkem pěti různých inscenací; jsou jimi *Táňa*, *Táňa*, *Maškaráda*, *Racek*, *Marie Stuartovna* a *Vojcek*. Sleduje na nich Špinarovu práci s textem a jeho následné přenesení na jeviště, dále pak spolupráci s daným divadelním souborem a obecné rysy jeho inscenační poetiky. Díky této práci jsem si také dokázala lépe utvořit strukturu svojí analýzy. Východiskem pro analýzu *Žebrácké opery* byly také přečtené recenze,

které vyšly v tisku, například v Divadelních či Lidových novinách a internetové recenze. Jejich prostřednictvím se mi podařilo dospět k ucelené a konkrétní představě o daném představení. Poskytly mi také řadu zajímavých postřehů.

V závěru své bakalářské práce se pak pokusím vymezit styčné body inscenace a interpretační posun, který vnesl do představení režisér Daniel Špínar.

## 1 ŽEBRÁCKÉ OPERY

Ačkoli se tato práce věnuje zkoumání *Žebrácké opery*, kterou napsal roku 1972 český dramatik Václav Havel, je třeba zdůraznit, že se jedná o adaptaci. Původní hra, v originále nesoucí název *The Beggar's Opera*, tedy *Žebrácká opera*, byla napsána již roku 1728 anglickým dramatikem Johnem Gayem. O první adaptaci díla se postaral roku 1928 německý dramatik Bertold Brecht, který ji nazval *Die Dreigroschenoper* (Třígrošová opera). O dvacet let později se o další adaptaci pokusil Benjamin Britten. *Žebrácká opera* tohoto britského skladatele je však v podstatě kopií Brechtovy verze, neboť kromě tří písní ponechal Britten všechny ostatní stejné a výrazněji neupravoval ani libreto.<sup>3</sup> Zatím poslední adaptací je Havlova *Žebrácká opera*, která nese podtitul *Na téma Johna Gaye* a odkazuje tak přímo na verzi anglického dramatika.

### 1.1 John Gay – Žebrácká opera

Podtitul Havlovy hry připomíná jméno anglického básníka a dramatika Johna Gaye<sup>4</sup>, jenž je autorem nejstarší a zcela původní *Žebrácké opery* z roku 1728. Tato hra je pokusem o parodii na italskou hrdinnou operu. Byla vytvořena v duchu žánru baladické opery<sup>5</sup> (v originále *The Beggar's Opera*). Gayova *Žebrácká opera* se odehrává v londýnském podsvětí, jež bylo autorovi textu z osobní zkušenosti dobře známé.

Je to hra se zpěvy, protože téměř v každé scéně se objevuje píseň. Jedná se o lidové písně se známými melodiemi, a však s jiným textovým podkladem, neboť je autor přepsal. Na hudební složce spolupracoval John Gay s Johannem Christophem Pepuschem.<sup>6</sup>

---

<sup>3</sup> Viz HOFFMANOVÁ, Judita. *Inscenační proměny Žebrácké opery v režii Andreje Kroba*, Brno, 2007, s. 8.

<sup>4</sup> John Gay se narodil roku 1685 v Barnstaplu. V podstatě celý život prožil v Londýně, ze kterého pak čerpal inspiraci pro prostředí svých her. Již od svých začátků se věnoval satirickému básnictví kritizujícího nejen společenské jevy, ale i literární konvence. K jeho dílům patří například *Pastýřův týden* (1714), *Trivia aneb Umění procházek londýnskými ulicemi* (1716), *Říkejte tomu jak chcete* (1715). Skutečný úspěch mu však přinesla až *Žebrácká opera* (1728). Pokusil se na něj navázat pokračováním s názvem *Polly* (1729), a však tato hra byla zakázána a na jevišti nebyla nikdy uvedena. John Gay zemřel roku 1732. (BEJBLÍK, Alois. O zvláštní povaze Žebrácké opery. In GAY, John, *Žebrácká opera*. Praha : Odeon, 1985, s.120-135.)

<sup>5</sup> V originále „ballad opera“ – anglická zpěvohra s mluvenými dialogy. Vznikla v 18. století jako odpor proti manýrám italské opery a její texty jsou často kriticky laděny.

<sup>6</sup> J. Ch. Pepusch byl německý hudební skladatel, učitel hudby a hudební vědec. Známý je především díky zkomponování hudby k nejslavnějšímu dílu Johna Gaye, *Žebrácké opeře*.

Název samotné hry je možno odvodit od postavy Žebráka, která v předešlé informuje diváka o vzniku tohoto textu. „*Tento kus jsem původně napsal na oslavu sňatku E. Dura a F. Mollové, dvou vynikajících pěvců starých balad. Dal jsem tam všechna přirovnání, která jsou v těch vašich slavných operách. ... Snad mi odpustíte, že má opera není skrz na skrz strojená, jak je to nyní v módě. Chybí recitativ, neboť prologu a epilogu jsem se zřekl, ale jinak je to opera, jak se patří.*“<sup>7</sup> I z těchto úvodních vět lze usoudit, že se jedná o parodii na italskou operu seria, jak už jsem podotkla výše. Recitativ je nahrazen mluvenými dialogy a písňe těží z anglických lidových nápěvů.

Mluvící jména jako Spitzel (u Havla Peachum), Katr (Lockit), Kord, v Havlově verzi Macheath, dále Čmajzl, Teddy Schluss, Diana Hopskoková, Berta Nenechavá<sup>8</sup> apod., vypovídají o tom, co autor kritizuje. Vysmívá se vyšší společnosti, zejména politikům, kteří se vlastně dají postavit na stejnou rovinu jako zloději a podvodníci. Toto je dosti patrné z repliky postavy Žebráka v šestnácté scéně.

Žebrák: „*Všimněte si, pane, v celém tom kusu zajímavé shody mezi móresy vysokých a nízkých vrstev, takže často lze těžko rozhodnout, zda – co se módních neřestí týče – páni od dvora nenapodobují pány lupiče či zda páni lupiči si nehrají na pány od dvora. Kdyby ta hra skončila, jak jsem původně zamýšlel, bývala by měla skvostné ponaučení. Ukázala by, že nižší sorta lidí má stejné neřesti jako boháči – a že je za ně trestaná.*“<sup>9</sup>

Hlavní postavou Gayovy hry je Spitzel (Peachum), který v londýnském podsvětí vybírá peníze a sem tam někoho pošle na šibenici. Má jedinou dceru Polly, která je k jeho velké nevoli zamilovaná do vůdce všech lupičů Korda (Macheath). Když se Polly za Korda provdá, za žádnou cenu jej nehodlá udat, poslat na šibenici a stát se bohatou vdovou, jak jí to radí její otec. Zlodějský Kord je však nakonec stejně udán svými nevděčnými milenkami a dostane se do vězení, z něhož, jak se zdá, už není úniku. Děj směřuje k jeho popravě a tedy špatnému konci hry. Přestože je Kord nevěrníkem, diváci jsou nuceni stát na jeho straně. Proto se náhle objevují postavy Herc a Žebráka z úvodu dějství a Herc radí Žebrákovi (samotnému autorovi), aby Korda nenechal pověsit, neboť by to pro londýnské publikum nemuselo být zcela přijatelné. Autor tedy nakonec nechá Korda žít a ten se definitivně ožení s Polly (měl i jiné manželky).

---

<sup>7</sup> GAY, John. *Žebrácká opera*, Praha, 1964, s. 12.

<sup>8</sup> Tato jména jsou uvedena v překladu Jiřího Joska.

<sup>9</sup> GAY, John, *Žebrácká opera*, s. 122.

## 1. 2 Bertolt Brecht – *Třígrošová opera*

Jak již bylo řečeno na přecházejících řádcích, o první adaptaci Gayovy *Žebrácké opery* se pokusil německý dramatik Bertolt Brecht.<sup>10</sup> Jeho hra byla uvedena přesně dvě stě let od vzniku Gayovy „opery.“ Důležitá tu je především postava prostitutky Jenny, která se objevuje v textu vůbec poprvé. U Havlova textu už je však jeho nedílnou součástí.

Předlohou *Třígrošové opery* opět byla původní Gayova hra, i když se od ní Brecht ve finále hodně odchýlil. Brecht původně zamýšlel propracovat hru ještě mnohem více do hloubky, ale vlivem nedostatku času se rozhodl, že předlohu více méně zachová a bude se držet fabule Gayovy hry. První uvedení *Třígrošové opery* se setkala s několika problémy, když nejzávažnějším z nich byl pocit nejistoty u protagonistů ohledně budoucnosti celé inscenace. Nežřídka kdy se tak stávalo, že odříkali účast. Dílo však mělo nakonec velký úspěch u diváků a dočkalo se 400 repríz.<sup>11</sup> Šest let po jeho uvedení rozšířil Bertolt Brecht tuto verzi a vznikl tak *Třígrošový román*.

Brecht pohlíží odlišným způsobem na postavy, které jsou v jeho pojetí zobrazeny jako absolutní spodina společnosti. Jsou mnohem víc „prohnilé a ubohé,“ než je tomu ve zpracování jiných autorů. Ani Macheath už nemůže být považován za sympatáka, neboť je zde zachycen jako bývalý pasák milující alkohol, ženy a karty, který se stal zlodějem, jemuž ani vražda nedělá žádné vrásky na tváři.<sup>12</sup> Je to člověk, jehož bychom v žádném případě nechtěli potkat. Divák sleduje boj konkurenčních zlodějských gangů, přičemž Macheath je členem jednoho z nich. Druhý gang vede Peachum pod ochrannou známkou svojí firmy „Přítel žebráků.“ Ani Lockit (v Brechtově hře je to Tygr Brown) nezůstal zcela stejný. Vrchní šéf londýnské policie je současně totiž tajným členem Macheathova gangu. Nejvýraznější proměnu však je možné shledat u Peachumovy dcery Polly, která rozhodně není nějakou naivní slečinkou, jak je tomu v ostatních verzích. Naopak, po převzetí podniku svého manžela Macheatha se z ní stává nekompromisní obchodnice, která přesně ví, co chce a jak toho dosáhnout. Je si vědoma toho, jakou drží v rukou moc, a nehodlá se jí vzdát ani v případě návratu uprchlého manžela. O Macheathovo zatčení se zaslouží právě nová

---

<sup>10</sup> Bertolt Brecht byl německý dramatik, divadelní teoretik a režisér. Působil jako dramaturg v divadle Maxe Reinhardta. V roce 1949 založil se svou manželkou Berliner Ensemble, kde praktikoval své principy epického divadla. K jeho nejznámějším textům patří *Matka Kuráz a její děti*, *Kavkazský křídový kruh* nebo *Třígrošová opera*.

<sup>11</sup> Viz HOFFMANOVÁ, Judita, *Inscenační proměny Žebrácké opery v režii Andreje Kroba*, s. 10.

<sup>12</sup> Viz BRECHT, B. *Divadelní hry I*. Poznámky k „Šestákové opeře“ Praha, 1963, s.201

postava proradné prostitutky Jenny, jedné z Macheathových milenek. Hlavní postava je nakonec před popravou zachráněna zásahem šůry, když královna vydá rozkaz k jeho osvobození a on je povýšen do šlechtického stavu.

Hudební složka v Brechtově dramatu se posunula od žánru opery k jazzu. Ke spolupráci si Brecht přizval německého hudebníka Kurta Weilla.<sup>13</sup> Nejslavnější písní se stala *Balada Mackieho Messera*, kterou na svém repertoáru měli například Louis Armstrong, Ella Fitzgerald nebo Frank Sinatra.

### 1.3 Václav Havel – Žebrácká opera na téma Johna Gaye

*Žebrácká opera* s podtitulem *Na téma Johna Gaye* je celý název díla, jehož autorem je známý český dramatik a esejista Václav Havel.<sup>14</sup> Tato divadelní hra byla napsána roku 1972, v době, kdy byl Václav Havel násilně vytlačen z povědomí české kultury z důvodu svého kritického postoje k poměrům v Československu během tzv. Pražského jara.<sup>15</sup>

Sedmdesátá léta byla léta, ve kterých se objevovaly dva typy tvůrců. Prvním z nich byl tzv. „tvůrce z poustevny“,<sup>16</sup> jehož lze stručně charakterizovat jako autora, který se obklopuje pouze vlastními myšlenkami, jež vychází čistě z jeho nitra, z duše a ticha, které je kolem něj, neboť takový člověk tvoří zásadně sám. „Tvůrce z kavárny“ je příkladem autora, který je stále obklopen lidmi. Na základě vzájemné interakce s těmito lidmi nebo přáteli pak vznikají mnohá témata, jimiž se autor ve svých dílech zaobírá.

Václav Havel se sám řadil mezi kavářské autory. Psal „právě pro tento okamžik“ a jeho dílo z tohoto období je hlavně jakousi reflexí soudobých proudů a vlivů. Nepsal o ničem, co by si sám nedokázal představit. Příkladem takového počínání je i jeho *Žebrácká opera*. I v ní se objevují lidé, jejichž charaktery můžeme vidět denně kolem sebe a kteří se logicky objevovali i v Havlově okolí.

---

<sup>13</sup> Kurt Weill byl významným německým hudebním skladatelem, učitelem hudby a také dirigentem. Hudební spolupráce na Brechtově *Třigrošové opeře* je považována za jeho nejlepší práci vůbec.

<sup>14</sup> Z dopisu adresovanému Alfrédu Radokovi vyplývá, že se původně jednalo o jiném názvu. Radok navrhol název *Die Neue Gauneroper*, který by odkazoval spíše k Brechtovi, Havlovi však tento název neseseděl jednak proto, že necítil jakoukoliv spojitost mezi ním a Brechtem a pak také proto, že tento název připadal Havlovi etymologicky nelogický.

<sup>15</sup> Lze připomenout zejména jeho kritický projev na IV. sjezdu československých spisovatelů v červnu r. 1967, jenž odsuzoval cenzuru v tehdejším Československu. Rovněž požadoval ukončení mocenského monopolu KSČ.

<sup>16</sup> Viz PUTNA, Martin C. *Václav Havel. Duchovní portrét v rámu české kultury 20. Století*. Praha, 2011, s. 143.

Oficiální název zkoumaného díla včetně jeho podtitulu je *Žebrácká opera na téma Johna Gaye*. Autor tak zcela evidentně upozorňuje na to, že pracuje s cizím námětem, dodaným tzv. „zvenčí“.<sup>17</sup>

*Žebrácká opera* je volnou variací na Gayovu verzi. Přestože v ní nacházíme i jistou spojitost s Brechtovou *Třigrošovou operou*, autor jakoukoliv spojitost s Brechtem zásadně odmítá a dodává, že tuto hru původně „psal na objednávku jednoho pražského divadla, které ji chtělo uvést pod cizím jménem, z čehož pak sešlo.“<sup>18</sup> V kontextu celé Havlovy literární tvorby je *Žebrácká opera* bezpochyby výjimečnou. Absurdita je zde převedena do obřích rozměrů. Středobodem celé hry je lež, kterou využívají úplně všechny postavy. Nikdo si nemůže být jistý tím, že to, co slyší, je pravda. Chvillemi to někdy dokonce vypadá tak, že samotná postava nevěří ani své vlastní replice.

---

<sup>17</sup> Viz Tamtéž, s. 144.

<sup>18</sup> HOFFMANOVÁ, Judita, *Inscenační proměny Žebrácké opery v režii Andreje Kroba*, s. 15.

## 2 ROZBOR TEXTU ŽEBRÁCKÉ OPERY – VÁCLAV HAVEL

Po přečtení obou textů (Gayova i Havlova) lze usoudit, že Havlova verze opravdu dodržuje fabuli Gayova originálu, a však je obohacena o některá současná témata. Přeci jen doba se za oněch téměř 250 let logicky změnila a s ní i čtenáři a diváci. Proto bylo třeba hru svým způsobem zaktualizovat a zajistit tak zároveň větší míru atraktivity pro nynější publikum. Václav Havel tak zajistil své *Žebrácké opeře* smysl pro její uvádění i do budoucna. Je pravda, že témata obsažená v Gayově hře by mohla na dnešního diváka působit nudně, místy až směšně. Byť se Havlova verze přímo váže a odkazuje na období jejího vzniku, tedy období normalizace (1972), je možné v ní najít i další motivy, což kterémukoli režisérovi umožňuje významný interpretační posun.

### 2.1 Forma hry

Zpracování Václava Havla, jak už bylo ostatně řečeno a napsáno, vychází z verze Johna Gaye. Ačkoli název díla zní *Žebrácká opera*, z hlediska žánru operou rozhodně není. Nutno však říct, že některé dobové kritiky nazývaly Havlovy rozsáhlé repliky „efektními áriemi“.<sup>19</sup> Příkladem za všechny může být dlouhý monolog Macheatha (ten nám zároveň ukazuje, jakým skvělým je řečníkem).

Macheath: „*Musíš mi věřit, Lucy! Je to celé jen soustava nešťastných nedorozumění! Kdybys věděla, co jsem se na tebe namyslel! Denně jsem si v duchu představoval takový menší venkovský zámek z červených cihel, porostlý břečťanem a obklopený zelenými loukami a bukovými háji a nás dva, jak v něm spolu hospodaříme, jak se honíme po těch loukách s chrtý, projíždíme se na koních, lovíme vzácnou zvěř, koupeme se v nedaleké říčce, chodíme na houby, vaříme si staroanglická jídla, pořádáme večírky pro okolní venkovskou šlechtu, pěstujeme slunečnice – a jak potom večer sedáme u velkého renesančního krbu, hledíme do ohně, vyprávíme si o svém dětství, čteme spolu staré knihy ze zámecké knihovny, popijíme medovinu – a pak lehce opojeni – odcházíme do zámecké ložnice – oknem tam proudí letní vzduch (...) a sladce vysílení usínáme – aby*

---

<sup>19</sup> Viz ŠTERBOVÁ, Alena. *Modelové hry Václava Havla*, Olomouc, 2002, s. 45.



*nás druhý den ráno probudilo jiskřivé letní slunce, zpěv ptáků a komorník, nesoucí nám šunku s vejci a kakao.*“<sup>20</sup>

Zatímco Gayův i Brechtův text staví z velké části právě na hudební složce, Havel klade důraz především na dlouhé monology jednotlivých postav a jejich vzájemnou interakci prostřednictvím všerikajících dialogů. Hudba není v textu přítomna, i když jistá hudebnost a rytmus promluv je v textu přece jen obsažena. Havel se ale zaměřuje především na obsah a formu sdělení. Cílem autora je zprostředkovat své myšlenky divákovi a donutit ho zamyslet se nad tím, v jakém světě sám žije.

Havel ve svém textu, stejně jako Gay, používá prvky zcizení. Nutno však podotknout, že se nejedná o zcizování, které používal Brecht. Pojetí tohoto dramatického prostředku u obou autorů je dosti rozdílné. U Havla se spíše hovoří o „odcizení.“ V Gayově zpracování toto „zcizení“ probíhá nejzřetelněji prostřednictvím viditelných postav Herce a Žebráka, kteří přímo komunikují s publikem a představují tak tzv. „divadlo na divadle“. Havlovo „odcizení“ probíhá především skrze jazyk, který rozhodně nepřipomíná jazyk používaný ve 2. polovině 18. století, ve které se děj hry odehrává. Alena Štěrbová ve své studii k *Žebrácké opeře* rovněž poukazuje na odcizení, které je reflektováno v rovině perzifláže. Jako příklad autorka uvádí zaměstnankyně dámského salonu, které jsou paní Dianou předváděny jako koně (tedy jako zboží): „*Ukaž nohy!*“ (...) *Přejete si podívat se také na zuby?*“<sup>21</sup> Nejzřetelnějším důkazem použití takového literárního prostředku se ale jeví samotné postavy, které mají znázorňovat tu největší lůzu a spodinu celé společnosti (lupiči, podvodníci, kapsáři a dokonce i vrazi). V Havlově zpracování však na vrcholu pomyslného žebříčku zla nestojí vrazi, nýbrž policie jako reprezentativní složka státní moci.

Znakem Havlova textu jsou četné repetice, které se v průběhu celé hry několikrát objevují. Opakování výstupů a variace dialogů mezi postavami patří k nejběžnějším postupům, jež autor může využít k dosažení absurdního účinku.<sup>22</sup> Lze uvést dvě situace, kdy jsou stejné repliky vloženy do úst různým postavám, v odlišných situacích.

Peachum: *Ty, Liz –*

Peachumová: *(aniž se otočí) Co je?*

Peachum: *Myslíš, že to byl dobrý nápad?*

Peachumová: *Co?*

---

<sup>20</sup> HAVEL, Václav. *Žebrácká opera na téma Johna Gaye*, Praha, 1990, s. 40 – 41.

<sup>21</sup> ŠTĚRBOVÁ, Alena, *Modelové hry Václava Havla*, s. 47.

<sup>22</sup> HOFFMANOVÁ, Judita, *Inscenační proměny Žebrácké opery v režii Andreje Kroba*, s. 18.

Peachum: *Řešit to s tím Macheathem tak radikálně*<sup>23</sup>

(...)

Lockitová: *Ty, Bille –*

Lockit: *(aniž vzhledne) Co je?*

Lockitová: *Myslíš, že to byl dobrý nápad?*

Lockit: *Co?*

Lockitová: *Řešit to s tím Macheathem tak radikálně -*<sup>24</sup>

Kromě repetitiv text obsahuje velké množství pomlček, které by mohly představovat vstřícný krok dramatika směrem k hercům. Jimi vytvořené pauzy napomáhají hercům ke zpomalení dialogů mezi postavami, čímž je také zdůrazněn význam jejich pronášených slov.

Velký důraz klade Havel také na scénický aparát, který má především informativní charakter. Popisuje nejen jednotlivá prostředí v daných obrazech, ale i emoce všech postav.

Všechny zmiňované prvky tvoří formu dramatu. Havlovi šlo jeho slovy především o výstavbu, kompozici, rytmus a prolínání motivů.<sup>25</sup>

## 2.2 Jazyk

Václav Havel používá ve svých dramatech nejrůznější formy jazyka. V některých případech jazyk degraduje pouze na jakési nesmyslné promluvy, které nemají žádnou komunikační ani výpovědní hodnotu (*Horský hotel*). Hru *Zahradní slavnost* pro změnu vystavěl autor na frázi a nebojí se ani vytvořit zcela nový jazyk „ptydepe,“ jako tomu bylo v dramatu *Vyrozumění*.<sup>26</sup>

V *Žebrácké opeře* slouží jazyk do jisté míry jako zdroj absurdna. Ačkoli totiž postavy pocházejí z těch nejnižších společenských vrstev, mluví sofistikovaně, filozoficky, spisovnou až knižní češtinou.

Havel skrze tento fakt vytváří jakési napětí na jevišti, které bylo přítomno již u Gaye. Gayovi se toto podařilo díky přenesení postav žebřáků, prostitutek a zlodějů na

---

<sup>23</sup> HAVEL, Václav, *Žebrácká opera na téma Johna Gaye*, s. 42.

<sup>24</sup> Tamtéž, s. 79.

<sup>25</sup> FREIMANOVÁ, Anna. *Václav Havel O divadle*, Praha, 2012, s. 493.

<sup>26</sup> HOFFMANOVÁ, Judita, *Inscenační proměny Žebrácké opery v režii Andreje Kroba*, s. 24.

velkooperní jeviště, kde pak zpívaly takovým způsobem, jako by již odpradávná bylo určeno jim. Havlovy postavy na jevišti sice nezpívají, a však vedou promluvy jako zkušený psychologové a sociologové. Je doslova možno říct, že „mluví jako kniha“. <sup>27</sup> Avizované napětí pak vzniká mezi „nízkým světem“ a „vysokým jazykem.“

Havel tímto odkazuje k problému, který tu byl nejen v roce 1972, ale je tu i dnes a bude tu i v budoucnu. Jedná se o to, že svět je přehlčen prázdnými frázemi a nesmyslnými pravidly o tom, jak vlastně žít. Lidé pak přirozeně nevědí, čemu mají věřit. Člověk ztrácí svou identitu, stejně jako postavy v Žebrácké opeře, jež také nevědí, pro koho vlastně pracují nebo kam patří. <sup>28</sup> Důkazem tohoto tvrzení je i užívání takového jazyka. Postavy takto hovoří, neboť samy nevědí, kým vlastně jsou. Na první pohled by se mohlo zdát, že postavy spolu prostě mluví za pomoci dialogů ve vzájemné interakci, ale sám Václav Havel to nazývá jinak: „*Lidé k sobě nemluví, ale mají k sobě navzájem promluvy.*“ <sup>29</sup>

Ve hře je obsaženo i velké množství dlouhých monologů, čímž je do jisté míry zachována opernost textu, jako tomu bylo i u originálu Johna Gaye. Podobné promluvy často obsahují výrazný morální apel.

### 2.3 Témata hry

Hry Václava Havla obecně referují především o člověku jako takovém a lidském bytí. Bývá znázorňován v krizových situacích, jež mnohdy, jak jsem již psala výše, se týkají ztrát lidské identity. V současném světě je velice těžké zaujmout vlastní stanovisko, neboť jsme neustále ovlivňováni masmédií. Havel to do jisté míry přirovnává k jakési lidské zbabělosti. Člověk má možnost být sám sebou, přesto se však raději podřídí společnosti a nechá se pohltit davem.

Témata Havlových textů se vážou k době jejich vzniku, tedy k období normalizace, které, bohužel, současnému publiku přestává být dokonale známo. Mladší generace se naučí a starší zapomíná.

*Žebrácká opera* taktéž odkazuje na prostředí vzniku samotného textu, tedy na období normalizace v Československu v 70. letech, kde nejsilnější zbraní obyčejného

---

<sup>27</sup> FREIMANOVÁ, Anna, *Václav Havel O divadle*, s. 497.

<sup>28</sup> Takto se o svých postavách vyjadřuje přímo Václav Havel ve třetím dopise adresovaném Alfrédu Radokovi.

<sup>29</sup> FREIMANOVÁ, Anna, *Václav Havel O divadle*, s. 498.

člověka bylo udavačství.<sup>30</sup> Lidé, kteří se snažili zachovat si nějaké morální hodnoty a na tento systém nepřistoupili, dopadli velice špatně. Příklad takového člověka v Havlově hře představuje postava nezávislého kapsáře Harryho Filche.

Boj o moc, ztráta identity, manipulativnost či prohnílost lidského charakteru - tyto motivy jsou nejvíce prostoupeny textem *Žebrácké opery*.

---

<sup>30</sup> HOFFMANOVÁ, Judita, *Inscenační proměny Žebrácké opery v režii Andreje Kroba*, s. 27.

### 3 INSCENAČNÍ TRADICE ŽEBRÁCKÉ OPERY VÁCLAVA HAVLA

#### 3.1 Andrej Krob – Divadlo Na tahu, rok 1975

Hradecká inscenace *Žebrácké opery*, jíž se budu věnovat v následující kapitole, není prvním uvedením této hry na česká jeviště. Světová premiéra hry proběhla dne 1. listopadu 1975 v Horních Počernicích v divadelním sále hospody U Čelikovských, kde ji tehdy zhlédlo na 300 diváků.<sup>31</sup> Hru nastudoval režisér Andrej Krob se svým Divadlem na tahu,<sup>32</sup> který v minulosti také režijně spolupracoval s Klicperovým divadlem v Hradci Králové na Havlových hrách; konkrétně to byly hry *Pokoušení* (sezona 1999/2000), *Vyrozumění* (sezona 2004/2005) a naposledy *Odcházení* (v sezoně 2008/2009).<sup>33</sup>

To, že hru nastudoval právě Andrej Krob, je zcela logické, neboť Václav Havel mu *Žebráckou operu* přímo věnoval, byť byla hra původně napsána na objednávku Činoherního klubu.<sup>34</sup> Krob se seznámil s Havlem už v 60. letech v Divadle Na zábradlí, kde tehdy pracoval jako jevištní technik, kulisák a asistent. Z tohoto období pramení Krobova zaujatost absurdním divadlem. Krob se tak se svým divadlem začal na Havlovy hry specializovat.<sup>35</sup> Kdo jiný by tedy měl Havlovy hry inscenovat, když ne ten, který toho o Václavu Havlovi věděl tolik, nesmírně si jej vážil nejen jako umělce, ale i jako člověka a dokázal se do jeho textu vždy zcela ponořit a pochopit ho v celé své podstatě.

Cesta na jeviště tohoto prvního uvedení *Žebrácké opery* však nebyla tak jednoduchá, jak by se mohlo na první pohled zdát. Z dopisů adresovaných Alfrédu Radokovi vyplývá Havlovo původní přání, aby *Žebrandu*, jak svou hru Havel často a

---

<sup>31</sup> V hlavních rolích vystoupili Viktor Spousta, Jan Hraběta, Jana Tůmová, Linda Michalová, Zdena Žárská, Jan Kašpar a další. Všichni tito zmínění byli vyznavači her Václava Havla a nad tímto zakázaným textem se společně scházeli už během roku 1974. Byli to vesměs kulisáci z Divadla Na zábradlí, jejich rodinní příslušníci nebo přátelé. Informace dostupné z WWW: [http://www.divadlonatahu.cz/58\\_Vaclav-Havel-Zebracka-opera](http://www.divadlonatahu.cz/58_Vaclav-Havel-Zebracka-opera)

<sup>32</sup> Přesněji – nejednalo se ještě o ono konkrétní Divadlo Na tahu, to vzniklo až později. V té době to byl amatérský soubor složený z kulisáků Divadla Na zábradlí a jejich přátel a rodinných příslušníků.

<sup>33</sup> Nejnavštěvovanější inscenací bylo *Odcházení*, dočkalo se 64 repríz, naopak nejméně jich proběhlo v souvislosti s *Vyrozuměním*, pouze 24 repríz.

<sup>34</sup> Andrej Krob později tuto inscenaci obnovil – konkrétně roku 1995 v Divadle Na zábradlí. V hlavních rolích se objevili Ladislav Smoljak a Jan Hraběta.

<sup>35</sup> V minulosti uvedlo Divadlo Na tahu tyto Havlovy hry: *Žebrácká opera* (1972, 1995), videoinscenace *Pokoušení* (1988), *Horský hotel* (1991), *Spiklenci* (1992), *Vyrozumění* (1993) a *Antikódy* (1997).

V současnosti má divadlo na repertoáru tyto hry: *Zahradní slavnost*, *Audience*, *Vernisáž* a *Protest*. Kromě Havlových her si pro svůj repertoár divadlo vybralo dramatiky jako byli Eugéne Ionesco, Samuel Beckett nebo Anton Pavlovič Čechov.

rád nazýval, režíroval sám Alfréd Radok.<sup>36</sup> Jako režiséra si ho nesmírně vážil a oceňoval jeho práci. Havel ve svém vůbec prvním dopise o Žebrácké opeře, adresovanému Alfrédu Radokovi, píše toto: „...*máloco bych si tak přál, jako vědět, že moje hra dostala svou tvář právě od Vás.*“<sup>37</sup>

Hra samotná vznikla na objednávku Činoherního klubu, který po Havlovi požadoval přímou adaptaci Gayovy verze. Jednalo se tak vůbec o první text, který nevzešel z Havlovy iniciativy. Nakonec však z uvedení *Žebrácké opery* v Činoherním klubu sešlo. O inscenování hry tak projevil zájem Andrej Krob, kolem jehož osoby se zformulovalo amatérské divadlo s cílem nazkoušet toto drama.<sup>38</sup>

Celý proces započal již v létě roku 1974, a však na premiéru se muselo dlouho čekat, protože nacvičování celé hry probíhalo v utajení. Herci byli nuceni hrát po různých bytech, stodolách či chalupách.<sup>39</sup> Sám Václav Havel se osobně několikrát zkoušek účastnil. Z dopisů Andreji Krobovi je jasně patrné, že s prozatímním nácvikem byl Havel maximálně spokojený. Zejména oceňoval práci herců, kteří bez problémů přijali celou estetiku Havlova textu. Dlouhé a složité dialogy pro ně nepředstavovaly větší překážku. Navíc dokázali ztvárnit ono napětí mezi „nízkými“ mravy a „vysokým“ jazykem, které jsem popisovala výše. Havel trval na tom, aby se herci naučili celý text nazpaměť a odříkávali ho naprosto přesně. „*Nic v tomto Havlově textu nelze říct jen tak, nebo jinými slovy; účinek celé Žebrácké opery stojí právě na jazykové stránce.*“<sup>40</sup> Přísné dodržování textu se pak stalo v budoucnu hlavní rysem Krobových inscenací.

Oč však více režisér Krob dodržoval text, o to méně se držel autorových scénických poznámek a často je redukoval.<sup>41</sup> Větší prostor pak věnoval herecké aktivitě, kostýmům a rekvizitám.<sup>42</sup> Kuchyně Peachumových je tak v prvním obraze hry postavena především na postavě paní Peachumové, která neustále něco míchá. Scéna totiž nabízí pouze pohled na jediný stůl v místnosti.

Scénografii pro toto představení připravil Tomáš Svoboda, v jehož podání je prostor účelový a funkční. Jednoduchým přemístěním nábytku na jevišti vzniká rázem policejní vyšetřovna či vězení. Zbytek je opět dotvořen hereckou akcí, popř.

---

<sup>36</sup> FREIMANOVÁ, Anna, *Václav Havel O divadle*, s. 493.

<sup>37</sup> Viz Tamtéž.

<sup>38</sup> Divadlo bylo složené z amatérů, kteří vedle zkoušení a práce na *Žebrácké opeře* měli ještě další zaměstnání.

<sup>39</sup> Viz KOVAŘÍK, Vladimír. Světová premiéra v Horních Počernicích. *Mladá fronta Dnes*. roč. 16, 1990. č. 77, s. 4.

<sup>40</sup> FREIMANOVÁ, Anna, *Václav Havel O divadle*, s. 504.

<sup>41</sup> Podobně pracoval s textem i Daniel Špinar na inscenaci *Žebrácké opery*.

<sup>42</sup> Viz HOFFMANOVÁ, Judita, *Inscenační proměny Žebrácké opery v režii Andreje Kroba*, s. 32.

rekvizitami. Středobodem celé scény jsou dřevěné dveře, se kterými režisér Krob často ve svých inscenacích pracuje.<sup>43</sup> Slouží jako prostředek tempa a rytmu ve formě jednotlivých příchodů a odchodů herců ze scény.

Postavy jsou kostýmově sladěny. Jejich úbory odpovídají době, ve které by se měl děj odehrávat, tedy polovině 18. století. „*Kostýmy rovněž zdůrazňují charakter postav, ten je však navíc ještě dotvořen vhodným typovým obsazením.*“<sup>44</sup> Herecké jednání je samo o sobě přirozené, neboť Krob odvádí herce od zbytečného psychologizování na scéně. Zvláštním prvkem v herecké akci je neustálé přecházení herců po jevišti tam a zpět. Herci se vždy před tím, než započnou repliku, přesunou na konkrétní místo, ze kterého svou promluvu vedou čelem k publiku. Režisér Krob se tímto způsobem patrně snaží zdůraznit morální apel, který se v jednotlivých promluvách postav často objevuje.

Zajímavostí je, že do meziher použil režisér píseň *Die Moritat von Mackie Messer*, kterou původně složil německý hudebník Kurt Weill k Brechtově *Třígršové opeře*.<sup>45</sup>

Andrej Krob byl vůbec prvním režisérem, který u nás Havlovy hry začal uvádět. Jako první tak zinscenoval i tehdy zakázanou Žebráckou operu. Paradoxní však je, že Havel nikdy nebyl režimem oficiálně zakázán. Divadla pouze jeho hry ze strachu raději neinscenovala. V dalších československých premiérách uvedl Andrej Krob na konci 80. let hru *Pokoušení*, kterou nastudoval se svými přáteli z Divadla Na zábradlí a natočil ji na jedinou ruční kameru. Dalšími uvedenými hrami byly *Horský hotel* a *Spiklenci*.

Nedlouho poté, co byla uvedena *Žebrácká opera*,<sup>46</sup> byl Andrej Krob pronásledován Státní bezpečností a dlouho vyslýchán. Vyslýchání byli i všichni herci, dokonce i někteří diváci.<sup>47</sup> Státní bezpečnost se je pod nátlakem snažila donutit, aby inscenaci označili za politickou provokaci.<sup>48</sup> Proti celému představení se vedla kampaň

---

<sup>43</sup> Viz Tamtéž.

<sup>44</sup> FREIMANOVÁ, Anna, *Václav Havel O divadle*, s. 501.

<sup>45</sup> Tamtéž.

<sup>46</sup> Nutno zmínit že představení *Žebrácké opery* bylo oficiálně povoleno národním výborem v Horních Počernicích. Zasloužil se o to jeden z hlavních představitelů Viktor Spousta, který se s lidmi z výboru znal. Šel za nimi s tím, že ochotnický soubor, ve kterém rovněž účinkuje, se chystá nastudovat *Žebráckou operu* od Bertolda Brechta a že ji trochu přepsali, jelikož oni jako amatérští herci by zpěvohru hlasově neutáhli. Obecní referentka, jež Viktora Spoustu dobře znala a věděla, že skutečně hraje v ochotnickém souboru, uvedení hry povolila. Podmínkou bylo, že se představení nebude dopředu dělat reklama, nebude se vybírat žádné vstupné a z výboru se na představení přijde podívat kontrolor. (KOVÁŘÍK, Vladimír, *Světová premiéra v Horních Počernicích*, s. 4.)

<sup>47</sup> Na představení se přijelo z Prahy podívat, na autorovo pozvání, mnoho jeho známých z uměleckých kruhů (Jan Grossman, Vlasta Chramostová) aj.

<sup>48</sup> Viz HAVEL, Václav. Fakta o představení *Žebrácké opery*. *Listy* 6, 1976, č. 2, str. 68.

a Státní bezpečnost označila počernické představení za „provokační záměr.“ Jednou z mnoha věcí, která jim vadila, byl fakt, že ochotníci hráli hru „zakázaného“ dramatika s domněnkou, že tak činili na dramatikův popud. Na toto obvinění reagoval Václav Havel takto: „*Já jsem dal k nastudování hry souhlas proto, že jsem se nechtěl dobrovolně připravit o vzácnou příležitost vidět po dlouhé době opět svůj text na jevišti a že vůbec nemám ve zvyku zakazovat komukoliv uvádění mých her.*“<sup>49</sup>

Rostoucí kampaň způsobila problémy nejednomu z účastníků představení. Režisér Andrej Krob byl o rok později propuštěn z Divadla Na zábradlí. Herec Viktor Spousta skončil ve funkci vedoucího a degradoval až na pozici uklízeče.<sup>50</sup>

### 3.2 Jiří Menzel – Činoherní klub, rok 1990

Po Krobově inscenaci následovala dlouhá pomlka v uvádění této hry, neboť dalším významnějším ztvárněním *Žebrácké opery* je pak až pražská inscenace z roku 1990. Premiéra se uskutečnila dne 14. června v Činoherním klubu a režíroval ji Jiří Menzel. Někteří považují právě toto datum za oficiální premiéru Havlovy *Žebrácké opery*, protože Krobova premiéra před patnácti lety byla utajována. Menzelova inscenace vydržela na repertoáru divadla celé čtyři roky a dočkala se 180 repríz. V hlavních rolích se objevila velká jména českého divadla. Josef Abrhám ztvárnil postavu Macheatha, Jiří Kodet vynikal v roli Williama Peachuma a Petr Nárožný ztvárnil policejního velitele Lockita. V dalších rolích se pak objevili například Jiří Zahajský, Veronika Freimanová, Nina Divíšková nebo Libuše Šafránková.<sup>51</sup>

Divácky byla inscenace velice úspěšná, což se však nedá bohužel říci o filmovém zpracování *Žebrácké opery*, které Menzel roku 1991 rovněž režíroval. Spíše než o film se však jedná o přenesení divadelního představení na filmové plátno – ve filmu se objevují i stejní herci, kteří ztvárnili dané postavy i v divadelní verzi. Klasické divadelní postupy na plátně však dostatečně nevyzněly, což dokazuje například i výkon Josefa Abrháma, jenž byl na jevišti dlouho opěvován, ale bohužel jeho herecký výkon ve filmu byl kritikou přijat negativně. Podobným způsobem režisér Menzel pracoval také na další Havlově hře - *Audienci*, kterou v Činoherním klubu režíroval také v roce 1990.

---

<sup>49</sup> Tamtéž, str. 69.

<sup>50</sup> Viz KOVARÍK, Vladimír, *Světová premiéra v Horních Počernicích*, s. 5.

<sup>51</sup> Archiv inscenací Činoherního klubu. Dostupné z WWW:  
<http://www.cinoherniklub.cz/index.php/archiv/ebr-ck-opera.html>



### 3.3 Další uvedení *Žebrácké opery* na česká jeviště

Obě zmíněné inscenace *Žebrácké opery* Václava Havla jsou na našich jevištích patrně nejslavnější, nicméně ani zdaleka nejsou jediné. Mezi další divadla, která tuto hru uvedla na svůj repertoár, patří Městské divadlo v Mostě, kde se režie ujal slovenský režisér Karol Skladan. Premiéra se uskutečnila dne 29. 4. 1994, tedy pouhých 14 dní před plánovanou derniérou Menezelovy *Žebrácké opery* v Činoherním klubu. O rok později hru uvedl znovu režisér počernické premiéry Andrej Krob v Divadle Na tahu.

*Žebrácká opera* se opět objevila na scéně roku 2005 v Jihočeském divadle v Českých Budějovicích, kde ji režíroval Petr Štindl. Ve stejném roce hru uvedlo Švandovo divadlo na Smíchově, kde se režie ujal Michal Langa.

Poté byla hra uvedena roku 2007 v A studiu Rubín v režijním pojetí Miroslava Drábka a Leoše Juráčka. O dva roky později inscenoval *Žebráckou operu* znovu Andrej Krob na experimentální scéně brněnského HaDivadla.<sup>52</sup> Zatím posledním přenesením této významné hry na česká jeviště je právě Špinarova inscenace v hradeckém Klicperově divadle.

Výskyt *Žebrácké opery* v českých divadlech je dosti frekventovaný, avšak nejčastěji adaptována je Brechtova *Třígrošová opera*. Tu u nás poprvé uvedl režisér František Salzer. Stalo se tak roku 1930 v Olomouci. Ve stejném roce uvedl hru na brněnské scéně také E. F. Burian. Tentýž muž ji pak uvedl znovu ještě o pět let později ve svém divadle D 35.

Gayova verze byla u nás výrazněji uchopena až v roce 1946. Další nastudování se objevilo až v roce 1970 v divadle Petra Bezruče. Do té doby převládala zpracování Brechtovy *Žebrácké opery*.

---

<sup>52</sup> Na hru byly napsány převážně negativní kritiky, které upozorňovaly na nulový interpretační posun a striktní dodržování textu.

## 4 ANALÝZA INSCENACE

V následujících kapitolách se detailně věnuji vlastní analýze hradecké inscenace *Žebrácké opery*, která byla nastudována zdejším hereckým souborem pod režijní taktovkou českého talentovaného tvůrce Daniela Špinara. Premiéra hry na jevišti Klicperova divadla v Hradci Králové se konala dne 2. března 2013.

### 4.1 Režisér Daniel Špinar

V současné době Daniel Špinar<sup>53</sup> patří bezpochyby k nejrozporuplnějším režisérům na české divadelní scéně. Na jedné straně je to divadelní umělec, který bez problémů zvládne jakýkoli text ve výborné kvalitě převést na jeviště. Inscenuje texty klasické i moderní, jež se nebojí zpracovat osobitým způsobem nepostrádajícím aktuální přesah. Vždy se snaží maximálně využít potenciálu textu, k němuž rád přidává vlastní interpretace a vlastní příběhové situace.<sup>54</sup> K tomuto nejčastěji využívá postavy, jejichž charakter často posunuje do vyšší roviny, aby dodal dané situaci větší rozměr.<sup>55</sup> Z opačné strany je však nutno podotknout, že ne vždy je Špinarův výklad a ztvárnění daného textu přijato bez námitek. Kupř. soubor Vinohradského divadla se režisérovi vzepřel během inscenování *Marie Stuartovny*. Výběr textů taktéž někdy bývá vnímán dosti kontroverzně (např. *Homo, Domeček pro buzničky aj.*).

---

<sup>53</sup> Daniel Špinar se narodil roku 1979 v Praze. Deset let studoval na DAMU – nejprve vystudoval herectví, poté režii, oboje na magisterském stupni. Na DAMU absolvoval s inscenací *Bratři (Karamazovi)*, na které s ním poprvé scénograficky spolupracovala i Lucia Škandíková. Za tuto inscenaci byl nominován na cenu Evalda Schorma. V roce 2008 nastoupil jako kmenový režisér do Divadla Na Vinohradech, kde zinscenoval např. kontroverzní *Marii Stuartovnu* nebo *Vojčka*, za kterého získal Cenu Alfréda Radoka a Josefa Balvína. Téhož roku začal spolupracovat s Klicperovým divadlem, kde ještě též rok zinscenoval *Zimní pohádku* a *Maškarádu*. V roce 2011 poprvé režíroval v brněnském divadle Reduta hru *Valmont*, za kterou obdržel Cenu Diva v kategorii inscenace roku. V březnu 2013 se Daniel Špinar vrátil do Klicperova divadla, kde nastudoval *Žebráckou operu*. Ve stejném roce stihl režírovat ještě Maupassantova *Miláčka* v Městském divadle v Kladně. V ostravském divadle Petra Bezruče záhy uvedl českou premiéru románu D. C. Jacksona *Můj romantický příběh*. Dosud poslední inscenací je *Hamlet*, kterého loni představil ve Švandově divadle v Praze.

(VALÁŠKOVÁ, Kateřina. *Inscenační poetika Daniela Špinara*, Olomouc, 2013, s. 9 – 11.)

<sup>54</sup> Daniel Špinar se téměř vždy snaží zachovat původní text. Text klasických autorů nepřevádí do moderního jazyka. Jedinou úpravou, která přichází v úvahu, je tak krácení textu. Nejdůležitější pasáže jsou zcela zachovány a k méně důležitým přidává Špinar vlastní interpretace a přidávané příběhové situace. Dějová linka i charaktery postav zůstávají stejné.

<sup>55</sup> Příkladem je Lermontovova *Maškaráda*. Pokud by se měl Špinar řídit pokyny dramatika, měl nechat propadnout postavu Arbenina šílenství. Špinar se však rozhodl nechat Arbenina trpět pod tíhou vlastního svědomí. Takové potrestání je jistě mnohem větší, než kdyby hlavní hrdina ztratil veškeré smysly. Takhle si vše plně uvědomuje.

## 4.2 Špinarova práce s Havlovým textem

Text Havlovy hry je nesmírně náročný zejména z hlediska dlouhých monologů, do nichž se musí každý herec náležitě vžít, aby dodal svým slovům, jež nezřídka kdy slouží k pronášení důležitých poselství ve hře, patřičný význam. Nutno podotknout, že režisér Daniel Špinar s dramaturgyní Ilonou Smejkalovou text téměř neupravovali. Pouze snad archaismy, jako kupř. „biřic,“ byly nahrazena novodobými synonymy. Důvodem bylo „posunutí v čase,“ neboť *Žebrácká opera* se dle původního textu měla odehrávat ve 2. polovině 18. století, avšak hradecká inscenace děj hry posunula do 70. let 20. století, tedy do doby vzniku hry samotné. Bylo potřeba upravit pouze pár slov, protože Havlův text je, co se obsahové stránky týče, až hrozivě nadčasový. Nadčasovost tématu může být způsobena mnoha faktory, mj. právě proto, že Havel skutečně popisoval věci a situace, které viděl kolem sebe. Stejně typy postav, které se objevovaly v jeho bezprostřední blízkosti, se promítly i do jeho her. Není tedy divu, že se leckdo může v některé z postav Havlových her poznat, nebo mu to může alespoň připomenout něco z jeho vlastního života.

Rovněž všechny monology byly zachovány v původní délce. Špinar i Smejkalová se společně shodli na tom, že text je natolik brilantní, že ho chtějí zachovat v plném rozsahu a v žádném případě nepotlačovat autora.<sup>56</sup> Spolehnout se každopádně mohli na výborný hradecký herecký soubor a jeho schopnost obsáhnout stěžejní myšlenky Havlova textu a pomoci divákovi se v nich lépe orientovat a odhalit skryté významy jednotlivých promluv.

Základem Havlova textu je detailní popis jednotlivých scén ve všech obrazech. Díky tomu tak má divák jasnou představu o tom, kde se právě nachází, kolik je na scéně židlí, kde jsou jaké dveře, kdo jimi právě vchází, kdo jimi odchází apod. Nešvarem autorových scénických poznámek je jejich náročná realizace v divadelním prostředí. Podle poznámek obsažených v textu by musela být neustále přestavována scéna, jelikož se postavy s každým obrazem objevují v jiném prostředí. Režisér Špinar se však tímto popisem příliš neřídil a scénu si upravil podle svého vlastního uvážení. Nutno však

---

<sup>56</sup> SLÁMA, Ondřej. *Žebrácká opera aneb Mafiánská groteska v Hradci Králové!* [citováno 20. 3. 2014] Dostupné z WWW: <http://www.superrodina.cz/2013/02/20/zebracka-opera-aneb-mafianska-groteska-v-hradci-kralove/>

podotknout, že Havlovo rytmické střídání postav na scéně Daniel Špinar zcela zachoval. Jen místo dveří vycházejí herci zpoza závěsu apod.

Podle textu první obraz hry popisuje domácnost rodiny Peachumových. Paní Peachumová vaří oběd v kuchyňském koutě se spoustou hrnců a škopků. Pan Peachum sedí opodál u kuchyňského stolu v županu a cosi zapisuje do velké účetní knihy. Inscenace však nabízí pohled do slušné restaurace, kde se kromě Peachumových nacházejí ještě dva číšníci a opodál se u živé klávesové hudby vlní do rytmu mladá zpěvačka. V pravé části scény je velké akvárium, u kterého krmí rybičky Polly, dcera Peachumových. Oba manželé sedí společně u jednoho stolu a popíjejí šampaňské. Vše se odehrává v zadní části jeviště, přičemž celá scéna je vyvýšená pomocí tří schodů.

Druhý obraz hry podle textu Žebrácké opery poskytuje pohled do zlodějské krčmy, kde spolu u stolu nad vínem sedí Macheath a jeho kumpáni Jack a Jim. U vedlejšího stolu spí opilec, zpoza závěsu se občas vynoří šenkýř, jehož úkolem je dolévat prázdné číše vína Macheathovi a jeho kumpánům. Všude má být spousta sudů s vínem.

V inscenaci je nasvícena přední část jeviště, kde dominantní roli zaujímá Macheath. Doplnují jej další tři postavy – Jim, Jack a neznámý spoutaný člověk v zakrváceném oblečení a roubíkem v puse. Lze předpokládat, že se jedná o nějakou jejich oběť, které se sem přišli všichni tři zbavit. Absentují nejen postavy šenkýře a opilce, ale i veškeré rekvizity. Hlavní postavy inscenace však vzhledem ke své obratnosti dovedou dokonale improvizovat a z oběti si dokonce vytvoří lidskou lavičku, na níž pak společně vedou dialogy, jejichž témata se mohou zdát, vzhledem k situaci, naprosto absurdní. Příkladem za vše je moment, kdy si muži navzájem dávají cenné rady o tom, jak správně svést ženu, přestože se zanedlouho chystají zabít člověka. Vůdcem debaty je jasně Macheath, neboť se považuje za velkého svůdce něžného pohlaví. Je třeba ještě dodat, že ani Jack, ani Jim nemají problém zbavit se oběti, postrádají však notnou dávku sebedůvěry.

Nejzajímavěji je řešen prostor věznice. Havel se snažil syrovost prostředí ve svém textu zobrazit skrze mříže a dveře opatřené závorami, popř. skrze koš s pouty a policemi s nejrůznějšími úředními spisy a kartotékami. Hradecká scéna však byla opět odlišná, čemuž napomohlo především Špinarovo umění minimalismu. Na jevišti je v jedné řadě u zdi vyrovnáno sedm židlí, přičemž na jedné z nich sedí policejní zapisovatel. Vedle něj sedí pak vězeň, jenž je převlečený za policistu. Kolega stojící před nimi vyslyší Macheathe, jenž stojí uprostřed celé scény se svázanýma rukama,

zavěšenýma vysoko nad hlavou. O syrovost prostředí se zasloužily především policejní uniformy z dob komunismu, do nichž jsou převlečeny všechny postavy včetně policejního náčelníka Billa Lockita, který sedí za svým psacím stolem. Scéna je silná právě díky ztvárnění policie a nepřírozenému způsobu výslechu. Ke scénografii samotné se však ještě podrobněji vyjádřím později.

Havlův text je silný především kvůli sdělení, které je v něm obsaženo. A právě to může být kamenem úrazu při inscenování. Je třeba dávat pozor na všechny repliky, protože každá má přesně vymezeno své místo a utváří smysl celého textu. Není možné, byt' jen jedinou větou vynechat. Je tedy třeba poznamenat, že zachování textu v celé jeho délce včetně na první pohled zbytečných dialogů bylo dobrou volbou. Václav Havel přísně dbal na dodržování a zachovávání textu. Zřejmě se obával toho, že mu inscenátoři jeho promyšlenou a složitě vystavěnou hru pokazí a ona nevyzní tak, jak by měla. Jasným důkazem toho je samotné Havlovo vyjádření se přímo k Žebrácké opeře: *„Celý účinek hry stojí a padá s jazykem, s jeho exaktností, syntaktickou logikou, s jeho melodií a rytmem, tady záleží na každém slově, nic nelze vynechat nebo říci jinými slovy. Okamžitě to bere situaci jiskru a zplošťuje ji to na úroveň příběhu.“*<sup>57</sup>

### 4.3 Žebrácká opera v hradecké inscenaci

Jak již bylo řečeno, děj se v zásadě nijak neodlišuje od předcházejících verzí. Londýnské podsvětí v 70. letech 20. století ovládají dva zlodějské gangy, přičemž první z nich vede William Peachum, zkušený zloděj a podvodník, který však žije spořádaně se svou rodinou. Druhý zločinný gang vede mladý Macheath, který je velkým sukničkářem. Aby se Peachum zbavil svého konkurenta, podbízí Macheathovi svou dceru Polly, která by pak měla svému otci donášet o všech manželových plánech. Karta se však obrací ve chvíli, kdy se do něj Polly skutečně zamiluje a všechny trumfy v rukávu má najednou Macheath. Proto Peachumovi nezbývá než zlikvidovat svého konkurenta jinak. Obrací se tak na policii. Ve vzájemné interakci plné machinací, lži nebo slovních léček mezi policií, Peachumem a mnoha dalšími postavami se ukazuje, že všechny trumfy dosud držel někdo jiný. Absolutním viníkem se stává policie.

---

<sup>57</sup> ERML, Richard. *Svět bez lásky je předurčený ke zkáze*. Divadelní noviny. č. 5, roč. 2012. [citováno 5. 3. 2014] Dostupné z WWW: [http://www.divadlonatahu.cz/65\\_Rozhovor-s-Andrejem-Krobem-otisteny-v-Divadelnich-novinach-5-2012](http://www.divadlonatahu.cz/65_Rozhovor-s-Andrejem-Krobem-otisteny-v-Divadelnich-novinach-5-2012)

„*Žebrácká opera*, v provokativní režii Daniela Špinara,“<sup>58</sup> měla v Klicperově divadle premiéru dne 2. března 2013. Ke spolupráci na inscenaci hry přizval Daniel Špinar dramaturgyni Divadla Petra Bezruče Ilonu Smejkalovou, se kterou spolupracoval už dříve na inscenaci *Táňa, Táňa*.<sup>59</sup> Scénu pro *Žebráckou operu* navrhla Lucia Škandíková, kostýmy Iva Němcová a o hudbu se postaral Jiří Hájek. Danielu Špinarovi nebyli tito lidé zcela neznámí, neboť roku 2012 s nimi spolupracoval na inscenaci *Morgiana*, taktéž v Klicperově divadle.<sup>60</sup>

Nejedná se tedy o první spolupráci Daniela Špinara s Klicperovým divadlem. Kromě *Morgiany* zde pracoval na Lermontovově *Maškarádě* a Shakespearově *Zimní pohádce*.<sup>61</sup> Zmíněné inscenace zapadly přesně do repertoárového kontextu Klicperova divadla.<sup>62</sup>

Daniel Špinar doposud Havla nikdy neinscenoval. Sám uvádí, že Havlovy hry nikdy nebyly středobodem jeho zájmu. „*Havla jsem nikdy nереžiroval a upřímně řečeno, jeho hry jsem si vždycky raději četl, než je sledoval v divadle. Připadalo mi to takové „ukecané“.* Ale myslím si, že čím je člověk starší, tím víc jeho hrám rozumí. „*Ukecanost*“ je všude kolem nás – lidé, zvláště politici, nás na každém kroku zahlcují prázdnými slovy, žvaní, mlátí prázdnou slámu. Takže Havel skrze tuto „ukecanost“ vlastně sděluje obsah.“<sup>63</sup>

*Žebrácká opera* se však jistým způsobem vymyká. Ačkoli je plná dlouhých a složitých monologů, oproti jiným Havlovým hrám ve skutečnosti není až tolik „ukecaná“, neboť se spíše soustředí na dějovost. Nabízí celou řadu neočekávaných situací a zvratů. Témata, jež se zde objevují, jsou zcela nadčasová (sobeckost, amorálnost, sebestřednost a umění lhát vždy a všude). Všudypřítomné téma pravdy prostupuje celým dramatem. Možná to je ten důvod, proč si Daniel Špinar vybral právě tuto Havlovu hru k inscenaci. Souboj pravdy a lži je přece v soudobé společnosti tak aktuální. Na otázku proč by se o Havlovu dramatikou měli zajímat i dnešní diváci, odpovídá Špinar takto: „*Protože je hravá, zábavná, úderná, vtipná a protože Havlův*

---

<sup>58</sup> Toto označení se objevilo na plakátech i v divadelním programu k *Žebrácké opeře*.

<sup>59</sup> Inscenace měla premiéru dne 23. ledna roku 2009 v Divadle Petra Bezruče.

<sup>60</sup> *Morgiana* měla premiéru dne 3. března 2012.

<sup>61</sup> *Maškaráda* byla uvedena dne 24. října 2009, *Zimní pohádka* měla premiéru dne 16. února 2008.

<sup>62</sup> Klicperovo divadlo dlouhodobě spolupracuje s režiséry, kteří se nebojí experimentovat a předvést klasickou hru nekonvenčním způsobem. Kromě Daniela Špinara se jedná o Jana Friče, Braňu Mazúcha a v neposlední řadě uměleckého šéfa Klicperova divadla Davida Drábka.

<sup>63</sup> SLÁMA, Ondřej. *Žebrácká opera aneb Mafiánská groteska v Hradci Králové!* [citováno 20. 3. 2013]. Dostupné z WWW: <http://www.superrodina.cz/2013/02/20/zebracka-opera-aneb-mafianska-groteska-v-hradci-kralove/>

odkaz „Pravda a láska musí zvítězit nad lží a nenávistí“ není jen populistická prázdná floskule, ale hodnota, které bychom měli věřit“.<sup>64</sup> Nadčasovost hry rovněž zřejmě hrála při jeho výběru roli.

Po obsahové stránce nabízí *Žebrácká opera* celou řadu motivů a témat, neboť hra není pokládána jen za ryze politickou. Nejedná se však ani o čisté absurdní drama. Z této jakési neurčitosti žánru pak vyplývá široká škála témat, na něž se Václav Havel zaměřuje. Ve Špinarově inscenaci má publikum možnost nahlédnout nejen na politickou rovinu příběhu s příslušnými tématy korupce a boje o moc, ale i na motivy z každodenního života. V takovém případě se divák snáže s jednotlivými postavami ztotožnit. Velice důkladně jsou zde rozpracovány mezilidské vztahy, mezi nimiž vyčnívá zejména povrchnost či faleš. Kupříkladu Macheathe není schopen navázat jeden jediný normální vztah se ženou. Peachum sice vede rodinný život, ale vlastní dceru podbízí svému konkurentovi na lůžko. Samotného jej pak vlastní žena vybízí k nevěře, protože monogamie v dnešní době už není v módě. „Nejlepší přítelkyně“ Diana a paní Peachumová se pro změnu mají natolik „rády“, že zradit jedna druhou oběma připadá naprosto normální.

Takové „zlidštění“ a zpřístupnění je jasným krokem směrem k divákovi, který to dokáže ocenit. Hlediště v hradeckém divadle je stále plné. Běžnému divákovi by mohly Havlovy texty připadat příliš intelektuální a složité na pochopení.

Režisér Špinar v žádném případě není však tvůrcem, jenž by naservíroval všechny významy a sdělení divákovi na „stříbrném podnose“. Spíše se jej snaží provést celým tím zaplivaným podsvětím, kde se příběh odehrává. Je třeba si uvědomit, že je to místo, kde pravda je taková, jakou zrovna člověk potřebuje. Divák by měl být sám schopen vydedukovat, že rozdíly mezi realitou a prostředím, kde se děj hry odehrává, nejsou příliš veliké. Postavy, jejichž počínání a příběhy sleduje divák na jevišti, se neodlišují od lidí, s nimiž se setkává v práci, na ulici či doma u oběda. Takovým případem je Liz Peachumová, manželka a matka ovládající celou rodinu. Dále jsou tu úspěšná a emancipovaná podnikatelka Diana nebo postarší prostitutka Betty, která představuje obraz člověka, který ztratil veškeré ideály a mezilidské vztahy se mu přičítají. William Peachum se zdá být na první pohled silným mužem, který vede velkou zločinnou organizaci. Ve skutečnosti je však jen naivní loutkou a nástrojem v rukou mnohem většího zla. Divák se snaží zachovat si od takovýchto postav jistý odstup a

---

<sup>64</sup> Tamtéž.

zaujmout roli pozorovatele, který má všechno dění na jevišti pod kontrolou. Ztotožnění s některou z postav by nemuselo být zcela žádoucí, neboť by se vlastně divák stal součástí celého toho panoptika.

Protože má každý naprosto rozdílné životní zkušenosti, postoje, hodnoty a emoční dispozice, výsledná diváková interpretace se nemusí nutně shodovat s režisérovy záměrem. Proto je pro celkové vyznění a výsledný divákův dojem z celé inscenace zcela zásadní prostor, ve kterém se postavy pohybují. Scénografie a kostýmy obsahují mnoho narážek na éru normalizace, v níž byl napsán Havlův text.

#### 4.4 Scénografie a kostýmy

Scénografii k inscenaci vytvořila slovenská scénografka a kostymérka Lucia Škandíková,<sup>65</sup> kterou lze podle míry spolupráce s Danielem Špinarem na mnoha jiných dílech považovat za režisérovu dvorní scénografku. Žebrácká opera byla její třetí zastávkou v Klicperově divadle v Hradci Králové. Předtím zde pracovala na divácky úspěšných představeních Lermontovy *Maškarády*, a taktéž na adaptaci filmového dramatu *Morgiana*.

V úvodu představení má divák možnost si vychutnat píseň *Fever* v podání herečky Pavlína Štorkové, představitelky prostitutky Jenny, od americké jazzové zpěvačky Peggy Lee. Ovšem zatímco v originálním zpracování je na počátku písně kladen důraz na rytmiku a dynamiku za doprovodu luskání prstů, Pavlína Štorková reprodukuje úvodní slova *Never know how much I love you* s výraznými pomlkami. Teskný tón s účelovými pauzami mezi jednotlivými slovy připravuje diváka na sdělení obsahu příběhu, jenž se mu nemusí zalíbit. Světla jsou zhasnuta, je tma.

Úvodní slova písně mohou diváka přivést na myšlenku, že se děj dotkne tématu nešťastné lásky. Takové domněnce může nasvědčovat i nápis LOVE na zadní stěně

---

<sup>65</sup> Lucia Škandíková vystudovala Vysokou školu výtvarných umění v Bratislavě, obor módní návrhářství. Tři roky studovala na katedře scénografie obor divadelní scénografie a dalších pět let scénografii kostýmu a masky. Poprvé spolupracovala s Danielem Špinarem v roce 2006 na inscenaci *Homo '06* v A studiu Rubín v Praze. Poté si ji Špinar zval ke spolupráci, ať už scénografické či kostýmní, téměř každý rok. Následovali *Bratři (Karamazovi)* v roce 2007, *Domeček pro buzničky* (2008), *Maškaráda* (2009), *Valmont* a *Zkrocení zlé ženy* (2011), *Morgiana* (2012), *Žebrácká opera* (2013), *Můj romantický příběh* (2013) a zatím poslední spoluprací byl *Hamlet* (2013). Lucia Škandíková se kromě činohernímu věnuje také pouličnímu divadlu a nejrůznějším performancím. Dostupné z WWW: <http://luciaskandikova.wordpress.com/cv-2/>



jeviště, který je složený z neonových zářivek, jež se po chvíli rozsvítí. Zařazení takových prvků není bezpředmětné, neboť motiv lásky k penězům, moci a sobě samému prostupuje celou hrou.

Záhy, stále ještě v přítmí, na scénu nastupují jednotlivé postavy, které se objevují v prvním obraze – hudebník, zpěvačka, William Peachum, jeho manželka Elizabeth s dcerou Polly a dva číšníci. Bez sebemenšího pohybu hledí přímo do publika. Jakmile dozní poslední slova písně a herci zaujmou své výchozí pozice pro první obraz, rozsvítí se světlo a začíná se hrát.

Poprvé má divák možnost prohlédnout si scénu. Zvláštní pozornost je věnována její zadní polovině, kde herci hrají na vyvýšené ploše. Tento moment zcela odpovídá běžné Špinarově práci s hloubkou jeviště.

Podobně jako tomu bylo v Krobě inscenaci i Špinar prostor zbytečně nepřeplnuje kulisami, ale snaží se jej představit publiku pomocí důsledně vybrané hudby nebo herecké aktivity.

Herci využívají celou plochu jeviště. Skončí-li jeden obraz a začíná hned druhý, postavy nemusí opustit zadní část jeviště. Většinou zůstávají na místě, v jakémsi štronzu, či prostě jen sedí, ale do děje v popředí, kde se už hraje nový obraz, v žádném případě nijak nezasahují. Předěly mezi jednotlivými obrazy fungují na principu „světlo – tma – světlo.“ Zatímco v první části hry jsou tyto předěly doprovázeny zvuky rytmických afrických bubnů, ve druhé části je tomu zcela jinak. Špinar nevyužívá funkce opony, takže herci i celá scéna jsou divákovi neustále na očích.

Z hlediska scénografie první obraz Špinarovy hry nabízí jistou odchylku od Havlových scénických poznámek. Ta spočívá v tom, že se úvodní dějství neodehrává v domácnosti Peachumových, nýbrž v jakési „lepší“ restauraci. Zadní prospekt je tvořen stěnou, ve které jsou patrné stopy po kulkách, což může v divákovi evokovat prostředí mafiánské restaurace. Její ústřední personou je proslulý mafián William Peachum. Velký nápis LOVE, jenž je přidělaný na stěně, lze vnímat dvěma způsoby. První, co každého člověka napadne, je anglický překlad tohoto slova. Motiv lásky již byl zmíněn ostatně v předcházejících odstavcích. Slovo je však také možné vnímat jako slang (love – peníze).<sup>66</sup> Téma peněz se v prostředí mafiánské restaurace přece jen řeší neustále.

---

<sup>66</sup> Viz ZAHÁLKA, Michal. *Havel naruby. Žebrácká opera porušuje všechny poučky, vznikla mafiánská groteska*. [citováno 19. 3. 2014]. Dostupné z WWW: <http://art.ihned.cz/c1-59458450-havel-naruby#fotogalerie-gf508210-8-2225870> .

Peachumovi jsou navíc penězi doslova posedlí. Nápis LOVE je jednou z mnoha metafor, které Špinar v inscenaci využívá.

Stěna zůstává po celou dobu představení neměnná, a to i v případech, kdy se proměňují jednotlivé scény. Je vhodná nejen do mafiánské restaurace, na policejní služebnu, kde spolu Lockit s Peachumem řeší své peněžní machinace a úplatky, ale i do „Salonu“ paní Diany, ve kterém se denně odehrává něco „*tak hluboce individuálního, jako je láska*“.<sup>67</sup>

Před stěnou stojí dva dřevěné restaurační stoly se čtyřmi židlemi, na nichž jsou položeny staré žluté ubrusy. V levém rohu jeviště coby restaurace se snaží hudebník se zpěvačkou vytvořit svým rádobý zpěvem příjemnou atmosféru hostům. V pravém rohu pak v pozoru čekají oba číšníci na lusknutí Peachumových prstů. Ten sedí s manželkou u stolu a jejich dcera Polly si prohlíží akvárium s umělými rybičkami. Nejvíce prostoru na jevišti jednoznačně dostávají manželé Peachumovi.

Scéna je účelná, neboť jednoduchým přeskupením židlí a stolů lze snadno vytvořit prostředí policejní stanice pro potřeby dalšího dění. Děj se odehrává pouze na zadním plánu, který je nasvícen jediným reflektorem. Podél stěny jsou umístěny židle v jedné řadě vedle sebe, čímž vytváří jakousi lavici, na které sedí dva policisté a vězeň. Policejní kapitán Lockit sedí u stolu, odkud sleduje a komentuje dění na jevišti. Celé situaci pak jasně dominuje postava Macheatha, který během výslechu stojí uprostřed scény s rukama spoutanýma vysoko nad hlavou na sudu od piva. V průběhu celého procesu Macheath absolvuje vstupní zdravotnickou prohlídku, kdy je policisty různými způsoby „zkoumán a přeměřován.“ Tato scéna se může divákovi jevit absurdní až komickou, protože jisté prvky humoru obsahuje moment, když se jeden z policistů snaží horko těžko přeměřit vězně stojícího na sudu o několik stop vyšším, než je on sám. Během rozhovoru mezi Lockitem a Macheathem jsou Mackiemu imaginárně prohledávány kapsy, v nichž se nachází asi třicet věcí, které by se mu nevešly ani do kufru. Jedná se např. o skobu, ozdobný nůž, tři erotické dopisy, dámský podvazek, lidský prst apod.<sup>68</sup> Mezitím se Macheath pokouší policejního kapitána uplatit. Celou tuto bizarní situaci ještě o to více podtrhují kostýmy. Všichni policisté na sobě mají uniformy veřejné bezpečnosti, které dodávají situaci mrazivou atmosféru. Připomínka komunistické „hrůzovlády“ v zemi nutí diváka otevřít oči dokořán.

---

<sup>67</sup> HAVEL, Václav, *Žebrácká opera na téma Johna Gaye*, s. 47.

<sup>68</sup> Viz. HAVEL, Václav. *Žebrácká opera na téma Johna Gaye*, o. c. v pozn. 20.

Kostýmy, jež pro inscenaci připravila Iva Němcová,<sup>69</sup> jsou pečlivě vybrané a doplňují charakter dané postavy. Jejich funkce rovněž spočívá v dokreslení atmosféry děje, jak tomu je kupř. u zmiňovaných uniforem z dob komunistické moci v zemi. Napomáhají divákovi v orientaci ve společenském postavení jednotlivých postav. Kostýmy se v průběhu představení nijak zvláště nemění.

Z hlediska kostýmů Peachumovi působí jako rodina z vyšší třídy, která si kromě šampaňského v mafiánské restauraci může dovolit i lepší oblečení. Důkazem toho jsou masivní prsteny na Peachumových rukou a zlatý řetěz okolo krku. Manželé jsou barevně sladěni do fialova, když Peachum je oblečen do fialové košile s řasením a spod krátkých kalhot mu občas vykuknou fialové ponožky. Paní Peachumová má na sobě saténový overal téže barvy. Barevné sladění symbolizuje nejen jejich spjitost životní, ale i názorovou. U obou dvou jsou totiž na vrcholu pomyslného hodnotového žebříčku peníze.

V žádném případě to však neznamena, že oba manželé jsou na stejné úrovni. Dominantní ve dvojici je rozhodně paní Peachumová, která se považuje za hlavu rodiny. Pravděpodobně právě ona rozhodla o fialovém outfitu manželské dvojice. Pokaždé si ví bezpečně rady a na každou otázku má odpověď. Svému manželovi vždy dokáže nenápadně vnutit svůj názor. O takovém chování svědčí scéna, kdy se Peachum rozhoduje, jestli má do svých služeb přijmout nezávislého kapsáře Filche, načež mu jeho žena poradí, aby si jej nejprve vyzkoušel v praxi. Jeho úkolem je ukrást hodinky vévody z Glosteru.

Iva Němcová zvolila pro postavu Elizabeth Peachumové výrazné bílé doplňky (náušnice a masivní náhrdelník). Je prezentována jako opravdová dáma, jež si ve společnosti nikdy nesundává svůj fialový klobouk. Její kostým o ní vypovídá, že se jedná o emancipovanou a nezávislou ženu, jejímž životním údělem není stát celý den u plotny. Ráda utrácí manželovy peníze a „tlachá“ se svými kamarádkami o nesmyslných tématech.

Naproti tomu William Peachum vypadá jako někdo, kdo se snaží své manželce stačit, ale příliš se mu to nedaří. Do tohoto povedeného mafiánského klanu dokonale zapadá i Polly, dcera Peachumových. Vinou přehnané péče rodičů je stále ještě spíše

---

<sup>69</sup> Vystudovala scénografii na pražské DAMU, vytvořila řadu výtvarně-dramatických, filmových a fotografických projektů. Je členkou výtvarně-experimentální skupiny PUNKNOMATA. Kromě kostýmů se věnuje také scénografii. Spolupracuje s režiséry jako jsou Jan Frič, Lucie Málková, nebo Daniel Špinar. S Danielem Špinarem spolupracovala prozatím na inscenacích *Figarova svatba*, *Portugálie*, *Heda Gablerová*, *Lakomec*, *Zkrocení zlé ženy*, *Valmont*, *Morgiana*, *Žebrácká opera*, *Miláček a Hamlet*.

„dítětem“ v růžových mini šatičkách, se dvěma drdůlky vyčesanými navrch hlavy. Nejen vizáží, ale i chováním připomíná více holčičku někde okolo hranice deseti let. Kolem svých rodičů roztomile cupitá a tatínkovi ráda sedává na klín. Mluví strojeně a stylizovaně.

Peachumovi jsou z hlediska kostýmů na první pohled zámožnou rodinou, která je úspěšná ve svém podnikání. V kontrastu k rodině Peachumových vystupuje rodina policejního kapitána Lockita, která si však v ničem nezadá s Peachumovými. I oni prahnou po penězích, mají podobné rituály a stejně jako Peachumovi mají jedinou dceru.

Lockit má na první pohled o něco lepší uniformu než ostatní policisté. Dovolit si ji však může pouze díky braní úplatků. Jeho žena Mary je pravým opakem Elizabeth Peachumové. Není to již žádná krasavice, protože pravidelná konzumace piva se jí silně projevila na jejím vzhledu. O svůj zevnějšek se příliš nezajímá, neboť nosí staré hnědé šaty, oranžové punčocháče a nevzhledný šátek na hlavě. Je to typický příklad domácí hospodyňky, která denně vaří, pere, uklízí a nutno říct, že s úsměvem na tváři, protože rodina je pro ni základ všeho.

I dcera Lockitových, Lucy, je protikladem své vrstevnice Polly, přestože se některé prvky u obou opět opakují. Její kostým je, stejně jako u Polly, jednoduchý. Má na sobě vybledlé nažloutlé šaty, které pravděpodobně zdědila po matce. Ve vlasech nosí podivnou mašli a silné brýle s tlustými obroučkami. Stejně jako Polly je i dcera Lockitových „středobodem vesmíru.“

Výraznou postavou, která se z hlediska kostýmů zcela vymyká ostatním postavám, je Macheath. Důvodem takové odlišnosti je zřejmě fakt, že je to svobodný člověk, který žije svým osobitým stylem. Na první pohled vypadá jako novodobý Elvis Presley, především z důvodu typických pohybů pánve, a však po důkladnějším rozboru jeho postavy se spíše podobá charakteru Johna Travolty ve filmu *Horečka sobotní noci*. Takové přirovnání si vysloužil zejména kvůli stejné „vlně“ ve vlasech, kterou si nezapomíná občas prohrábnout. Taktéž nosí stejné oblečení – bílé sako, zpod kterého mu čouhá černá košile a bílé kalhoty. Jeho kostým koresponduje s Macheathovým volnomyšlenkářstvím a bohémským stylem života. Tento velký svůdník něžného pohlaví někdy až přehnaně pečuje o svůj zevnějšek. Za každé situace musí vypadat skvěle a zapůsobit na opačné pohlaví.

Výraznou odlišnost od Peachuma dokumentuje rozepnutá košile u Macheatha, kdežto další mafiánský boss Peachum chodí neustále s límcem zapnutým až u krku, což u publika vyvolává pocit vážnosti a respektu.

Dalšími postavami, které jsem podrobila své analýze z hlediska kostýmů, jsou nezávislý kapsář Filch a majitelka dámského salonu Diana. Ta je oblečena do přiléhavých leopardích šatů a nosí boty na vysokém podpatku. Charakteristická je zejména svými plasticky upravenými rty a silnou vrstvou make-upu, díky čemuž se nejspíše snaží zalíbit zákazníkům svého erotického salonu. Pravděpodobně se však rovněž snaží zamaskovat svůj skutečný věk. Svým vzhledem ale působí směšně až lacině. Nepomáhá tomu ani výrazná čelenka ve vlasech, která působí ještě víc infantilně. Typické jsou pro ni také naddimenzované pohyby – dělá přehnaně velké kroky, neustále gestikuluje, špulí rty a podezřele cuká hlavou.

Oproti ní, kapsáři Filchovi na vzhledu výrazněji nezáleží. Na vrcholu jeho pomyslného žebříčku hodnot totiž je především ctnost a poctivost. Materiálními hodnotám nepřikládá větší důležitost. Patrné je to nejen z jeho promluvy, ale také z kostýmu, neboť má na sobě světle modrou košili, hnědou vestu a vybledlé kalhoty. Filch je silně zarostlý. Nosí dlouhé vlasy, ve kterých má „hippiesáckou“ čelenku. Honosí se tmavými černými brýlemi, které nikdy nesundává. Tento fakt si lze vyložit jako neschopnost ostatních postav podívat se pravdě do očí, protože jediný Filch přemýšlí také nad jinými hodnotami, než jsou jen peníze, nekonečná moc a sláva. Ačkoli jako jediný bez bázně a hany pojmenovává věci pravdivě, jeho skutečnou tvář nikdy divák nezahlédne.

Vedlejší postavy tvoří vždy jakési dvojice (dva číšníci, hudebník a zpěvačka, Macheathovi kumpáni Jim a Jack a prostitutky v saloně). Do poslední zmiňované dvojice patří ještě postava prostitutky Jenny, jež není tak úplně vedlejší postavou a ve hře hraje poměrně důležitou roli. Kostýmy vedlejších postav zvýrazňují jejich profesi či společenskou skupinu, a však o hlubších významových prvcích nemůže být řeč.

Ve druhé polovině inscenace se značně proměňuje scénografie. Děj nově probíhá v salonu paní Diany, jenž byl zřejmě zařizován podle jejích přání a tužeb. Celý prostor by se totiž dal charakterizovat prostřednictvím dvou slov – kýč a lacinost. Pohled na celé jeviště se otevře, jakmile zmizí kouř a přestane hrát tajemná hudba. Tyto dva elementy v úvodu dějství by mohly představovat jakousi metaforu pro anonymitu a diskrétnost zákazníků paní Diany. Jeviště je nasvícené do růžových odstínů a zahalené do intimního šera. Jediným větším zdrojem světla je nápis LOVE na zadním prospektu.

I zde toto slovo může působit ve dvou významech, přičemž v prvním případě se jedná o placenou „lásku“ vyjádřenou fyzickým kontaktem, ve druhém tak může být znázorněn hlavní motiv hry – peníze.

Je potřeba upozornit na Dianino pojetí vlastního erotického salonu, který sama nevnímá jako „druh podnikání“ založený na pouhopouhém naplnění těch nejsmyslnějších zákaznických přání a tužeb, nýbrž se snaží vytvořit jakýsi rodinný podnik s přátelským prostředím. Důkazem o tomto jsou její slova „...*příčí se mi ty velké anonymní kolosy, které celou věc mechanizují a odlidšťují, snižující ji na úroveň jakési konzumní záležitosti. No řekněte sám – copak se dá z něčeho tak hluboce individuálního, jako je láska, dělat předmět masové spotřeby?*“

„(..) *A právě proto se snažím zachovat svému salonu jeho takřkajíc rodinný ráz, udržet si nevelký, ale stálý okruh zákazníků a usilovat o to, aby vztahy mezi mými děvčaty a zákaznicí nebyly jen obchodní, ale především lidské.*“<sup>70</sup>

Světelný obraz laděný do růžova doplňují jemné světelné odlesky disco koule zavěšené v pravém horním rohu jeviště. Jde o pozůstatek z předcházející scény. V prostoru zůstalo také akvárium, z něhož vyčnívá obří nafukovací žralok. Ostatně, takových nafukovacích „hraček“ je na jevišti nespočet. Je možno zahlédnout dětské kruhy různých barev, nafukovacího delfína a banán. Dominantou je však jednoznačně palma, o níž se opírá jedna ze zaměstnankyň salonu. Přítomnost těchto rekvizit považuje kritička Marie Reslová za jistý scénografický vtip, neboť tyto věci mohou představovat jakousi paralelu či odkaz k nejrůznějším nafukovacím sexuálním pomůckám, jež nechybí v žádném z erotických salonů.<sup>71</sup> Na druhou stranu si lze vyložit tuto kýčovitost, naddimenzovanost (obří žralok v akváriu pro rybičky) a „přeplácánost“ znovu jako doplnění charakteru majitelky salonu, která si na podobné věci potrpí.

V zadní části jeviště se nachází erotický salon, před nímž se neustále proměňují obrazy. Hraje se jak na vyvýšené ploše, tak na předscéně.

Děj se pak scénograficky přesouvá opět k policejní stanici, jejíž scéna je postavena stejným způsobem jako v první půlce inscenace. Pozornost se nesoustředí na výslech Macheatha, nýbrž na nemilosrdnou popravu kapsáře Filche. Jakmile tento muž vydechne naposledy, v zadní stěně se otevrou dosud skryté zabetonované dveře, jimiž prochází otlý muž v bílé zástěře potřísněné krví, kterému nad rameny visí rozřezané

<sup>70</sup> HAVEL, Václav, *Žebrácká opera na téma Johna Gaye*, s. 47.

<sup>71</sup> Viz RESLOVÁ, Marie. *Havel á la Tarantino. Žebrácká opera jako mafiánská groteska po česku*. [citováno 7. 3. 2014]. Dostupné z WWW: <http://www.ceskatelevize.cz/ct24/kultura/218931-havel-a-la-tarantino-zebracka-opera-jako-mafianska-groteska-po-cesku/>

vepřové maso. Tento člověk splní svůj úkol, když „odklidí“ mrtvolu Filche takovým způsobem, jako zachází řezník s kusem bezejmenného masa. Od této chvíle divák definitivně přestává vnímat prostor na scéně jako policejní stanici. Nově slouží k vyjednávání podmínek a pravidel špinavé hry.

V závěru hry se divákovi nabízí pohled do dobře známého prostředí mafiánské restaurace se dvěma stoly se žlutými ubrusy a nedočkavými číšníky. U stolu však nesedí Peachumovi, nýbrž rodina Lockitových. U akvária klečí jejich dcera Lucy. Kruh se uzavírá a pravda vyplouvá konečně na povrch.

Na scénu postupně přicházejí, jako tomu bylo na začátku hry, všichni herci, kteří se objevili v jakékoli roli během celého představení a opět se dívají přímo do publika. Skoro to vypadá, jako kdyby bylo celé představení pouhou předehrou k hlavnímu ději, jenž nyní bude následovat. Nakonec herci usedají ke stolům a společně si mezi sebou připíjejí na to, jak se jim skvěle podařilo oklamat diváka.

Scénografie takto zachovala cykličnost a uzavřenost, tolik typickou pro Havlův text. V samém závěru představení pak světelné reflektory pomalu zhasínají. Černou tmou prostupuje pouze neonový nápis LOVE. Otázkou však je, zda nakonec zvítězila láska nad lží a nenávistí,<sup>72</sup> což ostatně bylo životní krédo prvního českého prezidenta, nebo peníze, k nimž se Lockitova rodina na konci příběhu uchýlila.

#### 4.5 Hudba a temporytmus

Významnou složkou celé inscenace je bezpochyby hudba. Daniel Špinar<sup>73</sup> ji vybírá vždy precizně a volí v zásadě takovou, která nikdy nesplývá s dějem. Její funkcí je spíše dokreslení atmosféry, díky níž je divák lépe vtažen do dění. Nezáleží na tom, zda se jedná o celé písně, doprovodné zvuky či krátké melodie.

---

<sup>72</sup> *Pravda a láska musí zvítězit nad lží a nenávistí* je citát, který pronesl Václav Havel při projevu během tzv. sametové revoluce v listopadu roku 1989. Patří k nejslavnějším a nejinspirativnějším citátům. Skutečným autorem této myšlenky je politický a duchovní vůdce Indie Mahátma Gándhí.

<sup>73</sup> Daniel Špinar si ve většině případů vybírá hudbu do svých inscenací sám. Volí moderní a divákovi dobře známé písně, které jsou sice nevhodné do období, ve kterém se daná hra odehrává, ale v rámci celé inscenace mají nezastupitelné místo. Jasně patrné je to například ve vinohradské inscenaci *Marie Stuartovna*. Ač se odehrává v době kolem roku 1587, zaznívají v ní například písně německé hardrockové skupiny Rammstein, v jejímž repertoáru se lze setkat i s prvky industrial metalu. Hudební styl, který se na první pohled nehodí do inscenace o skotské královně, však přesně podtrhuje bezvýchodnost a zoufalství Alžběty.

V *Žebrácké opeře* ponechává Václav Havel, co se hudební složky týče, volnou ruku režisérovi. Ve scénických poznámkách se o hudbě autor vůbec nezmiňuje, přestože text samotný k jisté hudebnosti vybízí, a to prostřednictvím opakování gest a různých zvuků. Zdůrazněno je především neustálé otevírání dveří, kterými prochází jednotlivé postavy. Nutno podotknout, že tento prvek je zachován například v počernické inscenaci Andreje Kroba z roku 1975, avšak ve Špinarově pojetí dveře zakomponovány nejsou. I tak se tam ale rytmické zvuky objevují, zvláště pak během replik postavy Williama Peachuma, který každou z nich doprovází bouchnutím pěsti do stolu.

Příkladem hudebnosti inscenace je také scéna, ve které se obě Macheathovy manželky Polly a Lucy hádají ve stejnou dobu se svým manželem. Ve věci kritiky svého manžela se navzájem doplňují ve svých replikách. Celý moment pak vygraduje jejich společným hysterickým výkřikem, který zní „*Měl by ses stydět.*“<sup>74</sup>

Znaky hudebnosti je možné najít rovněž ve scéně odehrávající se v policejní vyšetřovně. Macheathovi jsou prohledávány kapsy, protože jejich obsah musí být zaevidován v protokolu. Probíhající dialog mezi Lockitem a Macheathem o úplatcích je násilně přerušován souběžným diktováním obsahu Macheathových kapes policistou Haroldem. V textu vypadá situace následujícím způsobem:

Lockit: *Já nežertuji, Mackie. Byli to vězni přestrojení za biřice. Udělali mi to za nedělní vycházku –*

Harold: *Turecký nůž –*

Macheath: *Z toho můžete mít ovšem pěkný průser!*

Lockit: *Platnost jejich výpovědi to neovlivní –*

Macheath: *Prozradí to ale, že jste celou věc zinscenoval –*

Harold: *Jeden dámský kapesník promočený –*

Lockit: *Mýlíte se, Mackie: prokážu, že mám málo biřiců a že si občas takhle vypomáhám –*

Harold: *Skoba –*<sup>75</sup>

Na hudební složce se podílel především český skladatel a muzikant Jiří Hájek.<sup>76</sup> *Žebrácké opera* je pro něj v pořadí již pátou spoluprací s Klicperovým divadlem.<sup>77</sup>

---

<sup>74</sup> HAVEL, Václav, *Žebrácká opera na téma Johna Gaye*. 20, s. 62.

<sup>75</sup> Tamtéž, s. 32.

<sup>76</sup> Jiří Hájek (\*1976) – hudební skladatel, který se původně vyučil tesařem, ale záhy se obrátil ke studiu kytary. Mezi lety 1999 – 2005 absolvoval studium jazzové kytary a kytarového aranžmá v Brně. Absolvoval konzervatoř Jaroslava Ježka v Praze, obor klasická kytara. Mezi lety 2005 – 2010 vystudoval obor skladba na pražské HAMU. V roce 2004 založil a následující čtyři roky dirigoval symfonický orchestr Prahy 8. Byl členem hard – core skupiny *Oplzlé návrhy*, kterou založil roku 1989 a působil v ní



Hájek zkomponoval hudební sekvence, jejichž cílem je zpomalování děje ve snaze přimět diváka, aby se zaposlouchal především do monologů a dialogů jednotlivých postav. Jejich funkcí je dokreslení atmosféry. Mezi jednotlivými scénami se využívají hudební předěly, které z velké části, jak už bylo zmíněno, jsou tvořeny dynamickým bubnováním. Vystupují ale také v podobě jednotlivých písní, které si osobně vybral režisér Špinar. Tyto pak reprodukuje sami herci z Klicperova divadla do mikrofonu, jenž je postaven v popředí jeviště a nasvícen vrchním reflektorem. Naprosto ponořen do atmosféry, divák vnímá pouze zpěv herců a nikoli to, že se v zadní části jeviště přestavuje celá scéna.

Postupně se v inscenaci objevují čtyři hity od britské hudební skupiny Bee Gees - *How deep is your love*, *If I can't have you*, *Stayin' alive*, a *More than a woman*. Všechny tyto písničky byly napsány v roce 1977, nedlouho poté, co spatřil světlo světa text *Žebrácké opery* od Václava Havla. Svou premiéru na filmovém plátně si odbyly ve filmu *Horečka sobotní noci* s Johnem Travoltou v hlavní roli. Právě k Travoltovi je přirovnáván svým vzhledem a pohyby hrdina *Žebrácké opery* Macheath. Dalším odkazem k tomuto filmu může být volba úvodní písně *Fever* (Horečka).

Prostitutka Jenny zpívá texty písní *How deep is your love* a *If I can't have you*. Macheath s Lucy se pak společnými silami postarají o píseň *Stayin' alive* a nakonec si Macheath „stříhne“ duet ještě s Jenny při reprodukci textu *More than a woman*. Určování herců bezpochyby mohlo být ovlivněno jejich schopnosti daný song dobře zazpívat, a však rozhodující faktorem byla vhodnost jednotlivých písní k určitým situacím, v nichž se dané postavy právě nacházejí.

Je nutné upozornit na to, že právě milostný vztah mezi Macheathem a prostitutkou Jenny je vystavěn na zpěvu písně *How deep is your love* (Jak hluboká je tvá láska). Divák má možnost ji slyšet z úst Jenny bezprostředně po jejím prvním setkání s Macheathem, kdy ho poprvé zradí a nechává zatknout. Slova „...*ty si nemusíš myslet, že mi na tobě záleží, ale přesto uvnitř víš, že opravdu ano. A jsem to já, komu musíš ukázat, jak hluboká je tvá láska*“ naznačují, že se jejich vztah bude v průběhu celého představení ještě vyvíjet.

S každou další písní se příběh posunuje dál. Jenny se stává divákovi jakousi průvodkyní, která mu pomáhá lépe se v jejich vztahu orientovat a lépe pochopit její

---

jako kytarista a zpěvák. S Danielem Špinarem spolupracoval v minulosti na inscenacích *Morgiana*, *Být či nebýt*, *Racek*, *Heda Gablerová*, *Marie Stuartovna* a *Maškaráda*.

<sup>77</sup> Pro Klicperovo divadlo vytvořil již dříve hudební doprovod k inscenacím *Morgiana*, *Krysař*, *Věc Čapek* a *Maškaráda*

činy. Následuje song *If I can't have you* (Když tě nemůžu mít), který zpívá Jenny poté, co zrazuje Macheathe podruhé a dostává ho tak do ještě větších problémů.<sup>78</sup> Poslední písní, kterou Jenny zpívá společně s Macheathem, jemuž před malou chvílí vysvětlila své chování, je text *More than a woman* (Víc než žena). Čtenář si ostatně může vytvořit vlastní představu.

Jenny: „*Podívejte, Macku, člověk nemůže žít rozštěpen na toho, kdo plní vůli jiných, a na toho, kdo to s odporem pozoruje; každý potřebujeme – aspoň do jisté míry – sám sobě patřit, protože nepatřit si znamená nebýt totožný sám se sebou a tedy de facto nebýt. Jak víte, mé povolání mě nutí, abych si patřila míň než ostatní ženy; to, co ony považují často dokonce za to nejcennější, co mají, nepatří v mém případě mě, ale trhu, na něž to dávám. Jenomže já chci přesto patřit sama sobě, protože chci být sama sebou! Divíte se, že o to vášnivěji si střežím vládu nad tím málem, co mi ještě pod mou vládou zbývá, a díky čemu tedy ještě vůbec jsem? (...) Možná to je tak trochu naše choroba z povolání, že čím méně nám náleží naše tělo, tím energičtěji bráníme nezávislost svého srdce! Nevím, jestli to pochopíte, ale já prostě v sobě cítím strašnou potřebu bojovat proti každému, kdo by si mohl podmanit mé srdce!*“<sup>79</sup>

Během jejich společného zpěvu se mezitím znovu přestavuje scéna a na zadní stěně se po dlouhé době opět rozsvítí nápis LOVE. Na první pohled to může v divákovi vyvolat pocit, že mezi oběma je konečně pravá láska. V průběhu dalšího dějství je však Macheath znovu podzražen svou milovanou Jenny.

#### 4.6 Charakteristika postav a jejich herecké uchopení

Daniel Špinar přikládá práci s postavami taktéž veliký význam. Není typem režiséra, který by se upínal na jednu či dvě ústřední postavy.<sup>80</sup> Vedlejší postavy mají na scéně v režisérově pojetí nezastupitelné místo, neboť nejenže vykreslují celkovou atmosféru daného představení, ale rovněž prostřednictvím vzájemné interakce postavené na dialozích a různých dějových linkách napomáhají vytvořit detailnější

---

<sup>78</sup> Refrén písně, ve kterém Jenny zpívá „*If I can't have you, I don't want nobody, baby.*“ – „Pokud nemůžu mít tebe, nechci nikoho, zlato.“

<sup>79</sup> HAVEL, Václav, *Žebrácká opera na téma Johna Gaye*. s. 76.

<sup>80</sup> Viz VALÁŠKOVÁ, Kateřina, *Inscenační poetika Daniela Špinara*, s. 87.

obraz postav hlavních.<sup>81</sup> Divák si tak může vytvořit mnohem komplexnější představu o jejich povahových rysech a pochopit jejich myšlenkové pochody.

Dalším prvkem Špinarovy práce s herci je jeho snaha o přiblížení charakteru jednotlivých postav současnému divákovi. Takový směr mu není cizí ani při inscenaci historických her, během nichž se snaží publiku přiblížit představitele časů minulých na základě jejich připodobnění ke člověku moderní společnosti.<sup>82</sup> „*Pro Špinarovu práci jsou stěžejní všechny prvky, ale v čele všeho a na úplném vrcholu inscenace je vždy herec. Herec především jako Člověk v celém svém rozměru. Člověk a jeho nejniternější podstata funguje jako ústřední bod celé inscenace.*“<sup>83</sup> Tato činnost se opírá o důsledný dramaturgický a režijní výklad, na základě kterého herec snáze může pochopit motivaci a jednání postavy, jíž ztvárňuje, prostředí, v němž se pohybuje a v neposlední řadě i smysl celé inscenace.

Je důležité si uvědomit, že Daniel Špinar má oproti jiným režisérům velkou výhodu v tom, že sám vystudoval obor herectví na DAMU, a proto se mimořádně dobře dokáže do ztvárňované postavy „vžít a vcítit“. Z toho plyne Špinarova schopnost účinkujícím lépe vysvětlit vývoj celé postavy. Na druhou stranu je o Špinarovi známé, že často svým hercům předehrává, což jim samotným může bránit vložit do postavy něco svého. On sám to považuje za zlozvyk a říká, že se to snaží omezit.<sup>84</sup>

Každý text vždy Špinar podrobí důkladné analýze a snaží se odhalit jeho sdělení a smysl, který je ukryt mezi řádky. Může se však objevit kritika jakési „přeinterpretovanosti“ jeho děl, které ne všichni dokážou porozumět. Tehdy je ale třeba podotknout, že se režisér pouze pokouší podat divákovi pomocnou ruku a navádí jej k hledání vlastních interpretací.

---

<sup>81</sup> Příkladem za všechny je inscenace *Mého romantického příběhu*, jež byla uvedena v Divadle Petra Bezruče. Hlavní postavy Toma a Amy (Ondřej Brett, Tereza Vilišová), jsou ve vzájemném dialogu mnohokrát doplňovány replikami vedlejších postav Alison (Sylvie Krupanská), Calvina (Albert Čuba) a Saši (Markéta Haroková), jež rozhodně nestojí v ústraní a ani nefungují jako pouhá výplň děje. Jedině prostřednictvím jejich vzájemné interakce je možné se dozvědět více o minulosti a vlastnostech obou hlavních charakterů.

<sup>82</sup> V inscenaci *Marie Stuartovny* obě dávné panovnice ze 16. století hlavní hrdinky oplývají rysy současného člověka a společnosti, v níž se pohybuje. Takový prvek výrazně přibližuje charakter postav divákovi.

<sup>83</sup> VALÁŠKOVÁ, Kateřina, *Insenační poetika Daniela Špinara*, s. 80.

<sup>84</sup> Viz ŠIROKÁ, Dominika. Rozhovor s Danielem Špinarem. *OST-RA-VAR*, zpravodaj č. 3, 2014.

Úspěch ztvárnění *Žebrácké opery* v Klicperově divadle spočívá především ve skvělém hereckém provedení v podání sehraného hradeckého souboru, jenž má zkušenosti i s díly několika významných světových dramatiků.<sup>85</sup>

V rámci *Žebrácké opery* se herecké styly jednotlivých postav proměňují v závislosti na různorodé situaci v ději. Ačkoli je velký důraz kladen na textovou stránku díla, v žádném případě nejsou postavy ztvárněny minimalisticky. Veliký význam se přikládá především jejich slovům podpořeným gesty, jimiž zvýrazňují danou repliku.

Prvky stylizace se u herců téměř neobjevují. Výjimkou je snad jen postava Macheathe, (neustálé prohrabování vlasů, „travoltovské“ pohyby pánví apod.) a Diany, jejíž typická výrazná gesta jsou mnohdy zdrojem komiky jednotlivých scén.

Lze říct, že některé postavy navzájem vytváří jakési dvojice, jež společně prostupují celým dějem. První dvojicí jsou Jenny a Macheath, druhou pak tvoří Peachum a Lockit.

#### 4.6.1 Jenny a Macheath

Postavu Macheatha v hradecké inscenaci ztvárnil Jan Sklenář<sup>86</sup>, který v současné době patří k největším oporám hereckého souboru Klicperova divadla v Hradci Králové. Role Macheatha přinesla svému představiteli nominaci na Ceny Alfréda Radoka a Thálie za mimořádný jevištní výkon.

Ve Sklenářově podání je Macheath nejen velkým šéfem zlodějského gangu, ale i skvělým svůdcem žen. Vede nekonečnou válku s Williamem Peachumem, šéfem konkurenční zlodějské organizace. Postava Macheatha je stylizována do podoby Johna Travolty, a to nejen kostýmově, ale rovněž prostřednictvím již několikrát připomenutých gest a pohybů. Nutno podotknout, že vybraná stylizace slavila nebývalý úspěch, protože podobně jako se americký herec stal bezprostředně po premiéře filmu *Horečka sobotní noci* idolem mnoha milionů lidí, stal se i Macheath v hradecké

---

<sup>85</sup> V současné době se v Klicperově divadle inscenují texty dramatiků jako jsou například Carlo Goldoni, William Shakespeare nebo Tennessee Williams.

<sup>86</sup> Jan Sklenář do hradeckého Klicperova divadla nastoupil bezprostředně po ukončení studia herectví na brněnské JAMU, v srpnu roku 2001. Vybral si ho tehdejší umělecký šéf divadla Vladimír Morávek. První velkou rolí pro něj byla postava Harryho Domina v Čapkově *R.U.R* a od té doby se ho už velké role „nepustily“. Za zmínku stojí především role Billyho v *Mrzáku Inishmaanském* či Oskar v *Oskarů a růžové paní*.

inscenaci člověkem, jehož ženy na jevišti bezmezně milují. Ocitne-li se tento sebevědomím hýřící člověk na scéně, patří mu celé jeviště a vše se podřizuje pouze a jenom jemu. I pouhým lusknutím prstů směrem ke zvukařské kabině si dokáže jednoduše přivolat hudbu.

Byť je Macheath šéfem zlodějského gangu, kterému jde především o co největší finanční zisk, jeho největší vášní nejsou peníze, ale ženy. Tímto se také nejvíce odlišuje od svého konkurenta Williama Peachuma, pro kterého jsou peníze jasnou prioritou.

Po celou dobu představení číší z představitele Macheathe charisma, kterému jen málokdo odolá. Dokonce i tvůrci inscenace se přiklánějí na jeho stranu. Dokladem jsou slova dramaturgyně Ilony Smejkalové, která k postavě Macheathe zaujala následující stanovisko: „*Macheathova záliba se nám zdá přece jenom lidštější a omluvitelnější, tudíž jsou naše sympatie přece jen trochu víc na jeho straně.*“<sup>87</sup>

Protože je Macheath skvělým řečníkem, musel se Jan Sklenář ve své roli zaměřit na ústní projev. Dlouhé monology odříkané v rychlém tempu za doprovodu náročné herecké akce nebyly ničím výjimečným. Příkladem takové scény je již jednou připomínaná situace, ve které spoutaný Macheath leží na zemi, zatímco se nad ním sklání obě dvě jeho manželky, Polly a Lucy. Je jasné, že Macheathovo tajemství bylo prozrazeno a obě ženy se o sobě navzájem dozvěděly. Polly i Lucy začnou tedy Macheatha zavalovat zcela oprávněnými výčitkami, křikem a pláčem, a však Macheath dokáže situaci vhodnými slovy obrátit ve svůj prospěch. Dochází k usmíření všech aktérů a na jevišti vzniká velký propletenec těl, během něhož Sklenář stále reprodukuje svou přesvědčivou řeč směrem k publiku.

Byť svým obětem bez problémů uřezává prsty na rukou, obávat by se jej divák měl hlavně v případě, otevře-li pusou. Právě slovo je totiž jeho nejmocnější zbraní, pomocí které dokáže manipulovat s kýmkoli.

Svoji hereckou akci nezakládá však pouze na mluveném projevu, ale také na práci s rekvizitami. Je zajímavé poznamenat, že rekvizity si často vytváří přímo ze samotných hereckých kolegů. Názorným příkladem je „živá lavička,“ kterou si udělal spolu s dalšími kumpány ze své oběti..

Jediným člověkem, který to s Macheathem takřikajíc umí, je prostitutka Jenny. I když je zpočátku Macheath v její přítomnosti dominantní, jeho dokonalá sebejistota se pomalu vytrácí. Není-li Jenny v Macheathově blízkosti, je to v podstatě stále ten stejný

---

<sup>87</sup> SMEJKALOVÁ, Ilona. *Václav Havel, Žebrácká opera*. Divadelní program, Klicperovo divadlo v Hradci Králové.

sebevědomý mladý muž, který se rád předvádí. A však v její přítomnosti je situace docela jiná. Macheath se mění v člověka, jehož lze pod tíhou citů snadno oklamat.

Postavu proradné prostitutky Jenny, která v průběhu děje neustále zrazuje Macheathe, ztvárnila Pavlína Štorková.<sup>88</sup> Dalo by se říct, že Jenny v jejím podání je notorická lhářka, která záměrně vyhledává situace, při nichž se jí dostává pocitu kontroly, nadhledu a nadřazenosti nad jinými postavami. Kromě toho, že pracuje v salonu paní Diany, toho není o ní příliš známo. Ke všemu se většina informací ukazuje jako nepravdivá (vydírání její osoby policií a nespravedlivé odsouzení a hrozba šibenice pro jejího otce).

V závěru hry Macheath zahazuje svou „masku“ a ukazuje „pravou tvář.“  
*„Podívejte, Lockite: Já na svém životě nelpím, smrti se nebojím a jsem dokonce ochoten svůj život i obětovat – ovšem jedině za předpokladu, že tím posílím autoritu hodnot, za něž zemřu, a že tudíž svou smrtí prospěji životu druhých. Svůj život jsem si totiž nedal a nepatří mi – jsem pouze jeho správcem – a jakým bych to byl správcem, kdybych bezdůvodně ničil to, co mám ošetřovat? Klamou-li mě, jak se ukazuje, všichni kolem mě, neznamená to, že ode mne očekávají něco jiného, ale pravý opak: nabízejí mi tím vlastně jen jakýsi princip našeho vzájemného styku. Co by se stalo, kdybych tuto nabídku odmítl? Mé okolí by to chápalo jako vyzývavý projev mé povýšenosti a pýchy – tím spíš, že by to bylo spojeno s tím teatrálním dovětkem popravu – a každý by se zeptal: odkud ten člověk odvodil své právo odlišit se tak okázale od ostatních, vydělit se z řady, pohrdnout míněním většiny a poplivat i to minimum disciplíny, bez něhož se žádná společnost neobejde? (...)“<sup>89</sup>*

Nelze však s jistotou určit, zda li je to výpověď pravdivá, či se jedná pouze o přetvářku a snahu Macheathe zachránit svou existenci.

Síla slova je, bezpochyby to, co spojuje obě spřízněné duše. Málokomu by se totiž podařilo přesvědčit Macheathe o jisté „lži.“ I když každou z nich nakonec prohlédl, znovu Jenny uvěřil. Zatímco Macheath se jako skvělý řečník projevuje ve vztahu ke všem postavám, Jenny se tak chová pouze ve vztahu k němu. Postava prostitutky Jenny

---

<sup>88</sup> Pavlína Štorková dokončila roku 2005 studia na DAMU, obor herectví alternativního a loutkového divadla. Od roku 2007 je ve stálém angažmá Klicperova divadla v Hradci Králové. Hostovala například v Divadle Komedie či v Dejvickém divadle. Je jedním ze spoluzakladatelů Divadla Letí. Dvakrát byla nominována na Cenu Thalie, a to za roli Jany v *Panně Orleánské* a roli Richarda III. ve stejnojmenné hře. Získala cenu za nejlepší herecký výkon na Grand festivalu smíchu v Pardubicích za roli Charlotty ve hře *Soudce v nesnázích*.

<sup>89</sup> HAVEL, Václav, *Žebrácká opera na téma Johna Gaye*, s. 83.

zde může symbolizovat jakýsi „jediný trest pro Macheatha,“ který nastoluje určitou provizorní spravedlnost vůči ostatním postavám, které Macheath neustále obelhává.

Jenny je v podání herečky Pavlína Štorkové ztvárněna jako vyzrálá žena, která o věcech a svých činech přemýšlí. Vzhledem k volbě slov působí její postava velice sečtělé, což v divákovi vyvolává dojem, jako by se povolání prostitutky věnovala omylem, či snad z donucení. Tomu, že je prostitutka, nasvědčuje pouze její kostým. Přestože její postavě nebyl dán zas tak velký prostor pro hereckou akci, Štorková dokázala výborně ztvárnit celý její vývoj. Obě postavy se skvěle doplňují a zcela do sebe zapadají.

#### 4.6.2 William Peachum a Bill Lockit

Ačkoli je William Peachum taktéž šéfem zlodějského gangu, nikterak nespolupracuje se svým souputníkem Macheathem. Mezi oběma muži totiž existuje mnoho odlišností. Rozdílné oblékání a styl byl již charakterizován v příslušné kapitole. Dalším je fakt, že Peachum je, na rozdíl od Macheatha, ženatý a k ostatním ženám necítí větší náklonnost. Zdrojem jeho sebejistoty a energie mu je jeho rodina. Oproti Macheathovi je Peachum dost konzervativní a zdrženlivý (názorově i vzhledově). Je oddaný starým tradicím a metodám. Spolupracuje s policií a udává své kolegy ze zločinecké branže, zatímco sám vybírá výpalné a úplatky. Peníze jsou pro něj jedinou prioritou.

Zkušený Peachum působí na scéně vážně, důstojně a důvěryhodně. Repertoár Jiřího Zapletala,<sup>90</sup> představitele Williama Peachuma, obsahuje řadu náročných monologů a dialogů, jež nevyznívají jen tak do prázdna, nýbrž nesou mnohá důležitá sdělení. Proto velmi záleží na poloze jeho hlasu, intonaci i timbru. Jiří Zapletal si však s tímto poradil velice dobře, když se mu podařilo do určitých replik vmísit patričný prožitek a city. Zvládl rovněž vygradovat pointy svých replik, aniž by divák musel být upozorněn, že „teď to přijde“. Snadno dokázal přejít z klidné hlasové polohy k naprostému řvaní.

---

<sup>90</sup> Jiří Zapletal (\*1967) patří k pilířům hradeckého hereckého souboru. Do Klicperova divadla přišel již roku 1992 a za tu dobu zde ztvárnil přes 80 rolí, z nichž nejznámější lze jmenovat například Pana Červeného, ve hře *Ještěři*, Ludvíka v komedii *Jedlící čokolády*, hraběte Almavivu ve *Figarově svatbě*, či Dr. Zvonka Burkeho v *Podivném odpoledni dr. Zvonka Burkeho*. David Drábek, umělecký šéf Klicperova divadla, jej často staví do hereckého tandemu k Pavle Tomicové.

Jiří Zapletal musí ztvárňovat de facto dvě postavy: Peachuma pracujícího pro podsvětí a Peachuma pracujícího pro policii. „*Bille! Uvědomuješ ty si vůbec, co to znamená po léta bojovat proti podsvětí, ale zároveň v něm muset po léta žít a pěstovat si jeho důvěru? Po léta usvědčovat vrahy a lupiče, ale zároveň po léta hrát bez chyby roli jejich ochránce? Po léta potírat zločin, ale zároveň ho po léta muset na oko páchat? Chápeš ty vůbec, co to je – tak dlouho nosit dvě tváře?(...) Neustále se přizpůsobovat světu, který odsuzuješ, a zříkat světa, do něhož ve skutečnosti patříš?*“<sup>91</sup>

Postavu Billa Lockita v hradecké inscenaci ztvárnil František Staněk,<sup>92</sup> v jehož podání se policejní komisař velmi podobá postavě Williama Peachuma. Je prezentován jako zkušený „harcovník,“ který už dávno ví, jak to ve světě chodí. Proto oklamat jej není zrovna snadné.

Bill Lockitt je vlastně takovým loutkařem, který „tahá za nitky“ veškerého dění. Hraje si svou vlastní hru, o níž nemá nikdo tušení. V průběhu hry jeho postava neprochází žádným postupným vývojem, ale o to více je pak překvapující její úplná proměna v závěru samotného dějství. Skutečná pravda konečně vyplouvá na povrch.

Divák je sice obeznámen s Lockitovou zločinnou činností, v níž spolupracuje s podsvětím a bere úplatky, nicméně do poslední chvíle si publikum myslí, že se řídí heslem „účel světí prostředky.“ Měl by se totiž infiltrovat do zločineckých gangů, aby pak tyto organizace mohl odhalit jejich členy zatknout. Opět se však potvrzuje „motto“ celé inscenace, že nic není takové, jaké se zdá být a nikdo si nemůže být ničím zcela jistý. Lockitovým cílem totiž ve skutečnosti je zvýšit konkurenceschopnost vlastního gangu, v jehož čele stojí. Likvidace ostatních organizací je proto nezbytná.

Na myšlenku, že Lockit zřejmě není ideálním typem policisty, diváka nepřivádí jen jeho úplatnost, ale také volba rekvizit a chvílemi nemístné chování. Zvláště nevybíravě se Bill Lockitt chová bezprostředně po zabití Harryho Filche, kdy jej divák spatřuje v naprostém klidu, kterak si hraje s autíčkem VB na dálkové ovládání. Mezitím stále znějí tony hudby z kremačního obřadu.

V závěru inscenace působí tato dvojice mužů jako jakýsi zpomalovací element, který je zastoupen především dlouhými monology obou dlouholetých přátel.

---

<sup>91</sup> HAVEL, Václav. *Žebrácká opera na téma Johna Gaye*. s. 68.

<sup>92</sup> František Staněk (\*1946) je v angažmá Klicperova divadla od roku 1993. Na svém kontě má za ta léta přes 50 rolí. Hrál i v ostatních Havlových hrách (*Pokoušení, Vyrozumění, Odcházení*), které Klicperovo divadlo uvedlo.



### 4.6.3 Elizabeth Peachumová a Mary Lockitová

K postavám Peachuma a Lockita z předešlé kapitoly neodmyslitelně patří jejich manželky Elizabeth Peachumová, resp. Mary Lockitová. Oba charaktery ztvárnila jedna a tatáž herečka, Martina Nováková.

V důsledku rozpolcené Peachumovy osobnosti se s podobným úkolem musel vyrovnat jeho představitel Jiří Zapletal, a však Martina Nováková měla úlohu mnohem těžší, neboť musela v průběhu hry měnit nejen své verbální vyjadřování a myšlenkové pochody, ale i kostým, gesta apod. Na malém prostoru dokázala vskutku výborně vystihnout odlišný charakter dvou žen. K tomuto výkonu jí zřejmě napomohly některé spojovací prvky, jež jsou oběma ženám společné. Jsou přece manželkami vlivných mužů a matkami svých dcer. Milují především peníze a jde jim pouze o jejich vlastní prospěch.

Elizabeth Peachumová Martiny Novákové je na první pohled typickou rozmazlenou paničkou, která řídí celou rodinu sama, ale naoko tuto funkci přenechává manželovi. Je vypočítavá, před ničím se nezastaví a je mnohem chytřejší, než vypadá. Nedělá jí problém nastrčit vlastní dceru manželovu konkurentovi do postele, dokonce i vlastního muže sama tlačí do nevěry. Skrze tuto zcela absurdní situaci je ukázána zvrácenost dnešní doby, ve které se podle velké části lidí monogamie příliš nenosí.

Mary Lockitová je na tom podobně jako paní Peachumová, alespoň tedy co se charakteru týče, jinak ale příliš prostoru nedostává. Funguje spíše jako prvek, který má dokreslit charakter jejího manžela Billa Lockita. Oproti Elizabeth není tolik svérázná a stojí spíše ve stínu svého muže, kde jí to, zdá se, vyhovuje. Neustále se něčemu nemístně chichotá.

Martině Novákové se podařilo i na malé ploše ztvárnit dva na první pohled podobné charaktery zcela odlišným a osobitým způsobem. Divákovi, který s jistotou nezná hradecký herecký soubor, mohla skutečnost, že tyto dvě postavy hraje jedna herečka, z pouhého pohledu uniknout. Je to způsobeno nejen kostýmovou stránkou, ale především naprosto odlišnými výrazy ve tváři, změnou hlasu a absolutně rozdílným používáním gest.

#### 4.6.4 Polly Peachumová a Lucy Lockitová

Za herectví Martiny Novákové a charakteristiku jejích postav je třeba logicky zařadit také Natálii Holíkovou v roli Polly a Kristýnu Kociánovou v roli Lucy, a zkompletovat tak obě rodiny. Opět podobná situace jako u jejich matek; obě nesou určité charakteristické rysy, které mají společné. Jsou to dcery vlivných mužů, jsou jediným dítětem, rodiče by pro ně udělali vše a dokonce milují a jsou provdány za stejného muže. Oběma je vlastní rozmazlenost, o kterou se postarali jejich rodiče přehnanou starostí a péčí o ně. Ač pocházejí z odlišných prostředí, v podstatě se nejvýrazněji liší pouze kostýmově. Kostým určuje, z jaké sociální vrstvy pocházejí, jinak se však ničím příliš neliší, a opět se tak ocitáme v ohraničeném kruhu. Každý z rodičů jim svou péči dává najevo jiným způsobem; Polly její matka předkrajuje jídlo, ta Lucyina jí zase v závěru domlouvá manžela. Přestože jsou obě do jisté míry stále ještě dětmi, alespoň jejich chování tomu odpovídá, musí po celou dobu řešit nelehkou otázku – mají zradit svého muže nebo radši vlastního otce? Obě dvě jsou „tatínkovy holčičky“, obě jsou však bláznivě zamilované do Macheathe. Nakonec se vždy rozhodnou pro druhou variantu, tedy zradit raději otce, než manžela. Tento fakt si můžeme vyložit jako jakýsi jejich pokus o samostatnost a vstup do světa dospělých, ve snaze založit novou, vlastní rodinu. Jejich pohled může být také determinován zkušenostmi ze svojí rodiny, kde jejich matky vždy stojí výhradně při svých manželech. Výčitky z takového rozhodnutí mít nemusí; oni samotné jsou neustále zrazovány svými otci, když fungují jen jako šachové figurky v jejich plánech.<sup>93</sup> Natálie Holíková i Kristýna Kociánová rozvíjejí hereckou akci i ve chvílích, kdy se pozornost neupíná na ně a obě tak činí stejným způsobem; sedí u akvária, Polly si hraje s rybičkami, Lucy s brýlemi, které poté loví z vody. Vytváří tak postavy, které se vzájemně překrývají, zároveň však dotvářejí kompozici celé rodiny. Přestože jim byl dán malý prostor ke ztvárnění své role, neboť to jsou postavy spíše vedlejší, přesně plní Špinarův inscenační plán; dovytvářejí charaktery postav hlavních a pomáhají tak divákovi ucelit si svou představu o nich.

---

<sup>93</sup> KERBR, Jan. Horečky mafiánských nocí. *Lidové noviny*, [ citováno 25. 3. 2014]. Dostupné z WWW: [http://www.klicperovodivadlo.cz/zebracka\\_opera\\_rec4.htm](http://www.klicperovodivadlo.cz/zebracka_opera_rec4.htm)

#### 4.6.5 Diana a její salon

Diana (Kamila Sedlářová) je podnikatelkou, která vlastní „dámský salon,“ jenž se ve skutečnosti orientuje na erotické služby. Funguje díky výpalnému, které odvádí Peachumovi.

Byť po svých zaměstnankyních vyžaduje perfektní vzhled, sama Diana nemá absolutně žádný vkus. Říká se, že všeho moc škodí, což je v případě majitelky salonu více než příhodné. Přehršel plastických operací udělal z Diany živoucí voskovou figurínu, která působí dosti groteskně. Nepomáhá jí ani výrazný hlasový projev a gestika, díky nimž může připomínat spíše teleshoppingovou prodavačku.<sup>94</sup> K jejímu absurdnímu zobrazení v inscenaci už chybí pouze sociologické úvahy, do nichž se nezdá kdy pouští. Paradoxní je, že vše, co se snažila zamaskovat, se stává ještě o to více zřetelné.

Svým děvčatům se snaží být matkou a navozovat ve svém salonu rodinnou a přátelskou atmosféru. Proto si mohou prostitutky v salonu klidně číst, nebo plést. Jednou z nich je i Ingrid v podání Miroslavy Vyletělové. Po celou dobu jejího výstupu si Ingrid čte knihu Descartesa,<sup>95</sup> o které soudí, že je to „trochu plytké.“<sup>96</sup> Volba právě tohoto filozofa je zcela příznačná, neboť René Descartes je autorem výroku „*Myslím, tedy jsem.*“ a jeho základním východiskem je metodická skepse. Fakt, že Ingrid připadá právě Descartesova kniha „plytká,“ může poukazovat na jakousi ztrátu víry a úcty v sebe sama a zabředlost v neustálých pochybnostech.

Oproti tomu Betty v podání Martiny Eliášové je již vysloužilou prostitutkou, která pochází ze staré školy a řemeslo provozuje už velmi dlouho. V salonu je evidentně spokojená. Betty za ta léta přijala pravidla a stala se profesionálkou, jež ignoruje své city. Ty se však z jejího života vytrácí nadobro a jejím pomyslným domovem se stává právě salon, kde nachází klid a potřebnou útěchu.

Diana: *Co se stalo, Betty?*

Betty: *Políbil mě na čelo a pak se dokonce opovážil pohlédit mě po vlasech!*

---

<sup>94</sup> Viz RESLOVÁ, Marie – *Havel alá Tarantino. Žebrácká opera jako mafiánská groteska po česku.* (citováno 7.3. 2014) Dostupné z WWW: <http://www.ceskatelevize.cz/ct24/kultura/218931-havel-a-la-tarantino-zebracka-opera-jako-mafianska-groteska-po-cesku/>

<sup>95</sup> René Descartes byl francouzský filozof, matematik a fyzik. Je zakladatelem novověkého racionalismu a vědeckého objektivismu. Člověka chápe jako bytost, která si je vědoma sebe sama a jeho já je nezávislým a svéprávným subjektem.

<sup>96</sup> HAVEL, Václav, *Žebrácká opera: Na téma Johna Gaye*, str. 48.

Diana: *No a?*

Betty: *No dovolte, madam! Já tady prodávám poctivě své tělo a žádnéj obejda si nebude myslet, že mu patří i moje duše! (...)*<sup>97</sup>

#### 4.6.6 Nezávislý kapsář Filch

Herec Vojtěch Dvořák ztvárnil v hradecké inscenaci Žebrácké opery postavu kapsáře Harryho Filche, který si při prvním příchodu na scénu usedá na židli zády k publiku. Jeho tvář tak nelze spatřit, což může signalizovat jakýsi odpor ke všem divákům, kteří se chystají jen pokrytecky sledovat celé představení.

Vše, co Filch v životě má, se vejde do igelitové tašky s nápisem *Úsměv pro každého*, kterou nosí neustále při sobě. Dává tím najevo, že každý má možnost se kdykoli změnit a odmítnout se přizpůsobit špinavé hře těch, kteří mají moc. Šanci stát se lepším člověkem, který je spokojený sám se sebou, má každý.

Václav Havel vložil do této postavy veškerý morální apel. Režisér Špinar pak tento fakt ve své inscenaci umocnil Filchovým pronášením replik do mikrofonu. Brýle na jeho očích znemožňují divákovi vidět, kam přesně se Harry dívá, a protopí pronášení jeho replik by se nad sebou měli zamyslet úplně všichni.

Filch je bezpochyby tou nejabsurdnější postavou celé inscenace. Zároveň působí jako protiklad všem postavám z prostředí zločineckého. Jedná se totiž o jediného skutečně morálně poctivého člověka se smyslem pro spravedlnost, přestože sám jako kapsář patří do úplně stejného prostředí. Řídí se však nastavenými hodnotami a pravidly. Jeho zásadovost ho však nakonec stojí život. Těsně před smrtí Filch zvolá: *„Mně už na životě stejně nezáleží! Nehodím se do tohoto světa.“*<sup>98</sup>

Scéna, ve které se odehraje Filchova poprava, zcela vybočuje z dosavadní linie scén. Filch je rozstřílen a odvečen za dosud skryté dveře do jiné reality, jako kus masa. Tato scéna, kdy si Filche za nohy odvede zakrvácený řezník, za doprovodu hudby z kremačních obřadů působí teatrálně; velká část diváků se během této scény směla, byť je nejvážnější z celého představení. Domnívám se však, že to byl režisérův záměr – lepší možnost, jak ukázat, že takovýto zásadový a morálně silný člověk nemůže v dnešní společnosti obstát, asi není. Celá absurdnost situace byla pak potvrzena ještě oním smíchem diváků; ti se vysmáli tomu, který jim jako jediný říkal pravdu a i přesto,

---

<sup>97</sup> Tamtéž, s. 58.

<sup>98</sup> Tamtéž, s. 65.

že se k nim na začátku raději obrátil zády, dal jim v průběhu ještě šanci své chování napravit. Avšak člověk je zřejmě nepoučitelný.

## Závěr

Cílem mé bakalářské práce bylo pokusit se rozebrat současné provedení *Žebrácké opery* Václava Havla, kterou v hradeckém Klicperově divadle nastudoval režisér Daniel Špinar, a v této analýze zohlednit také rysy Špinarovy inscenační poetiky. Záměrem bylo rovněž vytyčit stěžejní body celé inscenace a vysledovat Špinarův interpretační posun a význam *Žebrácké opery* pro dnešního diváka.

V analýze jsem se snažila věnovat dostatečnou pozornost všem složkám inscenace, neboť režisér Špinar bere výsledek na jevišti jako absolutní syntézu všech složek; každá z nich musí přesně zapadat do té druhé. Některé složky mohou být sice o něco výraznější, žádná z nich však nesmí být opomenuta. Daniel Špinar si za léta inscenování vytvořil jakýsi svůj režijní rukopis, díky kterému jeho inscenace spolehlivě poznáme. Důkazem tohoto tvrzení je i hradecká *Žebrácká opera*. Špinar zde opět ukazuje svoji výbornou schopnost vést herce a především také velice dobrou práci s textem. Výsledkem je pak barevný a živý jevištní tvar, který nepostrádá aktuální přesah.

Domnívám se, že Havel jakožto celosvětově uznávaný dramatik vzbuzuje u režisérů jakýsi respekt, který jim často brání přenášet texty na jeviště progresivně a vkládat do nich vlastní, nově objevené významy; režisér pak v jakési úctě k dramatikovi zabředne do konzervativního pojetí, drží se raději striktně textu a nepouští se do nových výkladů, ve snaze za každou cenu nikoho neurazit. Daniel Špinar se však rozhodně nebál na jevišti předvést svou vlastní vizi Havla. V textu viděl jasný potenciál; Špinar si vybírá texty klasické i současné, z českého i zahraničního prostředí, text ho však vždy musí zaujmout a oslovit. Pokud se tak stane, dokáže na jeviště převést v podstatě cokoli.<sup>99</sup> Z jeho pojetí *Žebrácké opery* cítíme hravost, zároveň však respekt k brilantnímu textu<sup>100</sup>, jakým bezpochyby Havlova hra je, a tudíž i dodržení a zobrazení všech témat, která se v něm objevují.

Inscenaci shledávám zajímavou jako celek; všechny složky se vzájemně doplňují a vytvářejí tak výraznou kompozici, která silně působí na smysly diváka, jak sluchem, tak i zrakem. Výrazným elementem v celém tomto ztvárnění je bezpochyby herectví; hradecký soubor pod vedením Daniela Špinara dokázal zobrazit všechny postavy věrohodně; přestože byla inscenace zasazena do 70. let 20. století, postavy působily jako lidé z dnešní společnosti, kteří se objevují denně kolem nás. Mám na mysli

---

<sup>99</sup> Viz VALÁŠKOVÁ, Kateřina. *Inscenační poetika Daniela Špinara*. Olomouc, 2013, s. 92.

<sup>100</sup> Tento výraz „brilantní text“ je uveden na plakátech i v divadelním programu k inscenaci.

především jejich charakter, ve kterých divák jistě poznával lidi jemu dobře známé ze svého okolí. Kostýmově byly postavy výrazně stylizovány; to jim však přidávalo na větší grotesknosti a umocňovalo pak divákův pocit, že je součástí jakéhosi panoptika.

Přestože bylo herectví opravdu hodně výrazné, nemohlo by dobře fungovat, pokud by nebylo zasazeno do správného prostředí. K tomuto dopomohla scénografie, která byla účelná a zároveň plná symbolů a metafor. Obdobně pracoval s kostýmy. Každý divák, ovlivněný jinou zkušeností, v nich mohl spatřovat něco jiného. Například postava Jima, Macheathova kumpána, kterého jsem ve své práci doposud nezmiňovala, je oblečena do modré „teplákovky“, s červenobílými pruhy na ramenou, kterou nosili sovětsí sportovci a se stříbrnou medailí na krku. Pro někoho může značit pouze Jimovu neschopnost se vhodně obléct, jiný právě v této postavě může spatřovat symbol vítězství a vzdoru proti tehdejší okupaci sovětskými vojsky; vyhrát v hokeji nad ruským týmem a sebrat mu zlatou medaili bylo v té době pro lidi žijící v Československu velikým vítězstvím A takovýchto metafor je v celé inscenaci plno.

Režisér Daniel Špínar má kolem sebe stále se opakující jména spolupracovníků. Tento fakt značí, že pro jeho práci je stěžejní také týmová práce. Obklopuje se lidmi, kterým věří a kteří mu pomáhají nejlépe přenášet jeho vize na jeviště. Důležité jsou pro něho všechny složky; od dramaturgie, přes hudbu, scénografii, kostýmy, herectví až ke světelné stránce celé inscenace. *Žebrácká opera* je dalším skvělým výsledkem spolupráce těchto lidí. Věřím, že dnešnímu divákovi má toto živé provedení hodně co nabídnout a může přiblížit osobu Václava Havla jako dramatika i mladší generaci.

## **Václav Havel - Žebrácká opera**

Klicperovo divadlo v Hradci Králové

Režie: Daniel Špinar

Dramaturgie: Ilona Smejkalová

Scéna: Lucia Škandíková

Kostýmy: Iva Němcová

Hudba: Jiří Hájek

Premiéra: 2. března 2013

### Osoby a obsazení

Macheath, šéf zlodějské organizace – Jan Sklenář

William Peachum, šéf jiné zlodějské organizace – Jiří Zapletal

Elizabeth Peachumová, jeho žena – Martina Nováková

Polly, jejich dcera a Macheathova žena – Natálie Holíková

Bill Locket, velitel policie – František Staněk

Mary Locketová, jeho žena – Martina Nováková

Lucy, jejich dcera a Macheathova žena – Kristýna Kociánová

Harry Filch, nezávislý kapsář – Vojtěch Dvořák

Diana, majitelka „dámského salonu“ – Kamila Sedlářová

Jenny, zaměstnankyně „dámského salonu“ – Pavlína Štorková

Jim, člen Macheathovy organizace – Tomáš Lněnička

Jack, člen Macheathovy organizace – Miroslav Zavičár

Betty, zaměstnankyně „dámského salonu“ – Martina Eliášová

Ingrid, zaměstnankyně „dámského salonu“ – Miroslava Vyletělová

Harold, policajt – Miroslav Zavičár

John, policajt – Tomáš Lněnička

Seržant – Vojtěch Dvořák

Hudebník – Pavel Horák, Radek Škeřík



## Příloha – Fotografie

### Žebrácká opera



*Miroslav Zavičár (Jack), Jan Sklenář (Macheath), Tomáš Lněnička (Jim)*



*Natálie Holíková (Polly), Jan Sklenář, Kristýna Kociánová (Lucy)*



*Vojtěch Dvořák (Filch), Jiří Zapletal (Peachum), Martina Nováková (Peachumová)*



*František Staněk (Lockit), Jan Sklenář, Martina Nováková (Lockitová)*



*Jan Sklenář, Pavlína Štorková (Jenny)*



*Kamila Sedlářová (Diana), Tomáš Lněnička*

Foto: Patrik Borecký

## Summary

This bachelor's diploma work is focused on an analyse of current production of *The Beggar's Opera* by Václav Havel which was introduced to the audience on 2<sup>th</sup> March, 2013 under the direction of Daniel Špínar. Regarding this work, all components of the production including a music, a scenography, costumes as well as an acting and a characterization of characters are analyzed. Furthermore, the production's tradition and stagings of this play in theatres, with the emphasis on the world premiere that took place on 1<sup>st</sup> November 1975 in the pub U Čelíkovských in Horní Počernice, are worked up. The director of the first staging was Andrej Krob and it was performed by amateur's theater group Divadla Na tahu. Moreover, the work introduces an analyse of the text and a brief characteristic of previous adaptations of *The Beggar's Opera*; the first copy by John Gay from 1728 and the second adaptation by Bertold Brecht called *Die Dreigroschenoper* from 1928.

## Soupis pramenů a literatury

Prameny:

HAVEL, Václav. *Žebrácká opera na téma Johna Gaye*. 1. vyd. Praha : Dilia, 1990. 85 s. ISBN 80-203-0068-6.

GAY, John. *Žebrácká opera*. 1. vyd. Praha : Odeon, 1985. 135 s.

BRECHT, Bertold. *Krejcarová opera*. Praha : Dilia, 1978. 116 s.

BRECHT, Bertold. *Divadelní hry I*. Praha : Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1963. 333 s.

KOVAŘÍK, Vladimír. Světová premiéra v Horních Počernicích. *Mladá fronta Dnes*. roč. 16, 1990 č. 77, s.4 - 7.

HAVEL, Václav. Fakta o představení Žebrácké opery. *Listy* 6, 1976, č. 2, s. 68 - 71.

ŠIROKÁ, Dominika. Rozhovor s Danielem Špinarem. *OST-RA-VAR*, zpravodaj č. 3, 2014

SMEJKALOVÁ, Ilona. *Václav Havel, Žebrácká opera*. Divadelní program, Klicperovo divadlo v Hradci Králové, premiéra 2. 3. 2013. Hradec Králové : Klicperovo divadlo, 2013.

SLÁMA, Ondřej. *Žebrácká opera aneb Mafiánská groteska v Hradci Králové!*

[citováno 20. 3. 2014] Dostupné z WWW:

<http://www.superrodina.cz/2013/02/20/zebracka-opera-aneb-mafianska-groteska-v-hradci-kralove/>

ERML, Richard. *Svět bez lásky je předurčený ke zkáze*. Rozhovor s Andrejem Krobem otisknutý v Divadelních novinách č. 5, roč. 2012. [citováno 5. 3. 2014] Dostupné z WWW: [http://www.divadlonatahu.cz/65\\_Rozhovor-s-Andrejem-Krobem-otisteny-v-Divadelnich-novinach-5-2012](http://www.divadlonatahu.cz/65_Rozhovor-s-Andrejem-Krobem-otisteny-v-Divadelnich-novinach-5-2012)

ZAHÁLKA, Michal. *Havel naruby. Žebrácká opera porušuje všechny poučky, vznikla mafiánská groteska*. [citováno 19. 3. 2014]. Dostupné z WWW: <http://art.ihned.cz/c1-59458450-havel-naruby#fotogalerie-gf508210-8-2225870>

RESLOVÁ, Marie. *Havel á la Tarantino. Žebrácká opera jako mafiánská groteska po česku*. [citováno 7. 3. 2014]. Dostupné z WWW:

<http://www.ceskatelevize.cz/ct24/kultura/218931-havel-a-la-tarantino-zebracka-opera-jako-mafianska-groteska-po-cesku/>

KERBR, Jan. Horečky mafiánských nocí. *Lidové noviny*, [ citováno 25. 3. 2014].  
Dostupné z WWW: [http://www.klicperovodivadlo.cz/zebracka\\_opera\\_rec4.htm](http://www.klicperovodivadlo.cz/zebracka_opera_rec4.htm)

HAVEL, Václav, ŠPINAR, Daniel. *Žebrácká opera*. Videozáznam inscenace  
Klicperova divadla v Hradci Králové z roku 2013. 125 min.

Literatura:

BEJBLÍK, Alois. O zvláštní povaze Žebrácké opery. In GAY, John. *Žebrácká opera*.  
Praha : Odeon, 1985, s. 120 – 135.

FREIMANOVÁ, Anna. *Václav Havel, O divadle*. 1. vyd. Praha: Knihovna Václava  
Havla, 2012. 701 s. ISBN 978-80-87490-12-9.

KEANE, John. *Václav Havel: politická tragédie v šesti dějstvích*. 1. vyd. Praha: Volvox  
Globator, 1999. 428 s. ISBN 80-7207-308-7.

VALÁŠKOVÁ, Kateřina. *Inscenační poetika Daniela Špinara*. Magisterská práce,  
Filozofická fakulta UP Olomouc. Olomouc : Univerzita Palackého, 2013.

HOFFMANOVÁ, Judita. *Inscenační proměny Žebrácké opery v režii Andreje Kroba*.  
Bakalářská práce, Filozofická fakulta MU Brno. Brno : Masarykova univerzita, 2007.

PUTNA, Martin C. *Václav Havel: duchovní portrét v rámu české kultury 20. století*.  
1.vyd. Praha: Knihovna Václava Havla, 2011, 383 s. ISBN 978-80-87490-07-5.

ŠTĚRBOVÁ, Alena. *Modelové hry Václava Havla*. 1. vyd. Olomouc: Univerzita  
Palackého, 2002, 95 s. ISBN 80-244-0379-x.

Informace o repertoáru Divadla Na tahu. Dostupné z WWW:

[http://www.divadlonatahu.cz/58\\_Vaclav-Havel-Zebracka-opera](http://www.divadlonatahu.cz/58_Vaclav-Havel-Zebracka-opera)

Archiv inscenací Činoherního klubu. Dostupné z WWW:

<http://www.cinoherniklub.cz/index.php/archiv/ebr-ck-opera.html>

Informace o dosavadních inscenacích Žebrácké opery. Dostupné z WWW:

<http://vis.idu.cz/Productions.aspx>

Informace o Lucii Škandíkové. Dostupné z WWW:

<http://luciasandikova.wordpress.com/cv-2/>

Soupis inscenací Daniela Špinara. Dostupné z WWW: [www.danielspinar.cz](http://www.danielspinar.cz)