

**JANÁČKOVA AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ**

**V BRNĚ**

**Divadelní fakulta**

**Ateliér režie a dramaturgie**

**Činoherní režie**

**Divadlo na divadle v inscenacích  
Shakespearova Snu noci svatojánské**

**Bakalářská práce**

**Autor práce: BcA. Zuzana Patránková**

**Vedoucí práce: prof. Ivo Krobot**

**Oponent práce: MgA. Pavel Trtílek, Ph.D.**

**Brno 2013**

## **Bibliografický záznam**

PATRÁKOVÁ, Zuzana. *Divadlo na divadle v inscenacích Shakespearova Snu noci svatojánské [A Play within a Play in Productions of Shakespeare's Midsummer Night's Dream]*. Brno: Janáčkova akademie múzických umění v Brně, Divadelní fakulta, Ateliér režie a dramaturgie, 2013. 54 s. Vedoucí bakalářské práce prof. Ivo Krobot

## **Anotace**

Cílem práce je analýza principů divadla na divadle v současných inscenacích *Snu noci svatojánské*. Práce se zaměřuje na prozkoumání funkce divadla na divadle v dramatické William Shakespeara, výklad řemeslnických scén ve *Snu noci svatojánské* a rozbor rozličných pojetí těchto scén (se zvláštním důrazem na divadlo na divadle) ve vybraných inscenacích této hry. Práce klade důraz na reflexi užití specifických divadelních prvků (lidové divadelní prvky, popisnost, komediantství) v soudobých scénických zpracování díla a úvahu nad funkcí řemeslnických scén a divadla na divadle v jednotlivých inscenacích. Pro analýzu byly zvoleny inscenace *Snu noci svatojánské* Komorní scény Aréna, Východočeského divadla Pardubice, Městského divadla Zlín, Divadla Lab Bratislava a divadelní společnosti Footsbarn Travelling Theatre.

## **Klíčová slova**

Sen noci svatojánské, divadlo na divadle, řemeslnické scény, naivní motivy, lidové divadelní prvky, popisnost, komediantství

## **Annotation**

The aim of the thesis is the analysis of the play within the play's principles in the contemporary productions of the *Midsummer Night's Dream*. The thesis focuses on the investigation of the play within the play's functions in William Shakespeare's drama, the explanation of the "artisans' scenes" in the *Midsummer Night's Dream* and the analysis of different interpretations (with the main focus on the play within the play aspects) in selected productions of this drama. The thesis puts emphasis on the reflection of the usage of specific dramatic elements (folk theatre elements, descriptiveness, acting of comedians) in contemporary stage adaptations and the contemplation about the function of the "artisans' scenes" and the play within the play in individual productions. The productions of the *Midsummer Night's Dream* chosen for the analysis were: Komorní scéna Aréna, Východočeské divadlo Pardubice, Městské divadlo Zlín, Divadlo Lab Bratislava a theatre society Footsbarn Travelling Theatre.

## **Keywords**

*Midsummer Night's Dream*, a play within a play, "artisans' scenes", naive motifs, folk theatre elements, descriptiveness, acting of comedians

## **Prohlášení**

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

V Brně, dne 30. května 2013

Zuzana Patrátová

## **Poděkování**

Na tomto místě bych ráda poděkovala prof. Ivo Krobotovi a prof. Petru Oslzlému za cenné rady při vedení a konzultacích bakalářské práce.

# Obsah

ÚVOD.....	7
<b>1 DIVADLO NA DIVADLE VE SNU NOCI SVATOJÁNSKÉ.....</b>	<b>9</b>
1.1 FUNKCE DIVADLA NA DIVADLE V DRAMATICE WILLIAMA SHAKESPEARA.....	9
1.1.1 <i>Zkrocení zlé ženy</i> .....	10
1.1.2 <i>Marná lásky snaha</i> .....	11
1.1.3 <i>Hamlet</i> .....	13
1.2 ANALÝZA SNU NOCI SVATOJÁNSKÉ SE ZAMĚŘENÍM NA VÝKLAD ŘEMESLNICKÝCH SCÉN A MOTIVŮ DIVADLA NA DIVADLE.....	14
1.2.1 <i>Historické souvislosti</i> .....	17
1.2.2 <i>Pluralita dramatického děje a Shakespearova zrcadlení</i> .....	18
1.2.3 <i>Řemeslnické scény a divadlo na divadle</i> .....	19
<b>2 SEN NOCI SVATOJÁNSKÉ KOMORNÍ SCÉNY ARÉNA .....</b>	<b>21</b>
2.1 DRAMATURGICKO-REŽIJNÍ KONCEPCE INSCENACE .....	21
2.2 ŘEMESLNICKÉ SCÉNY: INTERPRETACE POSTAV .....	21
2.3 DIVADLO NA DIVADLE: NAIVITA HERCŮ .....	23
2.4 FUNKCE ŘEMESLNICKÝCH SCÉN A DIVADLA NA DIVADLE V CELKOVÉ PROPORCI INSCENACE .....	24
<b>3 SEN NOCI SVATOJÁNSKÉ VÝCHODOČESKÉHO DIVADLA PARDUBICE.....</b>	<b>26</b>
3.1 DRAMATURGICKO-REŽIJNÍ KONCEPCE INSCENACE .....	26
3.2 ŘEMESLNICKÉ SCÉNY: INTERPRETACE POSTAV .....	27
3.3 DIVADLO NA DIVADLE: KOMUNIKACE S DIVÁKEM .....	27
3.4 FUNKCE ŘEMESLNICKÝCH SCÉN A DIVADLA NA DIVADLE V CELKOVÉ PROPORCI INSCENACE .....	29
<b>4 SEN NOCI SVATOJÁNSKÉ MĚSTSKÉHO DIVADLA ZLÍN.....</b>	<b>32</b>
4.1 DRAMATURGICKO-REŽIJNÍ KONCEPCE INSCENACE .....	32
4.2 ŘEMESLNICKÉ SCÉNY: INTERPRETACE POSTAV .....	33
4.3 DIVADLO NA DIVADLE: REŽISÉR.....	34
4.4 FUNKCE ŘEMESLNICKÝCH SCÉN A DIVADLA NA DIVADLE V CELKOVÉ PROPORCI INSCENACE .....	35
<b>5 SEN NOCI SVATOJÁNSKÉ DIVADLA LAB BRATISLAVA.....</b>	<b>38</b>
5.1 DRAMATURGICKO-REŽIJNÍ KONCEPCE INSCENACE .....	38
5.2 ŘEMESLNICKÉ SCÉNY: INTERPRETACE POSTAV .....	39
5.3 DIVADLO NA DIVADLE: LIDOVÉ DIVADELNÍ PRVKY .....	39
5.4 FUNKCE ŘEMESLNICKÝCH SCÉN A DIVADLA NA DIVADLE V CELKOVÉ PROPORCI INSCENACE .....	40
<b>6 SEN NOCI SVATOJÁNSKÉ DIVADELNÍ SPOLEČNOSTI FOOTSBARN TRAVELLING THEATRE .....</b>	<b>42</b>
6.1 DRAMATURGICKO-REŽIJNÍ KONCEPCE INSCENACE .....	42
6.2 ŘEMESLNICKÉ SCÉNY A DIVADLO NA DIVADLE: KONCEPT KLAUNIÁDY .....	43
<b>7 KOMPARACE .....</b>	<b>45</b>
<b>ZÁVĚR.....</b>	<b>49</b>
<b>LITERATURA .....</b>	<b>51</b>
<b>PRAMENY .....</b>	<b>52</b>
<b>RECENZE .....</b>	<b>52</b>
<b>ELEKTRONICKÉ ZDROJE.....</b>	<b>53</b>

## Úvod

V době, kdy psal Shakespeare *Sen noci svatojánské*, bylo fenoménu divadla na divadle přibližně sto let. Tato forma se objevuje od přelomu 15. / 16. století – prvním příkladem byla zřejmě hra H. Medwalla z roku 1497 *Fulgencius a Lukrécie*. Původně teologická metafora, že život je jen sen, přechází do specifické ludické formy, ve které si divadelní představení samo sebe uvědomuje s ironickým odstupem. Ve své podstatě divadlo vykrádá vlastní umělecké prostředky a užívá jich znovu, a to uvnitř sebe.<sup>1</sup>

A toto téma mě zajímá: Shakespearův *Sen noci svatojánské* je komedie. Hra *Krutěkrvavá smrt Pyrama a Thisby* je ve skutečnosti tragédie. Ztvárnění této tragédie uvnitř komedie se rovná burlesce, která vyžaduje užití specifických komediálních divadelních prvků - takových, které čerpají z tradice lidového divadla, jsou popisné a naprosto antiiluzivní. Z dnešního pohledu mě proto zajímá, jakým způsobem se v soudobém zpracování díla s tímto pracuje a jaká je vůbec funkce řemeslnických scén a divadla na divadle v současném *Snu noci svatojánské*. To vše vychází z úvahy nad možnostmi kombinací komedie a burlesky, tedy dvou velice podobných žánrů, v rámci jedné inscenace - respektive v rámci jedné inscenace vzniklé ve 21. století.

Řečeno s Ivo Osolobě je divadlo komunikace komunikací prostřednictvím komunikace. V případě divadla na divadle se pak jedná o metakomunikaci. Ve své práci se pokusím zodpovědět, komunikuje-li i po více než čtyři sta letech od svého napsání divadlo na divadle ve *Snu noci svatojánské* s divákem.

V první kapitole se zaměřím na prozkoumání funkce divadla na divadle v dramatice Williama Shakespeara a analýzu řemeslnických scén ve *Snu noci svatojánské*. Je pozoruhodné, že ačkoliv byl v Shakespearově době fenomén divadla na divadle poměrně nový, dramatik ho rozpracovává hned ve čtyřech svých hrách. Dále se budu *Snem noci svatojánské* zabývat z hlediska historických souvislostí, analýzy plurality dramatického děje (a

---

<sup>1</sup> PAVIS, P. Divadelní slovník. Praha: Divadelní ústav, 2003. str. 109

vysledování motivů Shakespearových zrcadlení) a výkladu řemeslnických scén (se zvláštním důrazem na divadlo na divadle).

Druhou část své bakalářské práce věnuji rozboru rozličných pojetí řemeslnických scén a divadla na divadle v soudobých zpracování díla. Pro analýzu byly zvoleny inscenace *Snu noci svatojánské* Komorní scény Aréna v režii Ivana Krejčího, Východočeského divadla Pardubice v režii Mariána Pecka, Městského divadla Zlín v režii Pavla Kheka, Divadla Lab Bratislava v režii Michala Vajdičky a divadelní společnosti Footsbarn Travelling Theatre. Bude mě zajímat především interpretace postav a koncepce divadla na divadle, tedy v čem spočívá dramaturgicko-režijní klíč a jakých prostředků je užito pro naplnění tohoto konceptu. V závěru každé kapitoly se zamyslím nad funkcí řemeslnických scén a divadla na divadle v celkové proporci inscenace.

V poslední části práce se budu následně zabývat komparací analyzovaných inscenací. Vycházeje ze získaných poznatků se pokusím zhodnotit a porovnat různá zpracování divadla na divadle, zamyslet se nad jejich funkčností, pozitivy a negativy.



# **1 DIVADLO NA DIVADLE VE SNU NOCI SVATOJÁNSKÉ**

„Celý svět je jeviště a všichni lidé na něm jenom herci...“<sup>2</sup>. Tuto dnes již slavnou větu vložil Shakespeare do úst postavě Žaka v komedii *Jak se vám líbí*. Každému přisuzuje příchody a odchody, život člení do sedmi aktů. Takto však nepřistupuje pouze k životu - život s divadlem a divadlo s životem propojuje především ve svých hrách. Shakespeare je bezpochyby nejznámějším dramatikem, jehož rozsáhlé dílo se cituje (díky své sdělnosti) už přes čtyři sta let. Proč je právě Shakespeare stále současný? V čem spočívá jeho univerzálnost? Martin Hlinský si ve své knize *Shakespeare a jeviště svět* tuto otázku pokládá a zároveň uvádí tři dle jeho názoru nezpochybnitelné důvody: dramatikova řeč a jazyk, široký rejstřík lidské zkušenosti (kterou ve svém díle obsáhl) a do třetice fakt, že „není básníkem idejí, ale básníkem konkrétních lidských situací...Shakespearův svět je jeviště, na němž rozmístil bezpočet divadelních zrcadel – zrcadla postav, zrcadla děje, zrcadla situací, zrcadla řeči a také, možná především, zrcadla zrcadel.“<sup>3</sup>

Právě Shakespearova zrcadla tvoří svět plný imaginace, metafor, odkazů, narážek – tedy ono velké jeviště světa. A na něm pak staví další jeviště, na jehož prknech se odehrává divadlo opět nastavující světu (v tomto případě světu hry) nové zrcadlo. Proto mám-li se ve své práci zabývat řemeslnickými výstupy, především pak scénou divadla na divadle ve *Snu noci svatojánské*, je třeba se nejprve obecně seznámit se samotným fenoménem divadla na divadle v dramatice Williama Shakespeara.

## **1.1 FUNKCE DIVADLA NA DIVADLE V DRAMATICE WILLIAMA SHAKESPEARA**

Anglický výraz pro pojem „divadlo na divadle“ zní „a play within a play“, což můžeme doslovně přeložit zpět do češtiny jako „hra ve hře“. Hraní

<sup>2</sup> SHAKESPEARE, W. Dílo. Praha: Academia, 2011, str. 338.

<sup>3</sup> HILSKÝ, M. Shakespeare a jeviště svět. Praha: Academia, 2010, str. 29.

rolí, šarády či převleky se vyskytují v mnoha Shakespearových hrách. Rosalinda se v *Jak se vám líbí* převléká za Ganymeda, aby vyzkoušela pevnost lásky Orlanda, paní Brouzdalová s paní Pažoutovou pečlivě připravují ve *Veselých paničkách windsdorských* produkci pro Falstaffa, Angelo se ve *Vetě za vetu* stane nevědomou součástí promyšleného tyátru sloužícího k odhalení jeho neřestí, atd. Všechny tyto hry spojuje jeden základní princip – vždy se zde vyskytuje minimálně jeden aktér, který netuší, že jde o fikci. O fenomén divadla na divadle (tak, jak se jím budu zabývat ve své práci) se v takových případech tedy nejedná, protože nedochází k separaci diváků a herců, kdy každý zná a vědomě přijímá tento svůj statut. Z tohoto pohledu tedy můžeme z celého Shakespearova díla vyčlenit pouze čtyři divadelní hry, v nichž se objevuje „pravé“ divadlo na divadle. Kromě analyzovaného *Snu noci svatojánské* se dále jedná o hry *Zkrocení zlé ženy*, *Marná lásky snaha* a *Hamlet*.

V následujících pod-pod kapitolách se budu zabývat funkcí divadla na divadle v uvedených hrách a pojmenováním shodných a odlišných motivů s řemeslnickými výstupy ve *Snu noci svatojánské*.

### 1.1.1 *Zkrocení zlé ženy*

Název jedné ze Shakespearových nejranějších her, *Zkrocení zlé ženy*, poukazuje na dominantní zápletku komedie, tedy převýchovu Kateřiny z „ženy-saně“ na milující a poslušnou manželku. Toto *Zkrocení zlé ženy* je však pouze jedním dějovým pásmem textu. Celá komedie totiž obsahuje hry hned tři. První z nich je Předehra, ve které hrabě a jeho služebnictvo narazí na na zemi spícího opilce Kryštofa Šikulu, kterého se rozhodnou převléci za šlechtice a namluvit mu, že žil patnáct let v jakémsi snu o tom, že je chudý dráteník. Pro větší pobavení hrabě najme skupinku kočovných herců a nechá je před Kryštofem (který se s divadlem nikdy předtím nesetkal) sehrát jejich nejnovější kus. *Zkrocení zlé ženy* je tedy divadlem na divadle. A toto divadlo obsahuje hry dvě – první je příběh Bianky a jejích nápadníků, druhou je samotné zkrocení Kateřiny.

Příběh Kryštofa Šikuly se stává rámcem celé hry. Vše ostatní Shakespeare skrze divadlo na divadle již od začátku pojmenovává jako fikci.

Tento princip ještě umocňuje na konci první scény prvního jednání, kdy na malý okamžik vrací pozornost zpět k Šikulovi:

„*PRVNÍ SLUHA: Ta hra vás nudí, pane? / DRÁTENÍK: To snad ne! Skvělejší kus, na můj vkus, ehm. To už byl konec? / BARTOLOMĚJ: Sotva začátek, můj pane. / DRÁTENÍK: Skvělejší kus, co, madam ženo? Už aby tak byl konec.*“<sup>4</sup>

Dění okolo Kryštofa Šikuly však postupně ztrácí na dominanci. Hra končí s koncem divadla (tedy monologem Kateřiny o poslušnosti manželek), herci zůstávají postavami a další osudy jejich, Kryštofa Šikuly i celého dvora nejsou dořečeny. Předehra zůstala předehrou a dohra se nekoná.

Divadlo na divadle ve *Zkrocení zlé ženy* se od divadla řemeslníků ve *Snu noci svatojánské* výrazně liší. První odlišností je jeho samotný rozsah a dominantní funkce ve struktuře hry. Ve *Zkrocení zlé ženy* dále vystupují profesionální kočovní herci. Nenalezneme zde ani tématickou spjatost rámce (Předehry) s příběhem divadla na divadle. Podobu však můžeme spatřovat v motivu přeměny – „*Šikulu lze pokládat za jakousi skicu k postavě Klubka ze Snu noci svatojánské. Podobně jako Klubko je Šikula nositelem komické proměny, oné ovidiovské metamorfózy, která prostupuje celý divadelním myšlením a cítěním Williama Shakespeara. Tkadlec Klubko se promění v osla, dráteník a vandrák Šikula v urozeného pána. A podobně jako se Klubko ocitá na loži královny víl Titanie, chystá se Šikula na lože se svou „madam-ženou“*“<sup>5</sup>.

Obě tyto postavy se tak dostávají mimo svou dosavadní realitu, tedy do jakéhosi „umělého snu“. Jejich přeměna je také v obou případech iniciována z vnějšku, tzn. jim neznámou postavou.

### 1.1.2 *Marná lásky snaha*

Hrou, jejíž vznik bezprostředně předchází *Snu noci svatojánské*, je komedie *Marná lásky snaha*. Divadlo na divadle se zde objevuje v pátém dějství a vykazuje s tím řemeslnickým mnoho podobností. V první řadě se jedná o statut herců zde vystupujících. Jsou jimi amatéři - komické postavy nemající s divadlem žádnou zkušenost. Tato šestice je typově odvozená z italské *commedie dell'arte*. Don Armando připomíná vychloubavého

<sup>4</sup> SHAKESPEARE, W. Dílo. Praha: Academia, 2011, str. 99.

<sup>5</sup> HILSKÝ, M. Shakespeare a jeviště svět. Praha: Academia, 2010, str. 44

Capitana. Jeho promluvy jsou založeny na dlouhých, komplikovaných a šroubovaných souvětích, která většinou postrádají smysl. Don Armando je ten, který dostane od Krále navarrského pokyn k secvičení a předvedení divadelního kusu k pobavení čtveřice francouzských dam. Jeho spoluhráči jsou Holofernes (pseudo-vzdělanec připomínající Dottora), Nathan (typ patolízalského parazita), Smítko (sluha díky „selskému rozumu“ chytřejší než jeho pán), Hňup (parodická variace na strážce pořádku) a Kotrba (venkovský šašek). Jejich hra ve hře se nazývá *Devět velikánů*. „*Do skupiny slavných dobyvatelů, jimž se říkalo Devět velikánů a kteří byli často zmiňováni v literatuře a vystupovali v různých hrách a maškarních průvodech, patřili tři pohané (Hektor Trojský, Alexandr Veliký a Julius Caesar), tři Židé (Jozue, David a Jidáš Machabejský) a tři křesťané (král Artuš, Karel Veliký a Geoffrey z Bouillonu). Pompeius a Herkules k tradičním Devíti velikánům nepatří, Shakespeare je však v komedii Marná lásky snaha do této skupiny zařadil.*“<sup>6</sup>

Příběh Devíti velikánů je komentářem k hlavní zápletce *Marné lásky snahy*, v čemž je taktéž s příběhem Pyrama a Thisby podobný. Shakespeare zde prostřednictvím nešikovné divadelní prezentace velkých mužů historie nastavuje zrcadlo čtyřem současným „velikánům“ – Králi navarrskému, Bironovi, Dumainovi a Longavillovi. Ironizuje jejich snahy dobýt srdce Francouzek a prostředky, kterými se o to pokoušejí (například dvoření se dámám v přestrojení za Moskvaný).

V obou případech divadla na divadle v *Marné lásky snaze* a *Snu noci svatojánské* plní velice výraznou funkci divadelní publikum. Diváci (vždycky dvořané) sledují vystoupení ochotníků a zaujímají nadřazený a výsměšný postoj. Sarkastické poznámky jsou v *Marné lásky snaze* ještě o něco krutější než ve *Snu noci svatojánské*, protože je aristokraté adresují přímo ochotníkům, které záměrně „vyhazují“ z rolí. Tímto svým počínáním se předvádějí před francouzskými dámami a pokoušejí se je tak po ostudných námluvách přesvědčit o své vtípnosti. Ve stejný okamžik tak hrají i aktéři Devíti velikánů i samotní šlechtici. A to vše vnímá a po svém přehodnocuje publikum skutečné.

---

<sup>6</sup> tamtéž, str. 69

*„Hra ve hře v obou komediích obsahuje pozoruhodný metadivadelní prvek, je divadlem o divadle, herci v něm hrají herce a diváci se dívají na diváky.“<sup>7</sup>*

### 1.1.3 Hamlet

Hamlet je jedinou tragédií, ve které se objevuje divadlo na divadle. Dosud byl tento princip vždy spjat s komediálním vyzněním – ať už se jedná o objednání kočovných herců k podpoře vtipu proměny Kryštofa Šikuly nebo o komicky neumělé vystoupení aktérů Devíti velikánů a příběhu Pyrama a Thisby. Zároveň je divadlo na divadle v Hamletovi ze všech výše citovaných nejslavnější. A ačkoliv se jedná o žánrově odlišné hry (tragédii a komedie), přesto můžeme mezi divadlem na divadle v *Hamletovi* a ostatních třech komediích spatřovat podobné prvky.

Stejně jako ve *Zkrocení zlé ženy* se i v *Hamletovi* objevují profesionální kočovní herci, které si Hamlet objednává k sehrání divadelního kusu. Požadavky na jejich profesionální herectví Hamlet vyjadřuje ve svém slavném (v podstatě režijní připomínky obsahujícím) monologu:

*„Prosím vás, říkejte tu řeč, jak jsem vám ji přednesl. Zlehounka a svižně ať vám plyne z úst. Jen žádná velkohubá pompa, prosím vás. Herci si v ní občas libují. To by ty verše moh rovnou vykřikovat obecní vyvolávač. A menší gesta, neštípejte dříví. Vyjádřit vášeň strhující jako přívál, víchr nebo smršť, to vyžaduje kázeň, která dá slovům ústrojnost. Mou duši uráží, když nějaký nařvaný hulvát v paruce huláká, až z něho cucky lítají, a řve, až to rve uši divákům v přízemí, kteří ocení tak ještě pitomou němohru anebo pořádný randál. Bičem bych dal zpráskat chlapa, který na jevišti řádí víc než lítá saň a pouští děs, že Herodes je proti němu hadr. Tomu se hleďte vyhnout (...) Ale přehnaně krotcí taky nebud'te. Řid'te se ve všem uměřeností. Svá gesta přizpůsobte slovům a slova zase gestům a úzkostlivě ve všem dbejte přirozenosti. Neboť vše, co takhle vybočuje z míry, odporuje smyslu herectví, jehož cílem odjakživa bylo, a dodnes je, nastavovat zrcadlo životu (...) Přemíra výrazu i jeho nedostatek pobaví neznalé, soudné diváky však pohorší – a právě jim musíte naslouchat vždy bedlivěji než všem ostatním (...) A dbejte, ať vaši herci říkají jen to, co mají v textu. Je dost takových, co se*

---

<sup>7</sup> tamtéž, str. 91

*sami smějí, jenom aby tím rozesmáli pár hloupých diváků, místo aby věnovali pozornost tomu, o čem hra doopravdy je (...)*“<sup>8</sup>

Důležitý je také vztah divadelního příběhu k hlavní zápletce. Objednáním hry *Zavraždění Gonzagovo* (s několika přidanými verši) Hamlet záměrně nastavuje zrcadlo králi Claudiovi a jeho činu. Má v plánu sledovat jeho reakci na představení, díky čemuž se chce přesvědčit o strýcově vině. Shakespeare tak princip divadla jako ironického a komického komentáře hlavního děje, který použil v *Marné lásky snaze* a *Snu noci svatojánské*, povyšuje na daleko vyšší úroveň. Divadlo v *Hamletovi* je klíčovým momentem hry - jeho sehrání rozhoduje o dalším vývoji děje.

Stěžejní jsou zde i reakce publika. Postavy by hru zřejmě sledovaly klidně a tiše. Neobjevují se pokusy o zdůraznění své nadřazenosti nad herci (tak, jako v *Marné lásky snaze* či *Snu noci svatojánské*). Je evidentní, že kočovní herci (profesionálové) byli na rozdíl od ochotníků vážení (z pozice umělecké). Hamlet představení záměrně narušuje a komentuje. Neobrací se však k hercům, ale k publiku. Zdůrazňuje tímto své „bláznovství“, zkoumá reakce matky a strýce, čímž všechny znervózňuje. Napjatá atmosféra vyvrcholí v okamžiku zavraždění krále Gonzaga, kdy Claudius představení přeruší a ze sálu uteče.

## **1.2 ANALÝZA SNU NOCI SVATOJÁNSKÉ SE ZAMĚŘENÍM NA VÝKLAD ŘEMESLNICKÝCH SCÉN A MOTIVŮ DIVADLA NA DIVADLE**

*Sen noci svatojánské* není hrou vyhraněných individualit, jedná se spíš o skupiny postav a jejich vzájemné vztahy. Hra je rámována přípravami na svatbu athénské vévody Thesea s královnou amazek Hippolytou. Hermie, dcera dvorského mistra zábav Egea, se dostala do sporu se svým otcem. Miluje totiž Lysandra a on miluje ji. Egeus ji však zaslíbil s Demetrem, a protože Demetrius je do Hermie také zamilovaný, odmítá se nároku na ni vzdát. Egeus tento problém řeší u Thesea a dožaduje se starého athénské práva: buď ho dcera poslechne a vezme si Demetria, nebo bude

---

<sup>8</sup> SHAKESPEARE, W. Dílo. Praha: Academia, 2011, str. 1055

odsouzena k smrti či životu v klášteře. Hermie a Lysandr se rozhodnou utéci z Athén a žít spolu u Lysandrovy tety na venkově. Se svým plánem se milenci svěří Heleně. Helena je zamilovaná do Demetria a jejich plán mu prozradí.

Druhou dějovou linku tvoří šestice prostoduchých athénských řemeslníků, kteří se rozhodli (k příležitosti svatby Thesea a Hippolyty) nazkoušet divadelní hru Krutěkrvává smrt Pyrama a Thisby aneb Komédie ponejvíce k pláči. Jako prostor pro zkoušení si zvolí athénský les.

Třetí skupina postav je zastoupena nadpřirozenými bytostmi – elfy a vílami (obývajícími athénský les) v čele s jejich králem Oberonem a královnou Titánií. Oberon a Titánie se hádají o indického chlapce, kterého se Titánie ujala po smrti jeho matky. Oberon z něj chce udělat své páže, ale Titánie mu ho odmítá vydat. Oberon pověří sluhu Puka, aby vyhledal kouzelný květ, jehož šťávou když potře Titániiny oči, královna se vášnivě zamiluje do první bytosti, kterou spatří. Chce ji tak ponížít (nechat se milovat „*i s medvědem nebo s rysem nebo s kancem, pardálem či jiným samcem, s netvorem, co chlupatý od hlavy je po paty.*“<sup>9</sup>) a donutit ji vydat mu chlapce. Než se Puk se zmíněnou květinou vrátí, stane se Oberon svědkem rozhovoru Demetria (hledajícího v lese Hermii) a Heleny, která ho proti jeho vůli pronásleduje. Čím více mu Helena vyznává lásku, tím více ji Demetrius odmítá. Oberon se proto rozhodne magický květ použít i na Demetria. Tento úkol svěří Pukovi („*Ty si vem trochu téhle vzácné tresti, vyhledej dívku, která láskou třeští pro hejska z Atén – tomu potři zrak. Jeho poznáš šat.*“<sup>10</sup>) a sám se vydá za Titánií. Puk však namísto Demetria najde spícího Lysandra. Hermie odmítla spát vedle něho, a tak milenci leží odděleně. Puk nabude dojmu, že ji Athéňan od sebe odehnal a nechal spát samotnou v blátě na zemi. Pokape mu proto oči šťávou z květu. Do toho však přichází Helena, které Demetrius v lese utekl. Spatří Lysandra a s obavou, že je mrtvý, ho vzbudí. Lysandr začne Heleně okamžitě vyznávat lásku. Ta jeho vyznání považuje za špatný vtíp. Role se z minuty na minutu promění a Helena je pronásledována zamilovaným Lysandrem. Spící Hermie zůstává sama.

---

<sup>9</sup> tamtéž, str. 197

<sup>10</sup> tamtéž, str.197

Po domnělém splnění úkolu Puk potká skupinku řemeslníků zkoušejících hru o Pyramovi a Thisbě. Ihned na začátku zkoušení přišli na několik „zádrhelů“. Prvním je sebevražda Pyrama. Dámy v publiku by se mohly vyděsit, že se herec zabil doopravdy, a proto se soubor rozhoduje sepsat prolog, ve kterém bude vše vysvětleno. Řemeslník hrající Lva dostane také nový text, v němž má přítomným dámám ozřejmit, že je ve skutečnosti truhlář Fortel a nikoliv opravdové zvíře. Problém, jak nastěhovat do místnosti zeď, vyřeší řemeslníci namaskováním Hubičky Tomáše. Měsíční světlo má zase ztvárnit Střízlík Robin. Puk vše se smíchem pozoruje a rozhodne se, že si ze skupinky venkovanů vystřelí. Proto Klubkovi (hrajícího roli Pyrama), který po svém monologu právě zmizel v křoví (šatně), nasadí oslí hlavu. Ostatní řemeslníky Klubko-osel po svém návratu „na scénu“ vyděsí natolik, že se dají na zběsilý úprk. A Puk je s velkou radostí ještě prožene všemi křovinami a bažinami. Klubko-osel, který netuší, co se děje a zůstává v lese sám, si začne zpívat. Jeho zpěv probudí Titánii, která se do něj zamiluje. Královna se tak (dle plánu Oberona) pomiluje s prvním tvorem, kterého spatří.

Oberon a Puk potkají hádající se Hermii s Demetriem. Hermie ho podezřívá, že zabil Lysandra. Jak by se jinak mohlo stát, že ji nechal v lese samotnou. Demetrius už je unavený, nechá běsnící Hermii odejít a ulehne do trávy, aby se vyspal. Oberon pozná Pukův omyl a přikáže mu přivést Helenu k Demetriovi, kterému mezitím pokape oči šťávou z květu. Puk přivádí Helenu, za níž jde Lysandr. Demetrius se po probuzení do Heleny zamiluje a dívka má tak rázem hned dva nápadníky. Jejich lásku jim však nevěří a je přesvědčena, že si z ní dělají legraci. Do toho přichází Hermie, kterou sem přivedl Lysandrov hlas. Ten se k ní však nezná a dál se vyznává Heleně. Hermie je zmatená, ale Helena si myslí, že se s Lysandrem a Demetriem spráhla, aby ji vytrestala za prozrazení jejich tajného útěku. Vše pozoruje Oberon a Puk. Když už hrozí rvačka mezi Hermií a Helenou i Lysandrem a Demetriem, Oberon zasáhne. Puk na jeho rozkaz rozprostře všude tmu a nechá čtveřici bloudit po lese. Vše zařídí tak, aby milenci usnuli na stejném místě. Lysandrovi pak pokape oči šťávou z dalšího květu, který ruší účinky toho prvního. Oberon udělá to samé Titánii (na které předtím vyloudil chlapce, když ji potkal sbírající čerstvé květy pro svého nového milence) a



Klubka-osla promění zpět na Klubka. Všichni se mají po probuzení domnívat, že se jim zdál zvláštní sen.

Na druhý den se do lesa vypraví Theseus s Hippolytou na hon a narazí zde na spící čtveřici. Milenci jsou omámení a zmatení. Theseus se ptá Hermie na její rozhodnutí ohledně svatby s Demetriem. Demetrius se však Hermie zříká a přiznává svou lásku k Heleně. Theseus tedy rozhoduje, že se bude konat trojí svatba.

Řemeslníci už v noci utekli zpět do Athén a teď nikde nemohou najít Klubka. Jsou rozmrzelí, že před vévodou nebudou moci sehrát svůj divadelní kus. Klubko se však z lesa vrací (také zlehka omámený, ale plný energie) a velí k výpravě do paláce. Zde sehrají (na žádost vévody, který si jejich představení i přes varování ze strany Egea dobrovolně vybral) Rozvláčně stručnou hru o Pyramovi a Thisbě, převeselou tragédií. Jejich vystoupení je provázáno posměšky ze stran svatebčanů.

Poté, co se všichni odeberou spát, přicházejí smíření Oberon s Titánií, aby požehnali všem třem novomanželským ložím. *Sen noci svatojánské* končí monologem Puka, ve kterém se obrací k publiku s žádostí, aby si ti, komu se představení nelíbilo, představili, že vše bylo pouhým snem.

### 1.2.1 Historické souvislosti

*Sen noci svatojánské* je Shakespearovou ranou komedií. Její vznik nelze přesně určit, ale „vše nasvědčuje tomu, že Shakespeare hru napsal roku 1595 nebo 1596. Zmiňuje ji Francis Meres v knize *Palladis Tamia*, která byla zaspána do Nakladatelského rejstříku 8. října 1598. Tato skutečnost představuje nevyvratitelný důkaz, že v roce 1598 byl již *Sen* dobře známou a mnohokrát hranou hrou.“<sup>11</sup>

Je pravděpodobné, že byla tato Shakespearova komedie hrána při příležitosti svatby některého alžbětinského šlechtice. Podle takových teorií je možné, že se představení konalo nejprve soukromě (v zahradě sídla novomanželů) a teprve později byl *Sen noci svatojánské* upraven pro veřejné divadlo. Soukromým představením mohla být přítomna i sama královna (badatelé tak soudí podle narážky na „vestálku, co trůní na západě“ v první scéně druhého dějství). Na základě těchto úvah můžeme odvodit složení

<sup>11</sup> HILSKÝ, M. Shakespeare a jeviště svět. Praha: Academia, 2010, str. 86

publika, které by tak v této počáteční (neveřejné) fázi uvádění *Snu noci svatojánské* bylo složeno ze šlechticů.

Z hlediska postavení ve společnosti můžeme v komedii spatřovat dva protipóly. Theseus, Hippolita a jejich dvůr, čtveřice milenců i Titanie s Oberonem jsou postavami urozenými. Protiváhu k nim tvoří řemeslníci a Oberonovi a Titániini sluhové (včetně Puka). Řemeslníci jsou předvedeni (a tak při zmíněném složení publika museli být i vnímáni) jako typičtí venkované<sup>12</sup> - tzn. komické figury.

### 1.2.2 Pluralita dramatického děje a Shakespearova zrcadlení

Zdeněk Hořínek v rozboru *Snu noci svatojánské* hovoří o polyfonní skladbě hry, tedy o pluralitě dějových pásem. Rámec hry určuje vladařská svatba Thesea a Hippolyty, která zároveň motivuje útěk milenců z Athén (kvůli jejímu časovému určení a Egeovu ultimatu Hermii) i divadelní produkci řemeslníků (jež má tvořit součást svatebního obřadu). Hlavní dramatické pásmo tvoří dění okolo čtyř athénských milenců, které je komplikováno zásahy ze strany Oberona a Puka. Kouzelná říše (třetí dějová linka) má svůj dramatický základ ve sporu Titánie s Oberonem. Zde dochází k protnutí s řemeslnickým živlem, a to v okamžiku, kdy se Klubko stane dočasným milencem Titánie. Řemeslnické scény jsou pak čtvrtým dějovým pásmem hry.

Všechny tyto vrstvy *Snu noci svatojánské* jsou protkány společným jmenovatelem – tématem lásky. Hořínek píše o pluralitním nazření tématu, které se děje na ose horizontální a vertikální. Horizontální linií označuje příběh Thesea a Hippolyty, Oberona a Titánie, Lysandra a Hermie a Heleny a Demetria - všechny čtyři páry zažijí postupně konflikt i lásku, jejich osudy se vzájemně zrcadlí. Osu vertikální, která tu horizontální protíná, představuje dění okolo čtveřice athénských milenců a řemeslnická produkce o Pyramovi a Thisbě. Tato rovina je taktéž vystavěna na principu zrcadlení. Řemeslnické scény se s hlavní dějovou linkou protnou až v samém závěru – v divadle na divadle. *Sen noci svatojánské* má tak dvojí konec – prvním by mohl být

---

<sup>12</sup> Venkovan je anglicky označován slovem *clown*.

návrat milenců z lesa a uzavření třech manželství. Je však potřeba ještě dokončit příběh řemeslníků.<sup>13</sup>

### 1.2.3 Řemeslnické scény a divadlo na divadle

Divadlo na divadle je nejkomičtější scénou *Snu noci svatojánské*, přesto ve hře nezastává funkci pouhého burleskního přídávku. Nejedná se o text v textu, ale o metatext, čili specifický text o textu.<sup>14</sup> Prostřednictvím Pyrama a Thisby Shakespeare vytváří ironický komentář k hlavnímu ději. Hra řemeslníků totiž zrcadlí vlastní příběh milenecké čtveřice a jeho potenciální vyústění. „*Dvořané si utahují z postavy zvané Měsíční svit, ale měsíc byl všudypřítomným svědkem jejich nočního třeštění. Utahují si z postavy Lva, ale lvi a dravá zvířata všeho druhu se v jejich slovech objevovali tolikrát, že tvoří jakési temné podvědomí jejich vztahů. Smějí se Pyramovi a Thisbě, jakoby zapomněli, že jejich vlastní příběh se hře řemeslníků v mnohém podobá.*“<sup>15</sup>

Hořínek dokonce hovoří o tom, že hra o Pyramovi a Thisbě nechává i v happy-endu *Snu noci svatojánské* vyznít téma autoritářské společnosti (představované Theseem a Egeem), kvůli které museli milenci z Athén uprchnout. „*Proti sobě stojí láska a přísná autorita – otcovská, manželská, vladařská. Jejím subjektem a nositelem je vždy muž: je to moc výrazně patriarchální. Autorita představuje úsilí o řád, pořádek, kázeň ve všech sférách, včetně citové: institucionalizace lásky. Nejschematičtější je to vyjádřeno tupou, ale pevnou zdí, o níž se tříští citový svazek milenců ve vložené hře o Pyramovi a Thisbě.*“<sup>16</sup>

Téma autoritářské moci není v řemeslnických scénách vyjádřeno pouze symbolicky (prostřednictvím Zdi v příběhu Pyrama a Thisby), ale i jejich každodenním strachem „o kejhák“, nepodaří-li se jim divadlo správně sehrát, nebo vyděsí-li přítomné dámy.

I přes interpretaci řemeslnických scén jako ironického komentáře k hlavní dějové lince však nelze pominout, že se jedná o typické komediální výstupy, které měly pravděpodobně sloužit k pobavení diváků a do určité

<sup>13</sup> HOŘÍNEK, Z. *Úvod do praktické dramaturgie*. Brno: JAMU, 2009. str. 78-79.

<sup>14</sup> LUKEŠ, M. *Mezi karnevalem a snem*. Praha: 2004. str. 145

<sup>15</sup> tamtéž, str. 129

<sup>16</sup> HOŘÍNEK, Z. *Úvod do praktické dramaturgie*. Brno: JAMU, 2009. str. 79.

míry zparodování amatérského divadla, které se v alžbětinské době dostalo do sporu se vznikajícími profesionálními divadelními společnostmi.

Na divadle na divadle je bezesporu nejkomičtější přístup řemeslníků k řešení Zdi, Lva a Měsíčního světla, což může současnému divákovi připomínat brechtovské zcizení. Jedná se o tvrdě antiiluzivní divadlo, které se stále hlásí k tomu, že je divadlem.

## **2 SEN NOCI SVATOJÁNSKÉ KOMORNÍ SCÉNY**

### **ARÉNA**

#### **2.1 DRAMATURGICKO-REŽIJNÍ KONCEPCE INSCENACE**

Základním dramaturgicko-režijním východiskem inscenace je princip aktualizace. K tomu v první řadě slouží volba současného překladu Martina Hilského z roku 2003. Na první pohled se pak aktualizace projevuje ve scénografii a technologii jejích proměn. V představení vystupuje dvojice techniků oděných v černém s nabílenými obličejí. Základem je prázdný prostor s dvěma stupínky po obou stranách, z nichž Pukové pozorují dění kolem sebe. V průběhu představení pak technici přiznaně přinášejí a odnášejí židle, lavice, stůl – vždy dle potřeby té které scény.

Kostýmy jsou současné, Pukové nosí kostkované košile, Hermie nemá sukni, ale kalhoty, Helena je stylizovaná do nihilistky (s vysokými kozačkami a velkým křížem na krku), Lysandr má na sobě pruhovanou košili a Demetrius bílé bavlněné (moderní) triko s dlouhým rukávem a džíny. Theseus a Oberon (hraní stejným hercem) jsou oblečeni v saku a Hippolyta s Titánií (též hrány jednou herečkou) v černých koktejlových šatech.

Klíčovým se pro inscenátory stal výklad postavy Puka, ze kterého tvoří hlavní postavu. Respektive hlavní dvě postavy. Puk má totiž v inscenaci svůj protějšek – Alter Ego. Oba jsou pak téměř neustálými pozorovateli veškerého dění, a to nejen v athénském lese, ale i ve světě Theseově. Jsou do jisté míry současnou variací na antický chór (pozorují, komentují), pouze s tím rozdílem, že svými zásahy posouvají děj.

V hudební složce je inscenace aktualizovaná nejvýrazněji - jedná se o živou hudbu, Puk první hraje na elektrickou kytaru a druhý na elektrické housle. Žánrově je hudba laděna do rocku až psychedelického rocku.

#### **2.2 ŘEMESLNICKÉ SCÉNY: INTERPRETACE POSTAV**

V inscenaci vystupuje pětice řemeslníků namísto předepsaných šesti. Jsou jimi tesař Petr Poříz, tkadlec Mikuláš Klubko, měchař Franta Píšťala a Míša Hubičková a Renata Truhlářová. Trojici mužů tak doplňují dvě ženy,

podle kterých se uzpůsobila i jména postav (Tomáš Hubička byl přepsán na Míšu Hubičkovou a z truhláře Fortela se stala truhlářka Renáta Truhlářová). Vzhledem k faktu, že řemeslníci v závěru hry vystupují jako herci, narušují inscenátoři tímto principem dobovou alžbětinskou konvenci, kdy všichni herci museli být mužského pohlaví. I přes přítomnost dvou hereček v souboru je však role Thisby přispána muži. Hubičkové a Truhlářové jsou přiděleny role Otce (který se v představení nakonec neobjeví a Míša tak namísto něj hraje Zed') a Lva. Je evidentní, že by dívky Thisbu hrály velice rády a dávají to najevo svou přítulností k principálovi Pořízovi. Ten je vyložen jako člověk, který je rád středem pozornosti, cítí se důležitě a sám sebe bere velmi vážně. Přítomnost dámské části v souboru je proto motivována i sexuálními podtexty, což ještě umocňují doteky, svádění, významné (lascivní) pohledy. Je však patrné, že jedinými zkušenějšími herci zde jsou Klubko a Pišťala, kterým také připadnou hlavní role (Pyramus a Thisba).

Řemeslníci jsou v duchu dramaturgicko-režijní koncepce v inscenaci stylizováni do dělníků, což jejich postavy nejen aktualizuje, ale také odkazuje k podmínkám a prostředí „domovského“ města, tedy Ostravy. Ve scéně, kdy se s nimi divák setkává poprvé, mají na sobě pracovní oblečení – tzn. obyčejná, různě barevná bavlněná trika (některá s už sepranými reklamními potisky) a jednoduché kalhoty. Kostýmy jsou doplněny o visačky se jménem a povoláním.

Klíčovým pro řemeslnické scény je vztah Poříze a Klubka. Oba dva jsou přesvědčeni o své nepostradatelnosti, oba dva se berou příliš vážně. Klubko je hlavní herec a Poříz zastává funkci principála a režiséra. Je tak mezi nimi cítit napětí. Klubko přede všemi (a velice okatě) Pořízovi radí, co má dělat. Poříz zase (na obranu) stále více vyzdvihuje svou „režisérskou“ důležitost.

S režisérem (v dnešním slova smyslu) Pořízem se pojí stěžejní komický prvek, jehož tvůrci používají jako základního motivu pro zparodování amatérského divadla. Je jím grafické znázornění pohybů postav po jevišti, jež Poříz zakresluje křídou na zem. Tento princip je rozehrán hlavně ve scéně zkoušení v lese, kdy Poříz přesně vyznačuje místo, kde mají herci hrající Pyrama a Thisbu stát. A Míša Hubičková posouvá o milimetry

Píšťalova chodidla, aby bylo (ke spokojenosti režiséra) dosaženo co nejpřesnějšího postoje. Po úspěšném dosažení žádoucího prostorového aranžmá z něj Klubko demonstrativně vystupuje a přichází až na dotek k Píšťalovi, čímž dává najevo svoji svobodu a nezávislost na pokynech režiséra. Pořízem nakreslenou šipku s obrovským nápisem „odchod“ Klubko sice akceptuje a po její trajektorii se (po vteřině váhání) ze scény vydá, neopomene však přidat lhostejný a nezúčastněný pohled. Inscenátoři tak prostřednictvím Klubka a Poříze vtipně parodují snad všem divadlům známé permanentní napětí a soutěž mezi režisérem a hlavním hercem.

### **2.3 DIVADLO NA DIVADLE: NAIVITA HERCŮ**

Komika divadla na divadle v inscenaci pramení především z nervozity a přehnané snahy zalíbit se a z konfliktů mezi samotnými herci.

Nejvýrazněji se s nervozitou herce pracuje v úvodním slově Renáty Truhlářové v roli Lvice. Mluví velice potichu a pomalu, vyřčení každého slova ji stojí obrovské úsilí, rukama se tahá za kostým, překračuje nohu přes nohu, během monologu se dostane až na zem – dělá, jako by na jevišti vůbec nebyla. Namísto zařvání se ozve tichoucké mňouknutí. Ve žlutém plyšovém kostýmu s kudrnatou parukou a rozmazanou červenou rtěnkou je spíš roztomilá než děsivá. V půlce své promluvy nabude trochu sebedůvěry a pokusí se o suverénní dokončení monologu. Sálá z ní dobrý úmysl a obrovská snaha (i přes nervozitu) vše správně zahrát, čímž musí nutně vyvolat u reálného publika úsměv – potají jí musí každý fandit, aby svůj úkol dokázala dokončit. Divadelní publikum však na ni reaguje výsměšně, Demetrius dokonce využívá své nadřazenosti a vystoupí za Renatou na jeviště. Dívka jeho a Theseovy narážky nechápe, tak se pouze přitrouble usmívá. V tento moment vzbuzují řemeslníci (reprezentováni naivní Renatou) nejvíce soucitu, protože je jejich upřímná snaha nejvýrazněji zironizována komentáři svatebčanů.

Na komičnosti vycházející z napětí či konfliktů uvnitř souboru je založen celý výstup Zdi. Míša Hubičková má na sobě dlouhý vyztužený gumový plát skládající se z mozaiky cihel. Díra, skrze kterou spolu Pyramus s Thisbou hovoří, vzniká odchlípnutím kousku kostýmu přímo v oblasti

hereččina rozkroku. Tato scéna je tak hraná přes výrazný sexuální podtext – zatímco Klubko s maximálním hereckým nasazením pronáší (hledaje v díře ve Zdi Thisbu) Pyramův monolog, Míša se z rozpaků, jež dává silně najevo, téměř hroutí. Divák tak současně vidí hrajícího Klubka i civilní Míšu, čímž vzniká zajímavý kontrast. Sexuální motiv je doveden do extrému v okamžiku, kdy se postava Pyrama rozezlí na Zed' za to, že před ním skrývá Thisbu. V inscenaci je tato situace řešena téměř doslovným potrestáním Zdi, kdy se Pyramus pravděpodobně snaží díru zvětšit, což ve skutečnosti vypadá jako akt znásilnění Hubičkové. Pro Thesea tak vzniká motivace (zastavení Klubkova „běsnění“) k přímému oslovení herce: „*Jestli má ta zed' trochu citu v těle, tak si tohle nemůže dát líbit*“<sup>17</sup>. Klubko na vévodu reaguje, čímž dochází k prvnímu dialogu mezi publikem a herci.

Další zcizení prostřednictvím reakcí herců na sebe navzájem nastává při prvním monologu Thisby. Franta Píšťala stejně jako na zkoušce poplete text a pronese: „*sejdeme se u hrobu Onanova*“<sup>18</sup>. Je okamžitě až hystericky okřiknut Pořízem, který za ním s lampionem v ruce představuje Měsíční světlo. Namísto nenápadného opravení textu a pokračování v řeči se Franta v dámských šatech a blondřaté paruce otočí a z „něžné“ Thisby se bleskově promění do „metalového“ muže – vyplázne na Poříze jazyk, ukáže mu „paroháče“ a hlubokým hlasem zahučí. Poté znovu nasadí falzet a pokračuje v zamilovaném tónu.

## **2.4 FUNKCE ŘEMESLNICKÝCH SCÉN A DIVADLA NA DIVADLE V CELKOVÉ PROPORCI INSCENACE**

V ostravském *Sně noci svatojánské* se řemeslníci objeví ve čtyřech scénách. První tři jsou z toho pojaty jako čistě komické – čerpají zejména z výše popsaného konfliktu mezi Pořízem a Klubkem. Všechny tyto výstupy jsou určitou expozicí k závěrečnému divadlu na divadle – divák se seznamuje s charaktery a vztahy postav, jsou zde nastoleny výchozí parodické odkazy k současnému divadlu (viz. zakreslení pohybu postav po jevišti křídou na zem). Vše spěje k tomu, že bude divadlo na divadle koncipováno výhradně jako burleska. A z pohledu užití specifických komediantských prostředků

---

<sup>17</sup> *Sen noci svatojánské*. Komorní scéna Aréna. 2004. režie: Ivan Krejčí [videozáznam].  
<sup>18</sup> tamtéž



(lidové divadelní prvky, popisnost, naivita) pro ztvárnění této scény se o burlesku opravdu jedná. Přesto však konec divadla na divadle vtipně nevyzní. A děje se tak záměrně. Tvůrci totiž nechávají řemeslníky vnímat posměšné reakce svatebčanů na jejich produkci, čímž odkrývají skutečnou funkci divadla na divadle v celkové proporci inscenace - zpětně nastavuje zrcadlo příběhu milenecké čtveřice.

Inscenátoři kladou důraz na zvýraznění nadřazenosti divadelního publika nad aktéry. Theseus si program svatebního večera zvolí sám, a to zcela dobrovolně. Hippolyta si uvědomuje potenciální trapnost řemeslnické produkce, proto svého manžela upozorní: „*Chudáci! Nechci vidět, jak se štvou, jak strhají se samou horlivostí*“<sup>19</sup>. Jejich chování v průběhu představení však s těmito úvodními slovy nekoresponduje. Společnost je čím dál uvolněnější a nebojí se do děje vstupovat častěji. A většinu komentářů diváků slyší samotní herci, kteří na jevišti nervózně stojí a neví, co si mají myslet. Nerozumí totiž smyslu řeči svatebčanů, ale evidentně tuší, že si z nich dělají legraci.

Z dnešního pohledu působí reakce divadelního publika nepatřičně – nedokáží ocenit upřímnou snahu řemeslníků a namísto toho si prostřednictvím konfrontace s nimi zvyšují svá vlastní ega. To platí zejména o Demetriovi a Lysandrovi. Inscenátoři se tím podle mého názoru ironicky vyjadřují k trendu zběsilých happyendů, kdy po nejrůznějších peripetiích (hrozba smrti, útěk z domova, náruživé zamilování do jiné osoby) stačí, aby Demetrius prohlásil, že vlastně miluje Helenu, vše bylo šťastně vyřešeno a z velkých nepřátel se stali největší přátelé. A nyní jsou spokojení a uvolnění. Jakoby zapomněli, že ještě několik hodin zpátky by se raději oblékli do plyšového kostýmu Lva než aby znovu absolvovali boje v athénském lese o pokaždé jinou lásku.

---

<sup>19</sup> tamtéž

### **3 SEN NOCI SVATOJÁNSKÉ VÝCHODOČESKÉHO DIVADLA PARDUBICE**

Postupně se stalo tradicí, že poslední premiéra sezóny Východočeského divadla Pardubice se odehrává ve venkovním prostoru pod nedalekým hradem Kunětická hora. *Sen noci svatojánské* v režii slovenského režiséra Mariána Pecka zde měl premiéru 9. a 10. června 2012. Inscenace pak byla přenesena na jeviště Východočeského divadla Pardubice, občas je však stále možné zhlédnout i její venkovní verzi. Vzhledem ke specifčnosti inscenování *Snu noci svatojánské* mimo hlavní jeviště divadla se v této kapitole budu věnovat rozboru představení hraného právě na Kunětické hoře.

#### **3.1 DRAMATURGICKO-REŽIJNÍ KONCEPCE INSCENACE**

*„Genius loci Kunětické hory je silný, takže když přišla nabídka z Pardubic, vůbec jsem neváhal. Sen noci svatojánské má pět dějství, z toho tři se odehrávají v lese, takže ta nejpodstatnější část se hraje v exteriéru. A my máme tu výhodu, že exteriér nemusíme vymýšlet, my ho máme“<sup>20</sup>* řekl na tiskové konferenci před premiérou režisér Marián Pecko. Klíčem dramaturgicko-režijní koncepce je tedy scénografie a prostorové řešení inscenace. Jevišťem je šikmá louka, která je poseta množstvím barokních křesel a dalšího dekorativního nábytku. S tím se však pracuje jen minimálně, slouží zejména jako dekorace. Dominantním prostorem pro hereckou akci je betonové proscénium ve spodní části louky. Prostředí Theseových Athén a Oberonova lesa jsou odlišena skrze příchody a odchody postav – v prvním případě herci nastupují ze strany (přímo na betonové proscénium) a v druhém případě přicházejí z louky. Magickou atmosféru lesa dotváří skupinka akrobatů na obří trampolíně ve vrchní části louky.

---

<sup>20</sup> Redakce scena.cz. *Magický Sen noci svatojánské na Kunětické hoře*. In scena.cz [online]. Dostupné z WWW: <<http://www.scena.cz/index.php?d=1&o=1&c=16902&r=2>> [cit. 5.6.2012].

### **3.2 ŘEMESLNICKÉ SCÉNY: INTERPRETACE POSTAV**

Šestice Shakespearových řemeslníků je ve Východočeském divadle Pardubice hrána stejně jako v Ostravě pěti herci – pěti muži nejrůznějších věkových kategorií. A od jejich věku se také odvíjí interpretace těchto postav a hierarchie v rámci skupiny.

Nejstarším mužem v souboru je principál Poříz. S divadlem má pravděpodobně nejvíce zkušeností. Všechny přítomné dobře zná a je vidět, že ví, jak s každým jednat. Sálá z něho přirozená autorita.

Klubko Mikuláš je oproti Pořízovi nejmladším členem řemeslnické party. Tomu odpovídá jeho extrémní snaživost, která však nikdy nevyústí do sporu s Pořízem. Klubko je pokorný a ke své roli přistupuje velice zodpovědně. Jde cítit jeho nervozita, a to jak z dobrého výkonu, tak ze snahy nezklamat Poříze a ostatní starší a zkušenější řemeslníky.

Thisbu hraje Franta Pišťala – zamlkle a melancholicky působící řemeslník středního věku.

Tomáš Hubička je oproti Pišťalovi aktivní senior, kterého si Poříz kvůli jeho nadšení pro divadlo zřejmě netroufá neobsadit, zároveň se však bojí dát mu větší roli. Hubička prolistuje ihned po obdržení scénáře stránku, aby spočítal svoje repliky. Otec, kterého má zpočátku představovat, však ve hře žádný text nemá. S o to větší vervou se proto zhostí jemu záhy přidělené role Zdi.

Nejvýrazněji interpretovanou postavou je truhlář Fortel. Už od svého příchodu se společnosti řemeslníků straní – sedí opodál, ignoruje jejich nervózní pohledy k němu a tváří se našťvaně. Postava Fortela je tak interpretována přes obrovskou nechuť zúčastnit se divadla a vystupovat před vévodou. Fortel byl pravděpodobně přemluven Pořízem – z jakého důvodu je pro divadlo tolik potřebný, nevíme. Truhlář se tak stává do určité míry záhadnou a tajemnou postavou, což do řemeslnických scén vnáší zajímavé napětí. Fortelovi je přidělena jak role Lva, tak Měsíčního světla.

### **3.3 DIVADLO NA DIVADLE: KOMUNIKACE S DIVÁKEM**

Klíčovým konceptem a zároveň podstatou divadla na divadle je v inscenaci Východočeského divadla Pardubice vztah herců a diváků.

Řemeslníci výrazně komunikují s divadelním publikem, jejich akce je vždy rozehraná do prostoru (diváci sedí po obou stranách jeviště). Herci přicházejí až na dotek ke svatebčanům. Hranice mezi chudými a urozenými se stírá. Těžko si například představit, že by si mohl Klubko Mikuláš dovolit během monologu ke Zdi pokleknout k Hermii, vzít ji za ruku a s pokusem o smyslnost říci: „*ukaz mi skulinu*“<sup>21</sup>. Očekávanou reakcí by bylo tvrdé zakročení, alespoň ze strany Lysandra, v inscenaci však situace ústí do sice udiveného, ale významně povzbuzujícího jásotu. Také pokleknutí k Heleně se slovy: „*Kam poděla se moje láska věrná*“<sup>22</sup> a ledabylé usazení (přes dotyk ramene) reagujícího Demetria značí, že inscenátoři výrazně nerozlišují (z hlediska hierarchie) řemeslníky a vrchnost. Je zde nastolen zvláštní vztah, který není ze strany publika založen na rozdílu bohatí – chudí, ale chytří – hloupí. A tento vztah je určující pro vyznění celého divadla na divadle.

Ještě než herci přicházejí, nastiňuje se uvolněná a sváteční atmosféra prostřednictvím jakéhosi „pseudodiskotékového“ tance. Když se společnost dozví, že vystupovat mají athénští řemeslníci, rozjaří je to natolik, že už ani nepřemýšlejí nad jiným programem. Již od počátku tedy k chystanému divadlu přistupují s touhou pobavit se nad hloupostí jeho účinkujících. Celou dobu od nástupu herců na scénu je povzbuzují hlasitým pískáním, tleskáním, jásáním. Řemeslníkům se smějí (zpočátku za zády a posléze už i přímo do obličeje), ale nemyslí to ve zlém – nepokoušejí se záměrně dokázat svoji nadřazenost. Působí dojmem opilých lidí upřímně se bavících na účet druhých. A pravděpodobně si vůbec neuvědomují, že by mohli někoho zraňovat. Kdyby herci neměli možnost slyšet výsměšné komentáře svatebčanů k představení, museli by nutně mít pocit, že je jejich produkce skvostná. Publikum se totiž směje připraveným vtipům, každý monolog či nástup nové postavy je provázen nadšeným tleskáním. Mohutné ovace a jásot však vyvolává naivitu řemeslníků (s jakou ke hře přistupují), nikoliv hra samotná. A řemeslníci si to v průběhu představení uvědomují. Tvůrci se tak ve zpracování divadla na divadle rozhodli nevydat cestou fraškovitosti, ale dvou různých atmosfér budovaných na základě vztahu herci – publikum.

---

<sup>21</sup> Sen noci svatojánské. Východočeské divadlo Pardubice. 2012. režie: Marián Pecko [videozáznam].

<sup>22</sup> tamtéž

### 3.4 FUNKCE ŘEMESLNICKÝCH SCÉN A DIVADLA NA DIVADLE V CELKOVÉ PROPORCI INSCENACE

Řemeslnické scény jsou pojaty jako komediantské výstupy. Tento koncept je nejvýrazněji podpořen cirkusovou melodií, která se stává jejich leitmotivem. I divadlo na divadle je zprvu koncipováno jako klauniáda – tomu odpovídají kostýmy (všichni mají klaunské nosy, Franta Píšťala v roli Thisby má na obličeji masku, principál Poříz si na prolog nasazuje paruku) i samotný způsob hraní. Již nástup herců je suverénní, zdraví se s divadelním publikem, klaní se jim – ne však nervózně, ale s naprostou jistotou, k čemuž je vedou vstřícné a především nadšené reakce svatebčanů. V Pořízově prologu není cítit jediné zaváhání (ačkoliv je význam slov převrácen), repliky sebejistě doplňuje tleskáním či popisnou gestikulací - např. s větou „*Přišli jsme, vážení...*“<sup>23</sup> rukama ilustruje vážení vah atd. Dokonce i nervózní truhlář Fortel, který by zde nejraději ani nevystupoval, se jde poklonit se zúčastněným zamáváním na všechny strany.

Úvodní monolog Tomáše Hubičky jako Zdi je hravý, komediantsky pojatý, včetně žonglování s kamínky (jež má nacpané v triku) a hlubokých poklon obecenstvu. Mikuláše Klubka zase reakce publika vyprovokují (jak bylo zmíněno již výše) až k lascivním narážkám adresovaným Heleně a Hermii. Herci přehrávají a vypadají, že to dělají záměrně.

Atmosféra se mění s příchodem truhláře Fortela. Ten se, ačkoliv zdrženlivě, monologu Lva zhostí vcelku obstojně a od diváků sklídí bouřlivý aplaus. Vzápětí však přináší (stále v kostýmu Lva) lucernu a prezentuje se jako Měsíční světlo. V tento okamžik přichází zlom, kdy se svatebčané začnou řemeslníkům již nepokrytě vysmívat. Fortel je od začátku inscenace interpretován jako misantrop a kverulant. A takový výklad postavy se stává koncepčním právě v situaci výstupu Měsíčního světla – truhlář po posměvačném komentáři Hippolyty „*Měsíc mě nudí. Mohl by vycouvat.*“<sup>24</sup> opravdu odejde. Dává najevo, že takové ponížení nemá zapotřebí a odmítne hrát dál. Na úpěnlivou žádost Poříze, aby pokračoval, pouze demonstrativně hodí paruku po Thisbě a nadobro se ukryje v zákulisí.

---

<sup>23</sup> tamtéž  
<sup>24</sup> tamtéž

Od tohoto momentu se komediantské divadlo mění v tragédii. Alespoň pro herce – diváci zůstávají rozjaření, ačkoliv i jim na pár vteřin zatuhne při Pyramově (a posléze Thisbině) závěrečném monologu úsměv na rtech. Obě sebevraždy jsou totiž (v rámci možností komicky stylizovaného textu) odehrány vážně. Žádné přehrávání, žádná velká bezobsažná gesta a pohyby. Herci sundávají klaunské nosy a namísto dýky si je přikládají na prsa. Tímto inscenátoři symbolicky ztvárňují nejen sebevraždu milenců, ale také skepsi z nepodařeného divadla. Řemeslníci si uvědomují, že to oni (a nikoliv jejich divadlo) posloužili svatebčanům jako nástroje k pobavení. A protože již od začátku nebyl nastolen princip různé hierarchie, která by mohla motivovat posměšky „urozených“ adresované „hercům-prostřáčkům“, vyznění divadla na divadle se tak přesunulo z parodie ochotnického divadla k dehonestaci divadla jako takového.

Chování herců i divadelního publika ve scéně divadla na divadle zpracovává a po svém přehodnocuje publikum reálné. A to bylo svědkem hned několika „dramatických podívaných“ - v inscenaci je totiž velice výrazně podpořen motiv Puka a Oberona jako nikým neviděných režisérů, kteří si sami pro sebe (jsou si zároveň jedinými divadelními diváky) vytvářejí zábavnou hru s návštěvníky lesa.<sup>25</sup> A do těchto hrátek se kromě řemeslníků (tzn. proměny Klubka v Osla a soulože s Titánií) zaplete i Hermie, Lysandr, Helena a Demetrius. A to ještě dříve, než jsou ovlivněni účinky kouzelného květu. Když Oberon poprvé potká Helenu a Demetria, dělá dvojici naschvály v podobě silného protivětru, plácnutí po zadku, šlápnutí na nohu. Nebo jen tak sedí na křesle a vše zaujatě sleduje. Obdobně probíhá i druhý výstup třetího dějství. Kromě Oberona je zde přítomen i Puk.. „Režijně“ již do hry prostřednictvím kouzelného květu zasáhli, proto teď pouze sedí na majestátních křeslech (uprostřed jeviště) a se zaujetím pozorují odehrávající se zápletku. Diváka nutí přítomnost Oberona a Puka tyto situace pozorovat s odstupem – jako hru ve hře. A produkce nic netušících aktérů působí o to komičtěji.

Po zhlédnutí těchto přirozených „klauniád“ publikum reakce svatebčanů při závěrečném divadle na divadle vnímá jako nepatřičné. Oba

<sup>25</sup>

**KOTT, Jan.** *Shakespearovské črty*. Praha: Československý spisovatel, 1966.

páry se ještě před chvílí trápily v athénském lese a nechybělo málo a jejich příběh mohl skončit podobně jako ten Pyramův a Thisbin. Nevědomky hráli divadlo, které bylo svými peripetemi mnohem ztřeštěnější než naprosto antiiluzivní řemeslnické zpracování Krutěkrvavé smrti Pyrama a Thisby.

Zvrat v divadle na divadle a skleslí řemeslníci v kontrastu s rozjařeným publikem zatěžkávají atmosféru konce pardubického *Snu noci svatojánské*. Ačkoliv bylo funkcí řemeslnických scén v celkové proporci inscenace diváka pobavit, vypadá to, že se ho tvůrci v závěru divadla na divadle rozhodli znejistit. Inscenátoři tak ve zpracování hry o Pyramovi a Thisbě nastavují velice ironické zrcadlo celému předchozímu dění.

## 4 *SEN NOCI SVATOJÁNSKÉ MĚSTSKÉHO DIVADLA* ZLÍN

### 4.1 DRAMATURGICKO-REŽIJNÍ KONCEPCE INSCENACE

Základem dramaturgicko-režijní koncepce inscenace je zhuštění obsazení na pouhých osm herců, z nichž každý hraje dvě role. Kromě tradičních dvojrolí Theseus-Oberon a Hyppolita-Titanie se dále jedná o zdvojení obou mileneckých párů se skupinou řemeslníků, přesněji Pořízem, Fortelem, Pišťalou a Střízlíkem. Radoslav Šopík pak ztvárňuje role Egea a Klubka a Radovan Král hraje kromě Puka také Filostrata. U jediného Puka je však možno říci, že se za Filostrata převléká – děje se tak totiž přiznaně před očima diváka. Sluha Oberonův se tak dokázal vloudit i na dvůr Thesea, kde ve svých škodolibostech pokračuje. Puk je vyložen jako hybatel všeho dění, čemuž napovídá již začátek představení, kdy rarach všechny přítomné na jeviště „přičaruje“ se slovy „*no ne, to je snad divadlo*“<sup>26</sup>. Tato replika je v textu řečena v prvním výstupu třetího jednání. Jejím přenesením na začátek inscenátoři celé představení zcizují, jako by chtěli zvýraznit, že vše bude jen hra, divadlo, sen - tímto principem zřejmě míní vytvořit oblouk ke konečnému monologu, v němž Puk praví, že „*jestli jsme se nelíbili, pomyslete si na chvíli, že jste tady jenom spali a my všichni se vám jen zdáli, příběh náš byl přelud jen, tahle hra zas pouhý sen.*“<sup>27</sup>

Skrze výtvarnou stránku inscenace tvůrci demonstrují magickou atmosféru athénskégo lesa. Prostorná scéna zlínského jeviště je osázena solitárními objekty prapodivných tvarů, které divák posléze identifikuje jako nejrůznější hudební nástroje, mezi nimiž jsou například futuristické varhany, hybridní violoncello, zvony, struny natažené přes zvláštní konstrukci. Jevišťe je členěno horizontálně, přičemž hornímu „patru“ dominuje obří buben, který zároveň připomíná měsíc v úplňku. Zbytek nástrojů tvoří lesní labyrint stromů, křovin, bažin atd. Proscénium vévodí bazének s vodou, který slouží k divokým rvačkám čtveřice milenců ve druhém výstupu třetího dějství.

<sup>26</sup>

*Sen noci svatojánské*. Městské divadlo Zlín: 2012. režie: Pavel Khek [videozáznam].

<sup>27</sup>

SHAKESPEARE, W. Dílo. Praha: Academia, 2011. str. 216.



Kouzelnou atmosféru pak dotváří ambientní hudba Václava Kořínka a zvuky a rytmy, které herci vyluzují na různé instrumenty.<sup>28</sup>

## 4.2 ŘEMESLNICKÉ SCÉNY: INTERPRETACE POSTAV

I ve zlínském *Sen noci svatojánské* vystupuje pět řemeslníků namísto předepsaných šesti – chybí zde postava Tomáše Hubičky. Klubko Mikuláš je nejstarší, ostatní jsou hráni mladými herci a herečkami. Herečky kromě Střízlíka a Fortela ztvárňují role Heleny a Hermie - v řemeslnických výstupech se však dotyčné převlékají za mužské postavy. Všichni řemeslníci jsou stylizovaní jako prostáčci – snaživí, ale hloupí a velice naivní. V kostýmech tvůrci zdůrazňují „second-handovost“ a chudobu. Například Klubko má na sobě vytaháný svetr a dřevěné rukavice (v létě!) připevněné na šňůrce k zápěstí. Pořízův oděv připomíná malířské pracovní oblečení. Hana Briešťanská v roli Fortela je oblečená do velice sepraného nádražáckého kostýmu, na hlavě má žlutou pracovní helmu. Helmu má také Marie Vančurová jako Střízlík, jedná se však o jakousi starou, na smetišti nalezenou verzi žokejské přilby. Nejpodivněji oblečen je Franta Píšťala – má na sobě pouze kraťasy s kšandami přepnuté přes holou hrud' a na hlavě obrovskou čepici. Zdůrazňuje se tím jeho bezelstnost a prostota, možná však až příliš.

Nejzajímavěji je vyložen Poříz, ve kterém inscenátoři vzdávají hold Janu Antonínu Pitínskému, který ve Zlíně mnohokrát režíroval, tamní ho tedy dobře znají. Marek Příkazský hraje Poříze jako introvertního přemýšlivého režiséra, přičemž věrně imituje mluvu (a přízvuk) právě Pitínského. Klubko je stylizovaný do člověka, který se nikdy nespokojí s tím, co má. Ačkoliv je role Pyrama hlavní a nejdůležitější, Klubko chce hrát všechny ostatní role, jenom ne tu svou – chodí a Pyramův text nutí každému, až ho nakonec našťavaně a nespokojeně zahodí na zem. Když se pro něj však vydá Střízlík, Klubko po textu samozřejmě skočí. Střízlík je nejméně zúčastněný – většinou sedí opodál na prázdné base a pije pivo – jeho bonmotem se stalo: „*jak já to vidím*“<sup>29</sup>. Píšťala je extrémně naivní klouček, ze všech má asi nejprostší

<sup>28</sup> PAVLOVSKÝ, Petr. *V hlavní roli Puk*. In: *Divadelní noviny*. Roč. 2., č. 6. (22.3.2005), str.

<sup>29</sup> *Sen noci svatojánské*. Městské divadlo Zlín: 2012. režie: Pavel Khek [videozáznam].

výraz. Konkuruje mu ukoktaný Fortel, do kterého se musí praštit, když se zakoktá, aby větu vůbec dokončil. Klubko, Fortel a Pišťala jsou také největšími „koumáky“ – to předvádějí ve svém druhém výstupu, kdy na problémy typu „kde vzít v místnosti zeď“ reaguji zadumanou chůzí tam a zpět, u čehož si mnou intelektuálně bradu. Poříz na ně jen vyjeveně kouká a bezradně komentuje jejich pokus např. vyškrtnout zavraždění Pyrama slovy: „Ale to je pointa“.

Oproti Shakespearovu textu inscenace obsahuje několik změn:

- a) V divadle na divadle vůbec nevystupuje postava Měsíčního světla. Poříz se na zkoušce v lese spokojí s návrhem Klubka, že se otevře okno a Měsíc si najde cestu dovnitř. Zpětně to však nikdo nechápe a scéna s Měsíčním světlem je tak oslabena o svoji komičnost.
- b) Poříz je jasně označen za autora hry.
- c) Poříz svůj Prolog přednáší ještě před divadlem na divadle dvakrát, a to na konci druhého výstupu prvního jednání a druhého výstupu čtvrtého jednání. Důrazy ve větě a interpunkci však vyslovuje správně, tedy po smyslu prologu:

*„Přišli jsme, vážení. Vás urazit však nechcem. Abyste si pomysleli, že dobrý úmysly jen můžem mít, tak zahrajem vám. A to je celý. Přišli jsme, prosím. Tropit si z vás smích však nechcem. Abyste se smáli vy, to je náš cíl. Být vaše soužení už vůbec nechceme. Vás pobavit teď herci přijdou. Dobře poslouvejte a starým známým věcem ucho dejte.“<sup>30</sup>*

Správné znění prologu se tak divákovi zaryje do paměti a v okamžiku, kdy ho v úvodu divadla na divadle Poříz přednese špatně (protože mu Puk-Filostrates škodolibě sebral text a předal ho vévodovi), slovní komika tohoto výjevu zapůsobí o mnoho silněji.

### 4.3 DIVADLO NA DIVADLE: REŽISÉR

Základem komičnosti divadla na divadle (a v podstatě všech řemeslnických výstupů) je užití specifických komediantských divadelních prvků. Tvůrci tak tuto závěrečnou scénu staví jako komický přídavek

---

<sup>30</sup> přepis interpunkce u Prologu In SHAKESPEARE, W. Dílo. Praha: Academia, 2011. str. 212.

namísto důmyslného zrcadla předchozího dění. To však nijak neoslabuje její vyznění či postavení v rámci celkové proporce inscenace. V řemeslnických scénách, zejména pak v divadle na divadle, je každá maličkost převedena do vtipu. A s tím se pracuje naprosto důsledně.

Vzhledem ke zhuštění obsazení na pouhých osm herců se inscenátoři připravují o čtyři předepsané diváky závěrečného divadla na divadle – tedy o Lysandra, Hermii, Demetria a Helenu. Chytře si však vytvářejí publikum nové, a to řemeslníky (v čele s Pořízem), kteří v daný moment nehrají. Jevišťe člení do předního a zadního plánu (scéna divadla na divadle versus zákulisí působící dojmem hokejové střídačky). Řemeslníci shromáždění na této „střídačce“ výrazně reagují na dění na scéně, což ještě posiluje samotnou komiku zpracování Zdi, Lva atd. Poříz je velice nenápadný (!) režisér pokoušející se ovlivnit představení v jeho průběhu. Hrouť se a omdlévá při každé chybě. Propojuje přední a zadní plán svými záchrannými akcemi, a to například když opakovaně padá Zeď (Střízlíkův kostým je natolik vyztužený, že se nemůže hýbat) nebo při potřebě praštit Fortela do zad, aby vykoktal svůj text. U toho mu většinou spadne krejčovský metr do bazénku s vodou, kde ho v příštích replikách herců naprosto nepozorovaně (!) loví. Poříz je komickým ztělesněním zoufalství všech režisérů, kteří musejí stát opodál a nemohou do svého představení zasáhnout.

#### **4.4 FUNKCE ŘEMESLNICKÝCH SCÉN A DIVADLA NA DIVADLE V CELKOVÉ PROPORCI INSCENACE**

Řemeslnické výstupy mají v inscenaci funkci čistě komickou. Jsou koncipovány jako určité mezihry sloužící k uvolnění, odpočínutí, očekávání dalšího. Tomuto paradoxně pomáhá zhuštění postav a všechny dvojrole. Vytváří se tím jakýsi koloběh – divák právě doposlechl monolog Heleny a už přicházejí její herečtí kolegové v postavách řemeslníků. A k nim se za okamžik přidává i samotná Briešťanská jako pozdě přichozí Fortel. Tímto dění na jevišti získává na dynamice. Samotné řemeslnické scény jsou pak uklidněním i z hlediska pohybu postav – jako v jediných se zde totiž nedějí neustálé příchody a odchody, ztrácení se a nacházení, atd. To koncentruje pozornost diváka, který tak může nabrat síly do dalšího chaosu a zvrátů hlavního děje.

Lysandra, Hermii, Demetria a Helenu vnímám ve zlínském *Sen noci svatojánské* kompaktně. Chápu je jako ucelenou čtveřici (tzn. nerozlišuji dvojice mileneckých párů), jejíž proměny sleduji dohromady. K tomu pravděpodobně přispívá právě zdvojení do postav řemeslníků - obě dějové linky mi totiž propojují stejní herci, u nichž můžu sledovat jejich zbesilé „převlékačky“ a doslova sprintování dějem pokaždé v jiné postavě. Ucelenou skupinou jsou tedy pro mě v první řadě herci Příkazský, Lambor, Vančurová, Briešťanská. Tato skupina pak hraje uzavřenou řemeslnickou partu. Zároveň však ztvárňují i milenecký čtyřúhelník, který na mě pod těmito dojmy působí jednotně, což je velkým přínosem. Tento princip přispívá celkové kompozici inscenace, kdy situace nejsou pouze řazeny za sebe.

Tvůrci se v komentářích divadelního publika nesnaží zdůraznit výsměch adresovaný hercům. Protože zde není přítomná milenecká čtveřice, není ani možné prostřednictvím ironických reakcí nastavit zrcadlo jejich vlastnímu příběhu. Většinu poznámek Thesea a Hippolyty řemeslníci vůbec neslyší, v těchto předělech totiž pořádají jakési porady na jejich „střídačce“. Pokud novomanželé reagují přímo na ně, pokoušejí se o přívětivý tón („*Je to ten nejroztomilejší dravec, jakého znám*“<sup>31</sup>) Publikum je tak interpretováno přes opravdovou snahu „sehrát to za herce“<sup>32</sup>. Tento princip je narušen až v samém závěru, kdy se Theseus už neudrží a smíchy vyprskne: „*Už umři, prosím tě.*“<sup>33</sup> Na popud toho se Franta hrající Thisbu zarazí – svůj monolog nedokončí teatrálně, ale smutně. Se slovy „*už mrtvá jsem, už je po všem, což k odchodu mě nutí.*“<sup>34</sup> opravdu odejde (s propíchnutou hrudí). V tento okamžik se rozehraje konflikt mezi Theseem a Hippolytou, závěr divadla na divadle tak navíc vypovídá i o jejich vlastním vztahu – zatímco Theseus plísni Poříze slovy: „*Kdyby autor té hry hrál Pyrama a oběsil se na Thisbině podvazku, byla by to ještě pikantnější tragédie*“<sup>35</sup>, Hippolyta odchází za Píšťalou a pasuje ho na oficiálního divadelníka. Uvědomuje si, že se její manžel choval netaktně a chlapce urazil. Když si jejího počínání Theseus

<sup>31</sup> *Sen noci svatojánské*. Městské divadlo Zlín: 2012. režie: Pavel Khek [videozáznam].

<sup>32</sup> viz. rozhovor Hippolyty a Thesea v prvním výstupu pátého jednání, kdy Theseus na manželčinu obavu, že se řemeslníci samou horlivostí uštvou, odpovídá: „*Tím víc to přece musíme hrát my. Když s něčím nehnu, nehnu ani brvou. Za jejich snahu poděkujem jim, za dobrou vůli, když ne za výkon.* (SHAKESPEARE, W. *Dílo*. Praha: Academia, 2011. str. 211)

<sup>33</sup> *Sen noci svatojánské*. Městské divadlo Zlín: 2012. režie: Pavel Khek [videozáznam].

<sup>34</sup> tamtéž

<sup>35</sup> tamtéž

všimne, zakončí raději svoji promluvu k řemeslníkům pozitivně: „*Ale v každém případě jste to sehráli výtečně.*“<sup>36</sup> Je evidentní, že je rád, že se mu podařilo s Hippolytou konečně smířit a nehodlá se pouštět do nových hádek. Herci jsou tedy v závěru pochváleni a nadšeně odbíhají pryč.

Reakce publika jsou budovány tak, aby ve vztahu k herecké akci zafungovaly komicky namísto výsměšně. Nejvýraznějším příkladem tohoto principu je Theseův komentář: „*Zed' padla a s ní i všechny zábrany*“<sup>37</sup> poté, co Střízlík v roli Zdi při odchodu zakopne a (neschopen udělat v kostýmu prudký pohyb) se skácí na zem. Vévodova replika tak díky své doslovné popisnosti získává na zajímavosti a vtipu.

V čem tedy podle mého názoru spočívají kvality zpracování řemeslnických výstupů a scény divadla na divadle? Inscenátoři se skrze ně nebojí dělat si legraci úplně ze všeho – z divadla a divadelníků (včetně Pitínského), z nejrůznějších zvyklostí, sami ze sebe. Dokonce bychom mohli říci, že si díky dublování postav dělají legraci ze svých vlastních hereckých výkonů v rolích milenců. Je však škoda, že tento princip není doveden úplně do důsledku. Stačilo by podpořit pár výrazných gest u čtyřúhelníku, která by byla posléze zparodována (stejnými herci) v divadle na divadle. Bylo by dosaženo evidentního zrcadlení hlavní dějové linky v příběhu Pyrama a Thisby, aniž by se tak muselo dít skrze reakce mladých svatebčanů na divadlo. V tomto případě zůstávají řemeslnické scény komickými mezihrami, které jsou jen minimálně propojeny s hlavním dějem. To sice ničemu neškodí (s komediantstvím a nelogičností výstupů je totiž pracováno naprosto důsledně, včetně poslouchání Thisby skrze díru ve Zdi a přitom odsouvání vlasů z opačného ucha), potenciál konceptu zhuštění obsazení je zde však podle mého názoru ještě větší.

---

<sup>36</sup> tamtéž  
<sup>37</sup> tamtéž

## 5 SEN NOCI SVATOJÁNSKÉ DIVADLA LAB BRATISLAVA

### 5.1 DRAMATURGICKO-REŽIJNÍ KONCEPCE INSCENACE

Inscenace vznikla jako absolventský projekt studentů Vysoké školy múzických umění v Bratislavě v režii Michala Vajdičky v akademickém roce 2010/2011. Příběh *Snu noci svatojánské* je nahlížen z hlediska současnosti - tomu odpovídá výtvarný koncept, hudba i interpretace charakterů postav. Výrazným aktualizačním prvkem je užití mobilních telefonů, skrze které jsou řešeny zásadní situace hry. Jedná se například o vyškrtnutí postavy Egea. První výstup prvního jednání tak probíhá bez jeho přítomnosti a Theseus s ním pouze telefonuje. Tomuto principu se přizpůsobují Egeovy repliky, které jsou z většiny převedeny do druhé osoby („*Je vám pro zlost vaše vlastní dcera?*“<sup>38</sup>). Helena se v monologu na konci prvního výstupu pokouší dovolat Demetriovi, který hovor opakovaně po několika dívčiných větách ukončuje.

Postavy jsou vyloženy jako současné, což s sebou v případě milenecké čtveřice nese i jistou dávku neúcty k autoritám, lhostejnost, bezstarostnost. Tímto se však podle mého názoru oslabuje základní konflikt – nejsou totiž nešťastní, pouze různými způsoby naštvání. Působí dojmem, že jednájí více na truc než z hlubokého přesvědčení, a to počínaje útekem Hermie a Lysandra a konče zamilovaností Heleny. Helena je totiž nádherná sexy žena, kterou zřejmě více ovlivňuje Demetriovo odmítnutí než láska k němu. Rozuzlení zápletky a následná okamžitá trojitá svatba tak působí z hlediska optiky současných vztahů nepřesvědčivě. Fakt, že by postavy toužily po svatbě a rodinném životě, je v jejich případě k neuvěření.

Scénografii tvoří jednolitě bílé plátno, na které jsou ve výstupech v lese promítány nejrozumnější abstraktní zobrazení přírody (zachycení kapky vody, padající listí atd.). Prostor je prázdný. Atmosféru lesa dotvářejí červené okvětní lístky donesené vílami na počest královny Titánie. Červená barva je v kontrastu se sterilní bílou, do které jsou stylizovány Titánie, Oberon, Puk (ten má navíc červenou kšiltovku) a víly a elfové.

<sup>38</sup>

*Sen noci svatojánské*. Divadlo Lab Bratislava. 2010. režie: Michal Vajdička [videozáznam].

Nejvýraznějšími scénografickými prvky jsou bílý (poloprůsvitný) látkový vak visící ze stropu uprostřed jeviště (v němž spí Titánie) a tři cyklistická kola, na nichž se dopravují řemeslníci.

## **5.2 ŘEMESLNICKÉ SCÉNY: INTERPRETACE POSTAV**

Řemeslníci jsou interpretováni jako komické typy současnosti. V inscenaci vystupují pouze čtyři – Petr Poříz, Klubko Mikuláš, truhlář Fortel a František Píšťala. Nejvýraznější změnou prochází Petr Poříz, ze kterého tvůrci dělají Slečnu Vážbu. Jedná se o typ mladé nezkušené režisérky, která je ze svého (pravděpodobně prvního) režijního počínu velice nervózní. Musí si neustále obhajovat svoje postavení před herci, zejména pak před Klubkem. Ten je vyložen jako sebestředný a ješitný vůdce party, který se těžko smiřuje s tím, že bude režírován ženou. Dává jí najevo pohrdání její prací. Dalším typem je alkoholik truhlář Fortel, jehož znakem se stal zvuk cinkání lahví v plastové nákupní tažce. Herci Mariánu Viskupovi se daří budovat typ věčně opilého hlupáka bez stereotypního karikování vesnických alkoholiků, opilecké intonace či hloupého potácení. Jeho Fortel má věčně prázdný a zmatený výraz, přiotevřenou pusou a pomalé pohyby. Vyznačuje se strachem (možná až panikou) ze zapamatování textu – vše potřebuje mít napsané na taháku. Čtveřici doplňuje Franta Píšťala, jež nepředstavuje žádný vyhraněný typ. Je obyčejným řemeslníkem, který svým kolegům spíše sekunduje. Kromě divadla na divadle je jediným výstupem, kde se výrazněji prosadí, zkouška v lese a trochu prvoplánové mačkání rozkroku kvůli dosažení vyššího (ženského) hlasu.

## **5.3 DIVADLO NA DIVADLE: LIDOVÉ DIVADELNÍ PRVKY**

Podstata celé inscenace tkví v rozehrávání hereckých akcí v prázdném prostoru. A řemeslnická skupina získává pro pohyb v tomto prostoru jednu důležitou pomůcku – cyklistická kola. Díky nim jsou herci nejen dynamičtí, ale mohou předvádět krkolomné akrobatické produkce. Vrcholným číslem je v tomto ohledu výstup Zdi, kdy Fortel balancuje na velice vratkém podstavci sestaveném ze tří kol a Pyramus s Thisbou se mezi jeho nohama baví. Zbylá komika řemeslnických výstupů pak kvůli absenci dekorace a množství rekvizit těží ze slovního projevu a samotné charakteristiky postav.

Komika divadla na divadle vychází z deklamativního (přehrávaného) herectví řemeslníků a naivních prostředků užívaných pro ztvárnění Zdi, Lva a Měsíčního světla. Kostým ničemu nenapomáhá, inscenátoři zajímavě užívají rekvizit - nejzajímavější je tak podle mého názoru Zeď, která je v představení ve skutečnosti dvojí: První překážka mezi milenci je postavena ze tří bicyklů a druhou tvoří samotný Fortel balancující na jejich vršku a posypávající si hlavu a obličej vápnem. Ačkoliv se nejedná o hlavní roli, Fortel je nakonec v představení nejdůležitější. Je totiž akcentována jeho multifunkčnost – poté, co ztvární Zeď, rychle přebíhá pro masku Lva. Tu zase odkládá, aby roztácel Slečnu Vězbu v roli Měsíčního světla (s otýpkou klestí a petrolejkou) na klavírní stoličce. Ten, který se obával textu, ho má v příběhu hry nakonec nejvíce – úvodní slova Zdi mu musí nahazovat Klubko a představení Lva má sepsáno na malém papírku ukrytém ve zvířecí masce. Zde inscenátoři pracují s komikou pramenící z nenápadné (myšleno ironicky) komunikace mezi členy souboru – v tomto případě Fortel syčí na režiséru, že po ní tahák nemůže přečíst.

#### **5.4 FUNKCE ŘEMESLNICKÝCH SCÉN A DIVADLA NA DIVADLE V CELKOVÉ PROPORCI INSCENACE**

Svatebčané na řemeslnické divadlo shlížejí z vrchu (z ochozu po stranách jeviště). Herci se tak ocitají v jakési aréně. Toto základní aranžmá vypovídá o vysokém postavení vévody a ostatních diváků a nízkém postavení řemeslníků. Nedochází k prolnutí těchto dvou skupin. Reakce na divadlo nejsou adresovány hercům, ti je ve většině případů ani neslyší. Výrazné oddělení diváků a herců by mohlo poukazovat na oddělení skutečného jeviště a hlediště – tento koncept je podpořen zakončením divadla na divadle, odchodu řemeslníků a v návaznosti na to závěrečnou promluvou Puka k divákům. Svatebčané totiž po smrti Thisby okamžitě (a bez jediné reakce směrem k hercům) odcházejí. Klubko se za nimi ještě vydává a snaží se jim nabídnout další program (epilog), ale není úspěšný. Řemeslníci jsou z takového konce rozpačití - je evidentní, že se divadlo nepovedlo. Z čeho však jsou nejvíce zklamaní? Z neúspěchu? Z toho, že nejsou odměněni (jak si původně plánovali)? Konec najednou působí depresivně. A tento pocit podle



mého názoru vyvolává rychlý a naprosto nezaujatý odchod dvorského obecnstva – jako by tímto říkali: „Pobavili jste nás a teď zmizte“.

Atmosféra konce dvou a půl hodinové komedie těžkne. Proč? Spojitost nacházím ve slovech Pukova závěrečného monologu: „*Jestli jsme se vám nelíbili, myslíte si....*“ Jakoby inscenátoři apelovali na diváka, aby se nezachoval stejně jako jejich divadelní obecnstvo a bez jakékoliv reakce prostě odešel. Mohl totiž vidět horlivou přípravu řemeslníků, jejichž snahou bylo pobavit své publikum a viděl také smutný konec těchto snah. Z tohoto pohledu divadlo na divadle a jeho zkoušení zrcadlí celou inscenaci – pouze s tím rozdílem, že proces jejího vzniku zůstane divákovi samozřejmě skryt.

## 6 *SEN NOCI SVATOJÁNSKÉ* DIVADELNÍ SPOLEČNOSTI FOOTSBARN TRAVELLING THEATRE

### 6.1 DRAMATURGICKO-REŽIJNÍ KONCEPCE INSCENACE

*Sen noci svatojánské* divadelní společnosti Footsbarn Travelling theatre je příkladem komediantské cirkusové inscenace. Tvůrci v prostoru šapitó, kde se představení odehrává, vytváří mysteriální svět založený na magii a kouzlech, komedii i tragédii. Základními výtvarnými principy jsou pohádkově laděná scénografie, barevné kostýmy, masky, výrazné líčení. Inscenace v sobě kumuluje prvky cirkusu, klauniád, tradice commedie dell'arte, Kabuki či surrealismu.<sup>39</sup>

Dominantním prvkem scénografie je velký strom v centru jeviště, v jehož koruně je umístěn dřevěný ochoz, ze kterého Oberon a Titánie mohou pozorovat veškeré dění. Vše ostatní je proměnlivé. Světu Thesea vévodí mansion symbolizující trůn, řemeslníci si přinášejí a odnášejí velkou dřevěnou bednu a atmosféra samotného athénské lesa je pak v té které situaci dotvářena kaširovanými houbami, větvemi, obrovským skládacím květem (ve kterém se Titánie pomiluje s Klubkem) atd. Magickou atmosféru dotváří živá hudba – jsou zde dva hudebníci, kteří inscenaci doprovázejí hraním na nejrůznější nástroje (fagot, housle, zvonkohra). Otevírá se tak prostor pro interakci a hudební podkreslení zejména klaunských výstupů, vytváření zvuků a komentování děje prostřednictvím hudby.

Charakter inscenace lze shrnout pod jedno slovo: překvapivost. Herci se vynořují z nečekaných zákoutí šapitó, je zde užito více než třicet masek<sup>40</sup> a kostýmů, takže není na první pohled zřejmé, kolik herců v představení ve skutečnosti hraje. Hlavním inspiračním zdrojem pro výrobu masek se stalo

---

<sup>39</sup> Parafraze článku The Irish Times uvedeného na internetových stránkách Footsbarn Travelling theatre (dostupné z WWW: <http://footsbarn.com/en/show.php?showid=11>)

<sup>40</sup> Masky byly vyrobeny Frederickou Lascelles. Fredericka pochází ze Spojených států amerických a k Footsbarn travelling theatre se připojila v roce 1982

zkoumání jejich moci a sil v domorodé kultuře Bali a samozřejmě tradice *commedia dell'arte*<sup>41</sup>.

## 6.2 ŘEMESLNICKÉ SCÉNY A DIVADLO NA DIVADLE: KONCEPT KLAUNIÁDY

Řemeslníci jsou klauny, čemuž odpovídá jak výtvarná stylizace, tak konceptuální řešení jejich scén. Ty jsou pojaty burleskně – základem je tedy jejich komika. Zjev Klubka Mikuláše například připomíná „zadek“<sup>42</sup>. Dalšími řemeslníky jsou Franta Píšťala a Střízlík Robin - extrémní prostáči s bezduchým výrazem a v otrhaných kostýmech. Nechybí samozřejmě ani Petr Poříz jakožto režisér divadelního představení.

Důraz je kladen na prostotu a jednoduchost řešení řemeslnických scén. Jedná se o klauniády, jimž se přizpůsobuje i text. Některé situace jsou textově prodlužovány - například když Klubko v první scéně třetího jednání nedostane jako jediný kostým pro svou postavu a velice nevěřičně opouští zkoušku. Není schopen pochopit, jak je možné, že by měl tak velkou roli hrát bez kostýmu. Petr Poříz však pro něj chystá překvapení a až v okamžiku Klubkova největšího zoufalství vytáhne z dřevěné bedny klobouk a mečik. Tkadlec na tuto skutečnost reaguje jako malé dítě, několikrát si ověřuje, že je „dárek“ opravdu pro něj a prostoduše říká, že to je jako o Vánocích. Jiné pasáže jsou zase pro potřeby klauniády vyškrtuty. To je případ celého druhého výstupu čtvrtého jednání.

Nejvýraznějšími úpravami pak prošlo divadlo na divadle, ze kterého jsou odebrány kompletně všechny reakce svatebčanů na představení. Divadelní publikum zde není přítomné ani osobně - je zprostředkováno velkými loutkami na tyčích, které jsou maskovány stejně jako milenecká čtveřice a Theseus s Hippolytou na začátku inscenace. Tyto loutky zároveň slouží i jako znak pro divadelní obecnost i jako opona dělící řemeslnickou scénu a „zákulisí“. V divadle na divadle také neproběhne jediný náznak

---

<sup>41</sup> *Footsbarn's dream*. In: Murraybramwell.com [online]. Dostupné z WWW: <<http://murraybramwell.com/?p=1603>> [cit. 2008]. vlastní překlad.

<sup>42</sup> Klubkovo jméno (anglicky „Bottom“) je v překladu nejen „špulka“, ale také „dno“ či „zadek“ a naznačuje tak spodní část společnosti i lidského těla. (HILSKÝ, M. *Shakespeare a jeviště svět*. Praha: Academia, 2010. str. 137

reakce herců na loutky-svatebčany, veškeré herecké akce se obracejí k reálnému publiku.

Výstupy Klubka, Poříze, Píšťaly a Střízlíka se tak s hlavní dějovou linkou nepojí (kromě milování Titánie s Klubkem). Inscenátoři tím ruší jakoukoliv tématickou spjatost v rámci plurality dramatického děje. Řemeslnické scény v celkové proporci inscenace zastávají funkci burleskních meziher. Probuzení milenecké čtveřice v lese a domluvení svateb působí jako oficiální konec, divadlo na divadle je pak jakýmsi komickým přídatkem pro diváka. Předchází mu totiž cirkusový výstup (tanec) Titánie se stuhou, který zde nemá z hlediska logiky opodstatnění. Reprezentuje však atmosféru veselí, které v tuto chvíli odpovídají jak oslavám svateb, tak (a to mnohem silněji) oslavám konce společně stráveného času v šapitó při představení *Snu noci svatojánské*.

## 7 KOMPARACE

Na základě analýz pěti zpracování řemeslnických scén, zejména pak scény divadla na divadle ve *Snu noci svatojánské*, se v následující kapitole pokusím zhodnotit a porovnat tyto různé koncepce a jejich pozitiva a negativa.

Rozdíly, a tedy nutnost přesného pojmenování při řešení dramaturgicko-režijního konceptu, lze v uvedených inscenacích spatřovat v první řadě ve stanovení charakteru postav a jejich vzájemných vztazích uvnitř skupiny. Je zajímavé, že se inscenace od inscenace liší už v samotném počtu postav<sup>43</sup>. Inscenátoři se tak v tomto bodě musí vypořádat s otázkou, jak vyřešit v divadle na divadle Zeď, Lva a Měsíční světlo a kdo je bude hrát. Možnost redukce postav na pět, popřípadě čtyři, poukazuje na otevřenost *Snu noci svatojánské* – v žádné z viděných inscenací tento krok totiž nebyl na škodu. Možná právě naopak – tvůrcům to otevírá prostor pro specifickou interpretaci postav. Z tohoto pohledu považuji za nejzajímavější řešení bratislavského Divadla Lab, kdy Fortel zastává tři role a jeviště tak po celou dobu zaplňuje zejména on (ačkoliv působí nejméně zodpovědně). V průběhu zkoušení se totiž přijde na to, že ve hře musejí vystupovat dvě postavy navíc (Zeď a Měsíční světlo). Hubička a Strízlík, kteří v textu následně tyto nové role představují, měli původně hrát Otce a Matku. Ti se pak ale v divadle na divadle vůbec nevyskytují. Bratislavští z tohoto čerpají ze všech inscenací nejvýrazněji – Otce a Matku zde vůbec necitují a všechny připsané role svěří Fortelovi. Tím navíc budují komické situace, kdy se truhlář opakovaně hrouť se slovy: „*Ale toto už opravdu potřebuju mít napsané!*“<sup>44</sup> Oproti tomu tvůrci inscenace Městského divadla Zlín ruší postavu Měsíčního světla a tím se o potenciální komickou situaci připravují.

Vycházejí ze zhlédnutých inscenací můžu říci, že základem pro vzájemný vztah řemeslníků je konflikt. A čím výraznější je, tím lépe. Proč?

<sup>43</sup> V ostravské Komorní scéně Aréna, Městském divadle Zlín a Východočeském divadle Pardubice vystupuje pětice řemeslníků, ve Footsbarn Travelling Theatre a Divadle Lab Bratislava jsou pouze čtyři.

<sup>44</sup> *Sen noci svatojánské*. Divadlo Lab Bratislava. 2010. režie: Michal Vajdička [videozáznam].

Klauniády jsou založeny na neustálých sporech – klaun škádlí druhého, dostane facku atd. Harmonie a lad nejsou v těchto případech zajímavé - primárně se jedná o co největší frekvenci dramatických (komických) situací v řadě za sebou. A přílišný soulad nesluší ani řemeslnické skupině – scény se tím více psychologizují a oslabuje se jejich komika. Příkladem řešení řemeslnických výstupů ve stylu klauniád je inscenace Footsbarn Travelling Theatre, a právě zde můžeme pozorovat neustálé prolínání konfliktu (např. Klubko nemá jako jediný kostým, a tak odchází) a usmiřování (kostým se objeví, vše byla jen hra).

Můžeme stanovit konflikt trojího charakteru – ve vztahu mezi sebou, ve vztahu k herecké akci divadla na divadle a ve vztahu k publiku. Příkladem převládajícího konfliktu „mezi sebou“ jsou inscenace ostravské Komorní scény Aréna a bratislavského Divadla Lab, kde se inscenátoři nejvýrazněji zaměřují na napětí mezi Pořízem jakožto režisérem (popřípadě režisérkou) a Klubkem jakožto hlavním hercem. Z jejich hašteření vychází několik zajímavých situací, které mají výrazně komický potenciál. V rámci celkové proporce řemeslnických výstupů je však komika pramenící z těchto situací pouze minimální.

Konflikt ve vztahu k herecké akci je nejvýraznější ve *Snu noci svatojánské* Městského divadla Zlín. Podstatou většiny gagů v divadle na divadle jsou totiž Pořízovy reakce na představení a velice nenápadné zásahy do jeho průběhu. Nešikovnost produkce se tím násobí a komické je nejenom samotné užití naivních prostředků ke ztvárnění Zdi a Lva, ale také (nebo právě především) Pořízova angažovanost. S ohledem k citované inscenaci mohu říci, že zde komika založená na tomto typu konfliktu ve scéně divadle na divadle převládá, protože sem vnáší oproti textu ještě něco navíc.

Třetí uvedený konflikt je s publikem. A reakce na diváky jsou také samostatným tématem pro komparaci.:

Při inscenování *Snu noci svatojánské* je třeba vyřešit základní otázku – slyší herci komentáře publika k jejich představení a do jaké míry jsou tyto komentáře v dominantním postavení vůči divadlu? Na základě rozborů vybraných inscenací jsem zjistila, že se v tomto bodě jedná o klíčový problém. Nejsilněji totiž ovlivňuje žánrové určení řemeslnických scén. Na

počátku je nutno si stanovit, jakou funkci mají řemeslnické scény v celkové proporci inscenace zastávat. Jedná se primárně o komické burleskní mezihry nebo o důmyslné, ironické zrcadlo nastavené hlavnímu dramatickému ději? Je divadlo na divadle druhým koncem inscenace (tedy ve smyslu jakéhosi komického přídávku) nebo prvním, a tedy nejdůležitějším? Klíč určení žánru se u všech představení ukrývá právě v řešení reakcí na publikum.

Herci nejvýrazněji vnímají posměšné komentáře svých diváků v inscenaci Východočeského divadla Pardubice. Dokonce to ovlivní a pozmění jejich produkci. Díky tomu se ve ztvárnění divadla na divadle dostává do popředí psychologizace. Celkové vyznění je melancholické – krutost svatebčanů stojí v kontrastu s upřímnou snahou řemeslníků, kterou jsme mohli během jejich příprav a zkoušení pozorovat. Řemeslnické scény neobsahují hlubší konflikty, tito lidé jsou vykresleni spíše jako velice milá, sympatická a horlivá parta. Dominantním konfliktem je tedy ten s publikem, což potlačuje veškerou komiku. Kdykoliv se totiž herci (a to platí i o dalších inscenacích) dostanou do přílišné blízkosti svatebčanů a jsou vystaveni jejich výsměchu (a mají možnost ho slyšet), vyvolávají u diváka pocit lítosti. Do popředí se tak dostává koncept zrcadlení hlavní dějové linky v divadle na divadle a uvažování nad podobnostmi mezi právě šťastně skončenými peripetemiemi vztahů Lysandr-Hermie, Demetrius-Helena a tragickým osudem lásky Pyrama a Thisby. Zatímco se novomanželé řemeslníkům a jejich příběhu smějí, divák si pamatuje, že před malým okamžikem byli takto k smíchu právě oni.

Osobně se však domnívám, že tento koncept zrcadlení je sice zajímavým, přesto ne funkčním řešením scény divadla na divadle, a to právě kvůli oslabení jeho komičnosti. Divák, který před představením neabsolvoval analýzy *Snu noci svatojánské*, není schopen v celkové kompozici inscenace do důsledků pochopit motivy zrcadlení a témata, která se v nich skrývají. Ačkoliv si jako první (a tedy nejdůležitější) konec můžeme stanovit až závěr divadla na divadle, přesto divák přirozeně vnímá jako ukončení dějové linky happyend návratu milenecké čtveřice z lesa.

Struktura *Snu noci svatojánské* a prolínání dějových linek jsou natolik komplikované, že je podle mého názoru třeba řemeslnické scény budovat naopak jako co nejčistší, tématem nezahlcené burleskní mezihry sloužící

k odpočinutí diváka a nabrání nových sil pro vnímání hlavního děje a jeho sdělení. To potvrzuje inscenace Městského divadla Zlín, která v okamžiku, kdy divákova pozornost přirozeně slábne (tedy po rozuzlení hlavního děje), nasazuje tvrdě komický řemeslnický výstup. Obecenstvo čeká konec, ale představení se prodlužuje. Divák je tím díky množství vtipu okamžitě pohlcen, neodpočítává minuty do konce a rozhodně se nenudí. Po tomto rozloučení by si mělo publikum pamatovat inscenaci *Snu noci svatojánské* jako opravdovou komedii.

Podobný příklad je i inscenace Footsbarn Travelling Theatre – zde však můžeme polemizovat s tvrzením, že se jedná o divadlo na divadle. Vzhledem k nepřítomnosti divadelního publika z dotyčného výstupu odpadá onen metadivadelní prvek, který k divákovi promlouvá právě skrze herce hrající herce a herce hrající publikum. Footsbarn Travelling Theatre se tak spíše obrací přímo k publiku a pouze jemu věnuje tento burleskní přídavek (či možno říci dohru po *Snu noci svatojánské*).

Vrátím-li se na začátek, podstata zajímavosti a funkčnosti řešení řemeslnických výstupů podle mého názoru tkví v jejich komičnosti. A díky analýzám pěti vybraných inscenací *Snu noci svatojánské* jsem zjistila, že podstata komiky spočívá (kromě samotného textu, specifického herectví a originality ztvárnění Zdi, Lva či Měsíčního světla, což je samozřejmé) ve vystavění co nejvíce konfliktů, a to mezi sebou v rámci skupiny a dále ve vztahu k představení. A naopak v potlačení otevřeného konfliktu herců a divadelního publika. Z tohoto pohledu tedy můžu označit inscenace Městského divadla Zlín a Footsbarn Travelling Theatre za pro mě nejzajímavější a nejinspirativnější. Dále to jsou inscenace Komorní scény Aréna Ostrava a Divadla Lab Bratislava, které staví na konfliktu Poříze (resp. Slečny Vězby) a Klubka a zakončení divadla na divadle rozehrávají do ponuřejší atmosféry nesoucí v sobě smutek z reakcí publika. Koncept Východočeského divadla Pardubice je pak pro mě nejméně funkční – kvůli akcentování divadla na divadle jakožto významotvorného výstupu se podle mého názoru v takto tématicky roztržitém konci rozplývá sdělní celé inscenace.



## Závěr

Ve své Bakalářské diplomové práci jsem se zabývala tématem zpracování divadla na divadle v pěti vybraných současných inscenacích *Snu noci svatojánské* Williama Shakespeara. Cílem práce byla analýza jednotlivých výkladů řemeslnických scén, jejich funkce v rámci dramaturgicko-režijní koncepce a celkové proporce inscenace a užití divadelních prostředků pro naplnění vytyčeného konceptu.

Ve své práci jsem došla ke zjištění, že podstata zpracování divadla na divadle tkví v první řadě v určení jeho žánru. Žánr totiž následně předurčuje samotná řešení těchto scén. K jeho stanovení se dobereme přes vyjasnění vztahu divadelního publika a herců a zodpovězení otázky, zda herci po celou dobu představení vnímají reakce diváků či nikoliv a do jaké míry to ovlivňuje jejich výkon. Potřeba interpretovat nejprve diváky, pojmenovat rozčlenění prostoru na jeviště a hlediště a přesně určit jejich vzdálenost a hranici, je logická. Vždyť to je to jediné, co má divadlo na divadle oproti normálnímu divadlu navíc – dvojí publikum. Jedná se o specifický divadelní princip, který je pro divadlo na divadle určující.

Vymezení žánru a definice vztahu herci-diváci je prvním krokem při tvorbě dramaturgicko-režijní koncepce scény divadla na divadle (a samozřejmě ostatních řemeslnických výstupů). V dalším bodě se pak inscenátoři musí vypořádat s realizací vytyčeného konceptu. Ta spočívá v užití konkrétních divadelních prvků. Z tohoto pohledu jsem se ve své práci zaměřila nejprve na interpretaci postav řemeslníků a charakteristiku jejich vzájemných vztahů uvnitř skupiny a následně na originalitu zpracování *Zdi, Lva, Měsíčního světla* a samotnou stylizaci hereckého projevu.

Díky komparaci analyzovaných inscenací jsem dospěla k závěru, že ačkoliv jsem zprvu oceňovala především nápaditost koncepčního řešení (jakým způsobem je divadlo na divadle zrcadlem hlavního dramatického děje), posléze jsem toto stanovisko přehodnotila. Určujícím se pro mě stala důsledná práce s aktivní komikou, která jde mnohem dál za potenciální komiku textu (včetně ztvárnění *Zdi, Lva, Měsíčního světla*). Čím jsou dané výstupy burlesknější, tím více se divákova pozornost dokáže soustředit na

další dvě linie dramatického děje, skrze které inscenátoři prezentují podstatná témata inscenace. Ačkoliv by se mohlo zdát, že v takovém případě zesílí pocit z roztříštěnosti příběhu a sdělnost tématu se kvůli mezihrám oslabuje, výsledkem je pravý opak. Na základě analýz různých inscenací jsem mohla vidět, že v komediantsky pojatých řemeslnických výstupech se téma neztrácí - vedle sebe jsou totiž řazeny významotvorné situace (sloužící ke sdělení tématu) a komické výstupy (sloužící k odpočinku a pobavení).

Při komparaci daných představení jsem pak dále zjistila, že hlavním zdrojem komiky řemeslnických scén a divadla na divadle je konflikt (v různých intencích a podobách), který otevírá potřebný prostor pro klaunské výstupy a cirkusová komediantská čísla.

Na závěr nutno podotknout, že jsem měla možnost analyzovat pět naprosto odlišných zpracování *Snu noci svatojánské*. Každá inscenace k dané látce přistupovala jinak a každá originálně a nápaditě. Je evidentní, že je tato hra stále živá a má co sdělovat i po více než pěti stech letech od jejího napsání. Téma lásky v nejrůznějších podobách totiž ze světa nevymizelo, nadpřirozený svět elfů a víl nás stále láká a hrubozrnná komika tradice *commedie dell'arte*, masek, typů a klaunů tu bude přítomná (snad) navždy.

## LITERATURA

**BLAHNÍK, Vojtěch Kristián.** *Světové dějiny divadla*. Praha: Nakladatelské družstvo Máje, 1928.

**BROCKETT, Oscar G.** *Dějiny divadla*. Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 2008.

**FISCHER-LICHTE, Erika.** *Dějiny drámy*. Bratislava: Divadelný ústav, 2007.

**HAVEL, Václav.** *Anatomie gagu* In HAVEL, V. *Protokoly*. Praha: Mladá fronta. 1966.

**HILSKÝ, Martin.** *Shakespeare a jeviště svět*. Praha: Academia, 2010.

**HOŘÍNEK, Zdeněk.** *Úvod do praktické dramaturgie*. Brno: JAMU. 2009.

**HOŘÍNEK, Zdeněk.** *O divadelní komedii*. Praha: Pražská scéna. 2003.

**HOŘÍNEK, Zdeněk.** *Kniha o komedii*. Brno: JAMU. 1991.

**KOTT, Jan.** *Shakespearovské črty*. Praha: Československý spisovatel, 1966

**LEHMANN, Hans-Thies.** *Postdramatické divadlo*. Bratislava : Divadelný ústav, 2007.

**LUKEŠ, Milan.** *Mezi karnevalem a snem*. Praha: 2004

**PAVIS, Patrice.** *Divadelní slovník*. Praha: Divadelní ústav, 2003.

**SHAKESPEARE, William.** *Dílo*. Praha: Academia, 2011.

**ZICH, Otakar.** *Estetika dramatického umění*. Praha: Panorama. 1987.

## **Prameny**

*Sen noci svatojánské*. Footsbarn Travelling Theatre. 1990, 2007  
[videozáznam].

*Sen noci svatojánské*. Komorní scéna Aréna. 2004. režie: Ivan Krejčí  
[videozáznam].

*Sen noci svatojánské*. Východočeské divadlo Pardubice. 2012. režie: Marián Pecko [videozáznam].

*Sen noci svatojánské*. Městské divadlo Zlín: 2012. režie: Pavel Khek  
[videozáznam].

*Sen noci svatojánské*. Divadlo Lab Bratislava. 2010. režie: Michal Vajdička  
[videozáznam].

## **Recenze**

PAVLOVSKÝ, Petr. *V hlavní roli Puk*. In: *Divadelní noviny*. Roč. 2., č. 6. (22.3.2005), str. 7.

## Elektronické zdroje

FLETCHER, Jackie. *A Midsummer Night's dream*. In: British Theatre Guide. [online]. Dostupné z WWW:

<<http://www.britishtheatreinfo.com/reviews/dreamfootsbarn-rev>>

[cit. 2008]. vlastní překlad.

*Footsbarn's dream*. In: Murraybramwell.com [online]. Dostupné z WWW:

<<http://murraybramwell.com/?p=1603>>

[cit. 2008]. vlastní překlad.

GREGOR, Lukáš. *Shakespeare vs. Trnka*. In: 25fps [online]. Dostupné z WWW:

<<http://25fps.cz/2007/shakespeare-vs-trnka/>> [cit. 25.6.2007].

KLEMM, Evelyn Grant. *Play within play in Shakespeare's comedies*.

Diploma thesis [online]. Dostupné z WWW:

<[http://etd.ohiolink.edu/send-](http://etd.ohiolink.edu/send-pdf.cgi/Klemm%20Evelyn%20Grant.pdf?osu1171310867)

[pdf.cgi/Klemm%20Evelyn%20Grant.pdf?osu1171310867](http://etd.ohiolink.edu/send-pdf.cgi/Klemm%20Evelyn%20Grant.pdf?osu1171310867)> [cit. 1966].

vlastní překlad.

KRAUTSCHNEIDEROVÁ, Doubravka. *Shakespeare v novém kabátě od Krejčího*. In: scena.cz [online]. Dostupné z WWW:

<<http://casopis.scena.cz/index.php?o=1&r=10&c=6246>>

[cit. 12.2.2007].

Kříž, Jiří P. *Shakespeare vysekl poklonu Pitínskému*. In: Právo [online].

Dostupné z WWW:

<<http://www.divadlo.zlin.cz/article/156286.recenze-herecky-tym-zase-jednou-ukazal-jaci-besove-v-nem-drimaji-/>>

[cit. 24.10.2012].

SLADKOWSKI, Marcel. *Nadmíru ztřeštěná noc*. In: Divadelní noviny

[online]. Dostupné z WWW:

<<http://www.divadelni-noviny.cz/sen-noci-svatojanske-zlin-recenze>>  
[cit. 13.11.2012].

SMITH, Nicole. *The Significance of the Play Within the Play Structure of "A Midsummer Night's Dream" by William Shakespeare*. In: Article myriád [online]. Dostupné z WWW:  
<<http://www.articlemyriad.com/play-within-play-midsummer-nights-dream/>>  
[cit. 7.12.2011]. vlastní překlad.

SMOLKOVÁ, Soňa. *Živý sen*. In: Divadelný ústav Bratislava [online]. Dostupné z WWW:  
<<http://www.theatre.sk/isrecenzie/507/97/zivy-Sen/?cntnt01origid=97/>>  
[cit. 5.11.2010]. vlastní překlad.

Redakce scena.cz. *Magický Sen noci svatojánské na Kunětické hoře*. In: scena.cz [online]. Dostupné z WWW:  
<<http://www.scena.cz/index.php?d=1&o=1&c=16902&r=2>>  
[cit. 5.6.2012].

WWW: [footsbarn.com/en/show.php?showid=11](http://footsbarn.com/en/show.php?showid=11)