



*Divadlo Rokoko v letech 1995 - 2004
(umělecká koncepce v době vedení Zdenka Potužila)*

*Rokoko theater in years 1995 - 2004
(Artistic conception of theater under Zdenek Potužil 's leadership)*

Olomouc 2009

Univerzita Palackého v Olomouci
Filozofická fakulta

Katedra divadelních, filmových a mediálních studií
Teorie a dějiny dramatických umění

Diplomová práce

Divadlo Rokoko v letech 1995-2004
(umělecká koncepce v době vedení Zdenka Potužila)

Rokoko theater in years 1995-2004
(Artistic conception of theater under Zdenek Potužil's leadership)

Vedoucí práce: doc. PhDr. Tatjana Lazorčáková, Ph.D.

Vypracovala: Justina Kašparová

Olomouc 2009

„Prohlašuji, že jsem tuto diplomovou práci vypracovala samostatně s použitím uvedených pramenů a literatury.“

V Olomouci dne 30. 4. 2009

Poděkování

Za trpělivost a podnětné připomínky k diplomové práci děkuji především vedoucí mé práce doc. PhDr. Tatjaně Lazorčákové, Ph.D. Za vstřícné přijetí, upřesnění některých údajů a inspirativní komentáře děkuji paní režisérce Janě Kališové, řediteli Městských divadel pražských panu Ondřeji Zajícovi a panu režisérovi Robertu Bellanovi. Můj vděk patří také pracovníkům Městských divadel pražských, jmenovitě Tomáši Grofčíkovi, Pavlíně Lukavské, Anně Marii Khunové a Haně Nehasilové. Za ochotu při dohledávání údajů děkuji také pracovníkům Divadelního ústavu v Praze. Za vydatnou podporu a trpělivost náleží velké poděkování mé mamince, mému příteli Robertovi a všem milým přátelům, kteří mi ochotně pomáhali.

OBSAH

Úvod	5
Divadlo Rokoko jako součást Městských divadel pražských – popis situace v 1. polovině 90. let	9
Koncepce Divadla Rokoko jako reakce na kulturně-společenskou situaci po roce 1989	14
Sezona 1995/1996 – Divadlo Rokoko rozhazuje repertoárové sítě	19
Sezona 1996/1997 – hledání vlastní identity, objevování Genia loci	28
Sezona 1997/1998 – přetvářka, lež a klam versus sen /iluze/	37
Sezona 1998/1999 – žena základní myšlenkou dramatického textu	44
Sezona 1999/2000 – o svědomí a zlu v lidském nitru	50
Sezona 2000/2001 – osudová setkání	53
Sezona 2001/2002 – tragický pohled na určitou věkovou a sociální skupinu	55
Sezona 2002/2003 – psychologická studie osobnosti	61
Sezona 2003/2004 – setkání s kulturou jako cestou k morální spáse a sebepoznání	67
Závěr	71
Prameny	74
Literatura	80
Seznam příloh	82
Soupis repertoáru	83
Soupis mimepertoárových aktivit	95
Soupis členů uměleckého souboru	96
Fotografická dokumentace	100

Úvod

K napsání diplomové práce mne přivedl můj osobní zájem o Divadlo Rokoko podpořený intenzivním diváckým prožitkem a soukromou zkušeností s jeho prostředím. Dalším výchozím momentem byla bakalářská práce „Mimojevištní inscenace jako doklad dramaturgické domény Divadla Rokoko v letech 1995 – 2004“, popisující atmosféru a základní dramaturgické principy Divadla Rokoko v průběhu devadesátých let minulého století. Vzhledem k tomu, že téma obsažené v názvu bakalářské práce nebylo dosud vyčerpáno, rozhodla jsem se na něj znovu navázat a rozšířit ho v rámci práce magisterské, která si klade za cíl detailnější a komplexnější pohled na další uzavřenou kapitolu této přední pražské studiové scény.

Ačkoli se divadelní historie prostoru dnešního Divadla Rokoko píše již od počátku minulého století,¹ jeho novodobějším dějinám nebylo dosud věnováno příliš mnoho pozornosti. Základní informace v omezeném rozsahu slovníkového hesla lze dohledat na stránkách divadelních encyklopedií, ale podrobnější odborné studie bychom hledali marně. Výjimkou je publikace „Divadlo Rokoko“² zabývající se etapou uměleckého působení autorsko-interpretační dvojice Jiřího Šaška a Darka Vostřela v prostorách Divadla Rokoko v šedesátých letech minulého století. Toto dílo má ovšem silný memoárový charakter a nenaplnuje kritéria odborné historické studie. Vyhovující nejsou ani práce Vladimíra Justa,³ které vyšly během osmdesátých let minulého století, neboť se zaměřují na tvorbu jednotlivých malých scén, a to opět formou slovníkového gesta nebo krátkou reprezentativní citací z rozsáhlého repertoáru. Nejvíce faktografických informací je možné získat v ročenkách Městských divadel pražských nebo v „divadelních ročenkách“⁴ vydávaných Divadelním ústavem. Novodobý osud Divadla Rokoko po roce 1989 okrajově zaznamenává jen televizní dokument Zdenka Potužila „Genius loci aneb dobrý duch divadla“⁵ a dva rozhovory Richarda Ermla se Zdenkem Potužilem⁶ uveřejněné v Divadelních novinách. O nedávno uplynulém období

¹ První představení divadla v suterénu Paláce Rokoko proběhlo 25. 12. 1915.

² Budinský, Václav; Herzán, Michal: Divadlo Rokoko, Severografie, Most 1998.

³ Just, Vladimír: Proměny malých scén, Praha 1984.

Z dílny malých scén, Mladá fronta 1989.

⁴ Divadelní ročenky jsou vydávány Divadelním ústavem od jeho založení v roce 1959.

⁵ Genius loci aneb dobrý duch divadla, režie: Zdenek Potužil, Česká televize 1996.

⁶ Potužil, Zdenek – Erml, Richard: ... a balím kufr V., Divadelní noviny, roč. 14, r. 2005, č. 12, s. 16.

...a balím kufr VI., Divadelní noviny, roč. 14, r. 2005, č. 13, s. 16.

tedy vypovídá pouze rozsáhlý, dosud nezpracovaný pramenný materiál uložený v archivu Městských divadel pražských a v Divadelním ústavu. Ten je také výchozím podkladem mé práce, v níž se zaměřím na vývoj Divadla Rokoko v letech 1995-2004, na jehož počátku došlo s nástupem Zdenka Potužila na pozici uměleckého šéfa k výrazné změně dramaturgické koncepce. Popíši tak etapu, v níž měly vliv na utváření uměleckého profilu Divadla Rokoko kromě Zdenka Potužila také další tři režisérské osobnosti (Jana Kališová, Ondřej Zajíc, Robert Bellan). Východiskem práce bude nejprve zařazení Divadla Rokoko do kontextu situace profesionálních divadel po roce 1989. V kapitole věnované porevolučním změnám v české divadelní produkci zařadím Divadlo Rokoko do širších divadelních souvislostí, na jejichž pozadí vymezím a zhodnotím i Potužilův nezanedbatelný umělecký přínos pro českou divadelní kulturu devadesátých let včetně jeho zkušenosti se studiovým divadlem. Upozorním tak na skutečnost, že pro Potužilovu uměleckou tvorbu je etapa po roce 1989 významnou změnou. Popíši jeho odklon od autorského divadla a nepravidelné dramaturgie studiové scény ke komerčně zaměřenému repertoárovému divadlu.

Čerpat budu především z novinových výstřižků uložených v Divadelním ústavu a v archivu Městských divadel pražských. Cenným materiálem pro mne bude i ikonografický materiál (fotografie, audiozáznamy a videozáznamy). Fotografická dokumentace je zcela kompletní, audiozáznamy jsou zkrácené amatérské zápisy a existují pouze ke třem inscenacím.⁷ Videozáznamy jsou archivovány až od roku 2002 a to je s ohledem na časové vymezení práce nedostatečné. Jedná se navíc o neprofesionální nahrávky sloužící k interním potřebám pracovníků. Podklady pro analýzy tedy budu dále čerpat ze své osobní divácké zkušenosti, která zahrnuje více než dvě třetiny z celkového počtu uvedených titulů. U zbylých inscenací bude jediným výchozím materiálem tisková a fotografická dokumentace spolu se záznamem mého osobního setkání s jejím tvůrcem.⁸ Komparací dobových ohlasů uveřejněných v odborném či denním tisku, ale také na stránkách specializovaných periodik, se s přispěním své osobní i zprostředkované divácké zkušenosti pokusím o analýzu s ohledem na dramaturgické, tematické a

⁷ Jedná se o inscenace Stephen Poliakoff: Volání za řekou (22. a 24. 9. 1997), Noc divokých zvířat (4. 3. 1998) a Sladce a moudře (28. 9. a 4. 10. 1998).

⁸ Z důvodu závažné nemoci Zdenka Potužila nebylo osobní setkání možné. Rozhovor poskytla Jana Kališová, Ondřej Zajíc a Robert Bellan.

prostorové vymezení. Práce tedy nebude nasměrována k pouhému doložení dramaturgické domény divadla zaměřené na tituly vybočující z běžných konvencí, ale přiblíží především jejich rozvrstvení do dílčích dramaturgických linií vážících se k umělecké činnosti jednotlivých režisérů. Vzhledem k velkému počtu uvedených titulů (45), opakujícím se žánrovým tvarům a inscenačním postupům jsem se rozhodla omezit výběr pouze na inscenace, které se v rámci sledovaného období významným způsobem podílely na utváření charakteru divadla a nebo znamenaly umělecký přínos pro některého z kmenových režisérů. Z tohoto důvodu práce ponechává stranou většinu uměleckých počínů hostujících režisérů. Zmiňuje pouze dlouhodobější spolupráci s režisérem Robertem Bellanem, která viditelně korespondovala s Potužilovou dramaturgickou linií divácky atraktivních titulů pro mladé publikum. Prostor je věnován také jedné inscenaci Viktora Polesného, která byla dle mého názoru jakýmsi tematickým mezníkem. Svým naléhavým obsahem dala impulz k uvádění nových dramatických her, zachycujících komplikované stavy lidské duše. Vzhledem k tomu, že se pokusím o celistvý přehled uměleckého působení Potužilova režijního týmu v Divadle Rokoko, který dosud nebyl zpracován, budu klást důraz na nejvýraznější tvůrčí počiny, jež se zásadním způsobem podílely na budování tamější poetiky. Mým prvním úkolem bude především shromáždění pramenného materiálu a jeho utřídění. Na základě pečlivého sběru dat vytvořím dosud nepublikovaný soupis repertoáru, který bude hlavním vodítkem mého dalšího uvažování. Důležité je pro mne také zjištění, že dramaturgie Divadla Rokoko nebyla ve své většině vědomě budována, nýbrž ji určovala tvůrčí svoboda každého z režisérů. Pro každou sezonu se tedy s odstupem času pokusím nalézt společného tematického jmenovatele,⁹ který by zasadil jednotlivé inscenace do širší dramaturgické koncepce a umožnil tak jejich souhrnné posouzení. Prostřednictvím analýzy jednotlivých sezon a s okrajovým přihlédnutím k mimorepertoárovým a zájezdovým aktivitám objasním širší umělecko-provozní souvislosti dramaturgické koncepce v letech 1995 – 2004. Důsledným sledováním dramaturgického a inscenačního hlediska se pokusím o zhodnocení nekonvenční umělecké produkce Divadla Rokoko. Chci poukázat na výjimečné umělecké ambice, odlišující Divadlo Rokoko od většiny repertoárově zaměřených pražských scén.

⁹ Tematické pojmenování bude součástí názvu jednotlivých kapitol.

S ohledem na absenci uceleného hodnocení této uzavřené etapy odbornou veřejností představím studii vyslovující se k novodobé historii Divadla Rokoko.

Divadlo Rokoko jako součást Městských divadel pražských – popis situace v 1. polovině 90. let

V roce 1993 se prostor Divadla Rokoko dostal pod patronát nového nájemce Petra Poledňáka. Ten přišel do Prahy se souborem Činoherního studia z Ústí nad Labem a vytvořil zde Činoherní studio Rokoko, které bylo součástí Městských divadel pražských,¹⁰ spravovaných Magistrátem hlavního města Prahy. Jednalo se však o scénu s autonomním postavením a s právní subjektivitou příspěvkové organizace, pro niž značka Městská divadla pražská znamenala pouze podřízenost správnímu vedení společnému pro následující divadla – Divadlo ABC, Divadlo Ká a Divadlo Rokoko. Umělecké osamostatnění jednotlivých scén Městských divadel pražských, k němuž došlo v sezoně 1990/1991, na jedné straně výrazně přispělo k oživení pražské divadelní nabídky, zároveň se však významně odrazilo v jejich samostatném fungování. Výše zmíněná trojice divadel, uvyklá na privilegia plynoucí z centrálního umělecko-provozního vedení, byla nyní postavena do nové situace, která ji nutila k intenzivnímu formování odlišné poetiky a obhájení své pozice v novém konkurenčním prostředí. K nestabilním podmínkám navíc přispěly smluvní změny, související s restitucemi budov, ve kterých divadla sídlila, stejně jako personální přesuny v rámci nově etablovujících se celků.

Na počátku sezony 1993/1994, tedy v době, kdy Činoherní studio Rokoko zahájilo svou činnost, poskytovala Městská divadla pražská z rozhodnutí svého správního ředitele Jana Vedrala také dočasné útočiště Divadlu Semafor, jehož budova procházela rekonstrukcí. Divadlo Semafor tak hrálo pravidelně patnáct představení do měsíce v divadle Ká a o něco méně pravidelně i v divadlech ABC a Rokoko. Limitované provozní podmínky Divadla Rokoko usnadnily nástup novému souboru vedenému třemi režiséry: Petrem Poledňákem, Zdenkem Potužilem a Michalem Pavlíkem. Triumvirátní systém vedení divadla se osvědčil již v ústeckém Činoherním studiu, a z tohoto důvodu byl také přenesen do Prahy. V letech 1995-2004 po nástupu režiséra Zdenka Potužila do

¹⁰ Seskupení Městských divadel pražských vzniklo v roce 1950. Jeho hlavní myšlenkou bylo provozně-právní spojení tří divadel (Divadlo ABC, Komorní divadlo a Divadlo Rokoko). Jeden umělecký soubor vystupující na třech scénách spravovaných uměleckými šéfy jednotlivých divadel zaštitěných jedním týmem administrativních pracovníků v čele se správním ředitelem.

funkce uměleckého šéfa se stal určujícím a neměnným modelem řízení divadla a provázel ho po celou dobu jeho tamějšího působení.

V sezoně 1993/1994 na scéně Činoherního studia Rokoko prezentovalo svůj repertoár i Divadlo Semafor. „Hostující“ soubor ovlivnil programovou nabídku Rokoka do té míry, že zprvu nebylo třeba zkoušet žádné další nové tituly - ze zmíněného důvodu zatím plně dostačovala převzatá představení z ústeckého Činoherního studia. Na druhé straně nové vedení nemělo možnost dostatečně představit svou novou uměleckou koncepci. Vzhledem k výše uvedenému byly výchozím repertoárem obnovené premiéry čtyř přenesených inscenací: Michael Frayn: Zepředu zezadu (režie Jana Kališová),¹¹ Pavel Kohout: August, August, August (režie Viktor Polesný), Vladimír Páral: Milenci a vrazi (režie Zdenek Potužil) a William Shakespeare: Macbeth (režie Viktor Polesný). Dalšími převzatými inscenacemi byly hra Joea Ortona Viděno klíčovou dírkou a komedie Woodyho Allena Nepijte tu vodu! (obě v režii Petra Poledňáka).

První premiérou nastudovanou již od počátku v pražských prostorách byla inscenace Elii Kazana: Tichá dohoda (režie Michal Pavlík). Poté následovala velkolepá adaptace Katovy písně Normana Mailera v režii Zdenka Potužila. Jedná se o první a zároveň nejdůležitější režijní počín Zdenka Potužila v Divadle Rokoko, kterým na dobu dalších deseti let předznamenal dramaturgické směřování této scény. Katova píseň je vzorovým příkladem definujícím základní aspekty Potužilova působení v Divadle Rokoko - tj. tituly přitažlivé převážně pro mladé publikum, zobrazující neobvyklá, diskutabilní a do jisté míry tabuizovaná témata – (problematika sexuální orientace, drogová závislost, citlivé otázky víry atd). Katova píseň byla dramaturgicky průkopnická a tematicky zcela inovační, neboť jako první naplňovala kritéria společná pro Potužilovo další dramaturgické směřování.

Největší překážkou přenesených inscenací se stalo prostorové omezení Rokoka, v důsledku něhož nebylo možné hrát v původních dekoracích. Šestice importovaných inscenací tedy musela být přizpůsobena pražským podmínkám a zároveň znovu nazkoušena. K významným změnám došlo i v textových úpravách uváděných titulů a v neposlední řadě také v obsazení her. Výrazné podcenění náročnosti pražského publika

¹¹ Obnovenou premiéru této inscenace provázel křest kazety písniček Klavivadla a Činoherního studia s názvem Lidská fauna.

vedlo k časté schematizaci dějových linek. Vulgarizací a akcentováním kontroverzních momentů si vysloužilo vysoký zájem ze strany divácké veřejnosti, který byl ovšem v ostrém rozporu s převládajícím negativním hodnocením odborné kritiky. Ačkoli počet vyprodaných představení mohl být považován za důkaz nečekaného úspěchu, vedení divadla mělo stále na paměti, že divácký příliv může být jen dočasným jevem, provázeným vznik nové scény. Dramaturgie si proto zprvu netroufala žádný risk v podobě spontánně vybraného a do detailu nepříliš promyšleného experimentu. Petr Poledňák, zvyklý na systematickou práci s pevně sevřeným uměleckým souborem, zahájil kolektivní realizaci svých manažersko-uměleckých představ. Jeho uměleckou ctižádostí bylo vytvoření nové dramaturgie divadla, která by se soustředila na v Čechách dosud neuvedené texty. Od metaforického vyjádření, které bylo příznačné pro většinu předrevoluční divadelní produkce, se přesunul k bulváru, který režisér Potužil někdy nazýval bulvárem intelektuálním. Měl na mysli zábavné divadlo traktující neotřelý příběh.

31. března 1994 odstoupil z postu ředitele Městských divadel pražských Jan Vedral¹² a jeho funkci dočasně převzal ekonomicko-provozní náměstek Pavel Arcimovič. Ačkoli jako oficiální důvod své náhlé demise uváděl Jan Vedral dlouhodobé psychické i fyzické vyčerpání, pravá příčina pramenila z obrovské finanční krize způsobené nezájmem diváků o repertoár Divadla Ká a sponzorským selháním velkolepého projektu - muzikálu Pěna dní,¹³ uváděném v Divadle ABC. Odstoupením Jana Vedrala se uvolnil prostor pro nového ředitele, který měl splňovat především manažersko-ekonomické předpoklady, jež by mu pomohly přestát nejen nastalou krizi, ale i budoucí transformaci všech tří příspěvkových organizací na novou formu právního hospodaření. Pro vypsání výběrové řízení byl tedy primární projekt pojetí Městských divadel pražských jako celku nebo jako autonomních scén a obsazení místa ředitele mělo být vyhlášeno až po výběru vítězného řešení. Od 28. 6. 1994 byl jmenován ředitelem Městských divadel pražských bývalý ředitel Branického divadla Pavel Linhart. Koncepce, s níž zvítězil ve výběrovém řízení, kladla důraz především na ekonomickou nezávislost jednotlivých souborů,

¹² Jan Vedral, bývalý dramaturg Divadla na Vinohradech, nastoupil do funkce ředitele Městských divadel pražských na jaře roku 1990. Jeho hlavním úkolem bylo udržet základní podmínky pro fungování všech dílčích scén Městských divadel pražských.

¹³ Premiéra muzikálu Pěna dní se uskutečnila 9. února 1994 v Divadle ABC.

vyplývající ze samostatného hospodaření s vlastním rozpočtem poskytovaným na jeden kalendářní rok. Zavazovala se nabídnout divadlům kompletní servis potřebný pro jejich provoz oproti zvýšené zodpovědnosti a denně vyprodaným sálům. Nájemní smlouvy všech tří divadel byly podepsány na dobu určitou do roku 2001, a z tohoto důvodu odpadla jednání s majiteli budov, v nichž soubory působily. Linhartova koncepce kladla důraz také na zintenzivnění zájezdové činnosti, která měla podle jeho představ dosahovat až jedné třetiny ze všech odehraných představení. Velkolepý záměr transformovat obchodní oddělení divadel na uměleckou agenturu, rozhodnutí vedoucí ke zřízení rady MDP – poradního sboru, který měl být předobrazem správní rady neziskové organizace, a přizvání Divadla za branou II¹⁴ Otomara Krejčí do seskupení Městských divadel, se nakonec ukázaly jako nedostatečné a nepřesvědčivé důvody k dlouhodobějšímu udržení Pavla Linharta v jeho nové pozici. 26. 4. 1995 byl odvolán kvůli obvinění z hospodářské kriminality. Od roku 1995 vedla Městská divadla pražská Radka Pipková.¹⁵ Jejím úkolem byla koordinace správní složky, která byla pro divadla nadále společná. Podstatným přínosem však byla její úzká spolupráce s Magistrátem hl. města Prahy, díky níž všechna divadla postupně prošla celkovou rekonstrukcí. Do sezony 1994/1995 vstoupilo Činoherní divadlo Rokoko se stejným vedením, avšak pod novým názvem. S proměnou a přizpůsobením repertoárové skladby divadlo zaznamenalo i nezanedbatelné změny uvnitř souboru, a proto se jeho vedení rozhodlo navrátit k původnímu tradičnímu označení Divadlo Rokoko.

Nová sezona byla otevřena premiérou hudební inscenace Romové a Julie – E55 Story s podtitulem Česká verze jednoho slavného amerického muzikálu o tom, jak si autoři, slušně vychovaní Pražáci, představují problémy prostituce a rasové nesnášenlivosti (o nichž se dočetli v novinách). Nastudoval ji režisér Petr Poledňák. Příběh nenávisti dvou part, které bojují o nadvládu nad silnicí E55, byl reakcí na tehdejší společností diskutovaný problém o tom, jak se vypořádat s prostitucí. S odkazem na předchozí sezonu lze Poledňákův muzikálový počín vnímat jako programové pokračování dramaturgické linie započaté Potužilovou adaptací Katovy písně. Ve svém

¹⁴ Oficiální jednání o tomto záměru neproběhlo, jednalo se pouze o výhledový plán podložený konkrétní představou o jeho praktickém provedení.

¹⁵ Radka Pipková nastoupila do Městských divadel pražských nejprve jako ekonomka 15. 2. 1995 a později 27. 4. 1995 byla jmenována ředitelkou. Její funkční období skončilo 30. 6. 2005.

převládajícím žánrovém tvaru pokračovala i Jana Kališová inscenováním dramatu Richarda Nashe *Hrst ohně*, uváděného pod názvem *Koně o tom nemusej vědět*. Dramatizací literární předlohy dle Bohumila Hrabala *Morytát o strýci Pepinovi* navázal Zdenek Potužil na svou autorskou adaptaci z Divadla na okraji. Celou sezonu pak plánoval Petr Poledňák zakončit komorní inscenací *Takoví jsme byli*, která měla být souborem tří aktovek reflektujících atmosféru sedmdesátých a osmdesátých let. Již v této době se Petr Poledňák vyslovil k nedostatečným finančním prostředkům, které komplikovaly provoz jinak vyprodaného divadla. Delší dobu na sebe upozorňovalo i chátrání divadelního interiéru, které si žádalo nutné opravy a investici do nového vybavení. Zdrucující bylo také zjištění, že dotace a sponzorské dary sotva vystačily na pokrytí nákladů vynaložených na základní hrací provoz. Poprvé se objevil také problém spojený s neschopností nabídnout hercům odpovídající finanční ohodnocení, které by zaručovalo exkluzivní smlouvu s jediným divadlem. Herci proto zůstávali angažovaní ve filmu či v televizi. V sezoně 1995/1996 došlo k podstatné změně uměleckého vedení Divadla Rokoko. Bez absolvování obvyklého výběrového řízení přijal místo uměleckého šéfa Zdenek Potužil, bývalý kmenový spolupracovník Petra Poledňáka, který po jeho vzoru zvolil opět kolektivní formu vedení divadla. Dosazení do funkce proběhlo vnitřní tichou dohodou, což nebývá v podobném případě zcela běžné.

Potužil pro své staronové divadlo oslovil s nabídkou spolupráce nejprve režisérku Janu Kališovou a poté také čerstvého absolventa oboru činoherní režie na pražské DAMU Ondřeje Zajíce. Trojice odlišně zaměřených režisérů, dělící si mezi sebou rozdílné pravomoci vedoucí pozice, se s odstupem času ukázala zdařilou a v tehdejších podmínkách jedinou přijatelnou volbou. Díky tzv. triumvirátnímu řízení, v němž je dramaturg nahrazen dalším režisérem, se dařilo lépe vyhovět rozmanitým potřebám mnohovrstevnaté divácké veřejnosti. Ať už v otázce volby námětu, žánru, inscenačního stylu nebo cílové divácké kategorie se vždy nabízely tři způsoby možné realizace. V průběhu devíti let jejich společného působení, jimž je tato práce věnována, se vymezila tvůrčí práce každého ze tří zmíněných režisérských individualit. Oproti tomu však bylo možné sledovat i vzájemné ovlivnění, které dalo profilu divadla zcela osobitý a výjimečný ráz.

Koncepce Divadla Rokoko jako reakce na kulturně-společenskou situaci po roce 1989

Sametová revoluce v roce 1989 přinesla českému divadlu především svobodu neomezeného projevu. Presentovat sebe a svou tvorbu tak mohl najednou každý, kdo cítil potřebu vyjádřit veřejně své názory. Náhle tak vzniklo velké konkurenční prostředí, potenciální publikum se začalo velmi diverzifikovat a přestalo se pohybovat v liniích omezené normalizační kulturní nabídky.

Umělecká koncepce Divadla Rokoko v letech 1995 – 2004 se velmi úzce odvíjela od jeho uměleckého vedení, které tvořil triumvirát profesně i osobně spřízněných režisérů (Zdenek Potužil, Jana Kališová a Ondřej Zajíc). Významným a do jisté míry inovačním podílem přispěl od sezony 2001/2002 také režisér Robert Bellan. Na utváření vnějškové poetiky divadla se v letech 1995 - 2004 však zcela zásadním a výlučným způsobem podílel režisér Zdenek Potužil¹⁶ z pozice uměleckého šéfa divadla, kterým se stal 1. 8. 1995.

Dříve než přistoupím k přehledu a významu jednotlivých sezon, považuji za nutné pokusit se alespoň v krátkosti představit žánrové zaměření jednotlivých režisérů a jejich vliv na formování hlavních dramaturgických linií. Za podstatnou pokládám také úvodní bilanci, z níž vyplyne parciální zastoupení jednotlivých tvůrců na repertoáru v rámci sledovaného období a s ním související programové obměny. Mezi sezonami 1995/1996 – 2003/2004 uvedlo Divadlo Rokoko celkem 45 premiér. Z tohoto počtu režiséři Zdenek Potužil a Ondřej Zajíc shodně po 13 premiérách, režisérka Jana Kališová 8 premiér a režisér Robert Bellan 4 premiéry. Z hostujících režisérů přispěl dvěma premiérami bývalý Potužilův spolupracovník z Divadla na okraji herec Ondřej Pavelka a po jedné premiéře režiséři Ewan McLaren, Dušan David Pařízek, Oto Ševčík, Viktor Polesný a režisérka Kateřina Iváková. V neposlední řadě také nelze opomenout důležitý fakt, že režiséři v uvedeném období nastudovali 10 světových her v české premiéře a 6 her autorských v prvním provedení. Tradice uvádění her na českém jevišti dosud neznámých zařadila Divadlo Rokoko mezi pražské scény s progresivním repertoárem a zároveň tím navýšila jeho popularitu v řadách odborné i široké divácké veřejnosti. Neobjevená sféra nových dramát neznamenal pouze atraktivní obohacení stávajícího repertoáru, nýbrž s sebou

¹⁶ Zdenek Potužil se narodil 25. 8. 1947 v Praze.

přinášela i výhodu bezprecedentního přístupu ve způsobu hodnocení všech titulů uvedených touto metodou. Lákavá možnost inscenačního prvenství jdoucí ruku v ruce s potenciálním předsudky nezatíženým hodnocením, zlákala v průběhu let každého z ústředního režisérského trojlístku.

Dominantní orientací Ondřeje Zajíce je jednoznačně oblast klasických a náročnějších dramát. V té potom konkrétněji psychologická dramata akcentující emoce jako odvěké ozvěny lidského nitra. Uměleckou koncepcí všech svých inscenací usiluje o předání silného a neopakovatelného prožitku. Divadelní médium tedy chápe jako jedinečný prostředek k předávání nesdělitelného. Pro své režie volí díla světové dramatiky, odrážející archetypální chování člověka. Po vzoru Zdenka Potužila se nevyhýbá autorskému divadlu, ani v českém prostředí dosud neuvedeným textům. Základem jeho tvůrčí práce je zpravidla pečlivý výběr a důsledná analýza dramatického textu. Nositelem tématu vždy bývá výrazná herecká osobnost, respektovaná jako svébytná individualita a tvořící páteř celé inscenace. Výsledkem je tedy herecké divadlo, které se v rámci sledovaného období vyznačuje mladistvým režisérským přístupem a osobitými inscenačními přístupy.

Jana Kališová je v rámci triumvirátu představitelkou nejkonvenčnějšího režisérského přístupu, neboť se zpravidla pevně drží textové předlohy a nesnaží se experimentovat s výrazovými prostředky. V období, kterému je práce věnována, se její jevištní tvar pohybuje v komediální, potažmo bulvární rovině s důrazem na žánr konverzační komedie. Můžeme říci, že s ohledem na prostorové umístění Rokoka také naplňuje jeho asi neočekávanější, zábavně laděnou dramaturgickou linii. Vedle inscenování textů z pokladnice světové klasiky se zaměřuje na současné moderní drama. V souladu s Ondřejem Zajícem klade důraz na výběr kvalitních charakterních herců, osobností, které jsou schopné různých výrazových poloh. „Pro mou práci je důležité setkávání se silnými hereckými osobnostmi, a to hlavně s těmi, kteří v sobě nesou určité téma“¹⁷. Významná je především její dlouholetá spolupráce s hercem Jiřím Štěpničkou. Ačkoli svými jevištními počiny režisérka inklinuje spíše k zábavnému divadlu, nemůžeme její režie stavět do přímého kontrastu ke zbylým dvěma režisérským individualitám, neboť se s nimi v mnohých aspektech prolíná a doplňuje. Sám Ondřej

¹⁷ Zajíc, Ondřej: Přihláška do výběrového řízení na funkci uměleckého šéfa Divadla Rokoko v roce 2004.

Zajíc se o své intenzivní sedmileté zkušenosti v prostorách Divadla Rokoko vyjadřuje jako o „procesu hledání, pojmenovávání a setkávání“. Svě tamější působení pokládá za podstatnou součást svého profesního růstu, neboť se jednalo o jeho první působení, zahájené bezprostředně po absolvování DAMU. Potužil si v opozici k Zajícovi i Kališové vybírá známé, avšak herecky nevyzrálé jedince, kteří, ačkoli nejsou schopni přesného hereckého gesta, zaujmou přirozeností a autentičností dramatického projevu. Absolutní výjimkou při práci s herci je potom Robert Bellan, jednoznačně upřednostňující komediální žánr ve vysoce stylizované podobě. Nejde mu tedy o vnitřní fundus herce, ale především o jeho vnější podobu. Nejdůležitější je pro něho určitý typ a možnosti jeho karikace.

Podíváme-li se blíže na žánrové rozpětí repertoáru, zjistíme, že v oblasti inscenačního formátu nejvíce experimentuje Zdenek Potužil, který se výběrem titulů programově zaměřuje na dospívající a střední diváckou generaci. První tři sezony usiluje především o získání mladého diváka, a z tohoto důvodu také volí atraktivní tituly s aktuální a širokým vrstvám srozumitelnou tematikou. Významný podíl mezi nimi přitom zaujímá jeho vlastní autorská tvorba, zaměřená na jevištní zpracování nedivadelní (pro divadlo nenapsané) literatury.¹⁸ Dá se říci, že Potužil tak jejím prostřednictvím částečně zachovává svou uměleckou kontinuitu (autor textu a zároveň režisér). Inscenace tohoto typu jsou také prvními počiny v oblasti nepravidelné dramaturgie Divadla Rokoko, na něž v průběhu času menší měrou navazují režiséři Ondřej Zajíc a Robert Bellan. V této souvislosti také musím zmínit Potužilův pozvolný přesun k inscenování klasického dramatu, jehož konvenční strukturu přizpůsobuje moderním podmínkám a činí ho tak přitažlivějším pro mladé publikum. K definitivnímu zlomu v jeho umělecké činnosti však dochází v sezoně 1998/1999, kdy prochází tvůrčí krizí, jejímž důsledkem je variace již prověřených témat a postupů a která vede (s výjimkou dvou divácky úspěšných inscenací) k rozmělnění vlastní tvůrčí invence. Aktuálnost uváděných současných her je však spíše klamná než pravdivá. Nenabízí totiž k zamyšlení konkrétní témata, nýbrž zkušenost typickou pro většinu postmoderních her. Potužilova volba se mívá s diváckou odezvou, což podle mého názoru souvisí nejen s necitlivě zvolenými

¹⁸ Srov. Pavlovský, Petr: Základní pojmy divadla. Divadelní revue, 1999, roč. 10, č. 3, s. 72-74.

tituly, ale též s masivním přílivem postmoderní dramatiky do českých divadel na přelomu tisíciletí.

Jako jednomu z nejvýraznějších představitelů českého studiového divadelnictví sedmdesátých let minulého století se mu jmenováním do této funkce dostalo nové a výjimečné příležitosti. Jeho zkušenost s prostředím českého kulturního fenoménu šedesátých let, reprezentovaného malými divadly studiového typu, se přirozeně vyznačovala zcela jinými rysy než divadlo na počátku let devadesátých. Z tohoto důvodu byly výchozí podmínky pro Potužilovu tvůrčí práci - stejně jako její význam - odlišné. V minulosti omezené možnosti tvůrčího rozmachu ho nutily k rafinovanému hledání nových způsobů vyjádření. V době převládající všudypřítomné rezignace se studiové divadlo stalo synonymem spontánního projevu a kolektivního sdílení. Potenciální divák malých divadel se stal senzitivnějším a vnímavějším ke všemu, co mu bylo podprahově nabízeno. Zatímco poetika Zdenka Potužila v někdejší Divadle na okraji musela témata skrývat a nahrazovat je hojně používanou metaforou, v umělecké koncepci Divadla Rokoko již mohl Zdenek Potužil počítat s jejich plným rozvinutím.

Dalším nezanedbatelným aspektem působícím na porevoluční divadelní produkci bylo zavedení modelu tržního hospodářství, v jehož zajetí bylo divadlo paradoxně do jisté míry opětovně limitováno. Od roku 1990 se divadlo otevřelo nejen soukromému, ale též neziskovému sektoru. V nové situaci bylo třeba, aby divadelní projev nejen zaujal, ale zároveň si dokázal opatřit prostředky na své další rozmnožení. Vznikl tak nový fenomén, který nazýváme sférou komerčně zaměřené divadelní kultury, v níž bývá generování zisku zpravidla nadřazené umělecky hodnotnému projevu.

Divadlo Rokoko bylo pod hlavičkou Městských divadel pražských podporováno dotacemi ze strany Magistrátu hlavního města Prahy. Mělo tedy alespoň základní existenční jistotu, na níž mohlo vybudovat platformu svého dalšího fungování. Finanční prostředky však zdaleka nepokryly všechny investice, proto bylo třeba uplatnit nejen umělecké, ale také manažerské schopnosti. K opatření dalších financí bylo potřeba jednorázových donátorů i dlouhodobé intenzivní sponzorské činnosti, která se ukázala jediným východiskem ke svobodnějšímu výběru při sestavování širokospektrého repertoáru.

Chceme-li svou pozornost zaměřit na samotný repertoár, musíme vzít do úvahy, že žánrovou i myšlenkově odlišnou strukturu dramaturgie významným způsobem ovlivnila Potužilova příslušnost k homosexuálně orientované společenské minoritě. Pocit výlučnosti (a především dlouhodobá neschopnost vyrovnat se s ní) u něho ústila v patologický stav, pro nějž byla příznačná neúnavná demonstrace vlastního „nestandardně“ zaměřeného „já“. Kladný, popřípadě zcela nezaujatý postoj k homosexualitě se stal jedním z podstatných kritérií, od něhož se odvíjely všechny pracovní vztahy uvnitř divadla. Pro svůj rozporuplný charakter se Potužil sám označil za agresora s něžnou duší - velmi komplikovanou osobnost, neustále se nacházející na cestě za poznáním sebe sama. Uvolněná atmosféra devadesátých let mu poprvé umožnila plně reflektovat své soukromé emoce. Jejich veřejnou manifestaci prostřednictvím divadelního média pak mimo jiné chápu jako způsob jeho osobní terapie s cílem integrovat sebe a stejným způsobem zaměřené jedince do širší společnosti. Člověk na okraji, jedinec postrádající zázemí a neustále hledající své životní poslání se stal také ústředním tématem jedné z dramaturgických linií Divadla Rokoko v devadesátých letech. Potužilův společností opovrhovaný hrdina na sebe strhává pozornost pro svou odlišnost. Provokuje, šokuje a táže se po smyslu svého bytí. Pokládá si otázku, co ovlivnilo jeho periferní pozici a zdali neexistuje alternativa pro jeho záchranu. Vybrané tituly lze zpětným pohledem dokonce považovat za nástroj k etickému ovlivnění potenciálního diváka. Mám na mysli například Katovu píseň či pozdější inscenaci V hodině rysa. Dramaturgie sledovaného období je již od samého počátku budována na vzájemné komunikační otevřenosti mezi tvůrcem a publikem, pro něj tvoří. To se touží bavit především o v minulosti zapovězených tématech, přeje si alespoň virtuálně zakusit nepoznané a pomyslně překročit hranice své osobní zkušenosti. Repertoár divadla proto poprvé vychází vstříc divácké poptávce a nabízí tituly odpovídajícího zaměření. Násilí a drogy, nefungující vztahy uvnitř rodiny, ale i nestandardní formy sexuálních praktik apod. se stanou převládajícím tematickým zastoupením. Potužilova idea diváckého divadla bohatého na myšlenky se sezonu od sezony postupně naplňuje přibývajícemi jasně vymezenými dramaturgickými liniemi, profilujícími se z tvůrčích záměrů Potužilových režisérských kolegů.

Sezona 1995/1996 - Divadlo Rokoko rozhazuje repertoárové sítě¹⁹

První sezona pod uměleckým vedením Zdenka Potužila byla prověrkou nově vznikajícího souboru a zároveň i zkouškou potenciální divácké přízně. S tímto záměrem bylo uvedeno celkem šest nových titulů, vycházejících vstříc očekávání publika napříč generacemi. Z dramaturgického plánu lze vyčíst cílený pokus o zachování tematické kontinuity s předchozí sezonou, ale i tendenci k oslovení mládeže zcela jiným námětovým spektrem. Mám na mysli problémy dospívání, první sexuální zkušenosti či nejisté morální soudy náctiletých. Premiérové tituly navázaly na předešlé hry zabývající se vztahem zločinu a trestu. Zločin zde není v každém případě pokládán za provinění, nýbrž je nahlížen v mnoha kontextech, v nichž byl vykonán, a tím pádem je i posuzován z jiné perspektivy. Zločin jako odsouzeníhodný přestupek proti řádu je tak rázem možné chápat jako skutek, k němuž došlo z dobrého úmyslu či z nevědomosti. Stejná ambivalence je použita i ve výkladu trestu, který může být pozitivním impulsem k dalšímu konání, stejně jako zdrcující odplatou nebo životní prohrou. Podstatným je však zločin nazíraný jako vzpoura proti zkonstatělé konvenci a pokřiveným morálním zásadám. Do středu zájmu inscenačních týmů se dostává také neukojená touha po naplnění harmonického vztahu mezi jedincem a okolním světem, s čímž souvisí i neúprosná danost trvání jedné lidské existence a nemožnost zvrácení osudu. Realizace souladu se tak jeví velmi komplikovanou a přesahující lidské schopnosti.

První premiérou nového vedení byla hra kanadského dramatika George F. Walkera **Nic svatého** (premiéra 12. 9. 1995) v režii hostujícího režiséra kanadského původu Ewana McLarena, člena Studia Ypsilon. Jednalo se o volnou dramaturgickou adaptaci románu Ivana Sergejeviče Turgeněva *Otcové a děti*. Walkerova aktuální interpretace kombinující velké umění a popovou kulturu umožnila režisérovi lépe se zaměřit na hlavní postavu Bazarova a rozkrýt v ní společné rysy s mladou generací devadesátých let, někdy také označovanou jako „generace X“. Walker se v textu vyvaroval jak přílišnému moralizování, tak vášnivému hlásání velkých myšlenek. Spojnici s původní předlohou našel ve stále aktuální kombinaci cynismu a vtipu. Ponechal časové ukotvení až na malé úpravy i dějovou linku (Bazarov v závěru neumírá na epidemickou nákazu, nýbrž v důsledku hloupého souboje). Laren pak do závěru ještě přidal jakési ironické vyznění

¹⁹ Strnad, Jirí: Rokoko rozhazuje repertoárové sítě. Denní Telegraph, 21. 2. 1996, s. 11.

Bazarovových ideálů, parafrázi následků komunismu. Egocentrismus, touha po prosazení vlastních názorů a myšlenek i alarmující absence morálního základu nastupující generace se stala ústředními motivy inscenace. Publiku bylo předloženo vážné klasické dílo, které, ačkoli bylo viděné groteskní optikou, přineslo pohled na jedince jako na součást celku respektujícího jeho pravidla. „V Rokoku jsme se trochu snažili parodovat společnost, stejně jako fraška nebo konverzačka, ale Nic svatého je především komedie“.²⁰ Otázka přežívajícího nihilismu a postavení jedince ve společnosti plně korespondovala s dlouhodobým tematickým zaměřením divadla. Inscenace se vyznačovala nenápadnou režii kladoucí důraz na text a jeho předvedení. Do hlavních rolích režisér obsadil Vladimíra Dlouhého (Bazarov) a Kamila Halbicha (Arkádij Kirsanov). Kritiku zaujal především energický projev a jemně odstíněná gesta Vladimíra Dlouhého, stejně jako křehké a nerozhodné vyjádření Kamila Halbicha. Přínosem inscenace byla také přiléhavá nervní hudba skladatele Mikiho Jelínka. Naopak za neuspokojivé byly považovány výkyvy v temporytmu nebo stylová nejednotnost. Záporně byla hodnocena představitelka Feničky (Barbara Lukešová), která příliš podlehla své vnějškové stylizaci. Kritizován byl také výtvarník David Marek, který pojal prostředí hry typicky rusky, ačkoli se o primárně ruskou hru v tomto případě vůbec nejednalo.²¹ Netradičně pojata byla slavnostní premiéra inscenace, v rámci níž bylo foyer divadla vyzdobeno kanadskými symboly: preparovaným sobem, bobrem, javorovými listy a kanadskými vlajkami. Záměrem bylo vtažení diváka do děje a zdůraznění bizarního světa na jevišti. Jednalo se však o výjimečnou a jednorázovou záležitost, která nebyla v rámci repríz opakována.

V přechodné fázi hledání sebe sama v prostředí nepřátelského okolí se nacházel i hrdina první Potužilovy inscenace **Tajný deník Adriana Krtka** (premiéra 21. 10. 1995), určené pro děti a mládež. Adolescent Adrian Krték, hrdina britského románového bestselleru Sue Townsendové, měl především za úkol přiblížit nesnáze dospívání a ospravedlnit důležitost jejich existence před dospělými. Inscenace byla v českém divadelním prostředí ojedinělá a vůbec první tohoto druhu. Zásadním způsobem předznamenala dramaturgickou linii oslovující mladé publikum na prahu dospělosti.

²⁰ Havlíčková, Michaela: Nic svatého v Rokoku. Večerník Praha, 12. září 1995, s. 4.

²¹ Srov. Tamtéž.

Z titulů, které ji programově naplňovaly a kterými se budu podrobněji dále zabývat, jmenuji: Stephen Poliakoff: Volání za řekou (režie Ondřej Zajíc), volné pokračování Tajného deníku Adriana Krtka – (Olin Houbička:) Veřejný deník Olina Houbičky (režie Zdenek Potužil), Jaroslav Foglar: Rychlé šípy a Rychlé šípy 2 – Sněhová mise (režie Robert Bellan). Do inscenací určených primárně pro teenagery, ale obsahově se řadící k trochu jiné kategorii, bych dále mimo jiné zahrnula William Shakespeare: Romeo a Julie (režie: Zdenek Potužil), Nikolaj Vasiljevič Gogol: Revizor (režie: Zdenek Potužil) a Vítězslav Nezval: Manon (režie: Ondřej Zajíc).

Na počátku románové adaptace bylo Potužilovo osobní zaujetí Potužila zcela spontánní a předsudky nezatíženou výpovědí mladého chlapce. Struktura textu, vycházející z deníkových zápisků, byla stejně jako možnost obsadit hru dětskými protagonisty velkou výzvou k její jevištní realizaci. Potužilova interpretace upozornila na do jisté míry opomíjenou problematiku rodinného zázemí. Demaskovala pokrytectví rodičovských autorit a vyzvedla jedinečnost dítěte jako nositele morálních kvalit. Postava Adriana nebyla tradiční ilustrací nezvladatelného adolescenta v rukou bezradných rodičů, nýbrž přinášela šokující odhalení nefungujícího rodinného zázemí. Potužilova interpretace směřovala podobně jako předchozí McLarenova inscenace především k oslovení mladé nastupující generace, pro níž bylo aktuální hledání vlastní identity. Kladla si otázku, do jaké míry a zdali vůbec může být vzorem dítěte nestabilní vztah mezi rodiči. Hlavní hrdina konfrontoval svou naivní představu romantické lásky s promiskuitní praxí dospělých a zaujal kritické stanovisko vůči jejich nezodpovědnému chování. Měl obavy o svoji nejistou budoucnost, aniž by byl sám čímkoliv vinen. Byl osamělým intelektuálem, který zaznamenával své pocity do deníku, aby smysluplně využil volný čas a zároveň se měl komu svěřit. Charakterizoval příklad typického teenagera odsuzujícího pragmatičnost moderního světa, bojovníka proti jakékoli konvenci. Narážel na nedostatek morálky, důslednosti a zásad uvnitř společnosti.

Chybějící příkladná morální autorita, stejně jako hledání a nalezení její alternativy, bylo jedním z hlavních témat Potužilovy dramaturgie. Obsahová i formální stránka inscenace se stala inspiračním východiskem pro všechny následující tituly. Za nejvíce patrný inspirační zdroj v oblasti inscenační formy považují populární odvětví kulturně – zábavního průmyslu. Konkrétně mám na mysli především americkou podobu

komedie pro teenagery, dále hudební klip a komiks. Zatímco filmová produkce pro teenagery podnítila Potužila k oslovení stejné věkové kategorie na divadle, principy hudebního klipu a obrázkového komiksu ovlivnily výsledný tvar jevištní výpovědi a staly se přijatelnou a srozumitelnou formou sdělení. Dynamické svícení, série rychle po sobě jdoucích obrazů, výrazná stylizace, humor, slovo jen jako doplněk bezprostřední herecké akce - to vše byly atributy inscenací pro teenagery. Opomíjená divácká kategorie dětí a mládeže byla nejen pro Potužila sázkou na jistý úspěch. Zvýšená vnímavost mladého diváka navíc zaručovala možnost latentního ovlivnění nejen u něho samého, nýbrž i u příslušníků jemu věkově vzdálenější generace, kteří na představení přišli společně s ním. (rodiče, prarodiče, učitelé či spolužáci). Za zmínku stojí mnohaletá spolupráce s Klubem mladého diváka – organizací mladých přátel divadla, která přinesla zkušenost se zcela novým druhem mladého publika, které přichází do divadla z osobního zájmu a nikoli z povinnosti či ze slušnosti. Neočekává žádné moralizování, nýbrž co nejotevřenější dialog se svými vrstevníky, populárními mladými umělci. Tehdejší české filmové a hudební ikony (Adam Novák, Sandra Nováková, Tatiana Vilhelmová nebo Lucie Vondráčková) se staly žádanými protagonisty pro přímý kontakt s divákem. Pro velký zájem veřejnosti divadlo dokonce navýšilo počet svých představení o pravidelné odpolední produkce. To mělo nejen své ekonomické opodstatnění, ale i praktické, neboť někteří herci hrající v dalších divadlech nebyli k dispozici pro představení večerní. Hlavním záměrem tvůrců bylo oslovit co nejširší publikum a snaha vyvolat vzájemné pochopení či alespoň toleranci napříč generacemi. Snížení generačních bariér prostřednictvím boření tabu bylo předmětem výpovědi téměř každého hlavního hrdiny.

Pro dospělé publikum byla určena třetí premiéra sezony. Režisérka Jana Kališová nastudovala hořkou komedii Petera Turriniho **Nejbláznivější den** (premiéra 2. 12. 1995) na motivy Figarovy svatby Pierra-Augustina Beuamarchaise. Turrini respektoval původní děj i postavy, avšak změnil text, když ho obohatil o pikantní humor a erotické prvky. Přidáním tragické pointy také zásadně změnil závěr hry. Kališová vycházela z překladu Milana Lukeše, který po vzoru italské *comédie de l'arte* některé postavy přejmenoval (např. Kedlubna-Cedule, Don Guzman z Chmatákova-Don Guzman Bergdeber). Změna některých jmen hru přiblížila českému prostředí. Hlavním tématem se stal opět cynismus, v situaci, v níž bezpráví vítězí nad spravedlností. Falešná společenská morálka

a devalvace hodnot, jakými jsou například čest a spravedlnost, byly přiblíženy prostřednictvím sadistického tyрана - hraběte Almavivy (Daniel Rous). Kališová zamýšlela pojmout hru jako společenskou kritiku. Chtěla vyjádřit nesnadný způsob orientace v sociálním prostředí na počátku devadesátých let. Význam hry podtrhla výrazná dekorace (Miloň Kališ) a nápadité kostýmy (Jan Růžička), které odpovídaly výtvarnému stylu Rokoka. Celkové výtvarné řešení hry dokonale odpovídalo architektonickému řešení prostoru divadla. Andělíčci na stěnách divadla jako by byli záměrným prodloužením scény. Klíčovým prvkem bylo užití stylizace a nadsázky – představitelé hlavních rolí byli stylizováni méně, aby kontrastovali s postavami, které se přetvařují. Inscenace představila tři nové posily souboru: herce Jiřího Bábka, herečku Jellenu Juklovou (přešla z Činoherního studia Ústí nad Labem) a herce Michala Gulyáše (původně působil v Městském divadle v Příbrami). Režisérka Kališová hodnotí ze zpětného pohledu Nejbláznivější den jako velmi rozporuplný titul. Pokládá ho za svůj rozpačitý jevištní pokus, jemuž ubraly na síle sdělení nedostatečně sehraný tým herců a nedůvěra v jeho inscenování.

Další inscenací určenou pro náročnější publikum byla Potužilova adaptace „proklatého“ románu Jeana Geneta **Querelle z Brestu** (premiéra 4. a 5. 2. 1996). Zařazení této hry do stávajícího repertoáru znamenalo otevření nové inscenační řady specializující se na provokativní a diskutabilní témata. V tomto případě se jednalo o jevištní předvedení tabuizované dvojí mužské sexuality. Důvodem k realizaci adaptace bylo Potužilovo okouzlení zločinem, korespondující s tematickým zaměřením sezony, ale také osobní zájem a spojitost s jeho hlavním tématem, jež tvoří osud menšiny a jedince v ní, popřípadě to, co je možné aplikovat na dobu, ve které žijeme.²² Na inscenaci bylo pozoruhodné její uvádění ve specifickém nedivadelním prostoru, přilehlém divadelnímu baru, který významným způsobem podtrhl autentičnost prostředí a měl i rozhodující podíl na vnímání celé inscenace. Kovová konstrukce, umístěná doprostřed čtveřice pseudorokokových sloupů a ověšená zrcadly, dodávala další netušený rozměr. Důmyslný systém zrcadel umožňoval sledovat jevištní dění ze všech čtyř stran najednou, z jiného úhlu pohledu pak jen jeho část. Potužilovou ambicí bylo tentokrát vyvolat temné stránky

²² Potužil, Zdenek – Erml, Richard (rozmlouval): Život mezi divadlem a samotou. Divadelní noviny, roč. 5, r. 1996, č. 7, s. 10.

divákovy osobnosti, kterou nelze nikdy zcela vymístit. Cílevědomé provokování a dráždění divákových smyslů probíhalo pomocí světla, zvuků, ale například i přímým kontaktem s hercem. Opět se zde setkáváme s koláží příběhů a významů, kombinací blízkou Potužilovým adaptacím (důraz na text, obnažení základní dějové linie z množství epizod, náznaků a impresí a oproštění od moralizování). Soustředil se na navození jakéhosi smyslově duchovního universa „mimo dobro a zlo“, jakési čiré, „zvířecky nevinné“ brutální amorálnosti.²³ Reakce na představení vyšly mimo jiné i v homosexuálně orientovaném periodiku Soho nebo pornografických novinách Nei repor, což ještě více zdůraznilo kontroverznost a vyhraněnost Potužilových scénických postupů. Znovu se nechal inspirovat literární předlohou, kterou doplnil o vizuální a akustický rozměr. Ztvárnění brutálních, touhami zmítaných námořníků si vyžádalo neobvyklý herecký přístup. Protagonisté museli být schopni bezprostředních, až animálních projevů. Ačkoliv brutalita, násilí a zločin byly všudypřítomné, Potužil se netajil tím, že v rámci větší přijatelnosti bylo mnoho prvků (zvláště vulgárních a pornografických) z textu po úvaze odstraněno.

Jedním z vrcholů sezony a zároveň jakýmsi dramaturgickým odlehčením byla tragikomedie Simona Graye **Plně zaneprázdněn**²⁴ (premiéra 12. 2. 1995). Režisérka Jana Kališová ji představila divákům v české premiéře. Znamenala počátek bulvárně zaměřené produkce Divadla Rokoko, na niž se Kališová specializovala. Šlo o komedii na vážné téma, jejíž základní dějovou situací byl příběh anglického gentlemana, který postupem času přišel o svou precizně budovanou image. V hlavní roli Simona Henche se v Rokoku vůbec poprvé představil herec pražského Národního divadla Jiří Štěpnička.²⁵ O hereckém trojkoncertu hovoří i kritička Radmila Hrdinová, pro niž byl Štěpničkův výkon soubojem vnější společenské konvence s nesmírným vnitřním vypětím. Za jeho skvělého sekundanta označila Petra Štěpánka v roli věčného smolaře, „mrcase“ Wooda, který

²³ Srov. Hromada, Jiří: Querelle z Brestu. Soho revue, roč. 6, r. 1996, č. 3, s. 27.

²⁴ Jedná se o dramatikův divadelní debut, zvolený v roce 1975 nejlepší původní britskou hrou. Gray je však známější jako autor románů a televizních her. Svou tvorbou se řadí ke generaci anglických autorů konce 50. let 20. století, pro něž je charakteristická precizní stavba dialogů, břitký humor a okrajový cynicko-moralistický tón jako metafora analyzující mravní stav společnosti stagnující v přetvářce a sebeklamu. V roce 1996 napsal Simon Gray drama *Simply Disconnected / Spojení přerušeno*, které je pokračováním hry *Plně zaneprázdněn* (1974).

²⁵ Jiří Štěpnička zaujal Janu Kališovou svým přesvědčivým hereckým projevem ve hře Bernarda M. Koltěse „Boj černocho se psy“, které uvádělo Stavovské divadlo v Praze v režii Jana Buriana (premiéra 19. 6. 1999). Na základě svého diváckého zážitku mu režisérka nabídla pracovní příležitost v Divadle Rokoko.

předvedl esenci životní zapšklosti, groteskní figurku bránící divákovu soucitu. Třetím interpretem byl pak HENCHŮV bratr Stephen (Jaromír Meduna), neohrabaný, ukřičený a ukřivděný typ šířaný pochybováním a neustálým podezíráním.²⁶ Překladatel hry PhDr. František Fröhlich v krátkém rozhovoru, otištěném na stránkách programu inscenace, připomíná tradici inscenování konverzačních her a v několika bodech charakterizuje základní atributy tohoto typu textů, které zde uvádím, neboť jsou na malé výjimky platné i pro celý umělecký projev režisérky Kališové. Jelikož se jedná o hru konverzační, velký důraz je zde kladen na slovo a jeho význam. Výběr kvalitního překladu je klíčový, neboť vtipně pointované repliky si žádají nalezení rovnocenného českého ekvivalentu. Dostatek citu pro slovo je třeba uplatnit v celém slovním projevu, proto je dále důležitý nejen překlad textu, ale také schopnosti jeho interpreta. Vtipnost, elegantnost a kultivovanost přednesu musí být samozřejmá, aby bylo docíleno odstínění všeho, co má být vysloveno i co má za mluveným slovem zůstat skryto. Atraktivita hry spočívá zpravidla v obsazení profesionálními účinkujícími, splňujícími výše uvedené kritérium precizní deklamace textové složky inscenace. Počet postav je redukován na malé množství. Pro udržení divákovy zájmu a pozornosti je v textu obsažen silný dějový prvek společně s časovou a akční přehledností. Režie je střídavá, oproštěná od vnějších efektů. Ctižádostí tvůrců není vytvoření jevištního experimentu, ale srozumitelné výpovědi o současném stavu společnosti. Z tohoto důvodu je obsah zábavný, ale jeho okrajové části mají silně kritický charakter.

Titul Plně zaneprázdněn byl modelovou hrou o tragických koncích mezilidských vztahů. Nešlo však o generační konflikt, nýbrž o neuvážené milostné rošády, promyšlený hazard s lidskými city. Dramaturgie Ondřeje Šrámka vycházela z tematického a komediálního potenciálu textu, který přibližoval problémy tehdejších padesátníků – lidí, kteří již něco dokázali, a proto se domnívají, že mají opodstatněný důvod začít si konečně naplno užívat života. Zásadním způsobem byla zdůrazněna sociální rovina námětu – problematika profesního uplatnění lidí po padesátce, ilustrována předpojatost vůči některým adeptům, ambicióznost konkurentů, preference kvalifikace dané diplomem z prestižní vzdělávací instituce v kontrastu s tupostí generace nastupujících absolventů, pozérů a nevzdělanců, nebo nedostatek pracovních míst v důsledku přílivu pracovních sil

²⁶ Srov. Hrdinová, Radmila: Herecký trojkoncert v Rokoku. Právo, 20. 3. 1996, s. 10.

ze zahraničí. Sázkou na jistý úspěch bylo srozumitelné téma, výběr populárních interpretů a oblíbenost situačního humoru. Vizuální podobu inscenace ozvláštnil promyšleným prvkem výtvarník Miloň Kališ, když zahalil celou scénu do bílé barvy, symbolu nevinnosti. Sněhobílá baldachýnová dekorace společně s bělostnými rekvizitami ostře kontrastovala s temným charakterem postav. Důkazem svědčícím o kvalitě inscenace bylo zjištění, že se za celou dobu svého uvedení dočkala pouze jedné záporné hodnotící recenze. Ta však nebyla příliš oprávněná, neboť její autor Jiří Strnad docela nepochopil, co bylo jejím smyslem, a usvědčil se tak i z neznalosti Grayova estetického vidění, neboť děj hry nebyl podstatný a důležité zůstalo skryto mezi řádky jednotlivých promluv. „Čertovo kopýtko vězí ve skutečnosti, že hra je sice nabitá zajímavými rušnými výstupy, ale zcela postrádá zápletku.“²⁷

Po hořké komedii Plně zaneprázdněn následovala žánrově spřízněná hra **Zamore** (14. 4. 1996) s podtitulem Tragédie buffa, jejímž autorem byl u nás nepříliš známý francouzský dramatik Georges Neveux. Pro Divadlo Rokoko ji nastudoval režisér Ondřej Zajíc. Tragikomedie odehrávající se na pomezí skutečného života a snu měla půdorys klasického antického dramatu. Zpracovávala starý motiv nevyhnutelnosti osudu a zločinu, po němž následuje potrestání. Výběr hry byl doslova Zajícovou intimní záležitostí: „V poslední době jsem se začal zajímat o Junga, čtu si o snech – a v tom Zamorovi se to, myslím, všechno sčítá. Divadlo mě baví právě proto, že je velmi intenzivně provázáno s mým osobním vývojem a s tím, co se děje ve mně a se mnou... A to je pro mě možná ještě výš než samotné divadlo.“²⁸ Titul po významové stránce předznamenal dramaturgické směřování celé příští sezony. Ukazuje různé způsoby hledání podstaty lidství a uplatnění filozofických přístupů k jejímu nalezení. Také motiv vnější a vnitřní manipulace člověka se projevil v několika následujících titulech. Absurdita základní situace hry (Zamore pronásleduje svoji manželku a jejího milence pouze proto, aby jim mohl pomáhat) poukazovala na děsivou hloubku lidského nevědomí. To bylo konkrétně znázorněno nasvícením studny, která byla součástí dekorace. Zajíc proto povýšil tuto komedii do roviny snu, neboť jak je známo, sny a vize mohou být považovány za náhledy do světa mystické jednoty. V noci se v průběhu snění

²⁷ Strnad, Jiří: Rokoko rozhazuje repertoárové síť. Denní telegraf, Praha. 21. 2. 1996, s. 11.

²⁸ Stanislavčík, Tomáš: Starej, mladej a ženská. Dobrý večerník, 13. 4. 1996, s. 6.

navracíme do prvopočátku bytí, kterému je třeba naslouchat, abychom se dozvěděli více o sobě i svém okolí.²⁹ Setkání městského a přírodního světa, setkání s duší, iracionální řád snu umožnil Zajícovi rozvinout na jevišti množství výrazových prostředků, jakými byla stínohra, pantomima nebo taneční intermezza. Iluzivnost zábavných a bizarních situací podtrhla i výprava, kterou ke snovým Chagallovým obrázkům připodobnil recenzent Tomáš Stanislavčík:³⁰ „Také scéna Adama Pitry a kostýmy Evy Petrikové jsou laděny spíše do pohádkově nereálné, naivistické podoby – inu jako ze snových Chagallových obrázků....“³¹ Expresivní ráz se projevil ve výrazném líčení protagonistů a nápaditá hra světla a stínu vnesla na jeviště Rokoka možnost magického prožitku. Do snové nálady uváděla i hudba Slunečního orchestru, která zněla již během příchodu diváků do hlediště. Divadlo touto inscenací získalo do svého týmu silnou režisérskou individualitu nadanou schopností empatie a smyslem pro estetické cítění.

²⁹ Program k inscenaci. Úryvek z knihy Jany Heffernanové Tajemství dvou partnerů.

³⁰ Stanislavčík, Tomáš: Zamore jako sen. Dobrý večerník, 22. 4. 1996, s. 6.

³¹ Tamtéž.

Sezona 1996/1997 – hledání vlastní identity, objevování Genia loci

V následujícím roce Divadlo Rokoko navazuje na volné žánrové i obsahové vymezení, neboť zatím nemá tendenci dosáhnout proměny ve vnímání svého repertoáru. Nazkoušena je adaptace Nabokovovy novely *Smích ve tmě*, Potužilův autorský „muzikál“ s námětem z dávné české minulosti *My Přemyslovci*, tzv. dokumentárně-fiktivní drama *Noc tribádek Pera Olova Enquista* a klasická Shakespearova tragédie *Romeo a Julie* předchází na repertoáru současné Durangově tragikomedie *Nevyléčitelní*. Z uvedeného přehledu je zřejmá cílevědomá pokračující orientace na současnou zahraniční produkci zpytující duši jednotlivce. Inklinace k reflexi subjektivního pocitu jedince však není jen marketingovým tahem k získání soudobě uvažujícího diváka holdujícího aktuální dramatické produkci. Do centra pozornosti se dostávají moderní předlohy zabývající se komplikovanými vztahy intuitivní a racionální složky lidské mysli, které zároveň představují nelehký dramaturgický a scénografický úkol. Pro zachycení abstraktního rozměru lidské emoce a především pak pro jeho popsání je možné využít a rozvinout velkou škálu jevištních výrazových prostředků. Na tento potenciál reaguje zejména Ondřej Zajíc ve své adaptaci Nabokovova *Smíchu ve tmě*.

Dalším podstatným znakem pětice uvedených titulů je zachycení vnějších společensko-kritických vlivů, které se silně odráží v jejich interpretační rovině. Nejedná se už pouze o vnější usměrnění individuality, nýbrž také o vnitřní ovlivnění sebou samým, o programově vřazenou úvahu na téma emocionální výbavy člověka a principů jejího fungování v praxi. V centru pozornosti je stále jedinec determinovaný okolním světem, avšak uvědomující si limity dané konvencemi. Porušení zvyklostí mu sice přináší dočasné uspokojení, nicméně neřeší jeho problémy komplexně. Vyrovnání s odlišností pomocí nestandardně zvolené cesty mu vždy nabízí nesnadnou a tragicky končící alternativu. Tematicky i obsahově otevřené texty jsou dalšími články provokativní repertoárové mozaiky útočící na dosud převládající konzervativní zaměření některých pražských scén. Zásadním a neotřelým způsobem získává Zdenek Potužil mladého, teprve dospívajícího diváka pro klasický Shakespearův text *Romeo a Julie*. Svou neobvyklou interpretací reaguje na obecně patrnou sníženou schopnost koncentrace, vyvolanou přemírou vnějších vizuálních podnětů. Jeho režijní styl odpovídá na typické prostředky vizuální kultury – televizní i klipové – a zjišťuje, zda je možné některé

principy uplatnit i na divadle. Rychlost, kterou se vyznačuje hudební klip, ho inspiruje k posunu ve způsobu vyprávění příběhu. Kondenzací děje, navýšením herecké akce či preferencí vizuální podívané před mluveným slovem se soustředí na oslovení mladého publika. Přitažlivým a zároveň srozumitelným postupem ho seznamuje s reprezentativním dílem světové dramatiky. Akceptuje novou podobu komunikace mladé generace a přiměřeným způsobem ji transformuje i do divadelního prostředí. Kombinováním zdánlivě neslučitelných postupů inovuje oblast uměleckého znázornění a pluralizuje interpretační rovinu textu.

Dramatizace stejnojmenné novely Vladimira Nabokova **Smích ve tmě**³² (premiéra 12. 9. 1996) rozšířila oblast adaptací, která byla charakteristická pro předchozí sezonu. V úpravě a režii Ondřeje Zajíce spatřilo světlo světa první uvedení tohoto autora na českém jevišti. Tématem hry byl oblíbený, v Divadle Rokoko často skloňovaný námět milostného trojúhelníku. Muž středního věku opouští svou rodinu a odchází za mladou atraktivní dívkou, která ho společně se svým novým milencem podvede. Zajíc byl nejprve fascinován svým čtenářským zážitkem. Důsledná gradace populárního námětu k překvapivému finále ho zaujala do té míry, že začal o příběhu uvažovat jako o potenciální divadelní předloze. Nabokovův složitý vypravěčský styl, pečlivá popisnost ani silná expresivnost předlohy ho od jeho záměru neodradily. Dle svého dramaturgického výkladu nakonec inscenoval text jako příběh o lidské nemoci zvané závislost, která zachvacuje lidskou mysl nezávisle na našem přání. Iracionální základ závislosti promítl do celého scénického řešení. Stejně jako u Zamoreho navázal na spolupráci se scénografem Adamem Pitrou, který rozmístěním několika drátěných a plechových objektů (lidských siluet) na jevišti zhotovil nereálnou dekoraci symbolizující neurčitý a náznakový svět slepce. Nápaditým nasvícením objektů s použitím neonového osvětlení se navíc částečně vypořádal s expresivním charakterem textu. Ve snaze o co nejpřehlednější způsob vyprávění Zajíc do inscenace přidal postavy dvou mimů (v textu jako Ona a On), které měly plnit funkci jakéhosi „alter ega“ hlavních hrdinů. Postavy měly být zároveň též komentátory a vypravěči děje. Jejich maskou byla bílo-černě nalíčená tvář, která měla symbolizovat dvojí podobu lidské psychiky. Stylizovaný pohyb a mimika zase metaforizovaly složitý proces lidského myšlení. Snaha o co

³² Smích ve tmě vyšel v českém překladu poprvé až v roce 1993 v nakladatelství Volvox Globator.

nejadekvátnější divadelní přepis, založený na významotvorném aranžmá a divadelní metafoře, nakonec paradoxně narazila na omezené množství divadelních prostředků. V důsledku nepřiměřeného zjednodušení textové předlohy a překombinovanosti vypravěčských linií příběh ztratil na intenzitě svého původního sdělení. Do popředí se prodrala popisnost, která znemožnila vyprávění příběhu samotného. V hlavní roli Alberta Albina se představil Jaromír Meduna, jeho milenku Margot ztvárnila Lucie Vačkářová. Milostný trojúhelník doplnila postava Axela Rexe v podání Vladimíra Dlouhého. Nejpriznivější kritický ohlas však zaznamenala dvojice mimů Ona a On (Jelena Juklová a Peter Butko). Hra patřila k méně úspěšným Zajícovým počínům, přesto jí nelze upřít snahu o značně originální jevištní tvar (pro Divadlo Rokoko této doby netypický) kombinující různé divadelní druhy - činohru, loutkové divadlo a pantomimu. Upřednostněním pocitu před příběhem se Smích ve tmě neúmyslně zařadil po bok další inscenace **My Přemyslovci** (premiéra 15. 10. 1996) s podtitulem Pravdivý příběh z dob, ze kterých si nikdo nic nepamatuje. Režisér Zdenek Potužil byl poprvé uveden zároveň jako autor textu hry. Ačkoli předlohou k jeho napsání prý bylo okolo třiceti publikací (kroniky, legendy, odborné historické publikace a moderní literární zpracování), jako hlavní nosnou literární inspiraci uvedl milostný Příběh o Ljotovi a Vigdiz norské spisovatelky Sigrid Undsetové. Jeho obsah adaptoval středoevropskému prostředí v 10. století a vyprávěl o láskyplném vzplanutí slovanské děvy Bažinky (Eva Salzmánová)³³ a germánského bojovníka Stýra (Marek Ronec). Časové ukotvení příběhu na přelom 9. a 10. století není náhodné, neboť právě v tomto období se formovaly počátky českého státu. Nepřehlednost situace při získávání území Potužilovi asociovala postmoderní chaos 20. a 21. století a přinesla s sebou myšlenku vytvoření inscenace, která by byla návodem k přemýšlení o naší národní minulosti, a tím i o nás samých. Demytizaci naší identity a našeho národního charakteru Potužil pojal jako účinný nástroj k pochopení vlastního uvažování a chování. Polemizoval o tom, co si o sobě myslíme a jak moc se ve svém úsudku pleteme. Jak nejasné jsou naše představy o tom, co se domníváme, že víme.³⁴ Žádná strdím a mlékem oplývající země a roucho beránčích Čechů: lidé

³³ Do role Bažinky režisér původně zamýšlel obsadit herečku Lenku Vlasákovou, avšak vzhledem k jejímu neplánovanému těhotenství byl nucen roli přeobsadit Evou Salzmánovou.

³⁴ Srov. Bělíková, Markéta: Premiéru hry My Přemyslovci uvede zítra Divadlo Rokoko. MF Dnes, 14. 10. 1996, s. 4.

s mozkiem jako my, zápasící často o přežití, vlastníci otroky, muži s několika ženami, orgie při čarodějných nocích atd...³⁵

Z tvůrčího záměru byla patrná inklinace ke kolektivnímu divadlu. Vyzdvižení dojmu nad příběhem připomnělo působivé a provokativní Potužilovy kreace v bývalém studiu Rubín, pozdějším Divadle na okraji. Recenzent Tomáš Stanislavčík o inscenaci dokonce hovoří jako o pokusu o politické divadlo, reagujícího na důsledek sametové revoluce, kdy mnozí z Čechů působili, jako by neměli se svým češtvím nic společného.³⁶ Naráží tak na transformaci charakteru a kulturnosti v obecnějším slova smyslu. Aluzí na poetiku bývalého Divadla na okraji byla bezesporu herecká souhra s akcentem na expresivní hereckou akci nebo nápaditá práce s reálným zvukem, ohněm či vodou. Významnou součástí inscenace tvořila hudba a texty Mikiho Jelínka, Potužilova kolegy z Divadla na okraji. Právě obsazení někdejších spolupracovníků (Eva Salzmanová, Miki Jelínek) spolu s mladými tvářemi hereckého souboru (Marek Ronec, Barbara Lukešová, Václav Chalupa, Jan Holek³⁷) zapříčinilo rozpolcení výsledného tvaru. Potužil narazil především na omezenou schopnost zpěvu účinkujících, což bylo v situaci, kdy inscenoval zpěvohru, zcela zásadním nedostatkem. Vytýkán mu byl také nadbytečný příklon k bezobsažné expresi, redukované na jakési „živočišné pózování.“ Milostné výstupy kritika charakterizovala pojmy jako elektrizující napětí, erotická dráždivost či „drsná něha“, což nemělo na většině pražských scén dosud obdoby. Také scéna Adama Pitry se v tomto případě minula úspěchem. Vybíhající dřevěné plastiky a můstky Radka Brože ještě více zvýraznily stylovou nejednotnost způsobenou uměleckou účastí několika výtvarníků najednou. Původní úmysl ztroskotal na velkém počtu předloh, při jejichž zpracovávání jako by Potužil ztratil cit pro jazyk a fabulaci. Evokace temné atmosféry společně s velkými vášněmi pohanského dávnověku tak nakonec vyzněla spíše jako nedoslovená a zmatená podívaná, než jako vzácné spojení pocitu a prožitku.

Nepříliš velký kritický ohlas a méně časté nasazování na repertoár provázal od počátku inscenaci Jany Kališové **Noc tribádek**³⁸ (premiéra 2. 12. 1996). Dramatem Pera

³⁵ Tamtéž.

³⁶ Srov. Stanislavčík, Tomáš: My Přemyslovci – ach, my Češi!. Pražské noviny, 29. 10. 1996, s. 10.

³⁷ Jan Holek, absolvent brněnské JAMU, nastoupil do Divadla Rokoko v sezoně 1996/1997. Role Ratara, syna Bažinky a Stýra ve hře My Přemyslovci bylo jeho první pražské angažmá.

³⁸ „Tribadie“ je archaický výraz pro ženskou homosexualitu. Pochází z řeckého slova „tribo“ (třítí). Noc tribádek tvoří spolu s dalšími dvěma divadelními hrami (Ze života žízal a Faidra), volnou trilogii, knižně

Olova Enquista o životě švédského dramatika Augusta Strindberga objevila pro jeviště Divadla Rokoko žánr fiktivního dokumentu, který se v dalších letech stal zdejšími velmi populárním divadelním útvarem. Enquist ve svém dramatu reflektoval Strindbergův způsob psaní. Pokusil se o zachycení atmosféry a postižení ducha jeho her. Formální výstavbu založil na známém půdorysu hry ve hře a jako námět si vybral autobiografickou událost ze Strindbergova života – situaci, kdy umělec podezřívá manželku z nevěry se ženou. August Strindberg, vyhlášený svým vyhraněným a rozporuplným vztahem k ženám, trpěl komplexem mužské „nedostatečnosti.“ Přestože se dvakrát oženil, ženský svět ho neustále provokoval svou odlišností a nečitelností. Enquist nabídl pohled do nejtemnějšího soukromí světově uznávané autority a degradoval ji tak na úroveň obyčejného člověka. Změna přístupu k výjimečným osobnostem se projevila i v obecnějším uměleckém pohledu. Zatímco dřívější doba popisovala osobnost v rámci jediné optiky jako zástupce určité společenské vrstvy či třídy nesoucí její typické znaky, proud moderní dramatiky nahradil objektivitou subjektivností pohledu. Oprostil duši příkladných individualit od nesmyslného mýtu a zobrazil ji i s jejími negativními vlastnostmi. Zobrazením rozporuplného vnitřního světa moderní drama zdůraznilo originalitu jedince, avšak zároveň umožnilo o ní uvažovat i v obecnější rovině reálného života.

Hra se odehrává v roce 1889 v Kodani na zkoušce „experimentálního divadla Dagmar,“ kde Strindberg (Jiří Štěpnička) zkouší svou hru „Ta silnější“. Na zkoušce je přítomna jeho manželka Siri von Essen (Hana Ulrichová/Jelena Juklová), její lesbická přítelkyně Karolína Marie Davidová (Barbara Lukešová) a dánský herec Wiggo Schiwe (Gustav Bubník). Režisérčina koncepce uchopila drama jako hru o mužsko-ženském principu a dosadila ji do šablony oblíbeného žánru konverzační komedie. S tím přirozeně souviselo nadsazení situací a humorné karikování postav. Tímto pojetím hra ztratila mnoho ze své původní naléhavosti, založené na šokujícím kontrastu důstojné osoby a jejího pokleslého jednání. Inscenace byla kuriózní z hlediska užití zvuku. Kromě bouchnutí dveří ohlašujícího začátek představení režisérka rezignovala na využití

vydanou pod souborným názvem Triptych. Právě jí dosáhl Enquist jako dramatický spisovatel největšího uznání. (In: program k inscenaci.)

zvukové složky. Scénický prostor otevřela směrem k divákům a pojala ho jako prostou divadelní scénu.

Třebaže hra měla být zároveň o svobodě hledání vlastní identity na pozadí vnitřních konfliktů, od původního záměru se vzdálila a stala se spíše značně vulgarizovaným intimním sdělením. Celkový dojem nezachránil ani výkon Jiřího Štěpničky v hlavní roli a hra se tak zařadila k méně vyvedeným počínům této sezony.

Skutečným diváckým trhákem Divadla Rokoko s dosud nepřekonaným úspěchem se stala další Potužilova inscenace **Romeo a Julie** (premiéra 7. 2. 1997), o níž jsem se již krátce zmínila v úvodu této kapitoly. Znamenala inspirativní i tvůrčí přístup zároveň, a to také v situaci, kdy je posun postav cíleným tahem k upoutání pozornosti mladého publika. Dramaturgická koncepce klasický text zásadně upravila. Omezila počet postav na deset a party chybějících figur připsala postavám jiným (úloha knížete tak byla například zastoupena pouze hlasovým projevem ze záznamu). Zredukovala také některé vedlejší děje. Při obsazování hlavních postav vsadil Potužil na mládí a jeho přirozenost – šestnáctiletou Lucii Vondráčkovou v alternaci s osmnáctiletou Adélou Stodolovou (Julie) a šestnáctiletého Adama Nováka (Romeo).³⁹ Navázal na předchozí zkušenost s tímto textem, neboť Romea a Julii nastudoval v minulosti již dvakrát. Poprvé v Divadle na okraji na počátku 80. let a později v roce 1988 ve Švédsku. Vždy použil téměř stejný interpretační i inscenační klíč. Byl přesvědčen, že další nastudování pro jeviště Divadla Rokoko vzedne vlnu kritiky, která bude srovnávat s jeho předešlými tvůrčími počiny. Přesto neodolal a na objednávku Klubu mladého diváka hru opět nazkoušel. Přáním vedení divadla bylo, aby se titul udržel na repertoáru alespoň po dvě další sezony. Přitažlivost textu a atraktivita hereckého obsazení však způsobily, že se hrál sedm dalších let, během nichž byl znovu uveden v obnovené premiéře s novým omlazeným obsazením. Celkově inscenace dosáhla úctyhodného počtu 225 repríz, který nebyl dosud žádným titulem ponechaným na repertoáru překonán. Scénické řešení i způsob práce s herci kombinovalo prvky alžbětínského divadla (expresivní herecký styl), poetiku a postupy pouťového divadla (šermování, přidané vyvýšené jeviště na scéně, využití zadního plánu jeviště), přiznanou inspirací se stal také Zeffirelliho stejnojmenný film z roku 1968 (dynamičnost, rychlé střídání obrazů). I přes obrovský divácký ohlas byly výkony

³⁹ Srov. Tesárková, Radka: Mladí Romeo a Julie v Rokoku. Slovo, 20. 2. 1997, s. 13.

hlavních protagonistů hodnoceny kritikou jako velmi nevyrovnané. Jako nejistý, nepřírozený a příliš mladistvý byl posuzován výkon Adama Nováka, pro něhož byla role Romea novou a nezkoušenou hereckou polohou. Vedle vyzrálého jevištního projevu Lucie Vondráčkové působil příliš nevyspělým a neohrabaným dojmem. Koncentrovaný výraz Lucie Vondráčkové naopak překvapil. Její Julie byla přesnou a krásnou protiváhou Romeovy bezradnosti.⁴⁰ V souvislosti s obsazením Vondráčkové do role Julie se Potužil trochu neprávem považoval za prvního objevitele jejího jevištního talentu, neboť Vondráčková prošla svým divadelním debutem již v Národním divadle v roce 1993 ve hře *Saténový střevíček* dramatika Paula Claudela. Roli Děvčátka ji tehdy nabídl režisér Roman Polak.⁴¹ Potužil ji oslovil až ve druhém ročníku na konzervatoři, kdy ho zaujala na zkoušce inscenace *Comedie del'Arte* pod vedením Ladislava Mrkvičky.

Julie tedy nebyla pro Vondráčkovou divadelním debutem v pravém slova smyslu, nicméně byla její první velkou jevištní postavou. Alternace v podání Adély Stodolové se naopak vyznačovala velmi překotným, někdy až nesrozumitelným projevem a typově odpovídala spíše Romeově starší sestře než věkově spřízněné partnerce. To byl také jeden z důvodů, proč účinkování v inscenaci brzy opustila. Velký prostor byl věnován postavě chůvy a jejímu vztahu s Merkuciem. Jejich domnělý milostný poměr tvořil groteskní vedlejší dějovou linku. Prosté a účelné kostýmy Evy Bezděkové byly zdobené peřím a drobnými kovovými komponenty. Zachycovaly tak disharmonii naivní dětské nevinnosti s chladným, citově lhostejným přístupem dospělých. Práce s otevřeným ohněm na scéně (zapálené kahany na předscéně či šermování s hořícími loučemi) evokovala náladu středověku. Dalším atmosférotvorným prvkem byly sborově zpívané zhudebněné texty Jana Holka.

Závěr sezony pak patřil *crazy komedii* Christophera Duranga⁴² **Nevyléčitelní** (5. 2. 1997) v režii Ondřeje Zajíce. Uskutečnění projektu bylo od počátku provázáno sporem o autorská práva, neboť ve stejné době hru plánovala uvést další pražská scéna - Divadlo pokleslých žánrů Pavla Trávníčka. Ke konfliktní situaci došlo poté, co byla autorská

⁴⁰ Srov. Kříž, Jiří P.: *Romeo a Julie získává mladé diváky*. *Právo*, 18. 2. 1997, s. 16.

⁴¹ *Saténový střevíček* měl premiéru 31. 1. 1993. Do derniéry 29. 11. 1994 bylo odehráno celkem 25 repríz. Lucie Vondráčková se ve hře představila jako „dcera“ Borise Rösnera a Libuše Šafránkové.

⁴² Christopher Durang (*1949) je autor americké provenience. Svou tvorbu charakterizuje jako „zásadně kontroverzní a polemickou“. Odbornými kruhy je považován za jednoho z nejnvýbušnějších výstředních amerických dramatiků.

práva k provozování díla udělena oběma divadlům zároveň. Zatímco Divadlo Rokoko jednalo přímo s agenturou Christophera Duranga, Divadlo pokleslých žánrů získalo oprávnění přes Divadelní a literární agenturu. Jelikož se oba postupy prokázaly jako správné a zákonné, titul nakonec uvedly v krátkém časovém odstupu zároveň. Na znamení osobního nesouhlasu s konečným posouzením však došlo k ukončení spolupráce Trávníčkova producenta Gustava Bubníka ve hře *Noc tribádek*, v níž účinkoval jako herec.

Durangova hra obohatila režiséra Zajíce o novou zkušenost se žánrem komedie a zároveň pro něho znamenala první náznak diváckého úspěchu. Velmi dobré inscenační předpoklady, dané kvalitní strukturou textu a přitažlivým námětem, převážily nad řadou pochybností, vyplývajících z neznámosti Duranga v české inscenační praxi. Námětem hry byl milostný trojúhelník, vybočující z běžných norem bisexuálním zaměřením jedné z postav. Detabuizování bisexuality jako možné sexuální odchylky osobnosti Durang spojil s parodií americké záliby konzultovat problémy u osobního psychiatra. Od autorem zmíněné řady novodobých rysů americké kultury režisér odvinul vnějškovou stylizaci své inscenace (zářivě barevné kostýmy nebo extravagantní účesy). Díky psychologickému vedení herců se Zajícovi částečně podařilo potlačit lascivní obsah textu a dosáhnout komedie hlásící se k odkazu Woodyho Allena.⁴³ Ve prospěch tohoto záměru svědčilo i zařazení úryvku Allenových povídek do programu inscenace. Výstřední kostýmy (Eva Petriková) však v celkové koncepci příliš nekorespondovaly s psychologicky pojatými charaktery. Tento rozpor byl dramaturgicko-režijním nedostatkem, který hru o aktuálních reálných záležitostech nechtěně posunul do absurdní roviny, v níž skutečnost nahradil gag a charakterní postavu karikatura. Kromě humoru bořícího sexuální tabu hra zahrnovala množství závažných otázek, kterými se zařadila do linie obsahově náročnější dramatiky. Za nejzásadnější přínos inscenace lze označit Durangovu úvahu o citové otevřenosti a zranitelnosti moderního člověka. Dlouhodobý trend dle něho potlačuje citovou stránku osobnosti a způsobuje emocionální imunitu, v důsledku níž lidé ztrácí schopnost navázat užší vzájemný kontakt. Nemožnost vytvořit partnerský vztah přináší frustraci a činí jedince nešťastnými a nespokojenými s dosavadním průběhem života.

⁴³ Tichý, Zdeněk A.: Durangova komedie střídá allenovský i bulvární styl. *Mladá fronta Dnes*, 15. 2. 1997, s. 19.

Východisko z této situace se nabízí ve znovuobjevení emocí pomocí režimu instinktivního chování. Toto řešení však nelze realizovat, neboť v pudovém jednání nám vždy zabrání konvenční opatření. Je tedy třeba pokoušet se nalézt rovnováhu rozumu a citu uvnitř sebe sama.

Sezona 1997/1998 – přetvářka, lež a klam versus sen (ireálnost, iluze)

Etapa výrazných úspěchů i totálních dramaturgických pochybení. Tak by se dala označit v pořadí třetí sezona uměleckého triumvirátu Divadla Rokoko. Úspěchem mám na mysli Zajícovy inscenace Volání za řekou a Tramvaj do stanice Touha. Také inscenaci Jany Kališové Prachy? Prachy!, která, ačkoli byla od předchozích dvou titulů žánrově odlišná, doplnila repertoár o odpočinkový žánr komedie. Pro počátek sezony tedy byla charakteristická důsledně budovaná dramaturgie opírající se o kvalitní textové předlohy náročnějšího i komediálního dramatu. Výrazná také zůstává práce s převážně mladým hereckým kolektivem. Tato pečlivost se vyplatila v druhé polovině sezony, kdy se pokus o postmoderní přístup k textu absolutně minul s diváckým očekáváním. Za projev začínající dramaturgické i umělecké stagnace Zdenka Potužila je možné považovat nevydařený risk se hrou Revizor zavedeného klasika Nikolaje Vasiljeviče Gogola. Opojení neomezenými možnostmi postmoderních postupů způsobilo, že Potužil původní dílo nadměrně schematizoval a bagatelizoval. Výsledek znamenal hluboký propad pod jeho dosavadní umělecký průměr. Podcenění role dramaturga způsobilo neadekvátní zacházení s textem a okouzlení nespoutanou postmodernou zase svědčilo o nepříliš uváženém, laxním přístupu. Potužilův kalkul s obsazením mladých herců po vzoru jeho předchozího úspěšného kusu tentokrát vyšel bezúčelně.

Zajímavým, nicméně nepříliš úspěšným pokusem byla hra Michala Gulyáše Noc divokých zvířat, psaná na objednávku pro soubor Divadla Rokoko. Avšak i ona upozornila na skutečnost, že spojení autora a dramaturga v jedné osobě není příliš konstruktivní volbou. Výslednému tvaru scházela pevná výstavba, gradace i dostatečný prostor pro zdůvodnění použitých motivů.

Ačkoli závěr sezony nebyl příliš úspěšný, zásluhou předešlých zdařilých titulů nedošlo k citelnějšímu poklesu návštěvnosti. Vysoký podíl na diváckém zájmu zřejmě měla i jasná a srozumitelná koncepce repertoáru. Ústředním tématem sezony zůstal jedinec jako reprezentant společnosti usilující o své popsání a porozumění, který nasloucháním vnitřnímu hlasu dospěl ke zjištění, že okolní svět ho nutí k permanentní přetvářce. Ptá se tedy, co nás nutí měnit se dle toho, kým momentálně jsme? A z jakého důvodu se vůbec vydáváme za někoho jiného? Jsme nějak omezováni? A pokud ano, co je toho příčinou? Jsme obklopeni mechanismem lži a předstírání. Sami sebou jsme jen ve

snu. Jen v iluzorním světě jsme schopni realizace svých romantických tužeb. Realita je krutá a bezvýchodná, proto je lepší snít a nebo zcela rezignovat.

Poliakoffovo **Volání za řekou** (22. a 24. 9. 1997) bylo podstatně drsnější generační zповědí, nevyhýbající se brutálním citacím ani nervy drásajícímu černému humoru. Téma mezilidských vztahů přibližovalo konflikt čtrnáctileté Christiny a její matky. Humor a stylizace v podobě nadsázky zde byly nahrazeny mrazivým černým humorem. Hra opět zobrazovala motiv nefungující, neúplné rodiny, v níž si hlavní hrdinka usurpuje dominantní postavení. Mimo jiné však touží upozornit na předsudky a morální nedostatky soudobé společnosti tím, že se odhodlá k radikálnímu protestu. Ačkoli je její chování na první pohled nestoudné a odsouzeníhodné, na druhý dává tušit hlubší rozměr. Děti jsou do určité míry obrazem svých rodičů, a proto je třeba se ptát, jaké hodnoty jim předáváme. Jací jsme my? Nejsme lhostejní a pokrytečtí? Nezpohodlněli jsme příliš ve své svrchované dospělosti? Christina se v podstatě zabývá stejnými problémy jako Townsendová Adrian, avšak na jakémisi vyšším stupni. Necítí respekt před žádnou autoritou, vše, co on teprve objevoval, ona až na výjimky důvěrně zná. Rezignovala na naději i na lásku, okusila nespravedlnost světa. Symbolicky cituje deníkové zápisky podtrhující autentičnost její výpovědi. Uzavřena do neproniknutelné skořápky, chrání se před svojí rodinou i zbytkem světa. Režisér inscenace Ondřej Zajíč svěřil Christininu úlohu teprve začínající herečce Tatianě Vilhelmové, jejíž bezprostřední projev na něho zapůsobil poté, co zhlédl její účinkování v inscenaci *Léto* uváděné v Divadelním spolku Kašpar. Do role matky – její spoluhráčky - obsadil Evu Salzmannovou. Na radu Zdenka Potužila hru nazkoušel pro nestandardní prostor divadelního foyer, jehož stísněné dispozice zdůraznily naléhavost a sdělnost tohoto drsného textu. Scéna Adama Pitry, tvořená kolejnicí probíhající po celé délce chodby, byla opatřena posuvným psacím stolem, který členil prostor podle momentální potřeby konkrétních situací. Chodba byla zároveň symbolem stísněnosti a bezvýchodnosti stavu, do něhož byly obě hlavní postavy uvrženy. Diváci měli ojedinělou možnost stát se součástí děje. Usazení v samém epicentru dění mohli doslova fyzicky pociťovat elektrizující napětí jiskřící mezi postavami.⁴⁴ Využití prostoru bylo tedy velmi promyšlené a účelné. Hra byla dalším titulem protestujícím proti falešnosti a přetvářce.

⁴⁴ Urbanová, Alena: Bezútešný zápas matky a dcery v Divadle Rokoko. Denní telegraf, 10. 10. 1997, s. 11.

Skličující hudba Filipa Nebřenského a Davida Pečírky vhodně doplňovala atmosféru balancující na hranici mezi úzkostí a spontánností.

Volání za řekou bylo Zajícovým prvním velkým úspěchem na scéně Divadla Rokoko. Sukcesem nejen diváckým, ale také profesionálním. Jeho odvážný a ambiciózní pokus přinesl na scénu Rokoka inscenační typ, který neměl v české divadelní praxi obdoby. V Poliakoffově textu rozpoznal silnou generační výpověď a obsazením typově výrazných hereckých osobností dospěl k vysoce harmonizovanému divadelnímu ztvárnění.

Na linii britské dramatiky navázala dalším titulem režisérka Jana Kališová. Bláznivou komedií Raye Cooneye **Prachy? Prachy! aneb Funny Money** (3. 11. 1997) oslovila všechny milovníky tradičně pojatého bulvárního divadla, vystavěného na svižné akci a nepřetržitém jednání doprovázeným lidovým i náročnějším intelektuálnějším humorem. Režisérka Kališová si v tomto případě dala za úkol oprostít hru od podtextu, a tak vznikla ojedinělá inscenace postrádající běžně užívaný psychologický podtext. Běžná komediální zápletka, spočívající v záměně kufru běžného úředníka za kufr mafiána plný peněz, zaručovala rozvinutí velkého množství komických situací. Zařazení titulu bylo proto zřejmým marketingovým tahem, spoléhajícím na zdařilý text a profesionálně odvedené režijní zpracování. Petr Štěpánek v hlavní roli úředníka Henryho Perkinse dostal jedinečnou možnost předvést svůj všestranný komediální talent, stejně jako jeho jevištní partnerka Helena Friedrichová v roli paní Perkinsové. Oběma hereckým projevům se dostalo velké divácké odezvy.

Protiklad ženského a mužského světa, kontrast iluze a reality představil Ondřej Zajíc ve své asi nejúspěšnější inscenaci v Divadle Rokoko **Tramvaj do stanice Touha** (19. 11. 1997) amerického dramatika Tennessee Williamse. Jednalo se o psychologické drama kladoucí vysoké nároky na práci režiséra i herce. Neuváženým krokem se zdálo obsazení teprve začínajícími, dosud neznámými herci, Zajícovými spolužáky z DAMU. Výběr mladých aktérů byl zajímavý, nicméně v rámci inscenační zvyklosti Divadla Rokoko nijak překvapivý. Roli citově labilní Blanche nastudovala tehdy teprve dvacetiosmiletá Barbara Lukešová a zdánlivě mírnou Stellu ztvárnila pětadvacetiletá Lenka Vlasáková. V roli primitivního „macha“ Stanleyho se představil Hynek Čermák. Ačkoli Williams postavy mladé zamýšlel, v žádném jevištním uvedení to doposud nebylo

zvykem. Neobvyklou byla i režisérova interpretace preferující ženský úhel pohledu.⁴⁵ Obrátíme-li se zpět do minulosti, zjistíme, že upřednostnění mužského hlediska vyplývalo z pragmatického a rozumového přístupu k realitě. Jiný výklad v době socialistického realismu proto nepřicházel v úvahu. Změna životních podmínek po roce 1989 s sebou přinesla i nový pohled na Williamsovo dramatické dílo, zobrazující uvěřitelné konkrétní situace i mezilidské vztahy. Psychodrama *Zajíce* vždy přitahovalo, neboť nabízelo úzkou spolupráci s herci a velký prostor pro divákovu ztotožnění se s postavami. Titul navíc vyhovoval koncepčním požadavkům Divadla Rokoko a námětově navazoval na předchozí Zajícovy inscenace *Nevyléčitelní* a *Volání za řekou*. Základní myšlenka absence citu a ztráty schopnosti cit přijímat, stejně jako rozpor mezi životní realitou a osobním snem v této hře plynule přešel v obecnější ženské téma. Genderové rozpory, emancipace žen a konflikt rozumového (mužského) s intuitivním (ženským) světem se staly určujícími pro výběr titulů v příští sezoně. Scéna Adama Pitry, tvořená železnou konstrukcí s pavlačovými ochozy, zdařile navozovala atmosféru hry: její drsnost i emocionální „obnaženost“. Charakter hry však lépe vystihly jiné dva prvky: civilní vedení herců a pečlivý výběr hudby, která podtrhovala všechny důležité momenty.⁴⁶ Hudební doprovod si režisér vybral sám. Založil ho na kontrastním spojení dvou odlišných melodií. Výstupy Stanleyho doprovodil úryvkem skladby finské kapely Leningradští kovbojové a jednání Blanche doplnil hudební citací italského skladatele Ennia Morriconeho z filmu *Vlk*.⁴⁷ Ve hře se opět uplatnilo režisérovo nadšení pro práci se symboly. Bzučení mouchy, ozývající se mezi dialogy Blanche a Stanleyho, například připomínalo, že Stanleymu je Blanchina přítomnost příjemná jako obtěžující zvuk dotírajícího hmyzu.

Jak už bylo řečeno, inscenace *Tramvaj do stanice Touha* byla prvním výrazným Zajícovým počinem na scéně Divadla Rokoko. Režisér v ní jasně shrnul a představil zásady své dosavadní umělecké práce – výběr kvalitního náročnějšího textu anglo-americké provenience, obsazení výraznými hereckými typy, psychologické vedení herců, práci s dramatickým kontrapunktem, zvýraznění symbolické roviny textu, důraz na

⁴⁵ Předchozí uvedení *Tramvaje do stanice Touha* proběhlo v roce 1965 v Národním divadle v Praze v režii Vítězslava Vejražky. Dramaturgický výklad této inscenace byl nakloněn mužským postavám.

⁴⁶ Srov. Švejda, Martin J.: *Televizní pláč pro Miss Blanche* v divadle Rokoko. *Slovo*, 15. 12. 1997, s. 8.

⁴⁷ Filmový horor *Vlk* natočil v roce 1994 režisér Mike Nichols.

hudební složku inscenace, expresivní práci se světlem a snahu o harmonizaci všech scénických složek za účelem vytvoření neopakovatelného a nepřenositelného zážitku. Kvality Zajícova přístupu k Tramvaji do stanice Touha však stály v ostrém protikladu k dalšímu Potužilovu uměleckému úsilí. Jeho nápad uvést na jevišti Rokoka **Revizora**⁴⁸ (2. 2. 1998) Nikolaje Vasiljeviče Gogola se nesetkal s příliš velkým úspěchem, neboť výsledek byl spíše absurdní fraškovitou zpěvohrou než klasickým komediálním kusem.

Potužilův zájem o Gogolův text byl přirozenou reakcí na situaci v druhé polovině devadesátých let minulého století, kdy na česká jeviště znovu pronikaly ruské hry Antona Pavloviče Čechova, Nikolaje Vasiljeviče Gogola či Nikolaje Vasiljeviče Ostrovského. Jen v Praze byly v době premiéry Potužilova Revizora souběžně uváděny další tři nastudování tohoto textu.⁴⁹ Provedení v Rokoku však hodnotil divadelní kritik J. P. Kříž jako nejagresivnější.⁵⁰ Režisérova snaha o netradiční pojetí v postmoderním stylu, o narušení konvenčního inscenačního přístupu by byla v pořádku, kdyby více respektovala dramatický text a méně s ním experimentovala. Nešťastným v tomto případě bylo už obsazení starých rolí mladými umělci a naopak, což zapříčinilo nechtěnou groteskní karikaturu. Postavu Starosty⁵¹ ztvárnil Václav Chalupa, pro něhož to byla vůbec první role význačnějšího charakteru. Naopak v roli Chlestakova se představil Zdeněk Dušek. Starostovu manželku ztvárnila Milena Steinmasslová v alternaci s Janou Švandovou.⁵² Přízeň publika tentokrát nezískal ani Adam Novák v roli Chlestakovova sluhy Osipa.

Režisér se pro svou práci inspiroval nadčasovým obsahem Gogolova dramatu - příběhem o byrokracii a korupci, který vztáhl na zákonitosti (ne)fungujícího demokratického systému. Zredukováním a částečným „počeštělým“ zhudebněním některých pasáží vnesl do původního textu český rozměr. Parodováním známých melodií (fanfáry z opery Libuše nebo píseň Hvězda na vrbě) chtěl zdůraznit aktuálnost příběhu v našem prostředí. Jeho přístup se však ocitl ve velkém rozporu s diváckým očekáváním.

⁴⁸ Zdeněk Potužil uvedl Revizora poprvé v Divadle Na okraji v roce 1983.

⁴⁹ V Divadle Na zábradlí v režii Petra Lébala, v Divadle Bez zábradlí v režii Józefa Czerneckého a v Dejvickém divadle v režii Sergeje Fedotova.

⁵⁰ Srov. Kříž, J. P.: V Rokoku se smějeme sami sobě. Právo, 10. 2. 1998, s. 14.

⁵¹ Podle předběžného plánu obsazení hry Zdeněk Potužil počítal s obsazením Daniela Landy do role Starosty. Landa se měl také autorsky podílet na hudebním doprovodu inscenace. Ze spolupráce nakonec sešlo, neboť nebylo možné domluvit podmínky přijatelné pro obě strany.

⁵² Jana Švandová se v roli Starostovy manželky představila jen v několika reprízách následujících bezprostředně po premiéře hry. Poté po vzájemné dohodě s vedením divadla od dalšího účinkování odstoupila.

Namísto souznění vzbudil opovržení, způsobené příliš razantním a necitlivým zásahem do textu. Sloučení sluhy Osipa do milostného vztahu se starostovou dcerou Marií (Sandra Nováková) bylo považováno za pokus vytvořit kontrast ke zkorumpovaným vztahům dospělých. Příjezd skutečného Revizora v závěru byl pak kontroverzní prezentací nástupu stalinské diktatury (o mnoho horší než carské). Původní úmysl navázat během představení interaktivní spolupráci s divákem nebylo možné vůbec realizovat. Nastavení jevištního prostoru balkónovou lóží tak nakonec bylo bezúčelné. Použití slovních hříček projevující se například ve zjednodušení a zkrácení jmen postav (Bobčinskij a Dobčinskij přejmenování na Bob a Dob a nalíčení jako Číňané), působilo lacině a samoúčelně. Pokleslým, vulgárním, hrubým a lascivním kabaretem nazval hru například recenzent Jan Kolář.⁵³

Neúspěch inscenace byl v několika případech nespravedlivě přičítán na vrub překladateli Karlu Milotovi. Jeho překlad byl oproti originálu skutečně zkrácen a kladl důraz i na drsné pasáže, nicméně Potužil z Milotova zpracování pouze vyšel a dále pokračoval svým ryze autorským rozvinutím. Karel Milota představení v Rokoku navštívil a ze svého dojmu se vyznal na stránkách Literárních novin. Je zřejmé, že svůj překlad příliš nepoznal: „Na toho překladatele mě přesto mrzí, že nemá kusa cti v těle a nepřizná se, že z celé té parády toho kór moc nevymyslel, však tam stálo jen s použitím.“⁵⁴ V neprospěch byla též nestandardní délka tohoto představení, která se pohybovala okolo tří hodin.

Hru ze současnosti napsal na objednávku Divadla Rokoko herec Michal Gulyáš. Nazval ji **Noc divokých zvířat aneb První pražské kulinářsko-erotické drama** (4. 3. 1998). Na základě dřívější spolupráce se Zdenkem Potužilem v Divadle na okraji byla režie svěřena herci Národního divadla Ondřeji Pavelkovi. Pavelkova ambice pokusit se vedle herectví i o režii plynula právě z jeho zkušenosti s Divadlem na okraji, kde hranice mezi režisérem a ostatními tvůrci byla neznatelná. Projekt byl velmi riskantním dramaturgickým krokem, neboť se opět jednalo o nový neznámý text nezavedeného autora. Režisér navíc obsadil hru týmem neznámých umělců, o nichž se domníval, že se budou textem rádi zabývat. Obsazení nechal dlouhou dobu otevřené pro případ, že by

⁵³ Kolář, Jan: Místo Revizora pokleslý kabaret. Mladá fronta Dnes, 13. 2. 1998, s. 19.

⁵⁴ Milota, Karel: Revizor v báni. Literární noviny, roč. 9, č. 16, s. 15.

někdo v průběhu zkoušek ztratil nadšení a chtěl odstoupit.⁵⁵ Ačkoli hra neměla inscenační tradici, odkrývala tabuizovaná rodinná témata i pokleslost současného života. Vyhovovala potřebám mladého publika a z tohoto důvodu byla také zařazena do dramaturgického plánu. Hra zachycuje průběh jedné noci v panelákovém bytě maďarské rodiny Csicsóvy. Matka Magda Csicsóvá (Marie Spurná) se svými třemi syny Chabou (Jan Holek), Atillou (Marek Ronec), Gáborem (Václav Chalupa) a snachou Maricou (Lenka Valachová)⁵⁶ usedá k televizní obrazovce, aby si vychutnala další díl svého oblíbeného seriálu. Magický úplněk však zapříčiní prolnutí reality s virtuální realitou televizního přijímače. Klidné posezení se změní v zuřivou honbu za iluzemi a nesplněnými sny, která ústí v krvavý masakr všech členů rodiny. Zásadní rekvizitou byla televize, tvořící hranici mezi snem a realitou, vstupní brána, jíž vcházel Mr. Sen (Radka Fidlerová): Ten každému členu rodiny zhmotnil jeho iluzi a následně vyvolal i deziluzi. Režijně nápadité a objevné bylo využití videa, prostřednictvím něhož vstupovaly a vystupovaly postavy na scénu. Video také umožňovalo sledovat dění za kulisami. Zajímavá a neobvyklá byla též děkovačka nahraná na videofilm. Inscenaci poznamenal neprofesionální přístup k práci s textem. Pouze zdánlivou výhodou byla práce s žijícím autorem, která umožnila měnit a upravovat text hry během zkoušek. Autor, který byl zároveň dramaturgem, postrádal dostatečný odstup. Chyběly mu také nezbytné zkušenosti spojené s dramaturgickou praxí, v důsledku čehož se nahromadily zbytečné nedostatky – předvídatelná pointa, neboť motivy byly rozkryty hned v počátku, nedostatečná gradace, stylová i žánrová nevyhraněnost a v neposlední řadě i zločin bez zdůvodnění všech motivů.

⁵⁵ Prchalová, Radka: Hru Noc divokých zvířat napsal autor přímo pro Divadlo Rokoko. Mladá fronta Dnes, 4. 3. 1998, s. 5.

⁵⁶ Lenka Valachová byla novou členkou souboru od sezony 1997/1998. Role Marici v Noci divokých zvířat byla její první úlohou v Divadle Rokoko.

Sezona 1998/1999 - žena základní myšlenkou dramatického textu

Motiv ženy v dramatickém textu se stal výchozí inspirací k hledání nových titulů pro další sezonu. Je obtížné říci, zdali se jednalo o záměr či náhodu, neboť dramaturgická koncepce Divadla Rokoko dle Ondřeje Zajíce nebyla předem příliš promyšlena a odvíjela se spíše od individuálního nápadu nebo náhlé kolektivní potřeby vyslovit se k něčemu na divadle dosud nevyjádřenému.

Domnívám se, že tematickou předlohou sezony byla inscenace Manon v režii Ondřeje Zajíce, která spojovala klasické drama s příběhem ženské hrdinky. Dramaturgie divadla, která do této chvíle klasické texty opomíjela a zobrazovala spíše mužský pohled na svět, s titulem Manon objevila novou interpretační cestu i způsob, jak oslovit další diváckou skupinu. Obsazením Tatiány Vilhelmové do role Manon divadlo získalo další titul přitažlivý pro mladé publikum. Původním Nezvalovým veršem zase oslovilo starší, konzervativněji zaměřené obecnstvo. Téma muže a ženy z odlišných sociálních podmínek se stalo leitmotivem všech inscenací uvedených v této sezoně, podobně jako otázka postavení ženy ve společnosti a ženská emancipace. Důraz byl kladen především na rozpor mezi konvenční strukturou dramatu a aktuálním vyzněním její obsahové složky. Otevřeně koncipované dramatické konflikty opět upozornily na rozpor vnější a vnitřní identity člověka. Inscenace Manon přinesla pohled na nevyzpytatelné ženství, demaskovala ženu jako citlivou a naivní duši a učinila ji stejně schopnou a pragmatickou jako muže. Znovu se vyslovila ke společenským tlakům, které nutí jedince k nepředloženým činům, ocitne-li se na hranici chtěného a skutečně vlastněného. Vznese obvinění na společnost, jejíž nároky zabraňují jedinci dosáhnout absolutního štěstí, aniž by byl nucen zpronevřit se svým ideálům.

Trochu jiný výklad poskytla Ibsenova hra Domeček pro panenky v režii Jany Kališové, která rozšířila okruh výrazných titulů z minulé sezony (navázala na ně atraktivním obsazením a tematickou kontinuitou: lidskou manipulovatelností, schopností sebeuvědomění, ale také tématem podvodného vztahu, který funguje na základě falešných her a lží). Ibsen však na rozdíl od Nezvala našel příčinu konfliktů svých postav v minulosti a položil si otázku, proč v partnerském vztahu existuje přetvářka. Dospěl k závěru, že muž je daleko slabší jedinec a žena mu pouze plní jeho představy.

Divadlo Rokoko dalo v této sezoně výjimečnou hereckou příležitost Lubě Skořepové. V benefiční inscenaci Molièrova **Lakomce** (23. 11. 1998), nastudované Janou Kališovou, ztvárnila mužskou postavu Harpagona. Rozpoznání generačního spříznění bylo charakteristické i pro další Zajícův režijní počín - **Višňový sad** Antona Pavloviče Čechova (1. 3. 1999). U příležitosti jeho premiéry byl slavnostně otevřen Divadelní klub s čítárnou Bájna zebra.⁵⁷ Po ročním jednání se také vedení divadla podařilo uzavřít smlouvu s majiteli Paláce Rokoko na nájem divadelních prostorů a prodloužit ji do roku 2017.⁵⁸ Navíc se pomocí Ministerstva kultury ČR a Magistrátu hlavního města Prahy začalo zanedbané divadlo opravovat. Právě v první fázi této rekonstrukce vznikl z bývalého foyer klub Bájna zebra, který nesloužil divákům pouze v průběhu představení a po něm, nýbrž byl otevřen veřejnosti během celého dne. Byl využíván jako čítárna, jako prostor k uzavřeným jednáním, křtům či prezentacím vydavatelství a nakladatelství, jako klub pro intelektuální veřejnost a v neposlední řadě byl večer vyhrazen divákům a nepravidelným komorním programům, jejichž soupis uvádím v příloze na konci práce.

Z uvedení Nezvalovy **Manon**⁵⁹ (16. a 17. 9. 1998) v režii Ondřeje Zajíce usuzuji na promyšlenou dramaturgickou volbu rozšířit kolekci inscenací určenou pro Klub mladého diváka. Potužilovo nastudování Romea a Julie, které tento inscenační typ iniciovalo, prověřilo i životaschopnost nadčasového tématu osudové a nepřejícím okolím zapovězené milenecké lásky. Zajícův záměr byl tedy poprvé v souladu s Potužilovým hlavním dramaturgickým úmyslem – zpřístupnit klasický dramatický text mladému publiku na základě jednoduchých a efektivních zákonitostí (aktuálně přijatelné úpravy textu, obsazením výrazné populární herecké osobnosti do titulní role, tendencí zachovat původního textu a obohatit ho o současný rozměr). Režisér tedy ponechal zvukomalebné Nezvalovy verše a úpravy provedl pouze v prozaických pasážích dramatu. Podstatně je zkrátil, čímž docílil optimální kondenzace děje a zároveň získal více prostoru pro detailnější zobrazení charakterů všech hlavních postav. Svou interpretaci vybudoval na příběhu o lásce a hříchu, přičemž vzal do úvahy, jakým vývojem tyto hodnoty za poslední

⁵⁷ Slavnostní otevření bylo spojeno s křestem a prezentací knih z nakladatelství Lotos.

⁵⁸ Dosavadní smlouva měla skončit v roce 2000.

⁵⁹ Nezvalova *Manon* se naposledy objevila na repertoáru Divadla E. F. Buriana v roce 1969. V titulních rolích se tehdy představili Miriam Hynková a Jiří Vala. Postavu Duvala zahrál Josef Vágner.

dobu prošly. „Je to konfrontace absolutního citu se skutečností a zničit ho může jenom smrt. K tomuto poznání chci hru dovést.“⁶⁰ Krize morálních kvalit ve společnosti s sebou přinesla i oslabení schopnosti člověka přijímat a předávat city. Inscenovat Manon zažitým lyrickým a sentimentálním způsobem by znamenalo velmi konzervativní a pro mladé publikum již neakceptovatelný přístup. Režisér se tedy rozhodl inscenovat text netradičním způsobem, s nímž souviselo již obsazení hlavních rolí. „Nechci klasické, předem čitelné typy, chci překvapení. Chci postavu, která osloví a přesvědčí, zaujme, vtáhne do svého světa. Manon je dívka neočekávaných zvratů v citech i jednání (...).“⁶¹ Této představě plně vyhovovala spontánní Tatiana Vilhelmová, jejíž herecké kvality Zajíc objevil při předchozí spolupráci na inscenaci Volání z řekou. Roli jejího protihráče, rytíře Des Grieux svěřil mladému absolventu DAMU Martinu Hofmannovi. Jeho herecky nevyzrálý projev působil nesmělým, ale přirozeným dojmem a v kontrastu se suverénním výkonem Vilhelmové získala jejich souhra nečekaně autentickou podobu. Zcivilnění herecké akce si vyžádalo i odpovídající řešení dalších jevištních složek. Stupňovitě členěná bílá dekorace (Adam Pitra) byla zjevně inspirována počátky černobílého filmu. Na plátno, které tvořilo zadní stěnu jeviště, byly v průběhu představení promítány obrazy komentující konkrétní scény. Černo-bílou polaritu zachytily i kostýmy Evy Petrikové, kombinující rokokové prvky s ležérním stylem éry šedesátých let (černé tílko a černé zvonové kalhoty pod průhlednými silonovými šaty u Manon, bílá rozhalená košile a úzké černé kalhoty rytíře Des Gieux).

Ačkoli hra patřila mezi divácky oblíbené tituly, režisér Zajíc ji řadí ke svým méně zdařilým počínům, neboť znamenala částečné podřízení Potužilovu dramaturgickému směřování a převzetí jeho inscenačních postupů. V oblasti režijní praxe byla lehkým úkrokem zpět, navrácením se ke stylové nejednotnosti nešťastně zvolenou výpravou a nevyvážeností hereckých výkonů.

Návratem do minulosti, ale v lepším slova smyslu byl dramaturgický pokus připomenout prostřednictvím originální revue tvorbu významného autora české scénické hudby Mikiho Jelínka. Pod názvem **Sladce a moudře / písničkový eintopf Mikiho**

⁶⁰Sommer, Jiří: Balada o lásce v Rokoku. Metro 15. 9. 1998, s. 9.

⁶¹ Sommer, Jiří: Balada o lásce v Rokoku. Metro 15. 9. 1998, s. 9.

Jelínka (28. 9. a 4. 10. 1998)⁶² byl v Divadle Rokoko uváděn pořad Ondřeje Pavelky, k němuž si sám napsal scénář a sám ho i zrežiroval. Autor chtěl navázat na stejnojmenné představení, které uvádělo Divadlo na okraji v závěru své existence a chtělo jím připomenout své nejzásadnější inscenace. Nejednalo se o muzikálovou produkci, ale o bezprostřední setkání pamětníků, popřípadě mladých zvědavých diváků pohybujících se mimo proud běžné divadelní produkce. V rámci volné dějové linky Pavelka uplatnil postupy typické pro divadlo poezie. „ (...) Jde o situace, v nichž se dějí iracionální věci, odvozované z písniček.“⁶³ Základní situací byl příchod štamgastů i náhodných hostů do nejmenované zapadlé hospody velmi nízké úrovně. Různé bizarní postavy (studentka pohřebnictví / Lucia Šoralová, obecní býk / Milan Tomeš, Čapkův skladatel Foltýn / Miki Jelínek, Čapkův Povětroň / Václav Chalupa) se zde setkávají se ztracenými existencemi (pijačkou absintu / Radka Fidlerová, pijačkou vína / Eva Salzmannová nebo básníkem na dně / Marek Ronec) a zástupci mladé inteligence (studentkou filozofie / Leona Prokopcová, chlapcem ze slušné rodiny / Jan Holec atd.). Společně muzicírují, tančí, zpívají a zamýšlí se nad paradoxy lidského bytí. S koncem otevírací doby se rozcházejí, aby pokračovali ve svém nelehkém pozemském údělu.

Písně pocházely převážně z autorské činnosti Divadla na okraji, ale také z Jelínkových novodobějších scénických projektů pro Činoherní studio Ústí nad Labem, Divadlo v Řeznické nebo Divadlo Na zábradlí. Žánrově velmi pestré písňe byly nepravidelně prokládány spojovacími texty Karla Steigerwalda. Jeho pseudofilozofické úvahy doplňovaly nápadité situace a komické kontexty. Zpívaná část převažovala nad mluveným slovem a zahrnovala nejrůznější hudební žánry (country, pseudofolk, šantánové písňe, ale především zhudebněné sonety Williama Shakespeara a básně Josefa Kainara, Bohumila Hrabala, Karla Hlaváčka, Bohuslava Reynka, Petra Bezruče, Borise Filana a Jana Boleslava Květenského). Vzhledem k tomu, že byla inscenace pěvecky i instrumentálně náročná a někteří aktéři byli zároveň doprovodnými muzikanty, obsadil Pavelka vedle členů souboru a bývalých herců Divadla na okraji i studenty Ježkovy konzervatoře a studenty DAMU. Původní tvar byl značně improvizovaný a konkrétnější kontury získával až v průběhu zkoušek. Z tohoto důvodu byla inscenace uvedena ve dvou

⁶² Premiéra byla spojena se křtem stejnojmenného CD, jehož kmotry se stali Libor Pešek a Pavel Šváb.

⁶³ Jenčík, Karel: Autory inscenace Sladce a moudře láká neznámé. ZN zemské noviny, 9. 5. 1998, s. 7.

předpremiérách, které měly ukázat, do jaké míry bude potřeba ještě do textu zasahovat. Pavelkův nápad byl zprvu spojený s riskem, že se setká s nepochopením publika, které nebude znát kontext, z něhož myšlenka vznikla. O skutečnosti, že Jelínkovy písničky promluvily i k současnému publiku, svědčí i jeho účast na Mezinárodním festivalu Divadlo Plzeň 1998 a na Mezinárodním festivalu v Toruni 1999, kde Sladce a moudře získalo 1. cenu za hudbu. Cenu za hudbu vyhrálo i v anketě časopisu Svět a divadlo 1999.

Domeček pro panenky (17. 5. 1999) je varianta názvu hry Henrika Ibsena „Nora“, kterou v režii Jany Kališové uvedlo Divadlo Rokoko v závěru sezony 1998/1999. Dle slov Františka Fröhliche jde o výstižnější překlad původního názvu hry, který přesněji odráží její obsah. Angličtina (ostatně stejně jako čeština), rozlišuje panenku (doll) a loutku (puppet), a nikdy nikoho nenapadlo, že by se hra mohla jmenovat jinak než *A Doll's House*, což Longmanův slovník definuje jako dětský domeček na hraní, v němž jsou malé panenky, nábytek atd.⁶⁴ Režisérka vsadila na věkový rozdíl hlavních představitelů (Nora / Lenka Vlasáková – Tobiášová, JUDr. Torvald Helmer / Jiří Štěpnička), aby ještě více zdůraznila Nořinu životní nezkušenost spojenou s naivním vnímáním okolního světa. Průnik naivního a rafinovaného světa se odrazil i ve scénografickém provedení inscenace. Scénické řešení Miloně Kališe připomínalo pokojíček pro panenky a sestávalo z jednoduché kulisové dekorace a několika zrcadel. Ty byly využívány k zobrazení Nořiných vzpomínkových vizí, v nichž se objevovala jako malá holčička (Rozita Erbanová / Klára Hutková) v různých výtvarně aranžovaných situacích.⁶⁵

Kališová text oprostila od přílišného moralizování a vyzdvihla jeho lehce groteskní podobu. Zdůrazněním komických aspektů docílila nového pohledu na světově proslulé drama a učinila ho sdělným pro postmoderní společnost. Odtušila, že otázka feminismu již není aktuální, proto rozšířila téma podvodu v mezilidských vztazích, kterému čas na významu neubírá. Režisérka diváky vyzvala k zamyšlení a přehodnocení dosavadních postojů. Předvedla aktuální téma věkově rozdílného partnerství, kdy se starší bohatý muž žení s mladou nezkušenou ženou. Navázala také na Potužilovu linii titulů atraktivních pro mladé publikum. Podobně jako Ondřej Zajíc zvolila nový přístup ke

⁶⁴ Srov. Kališová, Jana: Čtyři otázky pro překladatele Františka Fröhliche. Viz program k inscenaci.

⁶⁵ Srov. Kerbr, Jan: Domeček, jenž skrývá varování. Mladá fronta, 29. 5. 1999, s. 17.

klasickému dramatickému textu a přizpůsobila ho očekávání mladého publika. Nalezla dynamičnost děje a akcentovala dosud neobjevený komický aspekt známého díla. Její režie se pohybovala proti zažitě tradiční představě, a tím získala ambici k oslovení širší divácké skupiny. Dle slov režisérky Kališové byla hra vyústěním několikaleté kontinuální spolupráce s herci a umožnila vzácnou hereckou souhru.

Sezona 1999/2000 – o svědomí a zlu v lidském nitru

Ačkoli převaha temně laděných námětů v této sezoně vypovídá spíše o příklonu k závažnějším titulům, výjimkou je komediální hra Ephraima Kishona **Oddací list**⁶⁶ (18. 10. 1999). Nastudoval ji Ondřej Zajíc, který poprvé respektoval původní text v plné míře a upustil od své osobní interpretace. Využil překladu Evy M. Kavanové a Jakuba Markoviče, který spojil nadsázku a ironii s lehce absurdními prvky. Přiblížil malicherný partnerský spor ústící v bilanci vztahu a sentimentální vyznání. Představitelé pro manželský pár Zajíc našel v Janu Vlasákovi (Daniel Ben Cur) a Tatjaně Medvecké (Chedva).⁶⁷ Jejich ideální herecká souhra, inspirovaná reálnými situacemi, získala přízeň mnoha diváků. Velký podíl na úspěchu měl i dramatikův smysl pro vypořádání situací a humor blízký české mentalitě. O inscenaci se s uznáním vyjádřil i sám autor, který byl přítomen na její premiéře. Oddací list byl Zajícovým jediným komediálním titulem. Je také jednou z mála inscenací, která do dnešních dnů přetrvávala na repertoáru Divadla Rokoko.

V předchozí sezoně režisér Potužil porušil svůj dosavadní zvyk uvést alespoň jednu novou premiéru do roka a pro repertoár Divadla Rokoko nenazkoušel žádný další titul. Domnívám se, že důvodem byl pravděpodobně jeho poslední neúspěšný pokus o netradiční pojetí Gogolova Revizora, po němž pocítil potřebu stáhnout se dočasně do ústraní. Roční tvůrčí pauza mu poskytla dostatečný prostor pro bilanci jeho dosavadní umělecké činnosti a pomohla mu načrtnout možnosti jeho dalšího směřování. Vzhledem k tomu, že Potužilovy výrazné úspěchy v Divadle Rokoko byly jednoznačně spojeny s tvorbou pro dospívající mládež, rozhodl se na ně navázat svou další autorskou adaptací, **Veřejným deníkem Olina Houbičky** (4. 12. 1999). Z formálních i obsahových kvalit inscenace jasně vyplývalo, že se jedná o programové pokračování ve stylu intimní zpovědi Tajného deníku Adriana Krtka. Pod pseudonym Olina Houbičky ukryl kolektiv autorů, kterými se nechal při psaní inspirovat. Jednalo se například o trilogii Mládí v hajzlu C. Doughlase Payna, básně Allena Ginsberga nebo román Jima Carrolla Zápisky z basketbalových let. Deníkové záznamy Potužilova teenagera Olina (Adam Novák) však měly na rozdíl od svých předloh mnohem závažnější charakter. Příběh se odehrával

⁶⁶ Komedie Oddací list byla teprve druhá hra Ephraima Kishona, která se od roku 1989 představila na českém jevišti. První byla hra „Byl to skřivan“.

⁶⁷ Oba herci v této inscenaci hostovali, neboť jejich domovskou scénou bylo Národní divadlo v Praze.

v českém prostředí a upozorňoval na reálnou hrozbu drogové závislosti, s níž se vypořádává většina dospívajících. Přiblížením obtížných situací se Potužil nepokoušel moralizovat, ale pouze ilustrovat rozdílné důsledky odlišných rozhodnutí. Jeho jevištní sdělení vycházelo z vědomí nepřenositelné zkušenosti. Olin již nebyl zásadový jako Adrian, nýbrž nerozhodný a nedůvěřivý k chování svých vrstevníků. Nebyl pasivním pozorovatelem, neboť měl možnost volby vyzkoušet neřesti, které na druhých kritizoval. Dostal se tak do obtížné situace, kdy byl nucen volit mezi pokusem a odoláním. V konfrontaci se svým přítelem Vohejbákem (Václav Jakoubek) si na rozdíl od Adriana svůj hodnotový žebříček teprve uspořádal. Poté, co Vohejbák podlehne drogové závislosti s domněnkou, že mu vůle umožní přestat, zasvěcuje Olin život lásce. Avšak i on záhy zjišťuje, že láska nevede k rozumnému jednání a nutí ho ke spáchání zločinu. Vážnější a otevřenější ráz výpovědi Potužil vyvážil komiksovou nadsázkou a stylizací. Právě hyperbolizace se mnohým kritikům zdála nedostatečná. Také kombinace realistických a stylizovaných postav způsobila namísto komického efektu nechtěný absurdní účinek. Pro nelogickou dějovou výstavbu druhé části hry a příliš patetické zakončení byl titul klasifikován jako nedostatečně autorsky i režijně propracovaný. Umístil se do řady Potužilových novodobých autorských počinů vyznačujících se odmítnutím sexuálního puritánství, hledáním příčin konfliktů ve společnosti a znovunalezením etických hodnot.

Čarodějky ze Salemu (12. 3. 2000) amerického dramatika Arthura Millera zaujaly výjimečné postavení v režijní tvorbě Ondřeje Zajíce i v celé inscenační produkci Divadla Rokoko. Extrémnost inscenace nespočívala pouze v drsném charakteru textu, ale také v zapojení celého dvanáctičlenného souboru bez možnosti alternace. Pro Divadlo Rokoko představovala dosud neozkoušenou výzvu, přinášející zkušenost se souborovou hrou. Dle mého názoru Divadlo Rokoko tímto titulem dospělo k hraničnímu bodu prostorového omezení jeviště a detailně ozkoušelo umělecké schopnosti, ale i nedokonalosti všech stálých umělců. Inscenace navíc opět upozornila na nevyhraněný umělecký profil divadla. Nezáměrné poskytnutí drobného pohledu mělo za následek, že mnozí kritici upozorňovali na stylově nevyrovnané herecké výkony. Někteří herci usilovali o stylizaci, např. Zdeněk David nebo Jelena Juklová v roli manželů Putmanových. Jiné postavy byly načrtnuty velmi jednoduchými prostředky – Tatiana Vilhelmová jako služka

Abigail. Kritikou všeobecně oceněné byly výkony Michala Dlouhého (John Proctor), Lucie Vondráčkové (Marry Warrenová), Kristýny Frejové (Elizabeth Proctorová) a Jana Vlasáka (soudce Danforth).

Ačkoli byl původní název hry „Zkouška ohněm“ z hlediska syžetu výstižnější, Zajíc se rozhodl nahradit ho srozumitelnějším a atraktivnějším titulem. Čarodějky ze Salemu tak daleko lépe vystihly reálný základ příběhu (čarodějnické procesy 17. století), o němž vypovídají.⁶⁸ Zajíc hru oprostil od metafory zaměřené na dobové dění v Americe (poválečná atmosféra mccarthismu) a zobrazení zla pojal jako přímý prostředek k získání moci. Také scéna z ateliéru Adama Pitry se symbolicky obracela k lidskému charakteru. Od malého pokojíku představujícího bezpečný svět se scéna postupně odhalovala, až zůstala téměř prázdná.⁶⁹ Režisér inscenace poskytl ke scénickému řešení komentář: „Ten prázdný prostor může být hrozný, ale i krásný, protože původní bezpečný pokojíček byl jenom iluze.“⁷⁰ Pro hudební doprovod režisér vybral scénickou hudbu z filmu Generálova dcera. Jednalo se o jakési magické zařikávání převedené do taneční úpravy, které ještě více zdůraznilo propastnou vzdálenost mezi rozumem a fanatismem.⁷¹ Kombinace psychologického a realistického herectví kladla důraz na silné emocionální vyznění. Výsledkem byla působivá výpověď aktivující divákovu pozornost a spoluprožívání. Nervy drásající inscenace se vymykala všemu, co bylo na českých jevištích k vidění. Podle kritika Saši Hrbotického patřila k nejsilnějším událostem divadelní sezony.⁷² Zajíc touto inscenací odbočil z linie zábavného divadla k závažnějšímu tématu. Připomněl téma manipulace a zla pramenícího nejen ze závisti, ale také ze strachu. Narušil ostrou hranici mezi dobrem a zlem, odvahou a zbabělostí a vyzdvihl čest a pravdu jako podstatu lidství. Silou a naléhavostí sdělení se inscenace podobala Zajícovu úspěšnému titulu Volání za řekou.

⁶⁸ Srov. Kolářová, Kateřina: Čarodějky ze Salemu jsou studií zla, tvrdí režisér. Mladá fronta Dnes, 28. 2. 2000, s. 4.

⁶⁹ Srov. Tamtéž.

⁷⁰ Srov. Tamtéž.

⁷¹ Srov. Francková, Ilona: Čarodějky z Rokoka. Hospodářské noviny, 15. 3. 2000, s. 6.

⁷² Srov. Hrbotický, Saša: Čarodějky ze Salemu – divadelní inscenace jen pro silné nervy. Haló noviny, roč. 10, č. 71, s. 8.

Sezona 2000/2001 – osudová setkání

Z důvodu rozsáhlé rekonstrukce zázemí divadla, která byla započata v červenci 2000, hostoval soubor v září 2000 na mimopražských scénách. Pražskou sezonu tak divadlo zahájilo až 9. října 2000. Dle mého mínění byl dostatek úspěšných titulů na repertoáru příčinou dramaturgické recese, která se projevila uvedením pouze dvou nových titulů v průběhu celé sezony. Jednalo se také o první sezonu, do níž žádným titulem nepřispěla režisérka Jana Kališová. Obě premiéry této sezony se pohybovaly hluboko pod dlouhodobějším průměrem divácké návštěvnosti.

Neobvyklým dramaturgickým titulem však překvapil režisér Ondřej Zajíc, když pod svým režijním vedením představil na scéně Divadla Rokoko hru Jeana Cocteaua **Dvojhlavý orel** (25. 2. 2001). Milostný příběh rakouské císařovny Sisi a jejího atentátníka Stanislava měl být dalším článkem inscenační linie zaměřené na velké romantické příběhy. Smyšleným osudem skutečné historické osobnosti chtěl Zajíc opět zaujmout široké divácké spektrum, neboť téma inscenace bylo přitažlivé a srozumitelné pro běžné i náročnější diváky. Komorní tvar navíc vyhovoval malým prostorovým i souborovým dispozicím. Režisér ve spolupráci s dramaturgem Jiřím Trnkou hledal takovou možnost výkladu, aby byl patos hry pro soudobého diváka co nejpřijatelnější. Podstatné však přitom bylo zachovat sílu velkého gesta.⁷³ Po vzoru předchozí interpretační zkušenosti s Nezvalovou Manon dramatický text zkrátili a značně odromantizovali. Zcivilněním romantické roviny a polidštění vladařky položili větší důraz na mezilidské vztahy a společensko-politické souvislosti příběhu. Objevili tak nadčasový potenciál textu, konflikt etiky a lidské touhy, rozumu a citu. Inscenace poskytla výjimečnou hereckou příležitost Kristýně Frejové (Královna) a Martinu Hofmannovi (Stanislav). S charakterem hry, vystavěném na vypjaté rétoričnosti a spekulativním psychologismu, se však lépe vypořádala Kristýna Frejová. Dle názoru většiny recenzentů vedla svým hereckým uměním celou hru sama, neboť její jevištní výkon byl v příliš velkém nepoměru s Hofmannovým provedením. „V orchestrálně pojaté režii se odvíjely různorodé herecké projevy ve vztahu k pozoruhodnému interpretačnímu výkonu Kristýny Frejové ve stěžejní roli Královny.“⁷⁴

⁷³Srov. Jeníková, Eva: Pražské Rokoko chystá Cocteaua. ZN Zemské noviny, 16. 2. 2001, s. 10.

⁷⁴Srov. Jaroň, Miroslav: Pokus o nekonvenční pojetí náročného dramatu. Haló noviny, roč. 11, č. 73, s. 9.

Nevyvážené výkony hlavních protagonistů však recenzentům umožnily zaměřit se na jevištní kreace představitelů vedlejších postav. Z nich nejlépe vyšla Marta Isoová v roli naivní dvorní dámy Edith von Berg a Michal Gulyáš jako temperamentní hrabě von Föhn. Celková stylizace inscenace se však Zajícovi nepodařila promítnout do všech výrazových prvků současně. Tajemnou atmosféru navodilo nápadité scénografické řešení (Eva Petriková), které využilo zadní stěny scény jako projekčního plátna pro stínové divadlo. Siluety jednajících postav tak byly deformovány a groteskně karikovány, což mělo v některých situacích vliv nejen na budování atmosféry, ale také na parodické vyznění některých pronášených replik. Nekonvenční pojetí inscenace doplnila hudba slovinské rockové skupiny Laibach.

Zajíc v Cocteauově dramatu objevil extrémně zábavný text a výrazné předpoklady pro inscenační praxi v Divadle Rokoko. Podle mého názoru se však nechal příliš strhnout působivým dramatickým konfliktem a jedinečnou příležitostí pro dva hlavní představitelé. Ve snaze přizpůsobit text soudobým podmínkám, uvízla jeho interpretace na vleklé prozaičnosti a vypjaté emocionalitě všech hereckých představitelů. Kontroverzní výklad, založený na své vyhrocené neobvyklosti, se nesetkal s diváckým zájmem. Režisér tak po delší době nastudoval inscenaci, v níž se mu nepodařilo dostatečně zvládnout hereckou složku ani udržet její pevný tvar.

Sezona 2001/2002 – tragikomický pohled na určitou věkovou a sociální skupinu

Skutečným dramaturgicky objevným titulem byla hra **Na dotek**⁷⁵ (9. a 10. 9. 2001). V české premiéře ji s herci Divadla Rokoko nastudoval režisér Zdenek Potužil. Jednalo se o první představení Divadla Rokoko, jehož přístupnost byla omezena věkem, a upozorněním, že představení není vhodné a srozumitelné pro děti. Domnívám se, že režiséra oslovila nejen kvalitní výstavba textu opírající se o vtipné situace a nečekané pointy, ale také neobvyklá přímota v pojmenování sexuálních praktik. Přesné pojmenování bylo o to přitažlivější, že nešlo o laciný dvojsmysl ani lascivní narážku, nýbrž o navození atmosféry. Potužil touto inscenací pravděpodobně předznamenal svou další dlouhodobější orientaci na současnou světovou hru, pro níž je typické zobrazení znaků moderní vyspělé civilizace.

Pro hru *Na dotek* je jedním z těchto znaků virtuální sex, fenomén současnosti, představující narušení a odcizení mezilidských vztahů, neboť umožňuje vystupovat pod falešnou identitou.⁷⁶ Sám Potužil se o hře vyjádřil jako o nevšedním zážitku a označil ji za těžko uchopitelný žánr: „Nevycházel jsem z údivu od téměř hysterického zájmu herců o role až po vesměs kladné reakce puritánského publika.“⁷⁷ K problematice inscenování hry *Na dotek* v českém prostředí se vyslovila kritička Marie Reslová: „(...) Zdálo se, že se (...) tato komedie jen stěží v dohledné době u nás dočká i své scénické realizace. Otevřenost, s jakou se v *Na dotek* mluvilo o "lásce", se většinou jevila jako šokující hyperbola skutečnosti: silná, vtipná, ale příliš drsná a skandální na malé divadelní Čechy.“⁷⁸ Ve své recenzi také okomentovala Potužilovu inscenátorskou odvahu: „ (...) Potužilovi lze vyčíst v jeho profesní kariéře ledacos, v žádném případě však nedostatek odvahy. Zařadil do repertoáru Divadla Rokoko Marberovu hru, ujal se její režie. Udělal

⁷⁵ *Na dotek* je verze hry Noela Cowarda – *Privátní životy* (1930). Při jejím psaní Marbera také ovlivnily rané povídky Milana Kundery a jeho román *Nesnesitelná lehkost bytí*. Románové dvojice *Tomáše* a *Sabiny* použil jako předobrazu pro postavy do svého dramatu.

⁷⁶ Nejvtipnější scénu s internetem Marber napsal v roce 1997, kdy internet ještě nebyl rozšířený. V té době ještě někteří diváci nechápali, o čem scéna pojednávala, neboť byla němá, a divák četl dialog na velké obrazovce ve stejnou chvíli, kdy ho herec psal.

⁷⁷ Srov. Machalická, Jana: *Dramatik Patrick Marber: Jsem konvenční autor*. Lidové noviny, 24. 11. 2001, s. 26.

⁷⁸ Reslová, Marie: Říznout "na dotek". *Divadelní noviny*, roč. 10, č. 16, s. 5.

"standardní" krok ve chvíli, kdy několik divadel předtím uvedení textu s poukazem na možná rizika vzdalo."⁷⁹

Potužilovi se podařilo typově přesné herecké obsazení, v důsledku něhož charaktery postav odpovídaly skutečnosti a umožnily divákům ztotožnit se s postavou. Do milostného čtyřúhelníku obsadil Lucii Vondráčkovou (Alice), Kristýnu Frejovou v alternaci s Evou Salzmannovou (Anna), Michala Dlouhého (Dan) a Vladimíra Dlouhého (Larry). Bratři Dlouzí se tak poprvé setkali při společné práci na jednom jevišti. Také Lucie Vondráčková měla možnost nastudovat postavu, která se mentálně lišila od všech typů, které osud hrála. Vzhledem k tomu, že inscenace nepohoršovala zobrazením nahoty, nýbrž „pouze“ verbální otevřeností, s níž se bylo možné setkat se i ve skutečnosti, naklonila si i mnoho odpůrců z řad cudně smýšlejících diváků.

Potužil hru inscenoval ve svižném tempu a groteskním stylu. Nevázanost a bezprostřednost zvrátů i trapností, které připomínaly každodenní zkušenosti, povýšil ve spolupráci se scénografem Luděkem Součkem⁸⁰ a kostýmní výtvarnicí Lenkou Raškovou o další humorný plán doslovným, hyperrealistickým naplňováním scénických poznámek.⁸¹ Scénické poznámky, obsahující údaje o časových posunech, četl z komentáře Jiří Štěpnička. Neosobní tón v jeho hlase zvýrazňoval absurditu jednání postav.

Na jednu z repríz zavítal i sám autor hry. Patrick Marber přijal pozvání Britské rady a Divadla Rokoko a 22. 11. 2001 se v divadelním klubu Bájná zebra zúčastnil veřejně přístupné besedy.⁸²

Inscenace Na dotek byla také první, která Divadlu Rokoko přinesla nominaci na cenu Thálie.⁸³ Nominována byla také v pravidelné výroční anketě Divadelních novin v kategorii inscenace roku. Z dostupných tiskových zdrojů také vyplývá, že Na dotek byla

⁷⁹ Tamtéž.

⁸⁰ Jednoduchá scéna byla tvořena z několika šikmých plošin a jejich zavěšených zrcadlových obrazů. Odrazy jednajících postav v zrcadlech měly pravděpodobně symbolizovat převrácenost vztahů.

⁸¹ Kříž, Jiří P.: V Rokoku bulvár jako moralita. Právo, 15. 9. 2001, s. 19.

⁸² Marber na besedě popřel, že by kdy chtěl, aby byla hra Na dotek zfilmována. Film by dle něho zničil divadelnost. S odstupem času však dodávám, že Na dotek se své filmové podoby již dočkal a to v roce 2004 zásluhou režiséra Mika Nicholse.

⁸³ V roce 2001 byl v oboru činohra nominován na cenu Thálie Vladimír Dlouhý.

patrně první inscenace v Čechách zobrazující internet, navíc jako prostředek pornografické komunikace.

Režisér Potužil do Marberova textu příliš nezasahoval. Položil důraz na hereckou souhru a vyznění dialogů. Respektování pravidel a překročení vkusu původní předlohy u něho nebylo dosud zvykem. Domnívám se, že právě porušení dosavadních Potužilových dramaturgických postupů mělo zásadní vliv na úspěšné přijetí této inscenace. Režisér pochopil, že dramatický text je sám o sobě velmi kvalitní, a tudíž nepotřebuje výrazné změny. Rytmus, sebeironie i otevřenost textu vyžadovala jen profesionální režijní přístup. Ačkoli titulem *Na dotek* Potužil po delší době jednoznačně zasáhl divácký zájem a získal ocenění odborné veřejnosti, pro jeho umělecký postup to byl úspěch spíše klamný. Ponechám-li stranou jeho značnou dramaturgickou odvahu a smysl pro výběr kvalitních interpretů, jednalo se z velké většiny o řemeslně odvedenou práci bez nápadného režijního přínosu. Hra stála na počátku Potužilova výběru bulvárních titulů o vztazích a o sexu (*Životu nebezpečné akty*, *After Dinner*). Žádný další jeho umělecký počin v tomto oboru však úspěch hry *Na dotek* nepřekonal.

Novým symbolickým „nádechem“ v linii určené pro dospívající byla dvoudílná série **Rychlé šípy 1 a Rychlé šípy 2** (2. 12. 2001 a 21. 12. 2003) – Sněhová mise režiséra Roberta Bellana, jejíž výchozí látkou byla tentokrát komiksová předloha Jaroslava Foglara. Jednalo se o částečně importovanou inscenaci ze Slovákckého divadla v Uherském Hradišti. Režisér Bellan se s ní účastnil divadelního festivalu *Dítě v Dlouhé*, kde ji zhlédl také herec Divadla Rokoko Michal Gulyáš. Později doporučil představení Zdenku Potužilovi, který se rozhodl oslovit Bellana k další spolupráci, v rámci níž byla nejprve realizována pražská varianta *Rychlých šípů 1*. Ta se od původní verze lišila především rámcováním příběhu. Zatímco ve Slovákckém divadle začínal příběh nastoupením malého skauta na noční hlídku, v průběhu níž spatří u ohně zapomenutý časopis *Rychlých šípů* a dá se do čtení, v Rokoku postava Mirka Dušína spadla z vesmíru. Na základě této pražské podoby byly později *Rychlé šípy 1* pozměněny i v Uherském Hradišti. K dalšímu posunu došlo v oblasti hereckého obsazení. V původním nastudování účinkovalo deset mužů a jedna žena, což bylo pro rokokový soubor, v němž převládaly ženy, nemyslitelné. Potužil proto navrhl obsadit část mužského obsazení ženským, a tak *Bratrstvo kočičí pracky* nakonec hrály ženy. Vraťme se však k rámci

příběhu, který byl určující pro jeho celkovou interpretaci. Pád Mirka Dušína z vesmíru byl parafrází na scénu z akčního filmu Terminátor. Stejně jako u hrdiny filmu docházelo u Mirka k přesunu z budoucnosti do současnosti prostřednictvím časové smyčky – za doprovodu blesků dopadl v noci nahý na zem do bílého světelného kuželu. Toto úvodní efektivní zhmotnění postavy Dušína zásadně posunulo její nahlížení a další vnímání uvnitř chlapeckého seskupení. Úzkostlivým dodržováním morálních zásad byl pro dnešní svět postavou natolik neskutečnou a naivní, že nebylo možné, aby pocházel z tohoto světa. Proto byl seslán z cizí planety, aby na zemi šířil dobro, čest a spravedlnost. Setkáním s partou zdejších správných hochů dal impuls k založení klubu Rychlé šípy, jehož členy v závěru hry vzal s sebou zpět na svou planetu – (při opakování hudebního motivu ze začátku hry Mirek všechny objal, uklonil se a jeviště i hlediště se ponořilo do tmy.) Bellanův nápad napsat scénář podle známého komiksu vycházel nejen ze stále aktuálního odkazu Jaroslava Foglara, ale také z dobrodružné a především humorné podstaty jeho děl. Spojení napětí a komičnosti se ukázalo jako velmi nosné i pro divadelní zpracování. Adaptace Foglarova pestrého iluzorního světa, v němž je čest a spravedlnost základní morální hodnotou, oslovila publikum napříč všemi generacemi. „Chtěl jsem, aby cílovou slupinou byli všichni: děti, mládež, střední generace i důchodci a každý měl možnost odnést si z ní to své. Děti určitou komiksovou pohádkovost a dobrodružnost, mládež akčnost, střední generace nadsázku a parodii, důchodci sentiment, neboť se jedná o časopis jejich mládí, a všichni dohromady humor.“

Obecně bych Rychlé šípy označila za jemnou parodii, v níž byly zdánlivě nevtipné situace a motivy dávány do nejrůznějších kontextů. V tomto případě si neodpustím nezmínit například lehké, ale často frekventované vulgarizování základního motivu chlapeckého přátelství, chápaného jako raná homosexuální láska. Také byl patrný pokus o demytizaci Mirka Dušína jako absolutně kladného hrdiny občasným upozorňováním na jeho pečlivě utajované pokrytectví. Ke komickému účinku docházelo zpravidla nadsazením vážnosti, avšak pouze do té míry, aby nedošlo k významovému posunu hry ani k zesměšnění jejího autora. Struktura a princip fungování komiksu významně ovlivnily i jeho divadelní podobu. Režisér se zaměřil na způsob, jakým komiks pracuje s narací, konkrétně v jakém vztahu je vyprávění příběhu k jeho vizualizaci. Definujeme-li základní podstatu komiksu jako vyprávění pomocí obrazu, rázem najdeme

vlastnost společnou pro komiks, divadlo i film, a tou je vizualita. Bellanovy Rychlé šípy byly jakousi parodickou divadelní montáží, kombinující trojici všech zmíněných uměleckých druhů. Jednotlivé čtenáři notoricky známé příběhy seřazené za sebou v logické posloupnosti se střídaly v rychlém tempu po sobě jdoucích obrazů, aby měl divák obdobný pocit jako čtenář. Zjevným záměrem tvůrce byla také snaha o co nejjednodušší interpretaci přizpůsobenou dětskému publiku a divákům neznalým Foglarovy předlohy. Přebírá tedy konvencionalizované prvky, vizualizaci metafor a přirovnání či komiksovou nadsázku. Prostřednictvím schematického vykreslení postav dosahuje okamžité a neomylné identifikace diváka s postavou. Soustředí se na jednotlivé typy, jejichž vnější podoba odráží vnitřní prožívání, a opírá se tak o předsudky spojené s prvním většinou klamným dojmem. Černobílé rozlišování postav však může být matoucí, což příkladně ilustruje postava Mirka Dušína, která ačkoli je v obecném povědomí přijímána kladně, může skrývat schopného manipulátora se značnou dávkou sobeckosti. Třebaže jsou Rychlé šípy v první řadě zábavou, v jejich jevištním provedení jsem rozpoznala i společensko – kritickou rovinu. Touha integrovat se do společnosti je provázena podřízením se autoritě a popřením sebe sama, popřením individuálního názoru či projevu a slepým následováním výměnou za svobodu jednání. Výrazná, až kýčovitá stylizace vedla ke karikatuře a jevištní zkratce.

Představení bylo velmi populární pro Klub mladého diváka a na repertoáru se udrželo i po stažení svého pokračování **Rychlé šípy 2 – sněhová mise** (21. 12. 2003).

Odcizení mezilidských vztahů bylo stěžejním tématem inscenace **Pan Hamilkar**⁸⁴ (18. 1. 2002). Tragikomedií Yvese Jamiaqua, v níž si stárnoucí elegán najme několik lidí, aby mu za peníze hráli šťastnou rodinu, nastudoval režisér Ondřej Zajíč. Inscenátory hra zaujala nezávazným humorem s hlubokým citovým zásahem a nadčasovou otázkou: „Co vše je možné v moderním světě ještě koupit za peníze?“ Přitažlivou vlastností textu bylo také rozvržení do několika rovin, mezi nimiž se hra pohybovala. Režisér Zajíč okomentoval svůj interpretační záměr: „Šlo nám o to, vyzdvihnout vztahy a rovinu domluvené hry, která přerůstá do reality a může být nebezpečná.“⁸⁵ Absurdní situace, v níž si pan Hamilkar najímá členy do své falešné rodiny, dosáhla v novém výkladu silně

⁸⁴ Hra měla českou premiéru v roce 1978 v Městských divadlech pražských. Na jevišti Divadla ABC se v režii Ladislava Vymětala představil v titulní roli Václav Voska.

⁸⁵ Jeníková, Eva: Rokoko uvede hru Pan Hamilkar. Večerník, 17. 1. 2002, s. 19.

společenské rezonance. Zatímco v období totalitního režimu mohla k publiku promlouvat interpretace vyzdvihující manipulování s lidmi, nyní se do popředí prodrala svoboda rozhodnutí, díky níž se postavy měly možnost samy rozhodnout, zda nestandardní nabídku přijmou či ne. Důležitou roli v jejich konečném úsudku přitom sehrála nejen nabízená finanční odměna, ale také Hamilkarovo osobní charisma. Roli hlavního aktéra svěřil režisér Zajíc Petru Štěpánkovi. Členy jeho "rodiny" pak doplnil herci Milenou Steinmasslovou (manželka Eleonora), Petrem Křiváčkem (přítel Machou), Tatinou Vilhelmovou (dcera Virginie), Václavem Chalupou (její přítel Paolo) a Lubou Skořepovou (babička Mélie). Autor prostorového řešení scény Adam Pitra vycházel přímo z charakteristických vlastností textové předlohy inscenace. Aby docílil jasného oddělení "reálných" a "hraných" scén umístil do středu jeviště kruhové vyvýšené podium, na které herci vstupovali a sestupovali podle potřeby konkrétních situací. Mne osobně zaujalo využití pódia v závěru hry, kdy se změnilo ve velký prostřený stůl, možný symbol teplého rodinného krbu, jež byl vzápětí zpochybněn Hamilkarovým smrtícím výstřelem z pistole v zadním plánu scény. Domýšlím, že v souvislosti s ním inscenátoři objevili další závažné „podtéma“ - do jaké míry může být domov zárukou bezpečí a jaké místo v něm zaujímá přetvářka. Tragické vyústění hry tedy neupozornilo pouze na skutečnost, že cit ani láska se nedají koupit za peníze, ale přineslo daleko závažnější sdělení, že lidé zůstávají raději citově chladní, aby nemuseli projít útrapami zklamání. Bojí se hlubokých emocí, aby ochránili své nitro před bolestnou zkušeností.

Dle Ondřeje Zajíce byla inscenace dobře typově obsazená a měla velký divácký potenciál. Kdyby po odvolání Zdenka Potužila nebyla stažena z repertoáru, možná by byla úspěšně na repertoáru stejně jako následující bulvárně laděný titul Jany Kališové **Libertin** dramatika Erica Emmanuela Schmitta (13. 9. 2002), který zahájil následující sezonu.

Sezona 2002/2003 – psychologická studie osobnosti

V sezoně 2002/2003 došlo k zásadní změně uvnitř hereckého souboru divadla. Původní soubor, tvořený členy někdejšího Činoherního studia Rokoko a nově příchozími mladými umělci, se v tomto roce rozšířil o některé členy bývalého Divadla Komédie.⁸⁶ Nově příchozí herci ovlivnili jeho skladbu do té míry, že lze hovořit o zcela novém souboru. Celková dramaturgická koncepce zůstávala zaměřena na mladé publikum. Do popředí se však dostala dramatika 2. poloviny 20. století. Z návratu k dramatice 60. let minulého století usuzují inspiraci Potužila Zajícovým úspěšným výběrem (Tennessee Williams, Yves Jamiaque, ...). Důležitou linii také zachovala klasická hra. Důraz byl dále kladen na realistickou režii a popisnou scénografii. Oproti předcházejícím sezonám byl dán větší prostor komediálnímu žánru. Divadlo také hojně využívalo možnosti zájezdů, což významně ovlivnilo průběžné úpravy jednotlivých inscenací. Mimopražský divák byl odlišný, více vnímavější a reagoval na jiných místech, což režisérům ulehčilo držet pevný tvar například u již delší dobu hraných inscenací.

Jak už bylo zmíněno, sezonu otevřela režisérka Jana Kališová konverzační komedií **Libertin**⁸⁷ (13. 9. 2002) francouzského dramatika Erica Emmanuela Schmidta. Titul rozšířil dramaturgickou řadu zprostředkující pohled na slavnou osobnost jako na obyčejného člověka. Konkrétně umožnil nahlédnout do soukromého života francouzského filozofa Denise Diderota. Přiblížil jeden den tohoto proslulého volnomyšlenkáře, v němž se snažil najít definici pro encyklopedické heslo „morálka“. Hra spojila intimní tematiku s poučením o dobové etice. Morálně uvolněná osvícenská epocha ovlivnila i osobnost slavného filozofa, který byl neustále obklopen ženami, a proto neměl dostatek času na přemýšlení. Rozmýšlení nad encyklopedickým heslem se tak dostalo do kontrastu s jeho osobním životem. Režisérka Kališová vycítila tehdejší diváckou potřebu přitažlivého titulu kombinujícího zábavné situace s hlubším

⁸⁶ Na konci sezony 2001/2002 přijal umělecký šéf Divadla Komédie Michal Dočekal místo uměleckého ředitele činohry Národního divadla v Praze. Soubor Divadla Komédie tak zanikl. Někteří umělci vstoupili do angažmá jiných divadel, jiní začali podnikat bez pevných smluvních závazků.

⁸⁷ Libertin je označení pro stoupence libertizmu, volnomyšlenkářství.

Hra měla českou premiéru v Městském divadle Brno v lednu roku 2002. V hlavní roli Denise Diderota se představil Karel Janský.

Režisérka Jana Kališová zvolila pro svou inscenaci překlad Matyldy a Michala Lázňovských, kteří hru přejmenovali na „Heslo morálka“. Tento název však nevyhovoval její zamýšlené interpretaci. Nebyl ani divácky přitažlivý, proto se vrátila k původnímu originálnímu titulu „Libertin“, který doplnila o podtitul „s morálkou v úzkých“.

filozofickým zamyšlením. Svou interpretaci opřela o nadčasové téma, jímž je polemika o lásce a o sexu. Odložila jazyková tabu a nevynechala pikantní slovní výrazy ani spojení. Poprvé v Divadle Rokoko také užila nahotu na jevišti. Jejím záměrem však nebylo prvoplánově šokovat, nýbrž vytěžit maximum z výrazových možností hlavního představitele Denise Diderota – Jiřího Štěpničky. Dle slov režisérky Kališové bylo zkoušení inscenace velmi neobvyklé, neboť se odehrávalo v neobvyklém složení - jeden muž proti pěti ženám. Generační nepoměry mezi interprety často vyvolaly bouřlivou diskusi o citlivých tématech, která zpravidla ovlivnila i konečný tvar inscenace. Libertin opět upozornil na skutečnost, že Kališová je nejsilnější v žánru konverzační komedie. Dokázala udržet pozornost i temporytmus po celou dobu představení. Ctíla autorovu předlohu, soustředila se na precizně vystavěné a vypointované situace a neopomenula ani oblíbenou slovní komiku. Přesným výběrem interpretů zajistila stylově i kvalitně vyrovnané jevištní výkony. Vhodně vybrané byly také kostýmy (Jan Růžička) a scéna (Miloň Kališ). Záslouhou citlivého přístupu obou výtvarníků se podařilo navození dobové atmosféry, které nevytvářelo obvyklé strnulé historizující prostředí. Kališové se tak vydařil divácký titul vyhovující potřebám běžného i náročného diváka. Ve prospěch jeho životaschopnosti svědčí mimo jiné fakt, že se bez přestávky udržel na repertoáru Divadla Rokoko až do dnešních dnů.

O nelehkém osudu legendární historické postavy Johanky z Arcu vypověděla tragikomická konverzační hra **Skřivánek** (6. 10. 2002) Jeana Anouilha, která byla první inscenací, na níž se výrazně podíleli noví členové uměleckého souboru. V režii Zdenka Potužila se tak na jevišti Divadla Rokoko poprvé představili: Dana Batulková (Královnička), Zdena Hadrboľcová (Královna Yolanda), Alena Štréblová (Anežka) a Václav Mareš (Promotor, Arcibiskup). Anouilhova hra se od běžných jevištních ztvárnění Johančina osudu velmi lišila. Nebyla pouhým převyprávěním jejího tragického údělu, nýbrž studií z jejího soukromého života. Autor se zamýšlel nad jejím posláním, osudem i odkazem. Kvůli svému záměru musel zpřeházet různé časové roviny, aby mohl zpětně hodnotit, co se událo. V příběhu, který pojmal jako soudní přelíčení, pracoval s časovými skoky, což si dle režiséra Potužila vyžádalo náročnější zkoušení. Jan Kerbr se ve své kritice domníval, že uvedení Skřivánka v Divadle Rokoko bylo reakcí na tehdejší filmově – muzikálový boom okolo historické osobnosti Johanky. Potužil však na rozdíl od jiných

interpretů nezamýšlel koncipovat žádnou velkolepou show. Aby porušil stereotypní výrazové prostředky, velké myšlenky naopak upozadil a akcentoval střet obyčejných lidí. Do hlavní role obsadil Lucii Vondráčkovou,⁸⁸ která Janu ztvárnila jako nezávislou intrikánku a zaujatou vypravěčku. S velkou hereckou výzvou se vypořádala v rámci svých mladistvích zkušeností nad očekávání dobře, nicméně pro její roztomilost jí byla recenzenty často vytýkána nedostatečná charismatičnost. Ve vedlejší roli Janina bratra se představil i Adam Novák, s nímž se Vondráčková naposledy setkala při spolupráci v úspěšné Potužilově inscenaci *Romeo a Julie*. Lze se tedy domnívat, že obsazením známých tváří a tématem Janiny revolty chtěl režisér opět oslovit především mladé diváky. Na rozdíl od předchozích inscenací pro mládež ale nepracoval s ozkoušeným principem klipu. To byl také důvod, proč byla hra místy příliš zdlouhavá. Především druhou polovinu hry poznamenala nadbytečná epičnost, která byla netypická pro Potužilovu dosavadní uměleckou tvorbu. Nešťastným řešením byla výprava (Lenka Rašková a Luděk Souček), která postavila do kontrastu prostou nevýraznou scénu s barevnými nápaditými kostýmy. Potužilův *Skřivánek* se tedy ve výsledku včlenil spíše mezi průměrné inscenace několika posledních sezon.

Ačkoli **Smrt obchodního cestujícího** (17. 2. 2003) Artura Millera nastudoval režisér Viktor Polesný s herci Divadla Rokoko v rámci svého krátkodobého hostování, zařazují ji do této práce hned ze dvou důvodů. Jeho inscenace patřila k nejméně výrazným uměleckým počínům Divadla Rokoko a měla mnoho styčných bodů s tvorbou režiséra Ondřeje Zajíce. K dlouhodobější dramaturgické koncepci se vztahovala americkou proveniencí autora i dobou svého vzniku (2. polovina 20. století). Její obsahová stránka plně korespondovala s inscenační linií náročnějších dramát o mezilidských vztazích. Byla hlubokou moderní psychologickou studií osobnosti, usilující o pravdivé zobrazení lidských emocí. Polesný si pro svůj inscenační záměr zvolil úpravu Pavla Kohouta, která vznikla pro potřeby bytového divadla v 70. letech 20. století. Kohout původní text výrazně zkrátil a přepsal dialogy na vnitřní monology hlavní postavy, aby zredukoval počet postav na polovinu. Do hlavní role Willy Lomana Polesný obsadil Jana Vlasáka, pro něhož měla být tato role dárkem k šedesátým narozeninám. Kohoutova úprava tedy plně vyhovovala parametrům benefičního představení, neboť soustředila pozornost na

⁸⁸ Obsadit Lucii Vondráčkovou do role Jany navrhl Zdenkovi Potužilovi herečka Radka Fidlerová.

hlavní postavu. Potlačení americké lokace vyzdvihla nadčasový smysl textu a zaměřila se na tragédii jedince, který založil svůj život na sebeklamu a iluzi. Dle slov režiséra Polesného byla hra velmi aktuální, neboť zobrazovala krizi určitého způsobu myšlení a usilování.⁸⁹ Jan Vlasák zase viděl jako hlavní téma hry lásku.⁹⁰ „Je tam veliké téma nenaplněné lásky, odvahy k kvótnímu riskování a falešných snů – iluzí.“⁹¹ Téma iluze, deziluze, prohry a naděje tak v Polesného interpretaci převážilo nad obrazem dobového sociálního napětí a zhroucením amerického snu. Výtvarník Karel Glogr umístil děj na šedočerná stupňovitá pódia s několika židlemi a proměnlivými prvky mobiliáře, horními reflektory rozlišil jednotlivé výjevy reálného, vzpomínkového a snového charakteru. Kostýmní výtvarnice Ivana Brádková oblékla postavy do neutrálního, co možná nejvšednějšího civilu.⁹² Polesného inscenace působila promyšleným střídáním výrazových poloh a svým permanentním zaujetím vyvolávala silný emocionální zážitek.⁹³ Zaujetí motivem marného hledání lásky a tématem lidské osamělosti bylo příznačné i pro Potužilovy poslední inscenace v Divadle Rokoko. V tomto smyslu pokládám Smrt obchodního cestujícího za jejich námětového předchůdce.

Prvním Potužilovým režijním počinem naplňujícím výše zmíněné byla v pořadí již druhá hra⁹⁴ švédského dramatika Pera Olova Enquista **V hodině rysa** (22. a 24. 4. 2003), kterou uvedl na jevišti Divadla Rokoko v české premiéře. Osud mladého jedince, lhostejného k zásadám společenské morálky, který se nejprve následkem svého jednání dostane do ústavní péče a poté se stane obětí předem neuváženého experimentu, oslovil diváky všech věkových kategorií. O obsahové vymezení Enquistova textu se pokusil kritik Zdenek Hořínek, který ho označil „psychodramatem pro tři osoby“⁹⁵. Jiným způsobem „v rozpětí od psychiatrické kazuistiky až k tázání se po smyslu existence či pochopení Boha“⁹⁶ charakterizoval text Jan Kerbr. Komorní charakter hry podnítil režiséra Potužila k jejímu realizování mimo prostor jeviště, v divadelním klubu Bájna

⁸⁹ Srov. Kolářová, Kateřina: Obchodní cestující hledá lásku. Mladá fronta Dnes, 18. 2. 2003, s. C/7.

⁹⁰ Srov. Tamtéž.

⁹¹ Tamtéž.

⁹² Srov. Hořínek, Zdeněk: Tragédie promarněných nadějí. Lidové noviny, 4. 3. 2003, s. 10.

⁹³ Tamtéž.

⁹⁴ Prvenství v objevení dramatické tvorby Pera Olova Enquista pro Divadlo Rokoko měla Jana Kališová. V sezoně 1996/1997 uvedla v Divadle Rokoko jeho hru Noc tribádek.

⁹⁵ Hořínek, Zdeněk: Experiment s chlapcem a kocourem. Lidové noviny, 20. 5. 2003, s. 11.

⁹⁶ Kerbr, Jan: Kněžourka a deprivant. Divadelní noviny, roč. 12, r. 2003, č. 11, s. 5.

zebra. Intimní prostředí kavárny bylo pro divadelní produkci v minulosti již využívané. Mám na mysli především Potužilovu úspěšnou adaptaci Ganetova románu *Querelle z Brestu*, o níž jsem se již zmínila.

Hlavní roli Chlapce svěřil režisér Adamu Novákovi, kterému inscenace zároveň umožnila představit i jeho výtvarný talent. Novák se podílel na řešení scénického prostoru, propagačního plakátu⁹⁷ i programu. Technicky nenáročnou scénu pojal velmi minimalistickým způsobem. Strohost věžeňské cely určil jednoduchou postelí, skříňkou a několika malými taburetkami, umístěnými do jednoho z mnoha výklenků mezi sloupy. Dominantním scénickým prvkem pak učinil kontrastní obraz rysa. Pro hereckou akci navíc využil stůl s lampičkou a dvěma křesílky, umístěný v dalším výklenku. Ten fungoval především jako ordinace, kancelář či jakási společenská místnost, prostor pro setkání zbývajících dvou postav. Ani zvolená statická světelná koncepce i absence scénické hudby s výjimkou závěrečné zkratky⁹⁸ vytvářela depresivní atmosféru. Skličující dojem režisér narušil lehkým erotickým humorem, který vzhledem k nastolenému tématu mnohé diváky pohoršoval. Ti, kteří nebyli schopni zvládnout své bezprostřední reakce, odcházeli již v průběhu představení. Ztratili tak možnost ohodnotit svůj celkový dojem a vzít zpět počáteční unáhlený soud.

Pro obsazení vedlejších rolí si režisér vybral nové členky uměleckého souboru - Danu Batulkovou (*Mladší žena*) a Zdenu Hadrbovcovou (*Starší žena*),⁹⁹ která zastala také funkci dramaturgyně této inscenace. Potužilova volba obsadit do hlavní role herecky nevyzrálou osobnost Adama Nováka se stala oblíbeným předmětem odborných diskusí. Vytýkán mu byl nejčastěji nepřiliš hodnověrný projev, způsobený nedostatečnými hlasovými dispozicemi. S výjimkou Jiřího P. Kříže však nikdo nepokládal Novákovo obsazení za Potužilovo velkorysé gesto, umožňující doplnit interpretovi jeho herecké zkušenosti a získat dosud absentující jistotu jevištního projevu. Ostatně výrazné předpoklady k hereckému růstu poskytl již samotný text, který se zaměřil na osud hlavního hrdiny a ostatní dvě postavy spíše upozadil. Na základě osobní divácké

⁹⁷ Jednalo se o jediný plakát k inscenaci uvedené v Divadle Rokoko v letech 1995 – 2004.

⁹⁸ V závěru zazněl úryvek z písně Roda Stewarta "I am sailing".

⁹⁹ Danu Batulkovou a Zdenu Hadrbovcovou pojila již předchozí jevištní zkušenost z pražského Divadla Komedie, na jehož scéně se setkaly v roce 1999 při společné práci na Enquistových *Obrázkářích* v režii Michala Dočekala.

zkušenosti se domnívám, že opomenuli Novákův hlasový handicap jako jeden z mnoha výrazových prostředků, lze jeho výkon ohodnotit jako jeho dosud nejlepší jevištní praxi. Figura Mladé ženy v podání Dany Batulkové nabízela velmi omezené interpretační možnosti, a patrně z tohoto důvodu se asi stala také nejméně výraznou. Naopak postavu evangelické farářky obdařila Zdena Hadrboľcová vnitřním humorem a hlubokým porozuměním. Svým zralým podáním kontrastovala s Novákovou spontánní naivitou. „Skvěle pracovala s mimikou i detailními reakcemi a stala se vzorem toho, jak hluboce je třeba na scéně naslouchat.¹⁰⁰ S obtížným úkolem se tak vypořádala nejsuverénněji z trojice zúčastněných interpretů.

Neznámý titul společně s neokázalým tématem plným otázek a odpovědí zařadil hru mezi marketingově méně efektivní. Domnívám se, že inscenace byla opomíjena neprávem a zasloužila si mnohem více pozornosti, než jí bylo poskytnuto. Strhující výpověď nastolila mnoho otázek k přemýšlení. Vykreslila svět jako prostor s omezenou kapacitou upírající se k horizontu nekonečného absolutna. Zobrazila téma naděje ve splynutí s tímto nekonečnem, důvěru a také lásku jako přetrvávající hodnoty. Znejistila tvrzením, že bůh může být kdokoli, koho člověk miluje, v koho věří a komu je oddán celou svou duší.

Závěrem je třeba zmínit, že inscenace se udržela na repertoáru i po nástupu nového uměleckého šéfa Tomáše Svobody v sezoně 2004/2005. Ve stejné době však Divadlo Rokoko v důsledku rekonstrukce ztratilo možnost využívat divadelní klub, ve kterém se inscenace dosud hrála. Nové okolnosti si proto vyžádaly její přenesení na hlavní scénu. Prostorové dispozice ovlivnily inscenaci do té míry, že se již nepodařilo obnovit její původní komorní charakter. Režisér Potužil zaznamenal radikální zásah do své dřívější představy. Vyvolal spekulace ohledně poskytnutí autorských práv a po více než roce jednání docílil stažení titulu z repertoáru.

¹⁰⁰ Hořínek, Zdeněk: Experiment s chlapcem a kocourem. Lidové noviny 20. 5. 2003, s.11.

Sezona 2003/2004 – setkání s kulturou jako cestou k morální spáse a sebepoznání

Pro poslední sezonu byl charakteristický náznak přechodu k jinému typu repertoáru, orientujícímu se na soudobé světové drama. Trojice mikrodramat *Životu nebezpečné akty* byla tematicky příbuzná předchozí Potužilově inscenaci *V hodině rysa*. Obsahovala příznak filozofického ponoru stejně jako téma krize identity, izolace a neporozumění. Další hra *After Dinner* byla už extrémním příkladem nemožnosti navázat uspokojivý citový vztah. Zobrazila člověka jako ztracenou existenci ve světě, který spěje ke stále horší budoucnosti. Vyzvala k nesouhlasu s unifikovanou, povrchní a pokryteckou společností. Podnítila k přemýšlení o důležitosti reflexe vlastních emocí, které jsou jediným pravdivým a spolehlivým našeptavačem společenského vystupování.

Pod jednotným názvem *Životu nebezpečné akty*¹⁰¹ (2. 11. 2003) uvedl Zdenek Potužil na počátku sezony 2003/2004 tři jednoaktové komedie soudobých amerických autorů. Pohovor Davida Mameta – absurdní podobenství odehrávající se v pekle, tragikomedii *Linka důvěry* dramatičky Elaine May a komedii Woodyho Allena *Central Park West*. Režisér si byl vědom rizika, které s sebou uvedení aktovek neslo. Vznikly zřejmě nezávisle na sobě a v různém časovém odstupu, takže jednotícím prvkem byl pouze název, společné uvedení na Off-Broadwayi a téma lidské odloučenosti. Motiv samoty byl pro Potužila nejpoutavější, neboť spojoval jeho předchozí inscenace. Výrazným nedostatkem trojice mikrodramat však byla již zmíněná výrazná jednotící linie. Výsledný tvar působil, jako by každá část byla určena pro jiný typ diváka. Odlišné tematické zaměření jednotlivých aktovek si navíc vyžádalo i jiný přístup a styl zpracování. Celek byl tedy velmi nekompaktní a nevyvážený. Většina recenzentů hodnotila druhou část představení lépe, než první. Domnívám se, že to bylo způsobeno především žánrovou výstředností prvních dvou her a špatným výběrem hereckých představitelů. V Mametově Pohovoru se herec Václav Mareš pokoušel o posmrtnou obhajobu, v rámci níž vysvětloval, zda pochoval zahradní sekačku na trávu. Téma bylo tudíž velmi neobvyklé a pro mnohé nesrozumitelné. Druhá hra *Linka důvěry* byla naopak míněna jako vážný pokus o záchranu lidského života, nicméně ztroskotala na

¹⁰¹ Překladatel hry Michael Žantovský její název nepřeložil doslovně jako *Smrti vzdorující* (*Death Defying Acts*) – ne akty (anglicky *nude*), ale česky spíše *aktovky*.

špatně vybrané herecky nevyvážené dvojici hlavních aktérů (Uršula Kluková, Václav Chalupa). Zbytečný byl také Potužilův příklon k afektované frašce. Oba uvedené aspekty ji učinily nejslabší částí představení. Za nejvydařenější byla považována až třetí hra *Central Park West*. Ironická komedie z prostředí Manhattanu upoutala pozornost atraktivním tématem milostného trojúhelníku a situačně-slovním humorem. Lehce čitelný příběh a kvalitní herecké obsazení (Milena Steinmasslová, Valérie Zawadská, Jiří Schwarz,...) třetí část oproti dvěma předcházejícím výrazně pozvedlo. Z vlastní divácké zkušenosti, že někteří diváci do divadla přicházeli až po pauze, neboť se z doslechu dozvěděli o nesrovnatelné úrovni a špatném hodnocení prvních dvou aktovek. Z tohoto důvodu byl *Central Park West* několikrát uváděn i samostatně, například v rámci dopoledních seniorských představení.

Inscenace stála na počátku Potužilovy umělecké stagnace – bulvár, ale už ne intelektuální: obyčejní lidé v obyčejných situacích, hutný a vtipný jazyk, výrazná typizace.

Komedie **After Dinner** (31. 5. 2004) australského dramatika Andrew Bovella byla poslední Potužilovou inscenací v Divadle Rokoko. Během jejího zkoušení byl režisér v důsledku neustále se zhoršujícího zdravotního stavu několikrát hospitalizován v pražské léčebně v Bohnicích. Jeho komplikovaný psychický stav vedl lékaře ke stanovení závažné diagnózy - maniodepresivní psychózy. Náročná, nikým neočekávaná situace zásadním způsobem ovlivnila nejen technické a umělecké přípravy inscenace, ale i osud celého Divadla Rokoko. Proměnlivé Potužilovy nálady frustrovaly postupně všechny zaměstnance divadla. Nejvíce však část uměleckého souboru, která s ním byla nucena úzce spolupracovat na novém titulu. Z osobní zkušenosti vím, že Potužil přicházel na zkoušky ve velmi nevyrovnaném stavu. Oproti svým předchozím projektům neměl žádnou konkrétní představu, přicházel zcela nepřipravený, a co bylo nejhorší, úplně rezignoval na jakoukoli komunikaci. Ve stísněné atmosféře bylo vyjádření sebemenší pochybnosti či nesouhlasu zcela nemožné. Řada osobních konfliktů mezi herci a režisérem způsobila, že byla hra uvedena až na třetí odložené premiéře. I přes množství technických nedostatků však Potužilovi nemohu upřít smysl pro výběr aktuálního tématu. *After Dinner* přineslo nové a společensky živé téma lidí žijících „singl“ - fenoménu, který se v českém prostředí teprve začal nesměle objevovat. Osud lidí, kteří ztratili

bezstarostnost mládí a promarnili produktivní období života, mohl být přitažlivý pro nejpočetnější diváckou kategorii - publikum ve středním věku. Nepříznivé okolnosti však inscenaci spíše deformovaly a ubraly jí na síle sdělení. Již od počátku jejího uvedení bylo zřejmé, že Potužil k dramatické látce nezaujal jednoznačný postoj. Komický akcent nebyl dostatečný, aby šlo hru klasifikovat jako bulvární komedii. Ani obžaloba krutého světa způsobujícího komplexy opuštěných lidí se nezdála být přesvědčivým záměrem. Pozoruhodný byl také fakt, že Potužil úmyslně rezignoval na všechny divadelní prostředky: hudbu, světlo, zvuk i práci s rekvizitou. Nezúročil žádný ze svých autorských postupů ani obvyklých principů. Chtěl vylíčit svět lidí, kterým se přes veškeré vynaložené úsilí nedaří být šťastní. Lidí, kteří milují klid a pořádek do té míry, až zůstávají uzavřeni slepí a hluchí ke světu, který je obklopuje. Přál si vyjádřit touhu po romantice, která není v moderním světě uskutečnitelná. Místo rezonující provokativní výpovědi však vznikl nevýrazný jevištní polotovar, který jasně definoval Potužilovu uměleckou i osobnostní krizi.

Devítiletou etapu uměleckého snažení triumvirátu vedeného Zdenkem Potužilem v Divadle Rokoko završil velkolepý, finančně náročný projekt hostující česko-australské režisérky Kateřiny Ivákové. Iváková přijala Potužilovo pozvání, aby v Divadle Rokoko nazkoušela v české premiéře hru britské autorky Timberlake Wertenbakerové **Pod jižním křížem**¹⁰² (23. 5. 2004). Jednalo se o adaptaci historického románu¹⁰³ o skutečné události. Český překlad hry zajistila sama režisérka, stejně jako jednoduchou scénu představující prostředí lodí. Vsadila na neotřelý námět, poutavý příběh, oblíbený princip divadla na divadle a především výrazné a populární herecké osobnosti. Do hry o mladém idealistickém poručíkovi Clarkovi (Filip Blažek), který se v australské trestanecké kolonii pokouší o nápravu vězňů prostřednictvím divadla, zapojila téměř celý herecký soubor Divadla Rokoko. Musela se však vypořádat s nedostatkem herců, a proto byly některé role zdvojeny. Ženy tak hrály trestankyně i důstojníky. Další překážkou byla románová struktura původní předlohy, která prodloužila délku představení na tři hodiny čistého času. Po několika reprízách byla režisérka nucena provést úpravy, které by inscenaci zkrátily. Zvolila tedy nešťastné řešení v podobě rychlého a v textu nedostatečně

¹⁰² Původní název hry byl Pro dobro vlasti.

¹⁰³ Román Divadelník napsal v roce 1987 Thomas Keneally.

odůvodněného zakončení. Závěrem je třeba říci, že Ivákové projekt byl vnímán velmi rozporuplně, neboť s jejím příchodem se zaměstnanci Divadla Rokoko rozdělili do dvou skupin. Neúnosná zátěž plynoucí z Potužilovy zdravotní indispozice donutila část souboru k sepsání petice žádající jeho okamžité sesazení z pozice uměleckého šéfa. V situaci, kdy v divadle z původního trojčlenného vedení zbyl jen Potužil, byla Iváková jediným vhodným kandidátem budoucího potenciálního vedení. Petici tedy zastřešila svým jménem a zaručila se ke kontinuální práci s tehdejšími uměleckými soubory i ostatními zázemími divadla. Její hostování a účast v petici však byla Potužilovými stoupenci vnímána jako pokrytecká a prospěchářská. Důkazem mého tvrzení může být zdrcující kritika Jiřího P. Kříže,¹⁰⁴ která vyvolala na internetovém portálu Novinky.cz bouřlivou diskuzi. Ke stupňujícímu se konfliktu mezi Potužilem a Ivákovou se přidal další vleklý spor. V divadelním klubu byl na jaře roku 2004 zjištěn nepřiměřený úbytek peněz. Z finančního podvodu byla obviněna provozní vedoucí – Taťjana Charvátová, která vstoupila s Potužilem do soudního řízení. Ztráta peněz, která konflikt zapříčinila, však vyvolala silnou osobní rozepří, která vyústila v nepřiměřené vyřizování osobních účtů obou zúčastněných stran. Zdenek Potužil se v otevřeném dopise pokoušel kontaktovat ředitelství Městských divadel pražských. Chtěl dát najevo svůj nesouhlas s vyhrocenou situací uvnitř divadla a požádat ředitelku Městských divadel pražských Radku Pipkovou o dostatek shovívavosti v této nepříjemné záležitosti. Jeho prosby však již byly poznamenány rychle se zhoršující nemocí. Divadlo Rokoko přestalo pracovat v obvyklém režimu. Došlo k narušení běžného chodu provozní i umělecké složky. Nestandardní poměry pocítili i diváci. Často se rušilo představení těsně před svým začátkem nebo vznikly chyby v měsíční programové nabídce. Petice pracovníků Divadla Rokoko za odvolání Zdenka Potužila s pozice uměleckého šéfa dospěla až na Magistrát Hlavního města Prahy. Vyvolala přezkoumání kritizovaných poměrů a odhalila nedostatky, které již nešly nadále tolerovat. Zdenek Potužil byl na jejich základě s konečnou platností 2. 6. 2004 odvolán. Na obsazení pozice uměleckého šéfa divadla bylo dle běžného postupu vypsáno regulérní výběrové řízení.

¹⁰⁴ Kříž, Jiří P.: V divadelní buši pod jižním křížem. Právo, 27. 5. 2004.

Závěr

Specifičnost Divadla Rokoko spočívá ve dvou aspektech. V prostorových dispozicích a dlouhodobé divadelní tradici budované od roku 1915. Stísněný sálek ve sklepním prostoru Paláce Rokoko, původní kabaret se stolovou úpravou a pseudorokokovou výzdobou, postrádá obvyklé parametry kukátkové scény.¹⁰⁵ Pro divadelní produkci netypické architektonické řešení prostoru vybízí umělce ke konvenční zkratce i k nejrůznějším scénickým experimentům. Repertoár Divadla Rokoko zaznamenal v průběhu své bezmála stoleté existence mnoho významných změn.¹⁰⁶ V roce 1976 se však stalo pravidelnou scénou Městských divadel pražských, což zásadně omezilo jeho repertoárovou nabídku, která se zaměřila výlučně na oblast činohry. Činoherní orientace Divadla Rokoko přetrvávala až do poloviny 90. let minulého století, kdy vedení divadla převzal Zdenek Potužil, a můžeme říci, že bez výrazných změn přetrvává dodnes.

V období, kterému je práce věnována, se vědomí hluboko zakořeněné divadelní tradice v prostorách Divadla Rokoko zásadním způsobem promítlo do dramaturgického uvažování o dalším směřování této scény. Zdenek Potužil byl na jedné straně fascinován neomezenými možnostmi bizarního prostoru divadla, avšak na druhé straně byl jimi paradoxně limitován, neboť při utváření budoucího uměleckého profilu divadla musel vzít v úvahu i provozní záležitosti dramaturgie. Zpětným pohledem do minulosti Divadla Rokoko jsem dospěla ke zjištění, že tato scéna ve svém vývoji postrádá dlouhodobější kontinuitu, na níž by bylo možné logicky navázat. Ačkoli období 1974 – 1990 vypovídá o dlouhodobější tendenci k žánrům činoherního divadla, je třeba si také uvědomit, že právě v tomto časovém rozpětí bylo Divadlo Rokoko součástí Městských divadel pražských, jimž obětovalo svou dosud nedefinovanou nezaměnitelnou uměleckou identitu. Jako součást různorodého divadelního trojlístku (Divadlo ABC, Divadlo „K“ a Divadlo Rokoko) se společnou administrativou a uměleckým souborem se muselo podřídit celkové koncepci. Tehdy se Divadlo Rokoko nacházelo přibližně ve stejné situaci jako se

¹⁰⁵ Přístup na jeviště i do hlediště s kapacitou pro dvě stě diváků je umožněn pouze z pravé strany, rampa je od první řady vzdálena necelý metr a jeviště postrádá portál.

¹⁰⁶ Počáteční kabaretní a činoherní produkci vystřídal nejprve loutkové divadlo a později estrádní pořady. Po 2. světové válce byl prostor divadla degradován na skladiště a závodní jídelnu. Ve druhé polovině minulého století však prošel svou renesancí, když se stal v roce 1974 formální součástí Městských divadel pražských. V této době ještě Divadlo Rokoko hostilo nejrůznější divadelní aktivity – kreslené divadlo, balet i pantomimu.

nachází nyní, v první dekádě nového tisíciletí. Z provozně-technických důvodů byla nejvíce subvencována největší dílčí scéna – Divadlo ABC. Divadlo Rokoko společně s Divadlem Komédie stálo až v druhém plánu zájmu a jeho samostatný vývoj tak byl dočasně pozastaven. Domnívám se, že z tohoto důvodu nelze na výše zmíněné období nahlížet jako na plnohodnotný článek přirozeného dramaturgického vývoje. Absence ideového základu s největší pravděpodobností ovlivnila i kolektiv režisérů vedených Zdenkem Potužilem, který Divadlo Rokoko převzal až v době jeho uměleckého osamostatnění. Inspirací a motivací souboru proto bylo hledání odpovědi na otázku: „Co to je Divadlo Rokoko? Jakými specifickými rysy se vyznačuje a jaký je jeho umělecký potenciál?“ Z průběhu devítiletého působení Potužilova triumvirátu jasně vyplývá cílevědomá snaha o vymezení a pojmenování divadelního prostoru, stejně jako stanovení a ověření jeho možností. Hledání jakési sebedefinice je základním dramaturgickým zřetelem platným pro celé období.

Divadlo Rokoko má navíc i výhodné geografické umístění, neboť se nachází v centru Prahy, v pasáži Rokoko (bývalá pasáž Hvězda), do níž se vchází přímo z Václavského náměstí. I tato dispozice měla do jisté míry vliv na umělecký profil této scény. Komedialní titul s výrazným hereckým obsazením by byl u takto situovaného divadla vždy sázkou na úspěch, avšak pro Potužila byla příznačná i ctižádost dosáhnout náročnějšího repertoáru. Kompromis našel v tzv. inteligentním bulváru.

Nedlouho po svém odvolání z funkce uměleckého šéfa Divadla Rokoko rekapituloval režisér Zdenek Potužil svou dosavadní umělecko-manažerskou zkušenost: „*V Rokoku jsem měl osm let absolutně vyprodáno, stovky repríz, frenetický potlesk, ale nebylo to generační záření.*“¹⁰⁷ Svým konstatováním upozornil na skutečnost, že od avantgardního studiového divadla¹⁰⁸ dospěl v rámci své kariéry k repertoárově zaměřené scéně s jasným, předem daným komerčním charakterem. „*První láska není manželství.*“¹⁰⁹ Proto již prý netoužil udivovat neotřelými inscenačními postupy a snažil se o profesionálně odvedenou divadelní praxi.

¹⁰⁷ Potužil, Zdenek – Erml, Richard: ... a balím kufrů II., Divadelní noviny, roč. 14, r. 2005, č. 9, s. 16.

¹⁰⁸ Společně s hudebníkem Mikim Jelínkem založil Zdenek Potužil Divadlo na okraji, nejprve soubor divadla poezie, později poetického divadla působícího v pražském klubu Rubín v letech 1972 – 1982.

¹⁰⁹ Tamtéž.

S výše uvedeným výrokem ovšem nemohu plně souhlasit, neboť Divadlo Rokoko se v průběhu Potužilova vedení některými prvky generačního divadla nepochybně vyznačovalo. Ačkoli Divadlo Rokoko v období, kterému je věnována tato práce, nevzniklo z potřeby spontánního projevu několika osudem náhodně svedených umělců, rozhodující vliv na určování jeho devítileté poetiky měla režisérská osobnost Zdenka Potužila. V té se přirozeně pojila zkušenost s vedením studiového divadla, která byla nově provázena touhou hrát atraktivní a srozumitelné tituly právě pro generaci devadesátých let. Budu-li parafrázovat Potužilova výše zmíněná slova, jeho činnost v Divadle Rokoko by se dala přirovnat k manželství, ale jen takovému, které je nepřetržitě kořeněno stále přítomnou vzpomínkou na neopakovatelnou vášeň první lásky. Nebyla řemeslnou manýrou, nýbrž zcela osobitým výrazem reagujícím na atmosféru a potřeby nové doby.

PRAMENY

Kožíková, Alena: Městská divadla pražská: září – prosinec 1992 (ABC, DIVADLO KÁ, ROKOKO).

Vojtěchová, Drahoslava: Repertoár MDP 1995 – 1900, ke 40. výročí jejich trvání (ABC, ROKOKO), 1991

Odborná periodika

Amatérská scéna (1977)

Divadelní noviny (1995 – 2004)

Divadelní revue (2006)

Divadlo (1994)

Literární noviny (1998)

Scéna (1989)

Svět a divadlo (2001)

Noviny a časopisy

"14" – Pražský programový čtrnáctideník (1996 – 1997; 2000)

Astro (2001)

Blesk (1997; 2001)

Českobudějovické listy (2001)

Český týdeník (1995 – 1996)

Denní Telegraf (1995 – 1997)

Dobry večerník (1995 – 1996)

Elle (1999)

Expres (1994; 1996)

Haló noviny (1993; 1996 – 2002)

Hospodářské noviny (1994; 2000; 2004)

Květy (1998)

Lidové noviny (1994 – 1998; 2000 – 2004)

Listy Prahy 1 (2002)

Metro (1998)
Mladá fronta Dnes (1993 – 2000; 2002 – 2004)
Mladý svět (1995)
Nedělní noviny (1999)
Práce (1995 – 1997)
Pražské noviny (1996)
Pražské slovo (2001)
Pražský Kudykam (2000)
Reflex (1993; 1995 – 1996; 2000 – 2002)
Respekt (1998)
Rudé právo (1993 – 1994), Právo (1996 – 1999; 2001 – 2004; 2006)
Slovo (1997 – 1999), České Slovo (2000 – 2001)
SME (1998)
Soho revue (1996)
Super (2001 – 2002)
Svobodné slovo (1995 – 1996)
Týden (1995; 1997 – 1998)
Týdeník Rozhlas (1996 – 2003)
Večerník Praha (1994 – 1999; 2001 – 2002)
Xantypa (2001)
Zemědělské noviny (1996 – 1998; 2002)
Zemské noviny (1998; 2001)
Zlínské noviny (2002)

Divadelní hry

Anouilh, Jean: Skřivánek (přeložila Eva Bezděková). Divadelní archiv Městských divadel pražských, 2002.

Bovell, Andrew: Po večeři (přeložil Martin Svoboda). Praha: Dilia, 2006.

Cocteau, Jean: Dvojhlavý orel (přeložila Kateřina Vinšová). Divadelní archiv Městských divadel pražských, 2001.

Cooney, Ray: Prachy? Prachy! (přeložil Břetislav Hodek). Divadelní archiv Městských divadel pražských, 1997.

Čechov, Anton Pavlovič: Višňový sad (přeložil Leoš Suchařípa). Divadelní archiv Městských divadel pražských, 1999.

Enquist, Per Olov: Noc tribádek (přeložil František Fröhlich). Divadelní archiv Městských divadel pražských, 1997.

Enquist, Per Olov: V hodině rysa (přeložil Zbyněk Černík). Divadelní archiv Městských divadel pražských, 2003.

Foglar, Jaroslav – Bellan, Robert: Rychlé šípy 2 – Sněhová mise. Divadelní archiv Městských divadel pražských, 2003.

Foglar, Jaroslav – Bellan, Robert: Rychlé šípy. Divadelní archiv Městských divadel pražských, 2001.

Genet, Jean: Querelle z Brestu. Divadelní archiv Městských divadel pražských, 1996.

Gogol, Nikolaj Vasiljevič: Revizor. (s použitím překladu Karla Míloty). Divadelní archiv Městských divadel pražských, 1998.

Goldman, James: Lev v zimě (přeložil Martin Hilský). Divadelní archiv Městských divadel pražských, 2001.

Gray, Simon: Plně zaneprázdněn (přeložil František Fröhlich). Divadelní archiv Městských divadel pražských, 1995.

Gulyáš, Michal: Noc divokých zvířat. Divadelní archiv Městských divadel pražských, 1996.

Houbička, Olin: Veřejný deník Olina Houbičky. Divadelní archiv Městských divadel pražských, 1999.

Ibsen, Henrik: Domeček pro panenky (přeložil František Fröhlich). Divadelní archiv Městských divadel pražských, 1999.

Jamiaque, Yves: Pan Hamilkar (přeložila Alena Kožíková). Divadelní archiv Městských divadel pražských, 2002.

Jelínek, Miki: Sladce a moudře. Divadelní archiv Městských divadel pražských, 1998.

Kishon, Ephraim: Oddací list. (přeložila Eva M. Kavanová a Jakub Markovič). Divadelní archiv Městských divadel pražských, 1999.

Mamet, David – May, Elaine – Allen, Woody: Životu nebezpečné akty (přeložil Michal Žantovský). Divadelní archiv Městských divadel pražských, 2003.

Marber, Patrick: Na dotek (přeložila Jitka Sloupová). Divadelní archiv Městských divadel pražských, 2001.

Miller, Arthur: Smrt obchodního cestujícího (přeložili Luba a Rudolf Pellarovi). Inscenační úprava Divadla J. K. Tyla v Plzni. Divadelní archiv Městských divadel pražských, 2001.

Miller, Artur: Čarodějky ze Salemu (přeložila Kateřina Hilská). Divadelní archiv Městských divadel pražských, 2000.

Molière: Lakomec (přeložil Erik Adolf Saudek). Divadelní archiv Městských divadel pražských, 1998.

Nabokov, Vladimír – Zajíc, Ondřej: Smích ve tmě (přeložil Josef Moník). Divadelní archiv Městských divadel pražských, 1996.

Neveux, Georges: Zamore (přeložila Eva Outratová). Divadelní archiv Městských divadel pražských, 1996.

Nezval, Vítězslav: Manon. Divadelní archiv Městských divadel pražských, 1998.

Norfolk, William: Pomsta Karamby L. (přeložila Renata Menclová). Divadelní archiv Městských divadel pražských, 2002.

Poliakoff, Stephen: Volání za řekou (přeložili Helena a Lubomír Synkovi). Divadelní archiv Městských divadel pražských, 1997.

Potužil, Zdenek: My Přemyslovci. Divadelní archiv Městských divadel pražských, 1996.

Robbins, Norman: Hrobka s vyhlídkou (přeložil Alexandr Jerrie). Divadelní archiv Městských divadel pražských, 2002.

Shakespeare, William: Romeo a Julie (přeložil Erik Adolf Saudek). Divadelní archiv Městských divadel pražských, 1997.

Schaffer, Peter: Černá komedie (přeložil Luboš Trávníček). Divadelní archiv Městských divadel pražských, 2000.

Schmidt, Eric Emmanuel: Libertin (přeložili Matylda a Michal Lázňovští). Divadelní archiv Městských divadel pražských, 2002.

Simon, Neil: Miláček Boží aneb Čert nikdy nespí (přeložil Miki Jelínek). Divadelní archiv Městských divadel pražských, 2000.

Steigerwald, Karel: Sousedé / Otčina. Pražské komorní divadlo. Divadelní archiv Městských divadel pražských, 1999.

Townsendová, Sue – Potužil, Zdenek: Tajný deník Adriana Krtka. Divadelní archiv Městských divadel pražských, 1995.

Turrini, Peter: Nejbláznivější den (přeložil Milan Lukeš). Praha: Dilia, 1976.

Walker, George F.: Nic svatého (přeložil Miki Jelínek). Divadelní archiv Městských divadel pražských, 1995.

Wertenbakerová, Timberlake: Pod jižním křížem (přeložila Kateřina Iváková). Divadelní archiv Městských divadel pražských, 2004.

Williams, Tennessee: Tramvaj do stanice Touha (přeložili Luba a Rudolf Pellarovi). Divadelní archiv Městských divadel pražských, 1997.

Videozáznamy inscenací

Anouilh, Jean: Skřivánek (režie: Zdenek Potužil). Divadelní archiv Městských divadel pražských, 2002.

Bovell, Andrew: After Dinner (režie: Zdenek Potužil). Divadelní archiv Městských divadel pražských, 2004.

Enquist, Per Olov: V hodině rysa (režie: Zdenek Potužil). Divadelní archiv Městských divadel pražských, 2003.

Foglar, Jaroslav – Bellan, Robert: Rychlé šípy 2 – Sněhová mise. (režie: Robert Bellan) Divadelní archiv Městských divadel pražských, 2003.

Mamet, David – May, Elaine – Allen, Woody: Životu nebezpečné akty (režie: Zdenek Potužil). Divadelní archiv Městských divadel pražských, 2003.

Miller, Artur: Čarodějky ze Salemu (režie: Viktor Polesný). Divadelní archiv Městských divadel pražských, 2000.

Shakespeare, William: Romeo a Julie (režie: Zdenek Potužil). Divadelní archiv Městských divadel pražských, 2003.

Schmidt, Eric Emmanuel: Libertin (režie: Jana Kališová). Divadelní archiv Městských divadel pražských, 2002.

Wertenbakerová, Timberlake: Pod jižním křížem (režie: Kateřina Iváková). Divadelní archiv Městských divadel pražských, 2004.

Audiozáznamy inscenací

Gulyáš, Michal: Noc divokých zvířat (režie: Ondřej Pavelka). Soukromý archiv autorky, 1998.

Jelínek, Miki: Sladce a moudře (režie: Ondřej Pavelka). Soukromý archiv autorky, 1998.

Poliakoff, Stephen: Volání za řekou (režie: Ondřej Zajíc). Soukromý archiv autorky, 1997.

LITERATURA

Bláha, Ondřej: Co je to komiks? Bakalářská diplomová práce. Brno, 2006.

Brůna, Otakar: Divadelní Babylon v Praze. Praha, 1989.

Budinský, Václav; Herzán, Michal: Divadlo Rokoko. Most: Severografie, 1998.

Císař, Jan: Cesty českého amatérského divadla: vývojové tendence. Praha, 1998.

Černý, František: Kapitoly z dějin českého divadla. Praha: Academia, 2000.

Česká divadelní kultura 1945 – 1989 v datech a souvislostech. Praha: Divadelní ústav, 1995.

Česká divadla - Encyklopedie divadelních souborů. Praha: Divadelní ústav, 2000.

Divadlo v České republice 1995 – 1996. Praha: Divadelní ústav, 1998.

Divadlo v České republice 1996 – 1997. Praha: Divadelní ústav, 1998.

Divadlo v České republice 1997 – 1998. Praha: Divadelní ústav, 1999.

Divadlo v České republice 1998 – 1999. Praha: Divadelní ústav, 2000.

Divadlo v České republice 1999 – 2000. Praha: Divadelní ústav, 2001.

Divadlo v České republice 2000 – 2001. Praha: Divadelní ústav, 2002.

Divadlo v České republice 2001 – 2002. Praha: Divadelní ústav, 2003.

Divadlo v České republice 2003 – 2004. Praha: Divadelní ústav, 2006.

Just, Vladimír: Proměny malých scén. Praha: Mladá fronta, 1984.

Just, Vladimír: Z dílny malých scén. Praha: Mladá fronta, 1989.

Kovalčuk, Josef: Autorské divadlo 70. let. Praha: ÚKVČ, 1982.

Kovalčuk, Josef: Malé scény na rozcestí. 1991: ROK, č. I, s. 34.

Kovalčuk, Josef: Od tématu ke scénáři. Brno: MKS, 1985.

Kovářík, Miroslav: O inscenování poezie. Praha: Ústav pro kulturně výchovnou činnost, 1973.

Lazorčáková, Tatjana: Groteskní záznam světa (Zpráva o české dramatice devadesátých let 20. století). In: Česká literatura, 2003, č. 1, s. 14 – 25.

Lazorčáková, Tatjana: Hledání souvislostí (Pokus o naznačení kontextu netradičních divadelních aktivit sedmdesátých let.) In: Litteraria – Teatralia – Cinematographica I. Olomouc: Vydavatelství Univerzity Palackého, 1993, s. 81 – 88.

Mikeš, Vladimír: Herectví jako úvaha o smyslu současnosti. Divadelní revue 2001, roč. 12, č. 1, s. 63 – 68.

Miller, Vladimír: 50 let MDP 1907 – 1957. Ústřední výbor hl. města Prahy, 1958.

Nekolný, Bohumil: Studiové divadlo a jeho české cesty. Praha: Nakladatelství Scéna, 1992.

Nešporová, Renata: Nejmladší pražské divadelní scény. Praha, 1960.

Pavis, Patrice: Divadelní slovník. Praha: Divadelní ústav, 2003.

Pavlovský, Petr: Základní pojmy divadla. Praha: Národní divadlo, 2004.

Přikrylová, Miroslava; Knapp, František: Bibliografie časopisu Divadlo 1949 – 1970, Divadelní ústav, 1998.

Slova o Divadle na okraji (sborník Dílny Divadla na okraji 25. – 28. 11. 1985). Praha: SČDU, 1985.

Valtrová, Marie: Slavná éra MDP, Ornestinum, Herci vzpomínají (Sezony 1950 – 1973). Praha, 1991.

.

Zadeová, Maja: Odvrácená strana krve a spermatu (Úvod k přehledu současné anglosaské dramatiky. Přeloženo z časopisu Theater heute č. 1, 1999, s. 29 – 33 (kráceno). In: www.divadlo.cz/art/clanek.asp?id=214-35k

SEZNAM PŘÍLOH

Soupis repertoáru	83
Soupis mimorepertoárových aktivit	95
Soupis členů uměleckého souboru	96
Fotografická dokumentace	100

Soupis repertoáru Divadla Rokoko 1995/1996 – 2003/2004

Sezona 1995/1996

1. Nic Svatého

Česká premiéra: 12. 9. 1995

Derniéra: 6. 6. 1997

Počet repríz: 24

Autor: román Ivana Sergejeviče Turgeněva Otcové a děti volně zdramatizoval George F. Walker

Režie: Ewan McLaren

Překlad: Miki Jelínek ve spolupráci s Danou Hábovou

Dramaturgická spolupráce: Jiří Závíš

2. Tajný deník Adriana Krtka

První provedení: 21. 10. 1995

Poslední provedení: 26. 10. 1998

Počet repríz: 104

Autor: podle knih Sue Townsendové Tajný deník Adriana Krtka a Hořké zranění Adriana Molea napsal

Zdenek Potužil a Petr Němec

Režie: Zdenek Potužil

Překlad: Helena Hartlová

Dramaturgie: Zdenek Potužil a Petr Němec

3. Nejbláznivější den

Premiéra: 1. 12. 1995

Derniéra: 9. 4. 1996

Počet repríz: -

Autor: Peter Turrini

Režie: Jana Kališová

Překlad: Milan Lukeš

Dramaturgie: -

4. Querelle z Brestu

První provedení: 4. a 5. 2. 1996

Poslední provedení: 17. 6. 1997

Počet repríz: 25

Autor: podle stejnojmenného románu Jeana Geneta napsal Zdenek Potužil a Petr Němec

Režie: Zdenek Potužil

Překlad: Václav Richter

Dramaturgie: Zdenek Potužil a Petr Němec

5. Plně zaneprázdněn

Česká premiéra: 12. 2. 1995

Derniéra: 22. 5. 2000

Počet repríz: 71

Autor: Simon Gray

Režie: Jana Kališová

Překlad: František Fröhlich

Dramaturgie: Ondřej Šrámek

6. Zamore

Premiéra: 14. 4. 1996

Derniéra: 13. 12. 1997

Počet repríz: 22

Autor: Georges Neveux

Režie: Ondřej Zajíc

Překlad: Eva Outratová

Dramaturgie: Karel Tománek

Sezona 1996/1997

7. Smích ve tmě

První provedení: 12. 9. 1996

Poslední provedení: 4. 6. 1997

Počet repríz: 13

Autor: Vladimír Nabokov, Ondřej Zajíc

Režie: Ondřej Zajíc

Překlad: Josef Moník

Dramaturgie: -

8. My Přemyslovci

První provedení: 15. 10. 1996

Poslední provedení: 26. 2. 1998

Počet repríz: 21

Autor: Zdenek Potužil

Režie: Zdenek Potužil

Dramaturgie: Zdenek Potužil a Petr Němec

9. Noc tribádek

Premiéra: 2. 12. 1996

Derniéra: 19. 6. 1998

Počet repríz: 18

Autor: Per Olov Enquist

Režie: Jana Kališová

Překlad: František Fröhlich

Dramaturgie: Jiří Závěš

10. Romeo a Julie

Premiéra: 7. 2. 1997

Derniéra: 14. 2. 2003

Počet repríz: viz obnovená premiéra v sezoně 2002/2003

Autor: William Shakespeare

Režie: Zdenek Potužil

Překlad: Erik Adolf Saudek

Dramaturgie: Petr Němec

11. Nevléčitelní

Premiéra: 5. 2. 1997

Derniéra: 27. 4. 1999

Počet repríz: 32

Autor: Christopher Furany

Režie: Ondřej Zajíc

Překlad: Helena a Lubomír Synkovi

Dramaturgie: -

Sezona 1997/1998

12. Volání za řekou

Česká premiéra: 22. a 24. 9. 1997

Derniéra: 26. 6. 2000

Počet repríz: 50

Autor: Stephen Poliakoff

Režie: Ondřej Zajíc

Překlad: Helena a Lubomír Synkovi

Dramaturgie: -

13. Prachy? Prachy! aneb Funny Money

Česká premiéra: 3. 11. 1997

Derniéra: 6. 11. 2000

Počet repríz: 104

Autor: Ray Cooney

Režie: Jana Kališová

Překlad: Břetislav Hodek

Dramaturgie: Jiří Závěš

14. Tramvaj do stanice Touha

Premiéra: 19. 11. 1997

Derniéra: 13. 9. 1999

Počet repríz: viz obnovená premiéra v sezoně 2000/2001

Autor: Tennessee Williams

Režie: Ondřej Zajíč

Překlad: Luba a Rudolf Pellarovi

Dramaturgie: -

15. Revizor

Premiéra: 2. 2. 1998

Derniéra: 22. 4. 1999

Počet repríz: 19

Autor: stejnojmenný román Nikolaje Vasiljeviče Gogola upravil Zdenek Potužil

Režie: Zdenek Potužil

Překlad: Karel Milota

Dramaturgie: Petr Němec

16. Noc divokých zvířat

Premiéra: 4. 3. 1998

Derniéra: 26. 4. 1999

Počet repríz: 16

Autor: hru Michala Gulyáše upravil Ondřej Pavelka

Režie: Ondřej Pavelka

Dramaturgie: Michal Gulyáš

Sezona 1998/1999

17. Manon

Premiéra: 16. a 17. 9. 1998

Derniéra: 18. 12. 2001

Počet repríz: 82

Autor: Vítězslav Nezval

Režie: Ondřej Zajíc

Dramaturgie: Ondřej Zajíc

18. Sladce a moudře

Premiéra: 28. 9. a 4. 10. 1998

Derniéra: 13. 3. 2000

Počet repríz: 23

Autor: Miki Jelínek

Režie: Ondřej Pavelka

Dramaturgie: -

19. Lakomec

Premiéra: 23. 11. 1998

Derniéra: 20. 12. 2002

Počet repríz: 120

Autor: Molière

Režie: Jana Kališová

Překlad: Erik Adolf Saudek

Dramaturgie: -

20. Višňový sad

Premiéra: 1. 3. 1999

Derniéra: 16. 5. 2000

Počet repríz: 20

Autor: Anton Pavlovič Čechov

Režie: Ondřej Zajíc

Překlad: Leoš Suchařípa

Dramaturgie: Jiří Trnka

21. Domeček pro panenky

Premiéra: 17. 5. 1999

Derniéra: 11. 5. 2001

Počet repríz: 32

Autor: Henrik Ibsen

Režie: Jana Kališová

Překlad: František Frölich

Dramaturgie: -

Sezona 1999/2000

22. Sousedé/Otčina

Premiéra: 7. 10. 1999

Derniéra: 27. 11. 1999

Počet repríz: 2

Autor: Karel Steigerwald

Režie: Dušan David Pařízek

Dramaturgie: Karel Steigerwald

23. Oddací list

Premiéra: 18. 10. 1999

Derniéra: dosud na repertoáru Divadla Rokoko

Počet repríz: k 12. 2. 2009 odehráno 160 repríz

Autor: Ephraim Kishon

Režie: Ondřej Zajíc

Překlad: Eva M. Kavanová a Jakub Markovič

Dramaturgie: Jiří Trnka

24. Veřejný deník Olina Houbičky

První provedení: 4. 12. 1999

Poslední provedení: 26. 6. 2002

Počet repríz: 61

Autor: pod pseudonymem Olina Houbičky se skrývá Zdenek Potužil a kolektiv autorů

Režie: Zdenek Potužil

Dramaturgie: Petr Němec

25. Čarodějky ze Salemu

Premiéra: 12. 3. 2000

Derniéra: 26. 5. 2003

Počet repríz: 78

Autor: Arthur Miller
Režie: Ondřej Zajíc
Překlad: Kateřina Hilská
Dramaturgie: Jiří Trnka

26. Černá komedie

Premiéra: 2. 5. 2000
Derniéra: 30. 5. 2002
Počet repríz: 46
Autor: Peter Shaffer
Režie: Oto Ševčík
Překlad: Luboš Trávníček
Dramaturgie: Jiří Trnka

Sezona 2000/2001

27. Tramvaj do stanice Touha

Obnovená premiéra: 15. 11. 2000
Derniéra: 14. 1. 2002
Počet repríz za I. i II. premiéru: 63
Autor: Tennessee Williams
Režie: Ondřej Zajíc
Překlad: Luba a Rudolf Pellarovi
Dramaturgie: -

28. Miláček Boží aneb Čert nikdy nespí

Česká premiéra: 17. 12. 2000
Derniéra: 16. 12. 2002
Počet repríz: 32
Autor: Neil Simon
Režie: Zdenek Potužil
Překlad: Miki Jelínek
Dramaturgie: Jiří Trnka

29. Dvojhlavý orel

Premiéra: 25. 2. 2001
Derniéra: 17. 4. 2002
Počet repríz: 17

Autor: Jean Cocteau
Režie: Ondřej Zajíc
Překlad: Kateřina Vinšová
Dramaturgie: Jiří Trnka

Sezona 2001/2002

30. Na dotek

Česká premiéra: 9. a 10. 9. 2001
Derniéra: 23. 6. 2003
Počet repríz: 67
Autor: Patrick Marber
Režie: Zdenek Potužil
Překlad: Jitka Sloupová
Dramaturgie: Petr Němec

31. Lev v zimě

Premiéra: 21. 10. 2001
Derniéra: 29. 4. 2003
Počet repríz: 23
Autor: James Goldman
Režie: Ondřej Zajíc
Překlad: Martin Hilský
Dramaturgie: Jiří Trnka

32. Rychlé šípy 1

Premiéra: 2. 12. 2001
Derniéra: 20. 11. 2008
Počet repríz: 146
Autor: podle komiksů Jaroslava Foglara napsal Robert Bellan
Režie: Robert Bellan
Dramaturgie: -

33. Pan Hamilkar

Premiéra: 18. 1. 2002
Derniéra: 6. 6. 2005
Počet repríz: 66
Autor: Yves Jamiaque

Režie: Ondřej Zajíc
Překlad: Alena Kožíková
Dramaturgie: -

34. Pomsta Karamby L.

Premiéra: 22. 4. 2002
Derniéra: 19. 5. 2003
Počet repríz: 18
Autor: William Norfolk
Režie: Robert Bellan
Překlad: Renata Menclová
Dramaturgie: -

Sezona 2002/2003

35. Libertin

Premiéra: 13. 9. 2002
Derniéra: dosud na repertoáru Divadla Rokoko
Počet repríz: k 5. 2. 2009 odehráno 81 repríz
Autor: Eric Emmanuel Schmidt
Překlad: Matylida a Michal Lázňovští
Dramaturgie: -

36. Skřivánek

Premiéra: 6. 10. 2002
Derniéra: 9. 6. 2004
Počet repríz: 36
Autor: Jean Anouilh
Režie: Zdenek Potužil
Překlad: Eva Bezděková
Dramaturgie: Daria Ulrichová

37. Hrobka s vyhlídkou

Premiéra: 1. 12. 2002
Derniéra: 18. 6. 2004
Počet repríz: 34
Autor: Norman Robbins
Režie: Robert Bellan

Překlad: Alexandr Jerrie

Dramaturgie: -

38. Plný kapsy šutrů

Česká premiéra: 12. 12. 2002

Derniéra: dosud na repertoáru Divadla Rokoko

Počet repríz: 16. 1. 2009 odehráno 206 repríz

Autor: Marie Jones

Režie: Jana Kališová

Překlad: Jitka Scoffin

Dramaturgie: -

39. Smrt obchodního cestujícího

Premiéra: 17. 2. 2003

Derniéra: 17. 5. 2004

Počet repríz: 23

Autor: Arthur Miller

Režie: Viktor Polesný

Překlad: Luba a Rudolf Pellarovi

Dramaturgie: Pavel Kohout

40. Romeo a Julie

Obnovená premiéra: 7. 3. 2003

Derniéra: 22. 6. 2004

Počet repríz za I. i II. premiéru: 225

Autor: William Shakespeare

Režie: Zdenek Potužil

Překlad: Erik Adolf Saudek

Dramaturgie: -

41. V hodině rysa

Česká premiéra: 22. a 24. 4. 2003

Derniéra: 8. 12. 2005

Počet repríz: 35

Autor: Per Olov Enquist

Režie: Zdenek Potužil

Překlad: Zbyněk Černík

Dramaturgie: Zdena Hadrboľcová

Sezona 2003/2004

42. Životu nebezpečné akty – Pohovor/Linka dôvery/Central Park West

Premiéra: 2. 11. 2003

Derniéra: 9. 12. 2004

Počet repríz: 19

Autor: David Mamet/Elaine May/Woody Allen

Režie: Zdenek Potužil

Překlad: Michal Žantovský

Dramaturgie: Helena Salichová

43. Rychlé šípy 2 – Sněhová mise

První provedení: 21. 12. 2003

Poslední provedení: 29. 11. 2007

Počet repríz: 97

Autor: podle komiksů Jaroslava Foglara napsal Robert Bellan

Režie: Robert Bellan

Dramaturgie: -

44. After Dinner

Česká premiéra: 25. 3. 2004

Derniéra: 31. 5. 2004

Počet repríz: 8

Autor: Andrew Bovell

Režie: Zdenek Potužil

Překlad: Martin Svoboda

Dramaturgie: Helena Salichová

45. Pod jižním křížem

Česká premiéra: 23. 5. 2004

Derniéra: 17. 6. 2004

Počet představení: 7

Autor: Timberlake Wertebakerová

Režie: Kateřina Iváková

Překlad: Kateřina Iváková

Dramaturgie: -

Ediční poznámka autorky: Pokud je položka „dramaturgie“ vyplněna pomlčkou, znamená to, že dramaturgické úpravy provedl režisér inscenace.

Pokud je položka „počet repríz“ vyplněna pomlčkou, znamená to, že počet odehraných představení již není možné dohledat.

Mimorepertoárové aktivity souboru Divadla Rokoko 1995/1996 – 2003/2004

Obyčejný večer aneb Večer plný poetiky (věnovaný 80 letům naší matičky republiky)

Datum konání: 25. 10. 1998

Obyčejný večer aneb Večer plný poetiky (hlas z hladu)

Datum konání: 24. 1. 1999

Obyčejný večer aneb Večer plný poetiky (podpatky sanskrtu)

Datum konání: 21. 3. 1999

Obyčejný večer aneb Večer plný poetiky (pokušení přichází z Vltavy)

Datum konání: 15. 5. 1999

Křest knihy a CD – Obyčejný večer

Poezie a texty vybrané z literárně – hudebního pořadu Obyčejný večer z Divadla Rokoko a Divadla

Klauniky

Datum konání: 26. 6. 2000

Soupis členů uměleckého souboru Divadla Rokoko 1995/1996 – 2003/2004

1995

Bábek Jiří (od 15. 5. 1995)	Hrušínský Jan	Roden Marian	Staňková Jana
Carda Josef	Juklová Jelena (od 1. 2. 1995)	Ronec Marek	Šárský Stanislav (do 31. 7. 1995)
Čech Vladimír (do 31. 7. 1995)	Král Ludvík	Skořepová Luba	Vaculík Lukáš
Dlouhý Vladimír	Lukešová Barbara	Sládek Ota	Vlasáková Lenka
Dušek Zdeněk	Meduna Jaromír	Sršňová Hana	

1996

Bábek Jiří	Holek Jan	Roden Marian	Staňková Jana
Butko Peter	Chalupa Václav	Ronec Marek	Štěpánek Petr
Carda Josef	Juklová Jelena	Schneiderová Jitka	Švihlík František
Dlouhý Vladimír	Král Ludvík (do 30. 4. 1996)	Skořepová Luba	Ulrichová Hana
Dušek Zdeněk	Lukešová Barbara	Sládek Ota (do 30. 4. 1996)	Vačkářová Lucie
Gulyáš Michal (od 1. 5. 1996)	Meduna Jaromír	Sršňová Hana (do 14. 4. 1996)	Vlasáková Lenka

1997

Bábek Jiří	Holek Jan	Ronec Marek	Ulrichová Hana
Butko Peter	Chalupa Václav	Salzmannová Eva (od 1. 2. 1997)	Vačkářová Lucie
David Zdeněk (od 1. 8. 1997)	Juklová Jelena	Skořepová Luba	Valachová Lenka (od 1. 9. 1997)
Dlouhý Vladimír (do 28. 2. 1997)	Kubes Petr (od 1. 10. 1997)	Staňková Jana	Vlasáková Lenka
Dušek Zdeněk	Lukešová Barbara	Štěpánek Petr	
Fidlerová Radka (od 1. 1. 1997)	Meduna Jaromír	Švihlík František (do 31. 12. 1997)	
Gulyáš Michal	Roden Marian	Tomeš Milan	

1998

Butko Peter (do 28. 2. 1998)	Chalupa Václav	Roden Marian	Tomeš Milan
Čermák Hynek (od 11. 5. 1998 do 31. 7. 1998)	Juklová Jelena	Ronec Marek	Trnka Jiří
David Zdeněk	Kubes Petr	Rošetzký Marcel	Ulrichová Hana (do 28. 2. 1998)
Dušek Zdeněk	Lukešová Barbara	Salzmannová Eva	Valachová Lenka
Fidlerová Radka	Mareš Václav	Skořepová Luba	Vlasáková Lenka
Gulyáš Michal	Meduna Jaromír	Staňková Jana	Vondráčková Lucie
Holek Jan	Procházková Marika	Štěpánek Petr	

1999

David Zdeněk	Juklová Jelena	Roden Marian	Tomeš Milan
Dušek Zdeněk	Křiváček Petr	Rošetzký Marcel (od 1. 8. 1999)	Trnka Jiří
Fidlerová Radka	Kubes Petr	Salzmannová Eva	Valachová Lenka
Frejová Kristýna (od 1. 10. 1999)	Lukešová Barbara	Skořepová Luba	Vlasáková Lenka
Gulyáš Michal	Mareš Václav	Staňková Jana	Vondráčková Lucie
Holek Jan	Novák Adam (od 1. 9. 1999)	Štěpánek Petr	Zoubková Monika (od 1. 11. 1999)
Chalupa Václav	Procházková Marika	Švihlík František (od 1. 9. 1999)	

2000

David Zdeněk	Holek Jan	Novák Adam	Trnka Jiří
Dlouhý Michal (od 1. 1. 2000 do 10. 3. 2000)	Holub Radek (od 1. 3. 2000 do 30. 4. 2000)	Procházková Marika	Vejražka David (od 10. 10. 2000)
Dušek Zdeněk	Chalupa Václav	Rošetzký Marcel	Vlasák Jan (od 1. 3. 2000)
Fidlerová Radka	Juklová Jelena	Salzmannová Eva	Vlasáková Lenka
Frejová Kristýna	Křiváček Petr	Skořepová Luba	Vondráčková Lucie
Gulyáš Michal	Kubes Petr	Štěpánek Petr	Zoubková Monika
Hofmann Martin (od 1. 8. 2000)	Lukešová Barbara	Švihlík František	

2001

David Zdeněk	Hofmann Martin	Masopust Miroslav (od 15. 11. 2001)	Vejražka David
Dlouhý Michal (od 14. 4. 2001)	Holek Jan	Novák Adam	Vlasák Jan
Fidlerová Radka	Chalupa Václav	Rošetzký Marcel	Vlasáková Lenka
Frejová Kristýna	Juklová Jelena	Salzmannová Eva	Vondráčková Lucie
Gulyáš Michal	Křiváček Petr	Skořepová Luba	Zoubková Monika
Hána Jiří	Kubes Petr	Trnka Jiří	

2002

Batulková Dana (od 1. 8. 2002)	Hána Jiří	Mareš Václav (od 1. 8. 2002)	Štréblová Alena (od 1. 8. 2002)
David Zdeněk	Hofmann Martin	Masopust Miroslav	Trnka Jiří
Dlouhý Michal	Holek Jan	Maurerová Michaela	Vejražka David
Fidlerová Radka	Chalupa Václav	Novák Adam	Vlasák Jan
Frejová Kristýna	Juklová Jelena	Rošetzký Marcel	Vondráčková Lucie
Gulyáš Michal	Kluková Uršula (od 18. 11. 2002)	Salzmannová Eva	Zoubková Monika
Hadrbošková Zdena (od 1. 8. 2002)	Křiváček Petr	Skořepová Luba	

2003

Batulková Dana	Holek Jan	Masopust Miroslav	Steinmasslová Milena
Dlouhý Michal	Chalupa Václav	Maurerová Michaela	Štréblová Alena
Fidlerová Radka	Juklová Jelena	Novák Adam	Vejražka David
Hadrbošková Zdena	Kluková Uršula	Ronec Marek	Vlasák Jan
Hápl Ladislav	Kozelka Michal	Rošetzký Marcel	Vondráčková Lucie
Hána Jiří	Křiváček Petr	Salzmannová Eva	
Hofmann Martin	Mareš Václav	Skořepová Luba	

2004

Batulková Dana	Chmelař Hynek	Masopust Miroslav	Steinmasslová Milena
Bidlas Jan	Juklová Jelena	Maurerová Michaela	Stryková Jana
Fidlerová Radka	Kluková Uršula	Novák Adam	Štréblová Alena
Hádek Kryštof	Kozelka Michal	Petřík Tomáš	Vagnerová Hana
Hadrbolcová Zdena	Křiváček Petr	Ronec Marek	Vejražka David
Hána Jiří	Lněnička Petr	Rošetzký Marcel	Vlasák Jan
Chalupa Václav	Mareš Václav	Skořepová Luba	Vondráčková Lucie

Ediční poznámka autorky: Soupis členů uměleckého souboru je uváděn vždy za kalendářní rok, tzn. od 1. 1. do 31. 12. příslušného roku.

Fotografie na titulní straně:

Zleva: Patrick Marber - Na dotek (9. a 10. 9. 2001, režie: Zdenek Potužil)

Vladimír Dlouhý /Larry/ a Lucie Vondráčková /Alice/

Foto: Viktor Kronbauer

Jaroslav Foglar – Robert Bellan – Rychlé šípy 1 (2. 12. 2001, režie: Robert Bellan)

Jan Holec /Jarka Metelka/, Adam Novák /Jindra Hojer/, Jiří Hána /Mirek Dušín/, Michal Gulyáš /Rychlonožka/ a Václav Jakoubek /Červenáček/

Foto: Viktor Kronbauer

Eric Emmanuel Schmidt – Libertin (13. 9. 2002, režie: Jana Kališová)

Jiří Štěpnička /Denis Diderot/ a Radka Fidlerová /Angelika Diderotová

Obě fotografie: Viktor Kronbauer

Diplomová práce se zaměřuje na vývoj pražského Divadla Rokoko mezi lety 1995 – 2004, tedy na dobu, kdy toto divadlo fungovalo pod uměleckým vedením režiséra Zdenka Potužila. Tehdejší Potužilův režijní tým, do něhož vedle Potužila patřili Jana Kališová, Ondřej Zajíc a Robert Bellan, představoval svojí tvorbou výraznou změnu dramaturgické koncepce této scény. Tato práce analyzuje jednotlivé sezony a usiluje o zhodnocení přínosu Zdenka Potužila i jeho režisérského kolektivu. Zařazuje devítiletý vývoj Divadla Rokoko do širšího divadelního kontextu a klade si za cíl vytvořit komplexní studii z jeho novodobé historie. Součástí práce je příloha obsahující soupis literatury a pramenů, soupis repertoáru a soupis členů uměleckého souboru. Práce je doplněna fotografickou přílohou.

This master thesis focuses on the history of the Prague Rokoko Theater in the years 1995 – 2004, the period in which the Rokoko Theater was functioning under the leadership of artistic director and stage director Zdenek Potužil. At that time, the production of Potužil's team of the stage directors, involving Zdenek Potužil, Jana Kališová, Ondřej Zajíc and Robert Bellan, represented a significant change of a dramaturgy conception of this scene. This thesis analyzes each of the seasons of this period and tries to evaluate the contribution of Zdenek Potužil and the other stage directors of his team. It embeds this nine-year development of the Rokoko Theater within a broader theater context and aims to be a complex study of its recent history. The thesis also contains the bibliography, the lists of repertoire and artists ensemble and the photographs appendix.

GEORGE F. WALKER

NIC SVATÉHO

(12. 9. 1995, režie: Ewan McLaren)



Ewan McLaren ve foyer Divadla Rokoko



Petr Štěpánek /Pavel Kirsanov/, Jiří Bábek /Gregor/ a Vladimír Dlouhý /Bazarov/

Obě fotografie: Petr Našic

TAJNÝ DENÍK ADRIANA KRTKA

Podle některých knih SUE TOWNSENDOVÉ

(21. 10. 1995, režie: Zdenek Potužil)



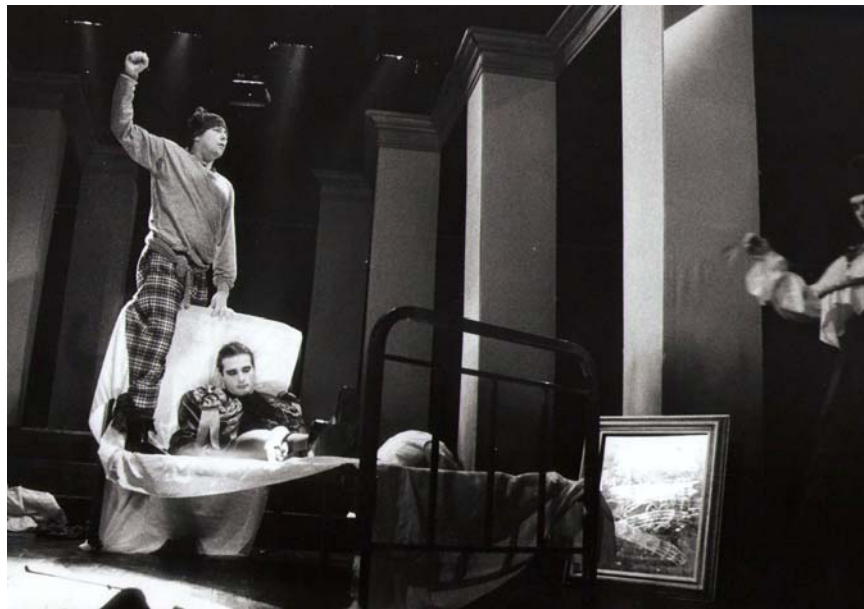
Sandra Nováková /Pandora/ a Adam Novák /Adrian/

Foto: David Schovánek

PETER TURRINI

NEJBLÁZNIVĚJŠÍ DEN

(1. 12. 1995, r: Jana Kališová)



*Ota Sládek /Bacilus/, Daniel Rous /Hrabě/ a Luděk Čtvrtník /Majzlík/
Foto: David Schovánek*

JEAN GANET

QUERELLE z Brestu

(4. a 5. 2. 1996, r: Zdenek Potužil)



*Marek Ronec /Querelle/ a Peter
Varga /Gil/
Foto: Pedro Cano*



Jiří Bábek /Seblon/

SIMON GRAY

PLNĚ ZANEPRÁZDNĚN

(12. 2. 1995, r: Jana Kališová)



*Jiří Štěpnička /Simon Hench/ a Michaela Dolinová /Davina Saundersová/
Foto: David Schovánek*

GEORGES NEVEUX

ZAMORE

(14. 4. 1996, r: Ondřej Zajíč)



*Marek Ronec /August/, Petr
Štěpánek /Zamore/ a
Barbara Lukešová /Klarisa/
Foto: David Schovánek*

VLADIMIR NABOKOV

SMÍCH VE TMĚ

(12. 9. 1996, r: Ondřej Zajíc)



Vladimír Dlouhý /Axel Rex/, Jelena Juklová /Ona/, Jaromír Meduna /Albinus/ a Peter Butko /On/



Jaromír Meduna /Albinus/, Lucie Vačkářová /Margot/ a Peter Butko /On/

Foto: David Schovánek

ZDENĚK POTUŽIL

MY PŘEMYSLOVCI

(15. 10. 1996, r: Zdenek Potužil)



Foto vlevo: Václav Chalupa /Vůtěch/ a Barbara Lukešová /Agňa/

Foto vpravo: Zdeněk Dušek /Durynk/, Barbara Lukešová /Agňa/, Eva Salzmannová /Bažinka/, Luba Skořepová /Ursula/ a Peter Butko /Vuastis/

PER OLOV ENQUIST

NOC TRIBÁDEK

(2. 12. 1996, r: Jana Kališová)



Jiří Štěpnička /August Strindberg/ a Barbara Lukešová /
Karolína Marie Davidová/
Foto: David Schovánek

WILLIAM SHAKESPEARE

ROMEO A JULIE

(14. 2. 2003, r: Zdenek Potužil)



*Lucie Vondráčková /Julie/ a Adam Novák /Romeo/
Foto: Tomáš Vodňanský*



*Marek Ronec /Merkucio/a Jan Holec /Benvolio/
Foto: David Schovánek*



*Jan Holec /Benvolio/, Adam Novák /Romeo/,
Eva Salzmannová /Juliina chůva/ a Marcel
Rošetzký /Merkucio/
Foto: Viktor Kronbauer*



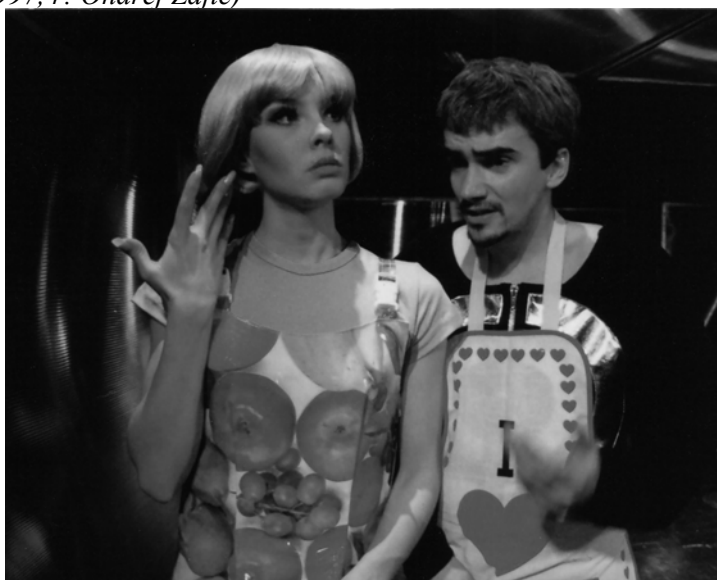
*Adam Novák /Romeo/, Václav Chalupa /Vavřinec/
a Lucie Vondráčková /Julie/*

Foto: Tomáš Vodňanský

CHRISTOPHER DURANG

NEVYLÉČITELNÍ

(5. 2. 1997, r: Ondřej Zajíc)



*Lucie Vačkářová /Prudence/ a Martin
Myšička /Bruce/
Foto: David Schovánek*

STEPHEN POLIAKOFF

VOJÁŇÍ ZA ŘEKOU

(22. a 24. 9. 1997, r: Ondřej Zaić)



*Tatiana Vilhelmová /Christine/
Obě fotografie: Vanda Hybnerová*

Eva Salzmánová /Paní Forsythová/

TENNESSEE WILLIAMS

TRAMVAJ DO STANICE TOUHA

(19. 11. 1997, r: Ondřej Zaić)



Barbara Lukešová /Blanche/

*Petr Kubes /Mitch/, Hynek Čermák
/Stanley/ a Lenka Vlasáková
-Tobiášová /Stella/*

Obě fotografie: Vanda Hybnerová

MICHAL GULYÁŠ

NOC DIVOKÝCH ZVÍŘAT

(4. 3. 1998, r: Ondřej Pavelka)



*Lenka Valachová /Marica/ a Václav Chalupa /Gábor/ Radka Fidlerová /Mr. Sen/ a Marek Ronec /Atilla/
a Jan Holec /Chaba/*

Obě fotografie: Vanda Hybnerová

VÍTĚZSLAV NEZVAL

MANON

(16. a 17. 9. 1998, r: Ondřej Zaijc)



Tatiana Vilhelmová /Manon/ a Petr Štěpánek /Duval/

*Tatiana Vilhelmová /Manon/ a Martin Hofmann /rytíř
des Grieux/*

Obě fotografie: Vanda Hybnerová

MIKI JELÍNEK

SLADCE A MOUDŘE

(28. 9. a 4. 10. 1998, r: Ondřej Pavelka)



*Lenka Valachová /Krista Pámbuchová/ a Václav Chalupa /Povětroň/
Foto: Vanda Hybnerová*

HENRIK IBSEN

DOMEČEK PRO PANENKY

(17. 5. 1999, r: Jana Kališová)



*Lenka Vlasáková - Tobiášová /Nora/ a Jiří Štěpnička /JUDr. Torvald Helmer/
Foto: Vladimír Svoboda*

EPHRAIM KISHON

ODDACÍ LIST

(18. 10. 1999, r: Ondřej Zajíč)



*Jan Vlasák /Daniel Ben Cur/ a Tatjana
Medvecká /Chedva/
Foto: Tomáš Vodňanský*

OLIN HOUBIČKA

VEŘEJNÝ DENÍK OLINA HOUBIČKY

(4. 12. 1999, r: Zdenek Potužil)



Adam Novák /Olin Houbička alias Richard Dobrý/

Obě fotografie: Viktor Kronbauer



Adam Novák /Olin Houbička alias Richard Dobrý/ a Václav Jakoubek /Vohejbák/

ARTHUR MILLER

ČARODĚJKY ZE SALEMU

(12. 3. 2000, r: Ondřej Zaiác)



*Lucie Vondráčková /Mary Warrenová/, Monika Zoubková /Betty Parrisová/ a Tatiana Vilhelmová /Abigail Williamsová/
Foto: Viktor Kronbauer*

JEAN COCTEAU

DVOJHLAVÝ OREL

(25. 2. 2001, r: Ondřej Zaiac)



*Kristýna Frejová /Královna/ a
Martin Hofmann /Stanislav/
Obě fotografie: Karel Meister*



Martin Hofmann /Stanislav/ a Kristýna Frejová /Královna/

PATRICK MARBER

NA DOTEK

(9. a 10. 9. 2001, r: Zdenek Potužil)



Michal Dlouhý /Dan/ a Vladimír Dlouhý /Larry/

Obě fotografie: Viktor Kronbauer



*Vladimír Dlouhý/Larry/ a Lucie Vondráčková
/Alice/*



Fotografie Viktor Kronbauer

*Lucie Vondráčková /Alice/, Michal Dlouhý /Dan/ a Kristýna
Frejová /Anna/
Foto: Viktor Kronbauer*

JAROSLAV FOGLAR

RYCHLÉ ŠÍPY 1

(2. 12. 2001, r: Robert Bellan)



Jan Holec /Jarka Metelka/, Adam Novák /Jindra Hojer/, Jiří Hána /Mirek Dušín/,
Michal Gulyáš /Rychlonožka/ a Václav Jakoubek /Červenáček/
Foto: Viktor Kronbauer

YVES JAMIAQUE

PAN HAMILKAR

(18. 1. 2002, r: Ondřej Zaijíc)



Petr Štěpánek
/Alexandr/, Petr
Křiváček
/Machou/ a Milena
Steinmasslová
/Eleonora/
Foto: Viktor
Kronbauer

ERIC EMMANUEL SCHMITT

LIBERTIN

(13. 9. 2002, r: Jana Kališová)



*Jiří Štěpnička /Denis Diderot/ a Radka Fidlerová
/Angelika Diderotová/
Obě fotografie: Viktor Kronbauer*



*Marcela Peňázová /Anna Dorothea
Therboucheová/*

JEAN ANOUILH

SKŘIVÁNEK

(6. 10. 2002, r: Zdenek Potužil)

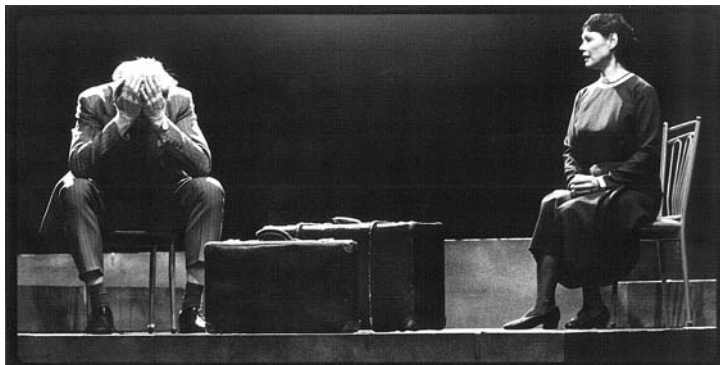


*Ilja Racek /Cauchon/, Lucie Vondráčková
/Jana/ a Jan Vlasák /Inkvizitor/
Foto: Viktor Kronbauer*

ARTHUR MILLER

SMRT OBCHODNÍHO CESTUJÍCÍHO

(17. 2. 2003, r: Viktor Polesný)



Jan Vlasák /Willy Loman/ a Jelena Juklová /Linda/

Foto: Viktor Kronbauer



Jan Vlasák /Willy Loman/ a Biff /Martin Hofmann/

Foto: Viktor Kronbauer

PER OLOV ENQUIST

V HODINĚ RYSA

(17. 2. 2003, r: Zdenek Potužil)



Adam Novák /Chlapec/, Dana Batulková /Mladší žena/ a Zdena Hadrboľcová /Starší žena/

Foto: Viktor Kronbauer

ŽIVOTU NEBEZPEČNÉ AKTY

(2. 11. 2003, r: Zdenek Potužil)



Václav Chalupa /Ken/ a Uršula Kluková /Dorothy/

Obě fotografie: Viktor Kronbauer



Záběr ze zkoušky: nápovědka Veronika Koudelková s režisérem Zdenkem Potužilem

ANDREW BOVELL

AFTER DINNER

(31. 5. 2004, r: Zdenek Potužil)



*Alena Štréblová /Monika/, Adam Novák /Steven/
a Dana Batulková /Dympie/
Foto: Viktor Kronbauer*

TIMBERLAKE WERTENBAKEROVÁ

POD JIŽNÍM KŘÍŽEM

(23. 4. 2004, r: Kateřina Iváková)

*Marek Ronec /John Wisehammer/, Petra Jungmanová /Líza Mordenová/, Lucie Vondráčková /Marie Brenhamová/, Jiří Hána /Robert Sideway/, Nina Martínková /Kačka Smithová/ a Marcel Rošetzký /John Arscott/
Foto: Viktor Kronbauer*



