

UNIVERZITA PALACKÉHO V OLMOUCI

FILOZOFICKÁ FAKULTA

Katedra divadelních, filmových a mediálních studií

Bakalářská závěrečná práce

Břeclavské divadlo poezie Regina pod vedením Zdeňka Miklína a Martina Janků

Mgr. Petr Vlasák

Břeclav 2014

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

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem tuto bakalářskou závěrečnou práci vypracoval samostatně a uvedl v ní veškerou literaturu a ostatní zdroje, které jsem použil.

V Břeclavi dne 11. dubna 2014

.....

Mgr. Petr Vlasák

Poděkování

Děkuji především vedoucí mé práce Doc. PhDr. Tatjaně Lazorčákové, Ph.D. za odborné vedení práce, vstřícnost a cenné rady, které mi při psaní poskytla. Děkuji také současným vedoucím divadla Regina Zdeňku Miklínovi a Martinovi Janků za poskytnuté informace a materiály k tématu. Mé snoubence Kristýně Bruchterové a dceři Medě děkuji především za toleranci a obětování společného času na dokončení mého studia.

V Břeclavi dne 11. dubna 2014

Obsah

Úvod.....	5
1 Divadlo poezie	7
1.1 Poetika divadla poezie.....	10
2 Vývojové tendence českého divadla poezie.....	19
3 Břeclavské divadlo poezie Regina	25
3.1 Manželé Kaněrovi a divadlo poezie Proměna.....	26
3.2 Divadlo poezie Regina pod vedením manželů Kaněrových	28
3.3 Divadlo poezie Regina pod vedením Zdeňka Miklína a Martina Janků	32
4 Analýza představení Ba Za Mar aneb Z deníků profesora Jakuba Hrona Metánovského (1996).....	41
5 Rysy divadla poezie u divadla Regina pod vedením Zdeňka Miklína a Martina Janků	44
Závěr	51
POUŽITÁ LITERATURA A PRAMENY	54
ANOTACE.....	57
PŘÍLOHY	59

Úvod

Amatérské divadlo poezie Regina, které už přes čtyřicet let funguje při břeclavském gymnáziu, se vyznačuje autorskou tvorbou, jež zachovává poetické tradice souboru, jeho originální dramaturgii a studentský charakter. Soubor se tak řadí mezi nejstarší amatérská divadla poezie s nepřerušenou činností u nás. Odkazu manželů Kaněrových, kteří stáli za divadlem Regina od jeho založení do roku 1991, je věnováno několik odborných knih, publikací a článků. Práce souboru od poloviny devadesátých let minulého století do současnosti, jež je spojená s bývalými členy souboru Zdeňkem Miklínem a Martinem Janků, však reflektovaná prakticky není.

Jelikož jsem absolventem břeclavského gymnázia a tvorba Reginy mě provázela po celé středoškolské studium, rozhodl jsem se zdokumentovat stále se vyvíjející etapu souboru, jejíž část jsem jako divák zažil. Vždy jsem však vnímal také výraznou a úspěšnou minulost divadla Regina, a proto bude cílem mé závěrečné bakalářské práce také charakterizování změn v dramaturgii a poetice divadla Regina včetně zachycení proměny inscenačního přístupu až do současnosti. Při práci s prameny, která je metodou zkoumání mé závěrečné práce, vycházím z archivních materiálů divadla Regina, dokumentů břeclavské knihovny a zvukových a audiovizuálních záznamů. Opírám se také o rozhovory s vedoucími a členy souboru.

Pro teoretické uchopení mé práce používám zejména publikaci *K poetice divadla poezie*¹ od Jana Roubala, jenž se k tématu vyjadřuje systematicky díky teoretické odbornosti i praktickým zkušenostem z vedení amatérských divadelních souborů. Na základě jeho charakteristiky typických rysů poetiky divadla poezie se snažím doložit tuto žánrovou příslušnost divadla Regina a její zachování do současnosti. Domácí kontext divadla poezie čerpám z knihy *Cesty českého amatérského divadla*,² v níž se divadlu poezie v letech 1945–1989 věnuje divadelní historička Vítězslava Šrámková. Při mapování historie Reginy a jejího předchůdce divadla Proměna vycházím z publikací Michala Huvara,

¹ ROUBAL, Jan. *K poetice divadla poezie*. 1. vyd. Praha : NIPOS-ARTAMA, 2004. s. 7 – 35. ISBN 80-7068-182-9.

² ŠRÁMKOVÁ, Vítězslava. *Divadlo poezie v letech 1945 – 1989*. In: *Cesty českého amatérského divadla: vývojové tendence*. 1. vyd. Praha: Ipos, 1998. s. 241 – 263. ISBN 80-7068-129-2.

archiváře a dlouholetého člena souboru. Vývoj dramaturgie souboru popisují nejen na základě Huvarových publikací, ale i dobových recenzí z fondu břevclavské knihovny. Vlastní pohled na změny a charakteristiku poetiky divadla Regina v její minulosti a současnosti mi v rozhovoru poskytli Zdeněk Miklín a Martin Janků.

Veřejně dostupné audiovizuální záznamy představení divadla Regina se nedochovaly takřka žádné, nahrávkami nedisponují ani bývalí či současní vedoucí a členové souboru. Při reflexi tvorby divadla Regina tak vycházím zejména z dobových recenzí, vzpomínek členů souboru a fotografií, na nichž lze sledovat změny scény či kostýmů. Z audionahrávek, jež se dochovaly na audiokazetách a CD, lze doložit práci inscenátorů s hudební složkou. Jedním z mála přístupných audiovizuálních záznamů je nahrávka představení *Ba Za Mar aneb Z deníků Josefa Hrona Metánovského* z roku 1997. Na základě její analýzy budu ilustrovat změny poetiky souboru pod jeho současným vedením.

1 Divadlo poezie

O znění definice divadla poezie, jehož pojmenování vzešlo přímo z divadelní praxe, nepanuje shoda mezi divadelními teoretiky, ani jeho samotnými aktéry. Nejasné formální vymezení divadla poezie pohybující se mezi nedramatickým textem a jevištním tvarem lze zaznamenat již od počátku jeho formování ve dvacátých a třicátých letech minulého století. Odborníkem na teorii i praxi této problematiky je Jan Roubal, který ve své knize *K poeťice divadla poezie*³ uvádí několik pohledů divadelních teoretiků a režisérů na divadlo poezie a znaky, které postihují jeho kvality. Byť některé zmíněné charakteristiky připouštějí možnost v divadle poezie inscenovat i prózu, u všech vymezení zůstává dramaturgickou prioritou právě poezie, zejména lyrická. Tato žánrová tolerance je pro divadlo poezie Regina podstatná, jelikož se její repertoár od počátku skládá jak z úpravy básnických, tak nebásnických textů (próza, faktografická literatura, deníkové záznamy, novinové sloupky atd.).

Právě svébytnost považuje slovenský literární vědec Jozef Mistrík v definici divadla poezie za důležitou. „Divadlo poezie není sólová recitace, není to sborová recitace, není to dramaturgická básně, ani pásmo, ale ani divadelní hra. Je to samostatný, od všech těch předchozích odlišný a svérázný žánr. Nejlépe je jeho žánrovou podobu osvětlit se zřetelem na uvedené žánry.“⁴ Emancipace divadel poezie se váže k šedesátým letům minulého století, kdy spolu s divadly malých forem v československém prostředí vznikaly ve velkém počtu. Samostatnost tohoto divadelního žánru zdůrazňuje také známý slovenský rozhlasový publicista a teoretik Ernest Weidler. Říká, že divadlo poezie nesmí být pouhým „odvarem literární akademie“, jak ostatně pojmenoval i svou odbornou stať na toto téma.⁵ Žánr definuje jako „sémiotický překlad z jazyka literatury do jazyka jeviště bez nároků na zužitkování dramatických atributů divadla s charakterem a konfliktem. Bez nároků, ale na druhé straně nikoli bez

³ ROUBAL, cit. 1, s. 11.

⁴ MISTRÍK, Jozef. *Hovory s recitátorom*. 1. vyd. Praha : Lyra Pragensis, 1976, s. 47.

⁵ WEIDLER, E. 2007. *Divadlo poezie nesmie byť odvarom literárnej akademie*. [online]. Javisko [citováno 1. 4. 2014]. Dostupné z WWW: <<http://www.nocka.sk/javisko/2007/4/3>>.

možností, když to literární předloha a schopnosti scénáristy, režiséra a účinkujících umožňují a je-li to v souladu s uměleckým záměrem souboru.“⁶

Právě režijní koncepce a umělecký záměr jsou stěžejními atributy inscenování poetického textu i podle Jana Roubala. Tvrdí totiž, že inscenátoři nemohou přenést ducha ani téma díla na jeviště bez vnitřního oslovení textem. Divadlo poezie pak definuje jako „pokus o metaforický scénický ekvivalent nedramatického textu, který je výrazně autorsky interpretován, tedy že text je nejen cílem interpretace, ale i východiskem a prostředkem sebevýpovědi inscenátorů.“⁷ S tím souhlasí i divadelní publicistka a teoretička Vítězslava Šrámková, která divadlo poezie charakterizuje jako „scénické vyjádření, naplnění ‘duše díla’ – tedy ne jeho obsahu, jak je vyjádřen v příběhu, tématu, ale jeho vnitřního smyslu, významového napětí, náboje emocionality, zvukových a metaforických kvalit textu.“⁸ Tento přístup potvrzují i současní vedoucí divadla Regina, Zdeněk Miklín a Martin Janků, kteří tvrdí, že se pro ně text postupně stává pouhým materiálem pro přenos myšlenky díla k divákům.

Vyjádřit názor inscenátorů na báseň a z ní vycházející témata, nechat vyznít s tím související prožitky z textu a neomezovat se ilustrací či dramatizací básně vnějšími prostředky je smyslem divadla poezie také pro režiséra, herce, dramaturga a scénografa Luděka Richtera. Při definování tohoto druhu divadla používá termín z literárního prostředí a označuje jej jako „pásmo jednotlivých básní či próz, spojených většinou osobou autora, které vedle přednesu používá k předání sdělení a zesílení účinku i pohybových, výtvarných a zvukových prvků, aniž ruší dominanci slova.“⁹ V případě tvorby Reginy posledních dvaceti let však neplatí ani spojení s jedním autorem (inscenace *Minótauros* v sobě experimentálně propojuje starověké báje, faktografickou literaturu i básně), ani dominance slova (autorský vklad a stylizace někdy zastíní samotný text).

⁶ WEIDLER, Ernest. *Divadlo poezie. Úvahy, typologie, prax, ukázky*. 1. vyd. Bratislava : Krajské osvetové stredisko, 1975, s. 10.

⁷ ROUBAL, Jan. *Ortel(n). Poznámky k divadlu poezie a jedné jeho inscenaci*. 1. vyd. Prostějov 1987, s. 4.

⁸ ŠRÁMKOVÁ, Vítězslava. Anketa. In WEIDLER, Ernest (ed.). *Zápisník XXVIII. Hviezdoslavovho Kubína 1977*. Bratislava : Osvetový ústav, 1977, s. 22.

⁹ RICHTER, Luděk. *Divadlo, literatura a my. Převod literárního díla do loutkového divadla*. 1. vyd. Praha : Ústav pro kulturně politickou činnost, 1985, s. 35.

Snahu o pojmenování atributů divadla poezie ze sedmdesátých a osmdesátých let minulého století uzavírá divadelní teoretik Petr Pavlovský v teatrologickém slovníku¹⁰, v němž nabízí objektivizující systémový náhled na divadlo poezie, které vnímá jako „specifický druh divadla“. Rozhodující jsou pro něj právě kritéria druhová a vyjadřovací prostředky, díky nimž divák snadno rozezná recitaci od divadla poezie. „Uplatňují se tu ale i modálněgenetická kritéria, neboť toto divadlo jen výjimečně interpretuje poezii napsanou speciálně pro divadlo (veršované drama). Tato genetická intencionalita není vždy z představení s jistotou rozeznatelná. Inscenátoři tak musí obvykle zvolené texty pro inscenování upravit, a proto jde téměř vždy o autorské divadlo.“¹¹ Fakt, zda byla poezie pro dramatisaci napsána, či nikoliv, je tak podle Pavlovského podstatný. Převažující druhové rysy takového divadla, které jej ustavují, totiž vychází z čistě nedramatických básnických textů. Jedná se tedy o tzv. „divadlo z poezie.“¹² V souvislosti s intencionalitou básnického textu pro jevištní úpravu charakterizuje jeden ze současných vedoucích Reginy Martin Janků tvorbu souboru jako „divadlo s básnickou poetikou.“¹³ Tím rozšiřuje žánrové vymezení výchozích textů a ospravedlňuje i použití básnického textu napsaného pro divadlo (vánoční pořad Reginy *Štědrý den* z roku 1990 podle Erbenovy balady v úpravě divadla Semafor z roku 1972). Podle Janků je v této souvislosti důležitý i autorský vklad inscenátorů, který doplňuje předchozí úpravu.

Kromě autorského přístupu k divadlu poezie, jenž je vlastní i divadlu Regina, je podle Pavlovského příznačná také specifická práce s jazykem básnické předlohy a jeho odraz v divadelních výrazových prostředcích na jevišti. „Práci na inscenaci předchází původní scénář (libreto) – divadlo poezie se snaží interpretovat básně prostředky divadelního jazyka. Ve srovnání s recitací je divadlo poezie málokdy sólové a také neomezuje vizuálnost. Charakteristické jsou i antiiluzivnost, stylizovanost, metaforičnost, lyričnost a poetičnost. V souvislosti s tím herci často vůbec nevytvářejí obrazy postav, příznačné je tzv.

¹⁰ PAVLOVSKÝ, Petr et al. *Základní pojmy divadla: teatrologický slovník*. 1. vyd. Praha: Libri, 2004, s. 77 – 80. 80-7277-194-9.

¹¹ Tamtéž, s. 78.

¹² ROUBAL, cit. 1, s. 15.

¹³ *Rozhovor se Zdeňkem Miklínem a Martinem Janků*. Byl pořázen autorem této práce 20. března 2014 v Břeclavi. Elektronický zvukový záznam, uložen v osobním archivu autora této práce.

osobnostní herectví na pomezí recitace.“¹⁴ Tento přístup k vedení herců potvrzuje i Janků, který jej označuje za možnost, jak učinit z hereckých nedostatků členů souboru přednosti tím, že je využijí pro stylizaci do role postavy.¹⁵

Jelikož je významové pole tohoto žánru (přijmeme-li označení Jozefa Mistríka, jenž na divadlo poezie nahlíží jako na „jevištní žánr“¹⁶) široké a stále se vyvíjí, bude pro potřeby práce vhodnější zaměřit pozornost právě na bližší charakteristiku a seznam prostředků a postupů poetiky divadla poezie.

1.1 Poetika divadla poezie

Podobně jako je problematické definovat divadlo poezie obecně, je rovněž obtížné stanovit pevná pravidla při volbě specifických prostředků a postupů, které poetika tohoto žánru nese. Typické znaky a aspekty poetiky divadla poezie uceleně a systematicky nabízí opět Jan Roubal v knize *K poetice divadla*. Při vyjadřování se k tématu využívá kromě své teoretické odbornosti i praktické zkušenosti, které získal jako vedoucí amatérských souborů Divadlo na dlani a Takydivadlo (oba při Lidové škole umění v Prostějově) či divadla Pardón v Olomouci. Rysy poetiky tak řadí do systematického přehledu, který je vhodně použitelný i pro reflexi vývoje a žánrové příslušnosti divadla poezie Regina z Břeclavi.

Za základ inscenace divadla poezie, které je ryze verbální a většinou vychází z básní, je považována její textová předloha a dramaturgická práce s ní. Úprava nedramatického textu spočívá v několika základních krocích. Všechny však vychází z možností svobodného autorského vyjádření, které básnický text skýtá. Dramaturgická volba se tak stává zásadním prvopočátkem tvorby inscenace. „Tvůrčí svoboda v rovině dramaturgie znamená možnost dát se oslovit jakýmkoliv textem, který mne/nás zaujal: ať již svou krásou, nebo svým tématem, formou, jazykem. Nebo naopak hledat text, který by byl schopen vyslovit moje/naše téma.“¹⁷ Pravidlo potvrzují i současní vedoucí Reginy, kteří na základě toho zdůvodňují absenci dramaturgické linie, kterou by se řídili.

¹⁴ PAVLOVSKÝ, cit. 10, s. 78.

¹⁵ rozhovor

¹⁶ ROUBAL, cit. 1, s. 12.

¹⁷ ROUBAL, cit. 1, s. 15.

Inspiraci čerpají jak ze svých zájmů, tak od středoškolských členů Reginy. Texty, které je pro jevištní úpravu zaujmou, si vybírají také s ohledem na možnosti momentálního složení souboru. Témata, jež z textu následně vyvstávají, mohou inscenátoři aktualizovat, popírat nebo k nim hledat analogie. Dramaturg může text také stylisticky posouvat. Za „zakázané“ však Roubal považuje dramaturgickou lhostejnost k předloze a z toho plynoucí řemeslně neosobní přístup k inscenování básně. Mechanická rutina podle něj totiž ničí poezii, divadlo i všechny zúčastněné. Výběr předlohy a práce inscenátorů s ní je tak klíčová a neměla by podléhat časovému tlaku. Potřeba vyjádřit se k tématům, která přináší text a následně inscenace, je příznačná pro Reginu od jejího počátku. Využívala k tomu aktualizaci, analogii i konfrontaci témat.

Odolností vůči časovému tlaku při přípravě inscenací lze vysvětlit přerušování pravidelného každoročního uvádění nových představení Reginy, které nastalo pod vedením souboru Miklínem a Janků. Pokud je neosloví text tak silně, že by do jeho přenosu na jeviště vložili energii celého souboru, udělají raději jen krátký pořad. To bylo před jejich příchodem prakticky nemyslitelné. Podle Zdeňka Miklína však není cílem souboru účast či ocenění na soutěžních přehlídkách nebo celková návštěvnost inscenace, ale obohacení vnitřního světa všech členů Reginy. K tomu se lze podle něj s kompromisy při inscenování textu dobrat jen stěží. S Roubalem se shodují na tom, že se výchozí text postupem času z prvotní role podnětu a zdroje scénické představy proměňuje v materiál potřebný zejména k vyjádření témat a postojů k nim. Autorská svoboda, jež nabízí volné možnosti úpravy původního textu, by však měla souznít s promyšlenou a účelnou koncepcí inscenátorů a vycházet z pochopení básnickova díla.

V činoherním divadle bývá často užívanou metodou syžetově kompoziční výstavby příběh zprostředkovaný dramatickým dějem, postavami či situacemi. V divadle, jež vychází z nenarativní básnické předlohy, naopak inscenátoři nejčastěji užívají montáže mizanscén, motivů, témat, nálad či metaforických obrazů. Za pomoci divadelních montáží a koláží se inscenátoři vyrovnávají s nedostatkem syžetovosti a dramatické dynamiky divadla poezie i kvůli tomu, že tyto principy přebírají z moderní poezie. Kromě literární inspirace v polytematických básních, tzv. pásmech známých i z české předválečné poezie,

čerpají zejména z filmového střihu a výtvarného umění (kombinace různých materiálů). „Divadlo poezie – na rozdíl od činoherního – na jevišti inscenuje obrazy, vytvořené autorem literárních předloh. Dialog – pokud nastává – je zejména dialogem obrazů a myšlenek, nikoli formou jednání, jak bývá pravidlem v dramatu. Příběh inscenace divadel poezie se skládá nikoli prostřednictvím děje a jednání postav, ale právě dialogem obrazů.“¹⁸ Druhou možností, jak vytvořit v divadle poezie příběhovou linii, je opačný postup, tedy dekonstrukce textu a sdružování témat, motivů a obrazů, které na jevišti rafinovaně podporují dramatickosti díla. Třetí variantou je pak snaha o soustředění se na dramatický potenciál jednotlivých kategorií, jako jsou situace a postavy. S tím souvisí také dramaturgické plánování rolí jednotlivých postav. Jelikož by dramatické situace měly při jednání a vazbách jednotlivých postav vycházet z primární básnické formy, vyžaduje divadlo poezie spíše střídmé a pouze náznakové jednání postav, jejich dialogů a gest. Na to má režiséra připravovat již scénárista ve scénáři.

Pro scénář, jenž vzniká podle dramaturgicko-režijní koncepce, je v divadle poezie kvůli časté práci s kolektivním přínosem a improvizací typická neuzavřenost. „Vznik scénáře nemusí nutně předcházet procesu zkoušení, může být naopak až jeho zápisem. Nelze zapomínat, že jde o proces tvorby v konkrétních podmínkách určitého většinou amatérského souboru, kde je navíc často dramaturg zároveň režisérem a často i hercem, navíc jde někdy o kolektivní tvorbu, v níž přicházejí podněty od všech členů souboru.“¹⁹ Tato vlastnost je podle divadelního kritika a teoretika Vladimíra Justa typická i pro divadla malých forem, mezi nimiž vyniká divadlo Semafor (mimo jiné hlavní inspirační zdroj při vzniku břeclavské Reginy). V knize *Proměny malých scén* Just dokládá vývoj scénáře srovnáním výchozího textu hry a následného zvukového záznamu představení *Jonáš a tingl tangl* (1962). Improvizace, která se odvíjí od reakcí publika a pohotovému důvtipu herce, přináší hře uvolněnější a přirozenější podobu. S původním scénářem se tak již nepracuje, naopak s přibývajícimi reprízami se text nadále doplňuje a rozšiřuje. Neuzavřenost scénáře jako typickou vlastnost pro současné vedení Reginy demonstrují Miklín

¹⁸ ZEMANČÍKOVÁ, Alena: *Poznámky o tvorbě scénáře divadla poezie*. Praha : IPOS-ARTAMA, 2001, s. 2. ISBN 80-7068-157-8.

¹⁹ ROUBAL, cit. 1, s. 19.

s Janků na vánočním pořadu *Na Betlém* (2009), při jehož přípravách se text upravoval více než dva roky.

Na rozdíl od činoherního divadla nemusí mít v divadle poezie definitivní podobu nejen scénář, ale ani představa režiséra. Ten, jakožto člověk převádějící jednotlivé složky inscenace do výsledného synergického tvaru, však musí být už z podstaty divadla poezie silně spojený s dramaturgickou představou, jež z textu vychází. „Ústředním nositelem významu je slovo, respektive jeho živá, hercem interpretovaná podoba, a výchozí prioritou tedy bude samozřejmě především práce s herci, v jejím rámci především režie hlasu, prostě ona verbální složka činnosti herce (...) Hlavní položkou práce režie s herci je dále motivace a vytváření herecké souhry a jejím prostřednictvím tzv. mizanscény, tj. významově prostorových vztahů mezi postavami.“²⁰ Práce s mizanscénou přináší do inscenace téma a následně příběh s novými významy, čímž se jevištní dění proměňuje. Důraz na práci s hereckou mizanscénou je typický i pro svébytný režijní styl Miklína a Janků.

Vlastní charakteristický rukopis režiséra je v divadle poezie důležitý. Jelikož je poezie silně stylotvorné umění, vybízí k osobitému autorskému projevu i režiséra divadla, jež vychází z básní. Roubal tvrdí, „že by se měl styl inscenace zásadně inspirovat a odvíjet od stylu inscenovaného poetického textu, jenž je oním východiskem k hledání odpovídajících a analogických prostředků v oblasti scénické 'řeči' (...) Obrazně i teoreticky řečeno – režisér by měl být stylisticky citlivým překladatelem z jazyka literatury do jazyka divadla. Musí tedy brát v úvahu celou řadu faktorů, např. konkrétní dobově literární kontext, ale i osobně determinovaný konkrétní styl inscenované předlohy. Za druhé platí, že kritériem pro výběr divadelních prostředků se stávají opět ústřední rysy poetiky divadla poezie: obraznost, metaforičnost i poetičnost...“²¹ Kromě těchto vlastností je pro režijní styl současných vedoucích Reginy příznačný i důraz na hudební a pěveckou složku či pohybovou choreografii. Jak Roubal k režijnímu stylu dodává, jelikož se jedná o percepčně náročný druh divadla (obrazové metafory, zmnožené významy, montáže atd.), platí u něj, že méně někdy bývá

²⁰ ROUBAL, cit. 1, s. 29.

²¹ ROUBAL, cit. 1, s. 34.

více. O to více musí dbát režisér na vyvážení prostředků divadelního vyjádření vůči lyrické předloze, včetně vlastního stylu.

Snaha o iluzivní divadlo s psychologicko-realistickým či doslovným herectvím, které má navodit pravděpodobnost situace, v divadle poezie vychází na prázdno. Odporuje totiž stylizované, obrazné a významově mnohvrstevnaté povaze poezie samotné. Cílem i hodnotou herectví se tak v tomto žánru stává schopnost podat výchozí text zaujatě a s vnitřním přesvědčením. Nejedná se tak o reprezentační, nýbrž sebeprezentační smysl herectví. Metaforické herecké jednání lze pak chápat jako pojítka mezi „jednotlivými interpretovanými texty a zároveň jeho prostřednictvím reagovat na střetávání jejich témat a motivů, vřazovat je a vztahovat perspektivou dílčího hereckého úkolu k celkovému kontextu inscenace. Je to tedy herectví většinou bez klasických činoherních gest, v němž často převažuje komornost, adekvátně citlivá mimika a decentní pohyb. To však na druhé straně nevyklučuje využívání zcela kontrastních, i předimenzovaných prostředků exprese a zdůrazňování a přiznávání divadelní podvojnosti role a jejího nositele, pokud jsou v souladu s inscenačním a režijním záměrem.“²² Dále Roubal konstatuje, že „herectví má v divadle poezie své druhové a stylové limity, jeho povaha je spíše dílčí, fragmentární, obrysová nebo skicovitá, pracuje se znakem a náznakem, symbolem, zkratkou a stříhem. Jeho prostředky jsou zákonitě spíše stylizovanější, nikoliv především mimetické, napodobivé povahy.“²³ Také v hereckém projevu se uplatňují principy montáže či koláže, a to například v kombinaci řeči, mimiky, gestiky a pohybu.

Herci ztvárňují postavy v divadle poezie podle dramaturgického plánu, rozlišovat lze tři figurální druhy – „*lyrické já*, *lyrický hrdina* a *postava alter ega samotného básníka*.“²⁴ Je možné vytvářet i role vypravěčů a komentátorů či symbolických postav. První varianta, takzvané „lyrické já“, je pojímána jako všudypřítomný jediný mluvčí, jenž stojí v pozadí textu. Při hereckém ztvárnění jde o ztotožnění „lyrického já“ s recitujícím aktérem, jenž svůj hlas propůjčuje „internímu subjektu díla.“²⁵ Herec jej může nadále prohlubovat a rozvíjet za pomoci dalších výrazových prostředků své sebevypovědi. „Lyrický hrdina“ je

²² ROUBAL, cit. 1, s. 21.

²³ ROUBAL, cit. 1, s. 22.

²⁴ ROUBAL, cit. 1, s. 17.

²⁵ ROUBAL, cit. 1, s. 22.

chápan jako hlavní předmět sdělení a zároveň i postava inscenace. Pokud herec vystupuje v jeho roli, nabízí se mu různé možnosti, jak postavu v náznacích vytvářet. Třetí varianta odkazuje přímo k původnímu autorovi textu, jenž k publiku promlouvá nejen svým dílem, ale i z pozice postavy. Personalizace básníka tak na sebe na jevišti váže jak promluvu, tak jednání zastoupeného autora textu. Mnohdy však dochází ke směřování pozornosti k drammatizaci života autora, což od inscenování lyrického textu odvádí.

Při veřejné recitaci básně, na rozdíl od její interpretace z pozice čtenáře, vkládá recitátor do projevu subjektivní autorský přístup k textu. Na recitátora jako zprostředkovatele básně tak mají vliv jeho prožitky, umělecký postoj, osobní výklad textu či konkrétní situace a atmosféra, v níž báseň přednáší. To vše podle Roubala²⁶ provokuje k výraznější interpretační odvaze, prosazování osobního stylu i možným dramaturgickým zásahům do textu. Volnější autorský a subjektivizační přístup k recitaci přímo vede k divadlu poezie a herec, který svým projevem báseň interpretuje, se tak před publikem ocitá v jakési performativní situaci. Recitace v divadle poezie může mít mnoho výrazových podob. “Mluvené slovo přechází v křik, zpěv, šepot, deklamaci i skandování; využívají se i různě aktualizující eufonické, intonační i rytmické kvality textu, např. uplatňování dodnes živého principu voicebandu E. F. Buriana (...) Řeč se tak stává především jistým druhem vokální hudby nejrůznějších stylových podob.”²⁷ Divadlo Regina pracuje s voicebandem od tradičních podob až po čistě postmoderní, kdy herci uplatňují tento princip na českém překladu písňe kapely The Beatles *Eight Days a Week*, kterou rapují (inscenace *Umění překladu*, 2013). Při tom pracují i s gesty a pohyby, jež jsou obecně podstatnými výrazovými prostředky divadla poezie při interpretaci básně recitátorem na jevišti. S jejich pomocí recitátoři znázorňují svým tělem rytmickou strukturu básně, využívají tanec a skandování. Škála těchto výrazových prostředků je podle Roubala široká a s jejich použitím se může měnit recitace v typický projev divadla poezie pro jednoho herce. Recitující aktér je tak v divadle poezie stále v roli herce, byť většinou lyrický nesyžetový text prostor pro hereckou postavu příliš neposkytuje.

²⁶ ROUBAL, cit. 1, s. 19.

²⁷ ROUBAL, cit. 1, s. 20.

Ohledně vývoje zvukové kvality řeči je vhodné zmínit, že se v šedesátých letech stala předmětem experimentů, které slova zbavily lexikálních významů a používaly je pro čistě akustické hry. Verše tak tvořily samostatnou hudební a hlasovou partituru inscenace, s níž se dále pracuje při tvorbě libreta a scénické hudby. Ta se vyvíjí v součinnosti s lyrickým textem a jeho prozodickými kvalitami. Využití melodie, básnického metra, rozfázování jednotlivých důrazů či barvy hlásek tak herci nabízí možnosti intonace a určuje mu tempo a dynamiku řeči. Častými hudebními formami jsou v divadle poezie také zpěv a písně, které jsou součástí herecké role. Nutno dodat, že pro divadlo Regina jsou hudba a zpěv nosnými výrazovými prostředky už od počátku souboru v sedmdesátých letech. To, že hudební nástroje v divadle poezie nemusí být podle Jana Roubala využité jen k hudebnímu vyjádření, ale mohou fungovat také jako divadelní znaky, potvrzuje i břeclavský studentský soubor Regina ve své inscenaci *Ba Za Mar* (1996).

Jak Roubal dodává, scénická hudba v divadle poezie pracuje i se samotnou atmosférou živé hudby. Při inscenování lyrického textu tak lze využít rovněž kompozičního potenciálu hudby ke tvorbě časové osy inscenace nebo pracovat s možnostmi využití hudebních motivů a témat, jež se dají vrstvit, opakovat či kombinovat. Stejně tak lze využít i reprodukovanou hudbu. Divadlo Regina s ní pracuje nejen v pozici doprovodné (úryvky skladeb Franka Zappy v inscenaci *Požár babylonské věže*, 1987), ale i nosné složky (inscenace *Mínótauros*, 1995 – atmosféru dotvářely taneční choreografie vytvořené na abstraktní hudební plochy kapely Dead Can Dance). Právě atmosféra je podle Roubala dalším podstatným rysem divadla poezie a práce s ní při tvorbě inscenace i konkrétním představení je důležitá. Jedná se totiž o další druh spojení jeviště s hledištěm, jež samo o sobě nese sdělení. Práce s atmosférou je však nesnadná, nejlépe uchopitelná je tak pro inscenátora za pomoci svícení či právě hudby.

Jelikož u divadla poezie převažuje komornost a intimnost scény, bývá zpravidla skromná, přitom však funkční. Musí být totiž „schopná vizualizovat význam a jeho dynamiku. Častým řešením je využívání onoho pověstného ‘zameteného’, skoro prázdného jeviště s pouze nutným základním, často konstruktivisticky asketicky pojatým, vybavením, jež se může stát východiskem

i rámcem pro bohatší herecký pohyb, různá prostorová řešení hereckých mizanscén, uplatňování možností kostýmování a rekvizit a zřetelnou práci světla. I s minimem prostředků lze dostačujícím způsobem vytvořit divadelně poetický prostor pro pohyb herce, který je hlavním subjektem a hybatelem jevištního dění.²⁸ Kulisy a ostatní klasické scénografické prostředky se v divadle poezie užívají spíše výjimečně. Ideální variantou při inscenování lyrické předlohy tak je tzv. akční scénografie, při níž se scéna vyvíjí souběžně s děním na jevišti. Rekvizity a objekty při ní „dostávají plnou platnost teprve lidským použitím (hereckou akcí), fungují zároveň jako materiální předměty, prostředky i proměnlivé znaky.“²⁹ Scénografické prostředky tak mají být co nejrůzněji a přitom neilustrativně využitelné pro zprostředkování sdělení skrze vizuální metaforu.

Rekvizity v divadle poezie nemají nést pouze věcný význam, ale zejména již zmíněnou metaforičnost. Čím větší možnosti takového použití věc nese, tím více může překvapovat a provokovat představivost herce i diváka, což lyrickou inscenaci ještě obohacuje. V maximální variantě může rekvizita na jevišti procházet genezí. „Ohledně kostýmu je opět nemožné cokoli předem předepisovat i vylučovat, v praxi se tato otázka opět řeší v rozpětí od minimalistického, civilního, resp. minimálně stylizovaného oblečení, usilujícího o zdůraznění maxima autentičnosti herce, přes dílčí, fragmentární, ale funkční, náznakové kostýmování až po možnosti plně rozpoutané divadelně výtvarné fantazie, v níž se herec stává až výtvarným artefaktem.“³⁰

Mezi scénografickými prostředky divadla poezie svými možnostmi vyniká jevištní svícení. „Jevištní svícení ukazuje i poukazuje, 'vypichuje' detaily i výseče scény, odhaluje a stínem i skrývá, vodí divákův zrak a nabízí mu především jen to, co inscenátoři z nějakých důvodů chtějí a potřebují (...) Navíc nelze zapomínat, že jeho proměnlivá intenzita, rozptýlenost nebo koncentrovanost a barva z něho činí podobně časově dynamickou a emocionálně silnou složku, jako je scénická hudba.“³¹ Jevištní svícení při divadle poezie

²⁸ ROUBAL, cit. 1, s. 25 – 26.

²⁹ HOŘÍNEK, Zdeněk. *Proměny divadelní struktury*. 1. vyd. Praha : Ústřední kulturní dům železničářů, 1988, s.36.

³⁰ ROUBAL, cit. 1, s. 27.

³¹ ROUBAL, cit. 1, s. 27.

ostatně akustickou složku podporuje a společně silně dotváří atmosféru inscenace. Přínosné pro divadlo poezie jsou také multimediální prostředky jako např. videoart, film, televizní vysílání nebo moderní média. Stále však platí obecné pravidlo funkčního a promyšleného užití prostředku dle dramaturgicko-režijní koncepce inscenace.

Na základě těchto stanovených vlastností divadla poezie lze nadále posuzovat změny v poetice a režijním stylu původního a současného vedení divadla poezie Regina.

2 Vývojové tendence českého divadla poezie

Kořeny českého divadla poezie sahají až do období národního obrození, kdy se recitace a literární večery staly součástí kulturního života. Návaznost lze podle Vítězslavy Šrámkové, která podává ucelený přehled o genezi divadla poezie u nás v kapitole knihy *Cesty českého amatérského divadla*³², dohledat ve dvacátých letech minulého století, kdy již mluvíme o sborové recitaci a prvních pokusech o inscenování poezie na jevišti. O počátky divadla poezie se u nás zasadil režisér, teoretik a pedagog Jindřich Honzl s dělnickým recitačním sborem Dědrasbor a tvorbou v Osvobozeném divadle a Divadélku pro 99. Druhou stěžejní osobností vzniku žánru byl Emil František Burian, jenž činnost divadla D 46 zahajoval 10. září 1945 uvedením jevištní adaptace pětidílné poémy od Františka Hrubína *Jobova noc*. Už před válkou byla pro Buriana typická práce s voicebandem (*sborová recitace, při níž mluvní přednes nabývá hudebních charakteristik, popř. se spojuje s hudbou a scénickou akcí*³³), výrazná choreografie a scénografie. Celonárodní budovatelské cíle poválečné doby se však promítaly i do kulturního života, zejména kvůli propagandistickým cílům. Burianova poetika tak narážela na oficiální umělecké tendence, které deklamací veršů přetvořily v nástroj agitace při veřejných společensko-politických příležitostech, jako byly oslavy prvního máje, vystoupení kulturně-politických skupin či stranické schůze Komunistické strany Československa (dále KSČ).

Výrazně deklamativní až patetickou formu projevu, jež je typická pro období po druhé světové válce, paroduje divadlo Regina v inscenaci *Ba Za Mar* (1996). Míří tím ale i do vlastních řad, protože přímý předchůdce Reginy, divadlo Proměna, se těmto dobovým tendencím v recitačním přednesu rovněž nevyhnulo (literárně-dramatické pásmo *Za vítězství lidu*, 1961; pořad k padesátému výročí založení KSČ *Óda*, 1971 ad.). Jak Šrámková doplňuje, „Repertoár (...) se zhusta zaměřoval na poezii s protiválečnou tematikou či budovatelským nadšením. Soustředoval se především na tvorbu českých a sovětských básníků (Stanislav Kostka Neumann, Vladimír Majakovskij ad.). Postupně do něj pronikala i myšlenkově a formálně plochá, schematická vlna

³² ŠRÁMKOVÁ, cit. 2, s. 241 – 263.

³³ PAVLOVSKÝ, cit. 10, s. 281.

básnických projevů.³⁴ Tendence vyvrcholila po únorovém převratu v roce 1948, kdy se z recitace stal politický nástroj sloužící mimo jiné i k ospravedlnění znárodňování, rozorávání mezí či boje proti kulakům. Základní teze socialistického realismu jako oficiálního literárního uměleckého stylu zformuloval marxistický literární kritik Ladislav Štoll v doktríně *Třicet let bojů o českou literaturu* z roku 1950. Odmítá v ní vše, co se váže k předválečné avantgardě, a tak sborovou recitaci do poloviny šedesátých let udržují převážně dětské soubory.

K obratu recitačního projevu směrem k osobnějším a civilnějším vyjádření, který již nenesl pouze černobílé vidění světa, přispělo vydání básnické sbírky *Sloky lásky* Stěpana Ščipačeva v roce 1952. Milostná reflexivní lyrika zaujala nejen E. F. Buriana, který sbírku rok poté uvedl v Armádním uměleckém divadle a v souvislosti s tím poprvé použil označení „divadlo poezie“, ale i Bedřicha Kaněru. Činnost zahájilo divadlo poezie Proměna v roce 1956 právě uvedením pořadu podle těchto veršů a naznačilo tím směr a poetiku souboru. Burianova „inscenace založila tradici poezie komponované na jevišti do nápovědi příběhu a náznaku vztahu nedramatických postav. Akce byla nezřídka popisem, ilustrací onoho vloženého 'děje' a jakýmsi rámcem pro přiblížení poezie samé.“³⁵ Po Stalinově a Gottwaldově smrti v roce 1953 došlo k politickému uvolnění, které aktivizovalo kulturní dění včetně básníků. Nová generace autorů „poezie všedního dne“ (Holub, Šotola, Šiktanc, Florian, Červenka), kteří působili kolem časopisu *Květen* (1955–1959), se na další desetiletí stala zdrojem textů pro česká divadla poezie. Jejich vývoj silně ovlivnila také přehlídka recitátorů, recitačních kolektivů a divadel poezie *Wolkrův Prostějov*, jež vznikla v roce 1957.

Vlna tvůrčí obměny klasických dramát za poezii na jevišti, která skýtala větší možnosti vyjádření pocitů a názorů na svět, vyvrcholila v šedesátých letech. Tehdy vznikala divadla poezie spolu s divadly malých forem po celé republice. Jednalo se také o reakci na předcházející léta a návrat k poetice meziválečné avantgardy. Inscenátoři se tak už „nevzdávali společenských témat. Především lyrická poezie umožňovala ztotožnění s lyrickým hrdinou, s jeho

³⁴ ŠRÁMKOVÁ, cit. 2, s. 241.

³⁵ ŠRÁMKOVÁ, cit. 2, s. 243.

niterným hledáním. Potřeba zpochybnit jednoznačné, zlehčit vážné, zesměšnit nedotknutelné vytvářela prostor pro metaforu. A metafora textová mohla být scénováním zmnožována.³⁶ Tato vlna se dotkla i Břeclavi, kde manželé Kaněrovi v roce 1956 založili divadlo poezie Proměna. Po literárních besedách a večerech se začali s cíleným dramaturgickým plánem věnovat rovněž adaptování poezie pro divadelní jeviště. Vedle Ščipačeva, Majakovského a Bezručů pracovali i s verši Suchého, Závady či Máchy.

Mezi hlavní osobnosti divadla poezie šedesátých let patřil Radim Vašinka, který na sebe upozornil na Wolkrově Prostějově v roce 1961 jako režisér i herec provokativního představení, “které se stalo zakladatelským činem moderního divadla poezie – *Inzerát na skřivánka* brněnského Divadla X62. Scénář z veršů, próz a písňových textů Josefa Kainara, Konstantina Biebla, Stanislava Kostky Neumanna, Miloše Macourka, Ludvíka Kundery a mladých brněnských básníků sestavil Milan Uhde. (...) Občanský apel, nový polemický výklad známých textů, jevištní metafora, významově využitě mimoslovní prostředky, dynamické ‘tělocvičné’ jeviště (vašinkovské ribstole, žebříky, barely a houpačky) – to jsou znaky, které na desetiletí ovlivnily a inspirovaly vývoj českého a slovenského divadla poezie.³⁷ Břeclavská Regina se začíná soustředit na vyvolání občanského apelu a experimentální výrazové prostředky v roce 1977 s inscenací *Nejkrásnější jsou koleje*. Tato dramaturgická linie vrcholí na konci osmdesátých let (*Lepší role už nedostaneme*, 1988, *Básně k nepotřebě*, 1989 ad.). Nadále je pak rozvíjí tvůrčí dvojice Miklín – Janků.

Kromě Vašinky patřil k osobitým inscenátorům divadla poezie i vedoucí Docela malého divadla z Litvínova Miroslav Kovářík. „Na rozdíl od běžně užívané civilní interpretace textu chtěl diváka zaujmout zprostředkováním okamžiku zrodu básně, tzv. tvůrčí exprese. Novátorsky působilo i jeho spojení na ose autor – interpret – divák, kdy například v úvodu představení propojoval jeviště s hledištěm. Výtvarné řešení scény vycházelo z tradice Radima Vašinky, ale v Kováříkově podání bylo opět mnohem expresivnější (ostnatý drát, střepy vánočních ozdob atd.).³⁸ Kovářík také spojoval různé texty do tzv. vrstevnaté

³⁶ ŠRÁMKOVÁ, cit. 2, s. 244.

³⁷ ŠRÁMKOVÁ, cit. 2, s. 247.

³⁸ ŠRÁMKOVÁ, cit. 2, s. 247.

montáže vytvářející napětí, která je příznačná i pro styl Miklína a Janků. Podobně jako Kovářikova preparace textu – „rozbití původního básnického textu, opakování jednotlivých slov a veršů jako refrénu pokaždé s jiným významovým akcentem až po vypreparovaný dialog, koncentrující samou podstatu básně.“³⁹ Postup je příznačný i pro poslední inscenaci Reginy *Umění překladu* (2013), kde tímto postupem Regina ironicky reviduje refrény světových hudebních hitů.

Na seznamu souborů, které podle Vítězslavy Šrámkové v šedesátých letech vynikaly, se objevuje i břeclavské divadlo Proměna. Kromě Proměny a zmíněného divadla X62 mezi nimi byly i Větrník z Prostějova, Zápalka kabaret Olomouc, Docela malé divadlo Litvínov či Kapsa Karlovy Vary. Podobně jako břeclavská Proměna nesla i ostatní divadla zejména v menších městech funkci kulturních center mládeže a začínajících umělců, kteří si navzájem pomáhali (tvorbou hudby, kulis, plakátů atd.). Z hereckých řad těchto souborů časem vzešli i profesionální herci a umělci (herečka Dana Kolářová, fejetonista Rudolf Křest'an ad.).

Sedmdesátá léta znamenají podle Šrámkové jedno z nejsilnějších období divadla poezie a uměleckého přednesu, kdy „k vyjádření svých postojů a pocitů prostřednictvím poezie na jevišti tíhne řada mladých lidí. Metaforičnost poezie a její podoby na jevišti totiž znamenají pro cenzuru zašifrované, nejednoznačně čitelné sdělení a pro mladé umělce možnost uchování si a zároveň i sdělení své vnitřní pravdy.“⁴⁰ Mezi hybateli stylové proměny divadla poezie vynikali Zdenek Potužil a Miki Jelínek, bývalí členové Docela malého divadla z Litvínova, kteří spolu v roce 1969 založili pražské Divadlo na okraji. S ním dva roky na to uvedli na Wolkrově Prostějově průlomovou inscenaci divadla poezie. Jejich zpracování básnické poémy *Dvanáct* od Alexandra Bloka v novém překladu „vyvolalo mezi diváky nadšení i odpor pro nevybíravou kritiku neosobní recitace a nezajímavý akademismus souborů, čímž autoři zamířili i do vlastních řad. Blokova poéma byla v jejich restrukturalizovaném pojetí vyplněna atmosférou, s níž pracovali jako s hlavním prostředkem sdělení. Opakování,

³⁹ ŠRÁMKOVÁ, cit. 2, s. 249.

⁴⁰ ŠRÁMKOVÁ, cit. 2, s. 249.

překrývání a zvýrazňování slov vytvářelo další plány inscenace.⁴¹ Novátorsky působila dominantní hudební složka a svícení. Provokativně se také vypořádali se sbírkou Karla Hynka Máchy *Máj*, kterou na rozdíl od lyrizujícího či romanticky vlasteneckého ladění zaměřili na vnitřní rozpor jedince, jenž cítí odpor k převládající spokojenosti většinové společnosti. Na tento motiv se zaměřila i Regina v pořadu *K. H. M.* (2010).

Pozornost na sebe v sedmdesátých letech připoutal i Svatopluk Vála v Divadelním studiu Lidové školy umění Prostějov s hravou inscenací *Transcendantní Prae-Wert* (1972) nebo Jan Roubal, jenž s Divadlem na dlani představil další zásadní inscenaci pro divadlo poezie. „Roubalův *Ortel(n)*, poetická koláž z básní, citací z tisku a deníkových zápisků Jiřího Ortena, motivicky košaté představení s vyváženou souhrou všech použitých prostředků: tři individualizovaných hlasů (tři byly Ortenovy pseudonymy, pod nimiž psal za války), houslí, dvou prázdných kufrů, tří barevných šál a několika jablíček. Symbolické významy rekvizit se v průběhu 'hry se slovy a zlým koncem' proměňovaly, přesně vymezený herní prostor se stále zmenšoval a komplikoval stejně jako osud výrazného, diskriminovaného individua v nepřátelské společnosti.“⁴² Na osud jedince se složitou osobností básníka a vynálezce Jakuba Hrona Metánovského se Regina zaměřila v inscenaci *Ba Za Mar* (1996). Na konci dekády na sebe opět upozornil i Radim Vašinka, jenž našel nové působiště v pražském souboru Orfeus (*Rozházené kopretiny*, 1975).

Osmdesátá léta přivedla k divadlu poezie další mladé soubory, mezi nimiž vynikaly např. Vodňanská Šupina, Divadlo poezie Okresního kulturního střediska Liberec či A studio DNO z Prahy. Poslední jmenovaný přišel v roce 1981 podle Šrámkové s nejvýraznější generační výpovědí v podobě inscenace *Nemožně zelená krajina*. Ta vznikla v režii Jana Badalce podle básní Zuzany Trojanové. „Silné zaujetí bylo zdůrazněno emotivně stylizovaným mluvním projevem vycházejícím z hovorových intonací mluvy soudobé mládeže.“⁴³ Inscenace zdůrazňovala potřebu sebevyjádření mladé generace, z níž se stala dobová priorita divadla poezie. Jak již bylo zmíněno, v Regině tato tendence

⁴¹ ŠRÁMKOVÁ, cit. 2, s. 251.

⁴² ŠRÁMKOVÁ, cit. 2, s. 256.

⁴³ ŠRÁMKOVÁ, cit. 2, s. 258.

vrcholí s trojicí „inscenací vzdoru“ právě v osmdesátých letech – *Lepší role už nedostaneme* (1988), *Básně k nepotřebě* (1989) a *Prázdniny* (1990).

Brněnský divadelní kvas počátku osmdesátých let zavedl vznik i souboru Nepojízdná housenka, který stál za úpravou poezie Josefa Hory (*Horování*, 1983) či montáží se základem v básni Nový Ikaros Konstantina Biebla (*Pádové otázky*, 1984). V Horování pracoval režisér a dramaturg souboru Miroslav Lopatka se zdí z papírových krabic, kterou při představení herci postupně symbolicky bořili. Se stěnou z papírových krabic scénograficky pracoval i Zdeněk Miklín ještě jako student a herec Reginy v inscenaci *Kukátko* (1978). Stejně jako Regina se také Nepojízdná housenka inspirovala básněmi Miroslava Holuba, ta však přišla s inscenací *Mezi peřinami, povidly a stratosférou* (1985). „Tady někde se uzavírá kapitola divadla poezie, o němž lze tvrdit, že v jeho osobnostním a metaforickém vyjadřování se na divadelní scéně zrodila specifická poetika autorského a alternativního divadla. Poetika, jejímž těžištěm je jevištní metafora a která je nejvýznamnější tendencí českého divadla posledních tří desetiletí.“⁴⁴ Současní vedoucí divadla Regina by však s největší pravděpodobností s tvrzením Vítězslavy Šrámkové nesouhlasili. Divadlo založené na zaujetí básněmi, vyjadřování se metaforami a herecké stylizaci se totiž stále vyvíjí a přitom reflektuje přítomnost. Důkazem je právě břeclavský soubor Regina, jež u nás patří mezi nejstarší amatérská divadla poezie s nepřerušenu činností.

⁴⁴ ŠRÁMKOVÁ, cit. 2, s. 262.

3 Břeclavské divadlo poezie Regina

Byť školní soubory při recitaci vycházely z principů tvořivé dramatiky, málokdy dospěly k platformě divadla poezie. Hlavním příznakem tohoto jevu bylo, že při srovnání se soubory usilujícími o výpověď z vnitřní potřeby ty středoškolské na postup na prostějovskou přehlídku kvalitou jednoduše nestačily. Podle Šrámkové však mezi nimi existovala řada výjimek, které se prosadily mezi domácí špičku divadel poezie. Jednou z nich bylo právě divadlo Regina z Břeclavi.

Ačkoliv první řádný pořad břeclovského divadla Regina vznikl v roce 1971, jeho vznik je datován již k předchozímu roku. Zakladateli a vedoucími studentského souboru malých jevištních forem, který se později vyprofiloval v divadlo poezie s vyhraněnou a cílevědomou dramaturgií a vysokou uměleckou úrovní, byli již zmínění manželé Jana a Bedřich Kaněrovi, „předtím spoluzakladatelé a nejvýznamnější představitelé ‘dospělého’ divadla poezie Proměna, které v letech 1956–1981 uvedlo v Břeclavi na sedmdesát pořadů.“⁴⁵ Reginu vedli až do roku 1991. O dramaturgii souboru se s nimi staral gymnaziální učitel filozofie a literatury František Kala, s nímž spolupracovali už v divadle Proměna.

Zpočátku se soubor, který fungoval při tamním Sdruženém klubu pracujících, orientoval na poetiku divadla Semafor a studentskou recesi. Postupem času se začal profilovat jako divadlo poezie, jehož cílem bylo podávat výpověď o citovém světě mladých a jejich vztahu ke společnosti. Časem se pro Reginu stala typickou „práce se scénickou metaforou a směřování k syntetickému otevřenému divadlu,“⁴⁶ jehož důležitou součástí byla již od počátku také hudba a zpěv. To vše je pro břeclovský soubor ostatně příznačné dodnes.

Od roku 1971 do současnosti uvedlo divadlo Regina více než padesát celovečerních představení a jevištních programů. Soubor několikrát uspěl na divadelních přehlídkách Wolkrův Prostějov, Šrámkův Písek, Jiráskův Hronov či

⁴⁵ ŠRÁMKOVÁ, cit. 2, s. 260.

⁴⁶ VALENTA, Jiří, ed. a ŠRÁMKOVÁ, Vítězslava, ed. *Místopis českého amatérského divadla*. 1. Díl A – M. 1. vyd. Praha : IPOS, 2001, s. 112. ISBN 80-7068-144-6.

festivalu studentských divadel na gymnáziu v Otrokovicích. Poměrně často se studentští herci z břeclavského gymnázia vydávali s Reginou na zahraniční zájezdy (1977 Německo; 1991, 2003 Rakousko; 1999 USA; 2003 Slovensko), kde sbírali divadelní zkušenosti i sebevědomí.

Po odchodu manželů Kaněrových do Prahy v roce 1991 zůstal ve vedení souboru architekt Zdeněk Miklín, který v něm pracuje na režii, dramaturgii a scénografii a učitel českého jazyka a literatury na břeclavském gymnáziu Miroslav Tiefenbach. V Regině se staral o režii, dramaturgii a archiv, pod pseudonymem Michal Huvar o souboru vydal také několik publikací. Novými spolupracovníky se záhy stali další učitelé břeclavského gymnázia – Ladislav Straka, jenž měl v Regině čtyři roky na starosti hudební stránku a Martin Janků, jenž ji po Strakovi v roce 1995 převzal. Od tohoto roku se vedení souboru ustaluje na dvojici Miklín – Janků a začíná si tvořit vlastní režijní styl, jenž mění poetiku Reginy. Na rozdíl od pořadů a inscenací manželů Kaněrových, které kladly důraz na text a z něj vycházející diváckou imaginaci, se Miklín s Janků více zaměřili na divadelní výrazové prostředky. Výtvarná obraznost, herecká mizanscéna, vizuální metafory, práce s hudbou a taneční choreografií přenášela na základě textů recipienta do hry s představivostí mnohem sugestivněji než dřív. S tím souvisela i porevoluční dramaturgie souboru, jež se vyznačuje objevováním nepříliš uváděných autorů, jako byli rakouští básníci Ernst Jandl a Hans Carl Artmann či český básník a vynálezce Jakub Hron Metánovský ad.

3.1 Manželé Kaněrovi a divadlo poezie Proměna

Pro pochopení kontextu dramaturgie a poetiky Reginy pod vedením manželů Kaněrových, po nichž soubor převzali Zdeněk Miklín a Martin Janků, je vhodné osvětlit kontext zrodu současného souboru. Regina totiž na divadlo poezie Proměna přímo navazovala, doplňovala jej a zároveň se vůči němu vymezovala, což se promítlo jak do práce Kaněrových, tak současných vedoucích souboru. Divadlo poezie Proměna založili manželé Jana a Bedřich Kaněrovi v roce 1956 při Okresní lidové knihovně v Břeclavi. Jana Kaněrová se v souboru věnovala hudbě a recitaci, její muž dramaturgii, režii a organizačním záležitostem spojeným s fungováním divadla. Sám také recitoval a hrál.

Nedílnou součástí tvorby divadla Proměna byla hudba, což byl později jeden z typických znaků také pro Reginu. Od roku 1971 se stalo zřizovatelem Proměny Okresní kulturní středisko, čtyři roky na to Sdružený klub pracujících. Členy souboru byli zejména učitelé a studenti břeclavského gymnázia a střední školy ekonomické. Počet členů divadla Proměna se pohyboval od dvou do šestnácti lidí, průměrný věk člena souboru byl dvaadvacet let. Za pětadvacet let činnosti divadla Proměna prošlo souborem na padesát recitátorů, kteří v letech 1956 až 1981 uspořádali celkem sedmdesát večerů poezie. Se svými programy se soubor pravidelně účastnil krajských přehlídek i Wolkrova Prostějova.

Zpočátku v repertoáru divadla poezie Proměna převažovaly literární přednášky a večery, například již zmíněné Sloky lásky (1956), výběr *Žena v díle Josefa Kajetána Tyla* (1957), pořad *Vrchlický intimní* (1957) nebo *Kytice z poezie Vítězslava Nezvala* (1960). V témže roce soubor představil i scénické provedení komponovaného pořadu z díla českých básníků s názvem *Mám děkovat... a hlas se chvěje* (1960). Prvním divadlem poezie se pro Proměnu staly *Zpěvy staré Číny* (1961), jevištní adaptace volného přebásnění staré čínské poezie Bohumilem Mathesiem. Prostor dostávala i francouzská či slovenská poezie, ale také domácí a zahraniční próza. Žánrové rozpětí Reginy, které se neomezuje pouze na úpravu básnických textů, tak vychází už ze zaměření manželů Kaněrových a dramaturga Františka Kaly v souboru Proměna. Mezi prozaickými texty, jež se na jeviště snažili přenést s pomocí poetických výrazových prostředků, byla například novela Romaina Rollanda *Petr a Lucie* (1961) či povídky z Břeclavska od Kamily Sojkové *Lohovecké děti* (1976). Zatímco studentská Regina se věnovala tématům mládí a politická ideologie se ve verších objevila jen okrajově, „dospělé“ divadlo Proměna se muselo angažovat otevřeně (např. pořad k třiačtyřicátému výročí Vítězné říjnové socialistické revoluce *Láska a život*, 1960; *Vladimír Iljič Lenin*, 1970; *Díky ti, Únore*, 1973 ad.). Bedřich Kaněra to komentuje v rozhovoru s Michalem Huvarem z roku 1992 takto: „...byly tu i formy totality, že jste například musel uvádět proti svému svědomí oslavné pořady nebo vystupovat na politických akcích, abyste se mohl realizovat v tom, co jste chtěl. Člověk musel sloužit té

době, a to ho psychicky deptalo.“⁴⁷ Kromě těchto povinných pořadů se Proměna soustředila i na režimem postihované básníky. Jednalo se například o inscenace *Svlékání hadů* podle Oldřicha Mikuláška (1964) či básně a písně Josefa Kainara v pořadu *Stříhali dohola mladého chlapečka* (1975). Jednalo se o jakousi vnitřní vzpouru inscenátorů Proměny, kterou lze dohledat v další práci se studentskou Reginou, zejména v osmdesátých letech. S divadlem Regina (1970–dodnes) se ostatně život divadla Proměna (1956–1981) vzájemně prolínal a doplňoval. Proměna svou činností tak položila základy poetiky, na níž při odeznívající vlně let šedesátých v Břeclavi divadlo poezie Regina vznikalo.

3.2 Divadlo poezie Regina pod vedením manželů Kaněrových

Literární přednášky, večerní besedy a poté i divadla poezie pořádali manželé Kaněrovi s přáteli v Břeclavi už od roku 1955. Když v roce 1967 přišli na tamní střední ekonomickou školu absolventi různých gymnázií, aby pokračovali v nástavbovém studiu, projevíli zájem scházet se nad texty a písničkami z divadla Semafor. Podporu našli právě u Bedřicha Kaněry, s nímž desetičlenná literárně-dramatická skupina secvičila pořad *Společná láska* na motivy básní a písní Jiřího Suchého a Jiřího Šlitra. V roce 1968 soubor pokračoval studentským pořadem *Beseda o poezii*, poté vytvořil komponované pořady *Milostná píseň*, *Ach, ta láska nebeská* a *Big-beat a aritmetika*. Program však stále sestával z vystoupení dvou samostatných skupin – hudební a recitační.

V roce 1970 se skupiny oficiálně spojily v jeden studentský soubor malých jevištních forem, který nesl název Vokálně-instrumentální a recitační soubor Gymnázia a Střední ekonomické školy v Břeclavi. Jana Kaněrová stála za hudebním souborem na gymnáziu a Bedřich Kaněra za recitační skupinou na střední ekonomické škole. Rok na to je také prakticky spojila snaha o společné pěvecko-recitační pásmo s názvem *Klukovská záležitost – i když v podstatě dívčí*. Poté následoval podobně koncipovaný pořad *Noční rybí zpěv* (1972), jevištní adaptace básní Christiana Morgensterna. Pro jeden soubor jako celek byla již scénicky upravena sbírka středověkých básní, kterou v roce 1973 Regina

⁴⁷ HUVAR, Michal. *Knižka o Regině: královský soupis divadla poezie (1971-2003)*. 1. vyd. Brumovice : Carpe diem, 2003, s. 72. ISBN 80-86362-47-7.

představila jako *Písně žáků Břeclaváků* a přihlásila se s ní na recitační školní soutěže (např. Festival pěveckých a recitačních souborů gymnázií jihomoravského kraje v Otrokovicích). Inscenace rovněž znamenala zlom v pojetí scény – od statické recitace přechází soubor k volnějším hranému tvaru se zapojením prostoru a pohybu aktérů. Při repríze inscenace na Šrámkově Písku v roce 1974 se členové souboru shodli na názvu, který odkazoval ke středověké polyfonii Ó, Regina. Většina členů ji znala z pěveckého souboru Polyfonia, jež Jana Kaněrová vedla při gymnáziu. Ve stejném roce se v Regině projevil dobový zájem o lidovou poezii, který inspiroval pořady *Slovenské lesy hluboké* (1974) a *Malované kvítí* (1975). Lidové texty a ohlédnutí do historie, tentokrát do období renesance, daly základ *Písním a básním věku znovuzrození* (1979), na který navázal pořad *Tluče bubeníček*. S ním soubor poprvé zavítal na Wolkrův Prostějov.

V polovině sedmdesátých let se Regina kromě lidové poezie přímo zaměřuje i na své středoškolské vrstevníky, a to hravým pořadem *Škola – (zá)klad života* (1976). Texty Ivana Vyskočila, který poté patřil spolu s Miroslavem Holubem k nejčastěji adaptovaným autorům Reginy, soubor přenesl na podium formou zábavné školní besídky. Rok nato se manželé Kaněrovi poprvé rozhodli pro úpravu prozaického textu, poprvé zvolili námět věkové vrstevnice členů souboru, poprvé se po hravých programech pokusili o vážnější výpověď a poprvé zapojili Františka Kalu do Reginy jako dramaturga. Kala povídku *Nejkrásnější jsou koleje* (1977) od Václavy Kleslové, vítězky literární soutěže Strážnice Marušky Kudeřkové, také pro břeclavské divadlo zdramatizoval. Šrámkovsky laděný námět vzpoury mládí a lásky vystřídal rok na to méně závažné téma. Střídání myšlenkově náročného a nenáročného námětu se poté stalo nepsaným pravidlem dramaturgie souboru. Ve hře *Kukátko* (1978) na motivy básní Mileny Lukešové se Regina vrátila k autorce básnické předlohy své první inscenace a zároveň se v ní kromě herecké role prosadil Zdeněk Miklín i scénograficky. Výtvarně vyzdobené krabice vytvářely scénu, která otvírala možnosti pro metaforu stejně jako fotbalové dresy, jež nahradily civilní oblečení herců. Významové vrstvy kostýmů Miklín využívá i později, kdy Reginu vede – např. pruhovaná námořnická trička v inscenaci *Nejkrásnější utopenec na světě*

(2003), v níž muži vystupují jako námořníci, ale zároveň také jako pomyslní vězňové svého ostrova a manželek.

Další úpravou prózy v historii souboru se stala inscenace *Slavík a růže* (1981) na motivy povídky Oscara Wildea, v němž inscenátoři poprvé zapojili do hry samotné lidské tělo. Tento inscenační postup zopakovali i v *Požáru babylonské věže* (1987), kdy na jevišti spojili protiválečné verše Josefa Hanzlíka a avantgardní rock Franka Zappy. Na využití alternativní reprodukováné hudby navazuje Janků, jenž v *Požáru babylonské věže* hrál jako student, v devadesátých letech v inscenaci *Mínótaurós* (1995). V této první společné inscenaci dvojice Miklín – Janků zapojují do imaginativní atmosféry reprodukovanou hudbu australské kapely Dead Can Dance.

Podle Michala Huvara znamenají osmdesátá léta pro divadlo Regina období, v němž „soubor prožíval léta kabaretní a tápavá.“⁴⁸ *Případ Archimédes* (1982) kombinoval poezii a prózu, bavil humorem Osvobozeného divadla i Jana Vodňanského a inscenaci stylizoval do televizního vysílání. Následující inscenace *Naopak aneb Holub Vyskočil* (1983) spojovala verše Miroslava Holuba a Ivana Vyskočila a naopak směřovala k intelektuálnímu příjemci s bohatou představivostí, s níž inscenátoři hráli hru. Po této inscenaci následoval kabaretně stylizovaný a tematizovaný pořad *Takový je život* (1985), jenž čerpal z Encyklopedie českého humoru. *Kniha přání a stížností* (1984) zase vycházela ze spojení básnické tvorby Aloise Volkmana a Jaroslava Čejky, následující moralita *Kam patříš? Vám!* (1986) pak těžila zejména z hudebního doprovodu známých skladeb Karla Plíhala, Jarka Nohavici a dalších oblíbených domácích folkových písničkářů.

Období, kdy představení Reginy nepřesahovaly region Břeclavska, končí podle Huvara v roce 1988 uvedením pořadu *Lepší role už nedostaneme*. Alegorické zpracování tématu nesvobody po deseti letech znovu uvedla dvojice Miklín – Janků, avšak již se značným interpretačním posunem. Anglickou verzi inscenace poté Regina představila v USA. „Inscenace (...) vycházela z básnické sbírky Miroslava Holuba *Interferon*, jejíž mnohé verše jsou určitou alegorií mezilidských vztahů. Chytře a vtipně zvolený scénický rámeček, jímž bylo

⁴⁸ HUVAR, Michal. *Odněkud někam (Regina 1971 – 1991)*. 1. vyd. Břeclav : Regina, 1992. s. 7.

vystoupení potulných komediantů – loutkářů, přispěl k vytvoření poutavé analogie mezi 'životem' loutek, jež na sebe nabírají lidskou podobu, a mezi zdřevěnělymi postoji a myšlením lidí, stávajících se pimprlaty. Problém ovladatelnosti člověka – loutky, otázky lidské svobody, karikatury a parodie loutkolidských typů a charakterů se vynořovaly z představení, jež v sobě pod pláštíkem komiky neslo vážnou výpověď o dnešním rozporuplném světě.⁴⁹ S velmi kladným přijetím se v daném roce inscenace setkala na přehlídce Wolkrův Prostějov, a zahájila tak nepřerušenu čtyřletou sérii účastí Reginy na festivalu divadel poezie.

Na téma lidské přizemnosti a malichernosti se divadlo poezie Regina zaměřilo i v roce 1989. Pro jeviště adaptovalo básně Zdeny Bratršovské pod názvem *Umanuté mlčení*. "Romantická vzpoura proti vykolíkovanému životu se zabalila do postoje mlčenlivosti, když předtím volala po útěku z té svazující krychle, z níž ale trvalého úniku není. Byla to nejvyváženější inscenace, oproti předcházející cennější čistotou všech složek, rovněž původností dvou vpravdě mimořádných písniček Lumíra Reichmanna. Svou vypreparovaností a metaforičností volala po znalém intelektuálním příjemci."⁵⁰ Miklínův režijní rukopis, jenž zaměřuje pozornost na vnitřní rozpor a neklid hlavního hrdiny, se projevuje i v této inscenaci. Téma lze pak sledovat i při spolupráci s Janků. Trojici představení, v nichž se Regina snažila vyjádřit deziluzi mladých z tehdejší společnosti, uzavírá úprava prozaického textu *Prázdniny* (1990) od Raye Bradburyho. Oproti předchozím dvěma inscenacím však podle Huvara nedosáhly *Prázdniny* dramatickosti, i když šlo o kvalitní námět a soubor využíval scénických nápadů (krasojezdce v bílém).

Jedenadvacátým pořadem Reginy, který završil vedení souboru Kaněrovými, nesl název *...Aneb básně k nepotřebě* (1991). Zábavné jazykové hříčky s filozofickým přesahem od rakouského spisovatele Ernsta Jandla, který byl po Morgensternovi teprve druhým Reginou adaptovaným autorem ze zahraničí, oslovily širokou i odbornou veřejnost. Břeclavské divadlo Regina dosáhlo pod vedením manželů Kaněrových řady úspěchů. Jako jediný středoškolský soubor získala Regina z vrcholných soutěžních přehlídek Cenu

⁴⁹ Vyšlapanými cestami. *Brněnský večerník Rovnost*, 6. 7. 1988, s. 8.

⁵⁰ HUVAR, cit. 48, s. 8.

ministerstva kultury za mladé a optimistické vystoupení studentského kolektivu na Šrámkově Písku v roce 1974, Cenu ministerstva kultury za svěží interpretaci lidového umění na témže festivalu o rok později, Zvláštní cenu poroty na Wolkrově Prostějově 1988 a Čestné uznání na Wolkrově Prostějově v roce 1991. Obou festivalů se divadlo Regina celkem zúčastnilo jedenáctkrát (Šrámkův Písek 1974–1977, 1986, 1991; Wolkrův Prostějov 1980, 1988–1991).

Divadlo Regina pod vedením manželů Kaněrových kladlo důraz na výchozí básnický, především lyrický text a jeho procítěnou a herecky zvládnutou recitaci. Na rozdíl od divadla Proměna, které bylo označováno již jako soubor dospělých, se Regina pod jejich vedením zaměřovala na témata mladého člověka ve společnosti a s tím spojené vnitřní rozpory jedince. Se stylizovanou studentskou poetikou čerpal soubor náměty jak z intelektuálně nenáročných, hravých a písňových textů, tak z básní silně obrazotvorných a alegorických. V jejich interpretaci se dala vysledovat provokativní tematická linie vzdoru mladého člověka proti rigidní společensko-politické situaci sedmdesátých a osmdesátých let minulého století. Právě tato linie ovlivnila poetiku a směr souboru pod novým vedením v následující dekádě.

3.3 Divadlo poezie Regina pod vedením Zdeňka Miklína a Martina Janků

Bývalý studentský člen souboru Zdeněk Miklín se v tvůrčím týmu divadla Regina začal po boku manželů Kaněrových prosazovat od roku 1988. Do roku 1996 s ním spolupracoval i učitel literatury břeclavského gymnázia Miroslav Tiefenbach (publikující pod pseudonymem Michal Huvar), jenž se k vedení souboru v letech 1998, 1999 a 2003 postupně navracel. Poté kvůli přetrvávajícím neshodám při vedení Reginy založil vlastní břeclavské Divadlo Řehoře Samsy, v němž měli najít herecké uplatnění bývalí členové Reginy. Jeho existence však trvala pouze pár let. Po roce 1991, kdy odešli z vedení Reginy manželé Kaněrovi, se k tvůrčí skupině přidal na čtyři roky také bývalý člen souboru, učitel českého jazyka a hudebník Ladislav Straka. Pevnou tvůrčí dvojici však dodnes tvoří Zdeněk Miklín s Martinem Janků, a to už od roku

1995. Jak přitom Michal Huvar vzpomíná ve své další publikaci o Regině⁵¹, po odchodu zakladatelského manželského páru soubor neměl vůbec jistou budoucnost. Zdeněk Miklín byl pro změnu zavazujícího názvu souboru, ale neuspěl. Naopak se mu podařilo udržet Reginu při břeclavském gymnáziu, byť se historicky jednalo spíše o formální spojení. Prakticky byl totiž soubor spojený se Sdruženým klubem pracujících, Lidovou školou umění či Domem kultury v Břeclavi.

„Bylo už více než rok patrné, že rokem 1989 skončila pro divadelníky zvláštní a půvabná alternativa smysluplného života v totalitě, že bude potřeba najít novou definici opodstatnění další existence. Nicméně se značnými provozními těžkostmi, kupříkladu kdo bude souboru zřizovatelem, kde vzít na jeho provoz finance a kde vůbec zkoušet, se po prázdninách roku 1991 začal rozebírat nouzový scénář vycházející z poezie Michala Jůzy a Ivana Wernische *Odněkud někam* (1992) – cesta do snových představ pod sněhobílými plachtami a s uhrančivou muzikou...“⁵² Inscenace kombinovala napětí tvořené rozdílností poetik obou básníků s komorní atmosférou. Tu tvořily melodie saxofonu a piana, v centru pozornosti byli herci v černém oblečení s bílými plachtami v rukou. Z Wolkrova Prostějova, kde od tohoto roku přestaly soubory mezi sebou soutěžit, vyslali lektoři Reginu poprvé na Jiráskův Hronov. Kvůli letním prázdninám se však nesešli všichni členové souboru, což zavedlo příčinu ještě nezapomenutelnější situaci. Redaktor festivalového zpravodaje Pavel Němeček totiž uveřejnil recenzi na představení, aniž by ho mohl zhlédnout.

Situace ve vedení souboru se ustálila příchodem hudebníka Ladislava Straky a Regina se v roce 1993 zaměřila na výběr z německé poezie dvanáctého až devatenáctého století. Z této inspirace vznikla inscenace *Zahrada světa*, která nabídla výběr veršů doprovázejících člověka od narození až do smrti. Strakův hudební vliv byl patřičný již z toho, že každý herec hrál i na hudební nástroj. Všichni totiž vystupovali ve stylizovaných kostýmech potulných hudebníků a lidí z okraje společnosti. Po inscenaci silně založené na hudebnosti soubor zpracoval básně Rakušana Hanse Carla Artmanna v pořadu s názvem *...promiňte, jakže?* (1994). Recitačně-hudební pásmo bylo návratem Reginy

⁵¹ HUVAR, cit. 47, s. 25.

⁵² HUVAR, cit. 47, s. 26.

k nonsensu, černému humoru a sarkasmu. Jeho děj se odehrával v prostředí kavárny. Podle Huvara měla inscenace podobně jako ta předchozí problémy s dodržením temporytmu.

V roce 1995 se projevila potřeba změnit zažitě inscenační postupy a prostředky a vznikla inscenace *Mínótauros*, poprvé zcela pod vedením Miklín – Janků. Jak uváděl program, jednalo se o „autorskou montáž textů, hudby, výtvarných a choreografických prvků do scénického labyrintu pro bloudění v prostoru, čase, postavách, slovech, významech a snech.“⁵³ Herci byli kromě dvojice mladých zbloudilců oblečení do kostýmů, na obličejích měli bílé masky a hudební doprovod tvořila hudba australské alternativní kapely Dead Can Dance. „Bylo opravdu těžké najít něco nového, jiného a hlavně poutavého. Něco, co Regina ještě nedělala. A tak se letos prezentuje pořadem dosti odlišným od předcházejících, kde dominantním prvkem byla hlavně vlastní hudba a studentský humor. *Mínótauros* je netradiční výlet do duše bytosti, která nám dříve naháněla jen strach svou krutostí a bezcitností. Prostřednictvím aktérů se však dozvídáme něco jiného, než to, o čem vypráví starořecká báj. Sledujeme život člověka, který uvězněn v polozvířecím těle, má duši. Má fantazii. Má srdce. Srdce, které by bylo schopno lásky, jenže...“⁵⁴

Zlomová byla inscenace *Mínótauros* hned z několika příčin. Poprvé se vedoucí Reginy rozhodli adaptovat text nikoliv na základě jednoho autora či sbírky, ale společného tématu, jež vše zarámuje známým příběhem. Scénář se tak skládal z žánrově různorodých pramenů (básně, faktografická literatura, starověké báje). Na rozdíl od předchozích inscenací tentokrát hudební složku netvořily vlastní písně a skladby studentů, ale reprodukováná hudba Dead Can Dance, která se vyznačuje abstraktními hudebními plochami. Ve spojení s taneční choreografií, výraznými kostýmy, maskami herců a montáží časových i významových rovin šlo o jasný signál, kudy se chtějí noví vedoucí souboru vydávat.

V netradiční poetice pokračovala dvojice vedoucích i v dalším roce, kdy Regina uvedla montáž s názvem *Ba za mar aneb Z deníků profesora Jakuba*

⁵³ MIKLÍN, Zdeněk. *Mínótauros*. Divadelní program. Divadlo poezie Regina Břeclav, premiéra 6. 4. 1995. Břeclav: Divadlo poezie Regina, 1995.

⁵⁴ HUVAR, cit. 47, s. 28.

Hrona Metánovského. Nonsensové básně a texty osobitého básníka, filozofa a vynálezce daly základ režijně uvolněné inscenaci, jež podobně jako předchozí hra neměla soutěžní ambice. Jako náhradní inscenace však postoupila na Šrámkův Písek, kde zvítězila a byla nominována na Jiráskův Hronov. Tam podle Huvara nadchla i režiséra a tehdejšího vedoucího Divadla Na zábradlí Petra Lébla. „Inscenační metodou dominantně zůstává vytvoření významu spojením textu a obrazu. Umožňuje to bez obtíží průnik archaického textu aktuální módní přehlídkou, aniž v divákovi vznikne pocit nepatřičnosti. Oba světy, svět Metánovského i svět inscenátorů, jsou společně přítomny od samého začátku. Herci je exponují už tím, jak vstupují na jeviště za sebe, se současnými hudebními nástroji. Toto společné bytí dvou časů působí většinou přirozeně a je pro mě jednou z kvalit tohoto tvaru... Je pozoruhodné, jak může být jevištní zpráva o rezignaci stárnoucího učitele na konci devatenáctého století působivá v podání současných středoškoláků. A co je podstatné, jak tato zpráva přesahuje jeden individuální osud v otázky obecnější.“⁵⁵ Také proto po jedenácti reprízách došlo na vydání stejnojmenné knihy se živou nahrávkou, kterou doplňuje čtený záznam zpodobňující myšlenky a verše Metánovského v podání českého herce Jiřího Lábusa.

Nonsensová linie pokračovala inscenací *Zázraky a divy* (1997) podle básnické antologie *Ostrov, kde rostou housle*. Byť byly verše určené pro děti, zkušený soubor je posunul k zábavě s myšlenkovým přesahem a doprovodil kombinací živé a reprodukované hudby. V inscenaci na sebe, stejně jako v *Mínótaurovi* a *Ba Za Maru*, herecky upozornil Michal Kern. Herectví se po gymnáziu začal věnovat profesionálně, absolvoval DAMU a byl v angažmá Činoherního studia v Ústí nad Labem či Národního divadla v Praze. Nebyl však jediným členem Reginy, který se divadlu začal věnovat profesionálně. Z předrevoluční generace jde o Janu Štvrteckou, která má stále angažmá v Národním divadle Brno nebo Františka Strnada z Národního divadla moravskoslezského v Ostravě. Generačně spojený je s nimi i Radim Sasínek, který hraje v brněnském divadle Radost. Z mladších heců se jedná o

⁵⁵ ZBORNÍK, František. Setkání středoškoláků s duší neklidnou. *Zpravodaj Jiráskova Hronova*, 1997, č. 3, s. 3.

muzikálového herce Městského divadla Brno Jiřího Macha nebo Jana Neugebauera, který na JAMU studuje dramatickou výchovu.

Rozhodnutí navrátit se k dosavadně nejúspěšnější inscenaci souboru (*Lepší role už nedostaneme* na motivy básní Miroslava Holuba, 1988) motivovalo podle Huvara hned několik podnětů. A to od vnitřních pohnutek vyzkoušet osvědčený námět v nové sestavě (byť se na původní inscenaci podílel Miklín jako spoluautor a Janků v ní hrál), obhájit změny v poetice souboru a oslavit deset let od prvního uvedení až po možnost odehrát představení v angličtině na amerických univerzitách díky dobrým vztahům souboru s autorem básní. Miroslav Holub se však již anglického uvedení inscenace nedožil, zemřel 14. července 1998. Obnovený pořad *Lepší role už nedostaneme* (1998) uvedla Regina dvacetkrát, celkem pro bezmála tři tisíce diváků, a to nejen v České republice. Nová úprava textu „vládla stejně okouzující a talentovanou představitelkou Kašpárka jako předchůdkyně v osobě později profesionální herečky Jany Uhrové, nebyla až tak civilní jako předchozí, obsahovala více zpívaného slova, byť ne původního, měla i možná větší pohybový tah na bránu, přesto – lepší té první nebyla. Nicméně hrála se na Manhattanu.“⁵⁶ Anglická verze *We'll Never Get Parts Like That Again* vznikla v dalším roce a premiéru měla na Právnické fakultě Georgetown University ve Washingtonu. Poté následovala představení v divadle District of Columbia Arts Center či klubové galerii výtvarného umění The Cave.

Rok 2000 je v Regině spojený s pořadem *Záhoř (Devět balaladických obrazů podle Karla Jaromíra Erbena)*, jenž měl ambici zapojit muzikálové prvky do Erbenovy známé básně. Důraz na metaforičnost, symboliku a náročného diváka představení odsoudil k neúspěchu také u odborné veřejnosti, která vyčítala odklon od práce s tradičními prostředky divadla poezie. Pořad se tak hrál pouze čtyřikrát a tvůrčí dvojice začala přenechávat iniciativu také na samotných studentech. V letech 2000 a 2001 však žádná inscenace nevznikla, a nastala tak první pauza v tvůrčí linii souboru, jež měla podle Huvara za následek přerušování povědomí o souboru na přehlídkách. Nadále se však vyvíjela dávno

⁵⁶ HUVAR, cit. 47, s. 30.

započatá tradice krátkých poetických pořadů s vánoční tematikou a pásem k výročí gymnázia a jeho souborů.

Přerušení inscenační tvorby mimo jiné znamenalo i složení zcela nové herecké sestavy, která v roce 2002 uvedla inscenaci podle povídky hlavní osobnosti magického realismu Gabriela Garcíi Márqueze *Nejkrásnější utopenec na světě*. „Jádrem příběhu je ‘zázrak’ – vesničtí rybáři objeví na pobřeží utopence – obra neslýchaných rozměrů. Zvláštní objev vyvolá v malé komunitě, která žije ve všedním rámci každodenních rituálů, neobyčejnou reflexi a převrátí dosavadní život vesničanů naruby. Obr se nakonec stane příčinou obrody zapomenutého života, vnáší do celé komunity nové hodnoty, nový smysl existence, vědomí její neobyčejnosti a neopakovatelnosti.“⁵⁷ Herci na jevišti improvizovali, interaktivně zapojovali diváky do děje a zpívali zhudebněné verše J. H. Krchovského. Invenční byla také scénografická práce s prádelními šňůrami, které se z hlediště napínaly k zástěně na středu jeviště. Symbolizovaly jak rybářskou síť, tak vztahovou provázanost obyvatel ostrova. Jejich napnutí do středu jeviště evokovalo tvar kostelní věže, závěrečné povolování zase spouštění obrovy mrtvolý do moře. Mladí herci s inscenací zaujali odborné poroty na středoškolských festivalech a po dvaceti reprízách jim byla nabídnuta možnost vystoupení v Kanadě, Skotsku či Francii. Opakoval se však tradiční problém středoškolského divadla – maturita a následný odchod absolventů z Břeclavi. Tvůrčí pauzy způsobující narušení kontinuity tvorby souboru a časté obměny sestav Reginy se od této inscenace staly nepsaným pravidlem.

S další inscenací se divadlo Regina představilo po pěti letech, kdy soubor představil pořad sestavený ze Stylistických cvičení Raymonda Queneaua. Inscenace s názvem *RéBus* (2007) v sobě spojovala hříčky s jazykem a filozofickými otázkami a stavěla na banálním příběhu cesty ranním autobusem. Cílovým divákem byl opět poučený jedinec, který musel na hru přistoupit. Regina vysvětluje své zaujetí nedramatickým a nepříběhovým textem následovně. „Chtěli jsme, aby všechny výše zmíněné vrstvy textů, od zábavy a kratochvíle, přes experiment se záměnou formy a obsahu až po zpochybnění tak samozřejmě přijímaného toku informací, zůstaly otevřeny i divákovi. Naším

⁵⁷ CHALUPOVÁ, Jaroslava. Hodonín umí.... *Amatérská scéna*, 2003, č. 2, s. 10. ISSN: 0002-6786.

přáním bylo tyto roviny zdivadelněním poodkrýt a přidat k nim i něco navíc: Nemá opakování kódu příběhu a jeho nekonečné převyprávování různými formami svou analogii v neustálém koloběhu života, kdy stejný rámeček je pokaždé jinak individuálně naplňován? A možná, že nad opakujícími se variacemi příhody na trase S vytušíte i klenbu příběhu jiného... A pokud jde o 'jeho' smysl, asi nezbyvá, než se snažit jej nalézat vždy znovu – každý sám za sebe.⁵⁸ Opakování a vrstvení témat s měnící se formou si Miklín s Janků oblibili již v inscenacích Reginy druhé poloviny devadesátých let. Podobný princip jako v *RéBusu* využili i v následující, prozatím poslední inscenaci souboru *Umění překladu* (2013).

V letech 2009 a 2010 měly premiéru dva krátké divadelní pořady, které nadále ctily zásady divadla poezie i poetickou tradici Reginy – výrazně pracovaly s hudbou, hereckou stylizací, básnickými texty, obrazovými metaforami a kostýmy. Inscenace *Na Betlém* (2009) s podtitulem „koláž z textů lidových koled komprimovaná pro potřeby dnešní doby“ neměla podle Miklína soutěžní ambice stejně jako ostatní představení. Přesto s ní Regina uspěla na Šrámkově Pisku a Wolkrově Prostějově, kde získala Cenu poroty a doporučení na Jiráskův Hronov. Jevištní extrakt z deníků, dopisů a poezie Karla Hynka Máchy s lakonickým názvem *K.H.M.* (2010) vznikl pro Den s poezií, jenž břeclovské gymnázium slavilo při příležitosti básníkova významného životního výročí. Divadelním pásmem Regina vybízela diváka k dobrodružnému putování po vzoru samotného Máchy. Byť předpokládala, že premiéra téměř půlhodinového pohybově-recitačního pořadu bude zároveň jeho derniérou, inscenaci se dostalo na deset repríz a postoupila i na Jiráskův Hronov. Předtím s ní Regina získala ocenění lektorského sboru na národní přehlídce Mladá scéna v Ústí nad Orlicí.

Krátké pořady inspirované básněmi, prózou i novinovými sloupky Regina pravidelně chystala vždy jednou za dva roky. Od roku 2004 však Miklín s Janků četnost vánočních pořadů navýšili a připravují je téměř každý rok. Poprvé se dvojice společně zapojila do příprav vánočního pořadu Reginy v roce 1995, kdy Regina zinscenovala podle evangelií Lukáše a Matouše pásmo

⁵⁸ GBV. 2007. *RéBus* [online]. [cit. 2014-03-29]. Dostupné z WWW: <http://www.gbv.cz/regina/akt_insc.htm>.

s názvem *Šla Maria...* V roce 1997 Miklín s Janků upravili text Jiřího Suchého *Brahmaputra aneb vražda kapra*, rok nato kapitolu *Stvoření světa a ráj* z knihy amerického spisovatele Roarka Bradforda Černošský pán Bůh a páni Izraeliti. Po pětileté pauze soubor v roce 2004 pro jeviště adaptoval dokonce novinový sloupek Jáchyma Topola, jenž traktoval zabíjení vánočních kaprů, rok nato uvedl autorské pásmo *Vánoční automaty*, poté lidovou hru z východní Moravy *Pastýřská* (2006), Nerudovu *Romanci štědrovečerní* (2008), dramaturgii dětské písně *Vločka* (2009), vánoční pohádku *Co se andělovi nelíbilo aneb Proč byl u jesliček oslík s volečkem* (2012) a *Pořad o rodině Novotných z Břeclavi* (2013). Jak lze z výčtu sledovat, některé pořady a pásma měly pouze pracovní názvy. Zatímco v inscenacích oba vedoucí Reginy experimentují a zůstávají nesmlouvaví vůči vstřícnosti k divákovi, u vánočních pořadů jsou přece jen shovívavější a přizpůsobují se jejich účelu. Nutno dodat, že právě mezi vánočními pořady došlo k jediné výjimce v historii repertoáru Reginy v souvislosti s inscenováním intencionálně dramatického textu. Jelikož šlo však o úpravu balady z Erbenovy Kytice, kterou pro jeviště zparodovalo divadlo Semafor v roce 1972, spojitost s poezií je v pořadu *Štědrý den* (1990) neoddiskutovatelná.

Kromě vánočních pořadů Regina připravuje i pásma k výročí své existence, spřáteleného pěveckého souboru Polyfonia či břeclavského gymnázia. Za svého působení Janků s Miklínem uvádějí pořad k pětadvacátému výročí vzniku Reginy v roce 1996, pořad k pětaosmdesátému výročí Gymnázia Břeclav s názvem *Vrabec v kapse* (2004), jevištní anekdotu podle povídky Ivana Vyskočila *Masák* (2006), jevištní vizitku souboru s titulem *Slovníkové heslo „REGINA“* (2010), pásmo ke Dni matek *Břeclavský básník iX. Ypsilon* (2011) a parodické budovatelské pásmo *Maturantům* (2011).

V květnu 2013 uvedl soubor zatím poslední absolventskou inscenaci Reginy *Umění překladu* s podtitulem „interpretace implicitního potenciálu textů nonartificiální písně produkce“. Jak už podtitul napovídá, inscenace paroduje akademický slovník a odborné termíny. Soubor opět pracuje s poetikou, která vychází z textových montáží básnického i nebásnického charakteru a stylizovaného herectví a recitace. Představení kombinuje vědecké sympozium na téma ukryté v již zmíněné jazykové konstrukci a studentskou recesi. Komičnost

těží z kontrastu textů světových hudebních hitů (The Beatles – Yesterday, Eight Days a Week, Norwegian Wood; U2 – With or Without You ad.) a jejich doslovných překladů do češtiny. Ať už písňové texty přeloží počítačový program nebo herci použijí dialekt rodného Podluží, vždy vyniká jejich komická bezobsažnost, a přicházejí tak o zažitou „gloriolu“. Tam, kde herci dostanou prostor pro improvizaci, prosazují svůj současný a bezprostřední slovník, jenž posouvají až do sebeironie. Ta vrcholí při rapovém voicebandu textu od Beatles, který už s originálem odmítá mít cokoli společného. Na inscenaci tak lze vhodně ilustrovat, že se poetika souboru neustále vyvíjí.

Posledním počinem Reginy je krátká jevištní anekdota, kterou soubor v únoru 2014 sehrál v břeclavském muzeu při zahájení výstavy k tématu školního prostředí třicátých a padesátých let minulého století. Do rámce volně citující scény z filmu *Kantor ideál* (M. Frič, 1932) jsou vkládány verše Jaroslava Vrchlického, Jana Nerudy a dalších českých klasických básníků. Krátké pořady, které vznikají na základě veřejného zájmu o vystoupení souboru, podle jeho vedoucích nelze srovnávat s běžnými inscenacemi Reginy. Pro kontext jejího vývoje jsou však podstatné.

4 Analýza představení *Ba Za Mar* aneb *Z deníků profesora Jakuba Hrona Metánovského* (1996)

Pro názornou ilustraci proměny poetiky divadla Regina s ustanovením nové inscenátorské dvojice Miklín – Janků je vhodné analyzovat představení z poloviny devadesátých let minulého století. Právě inscenace *Minótaurós* (1995), *Ba za mar aneb Z deníků profesora Jakuba Hrona Metánovského* (1996) a *Lepší role už nedostaneme* (1998) totiž vystihují poetiku, režijní styl a priority nových vedoucích souboru. Jelikož k inscenaci *Ba za mar aneb Z deníků profesora Jakuba Hrona Metánovského* existuje dostupný audiovizuální záznam z účinkování Reginy na Jiráskově Hronovu z roku 1997 a Michal Huvar výchozí text inscenace zpracoval do knihy s audiozáznamem, jeví se jako ideální k analýze právě tato inscenace.

Inscenace *Ba za mar aneb Z deníků profesora Jakuba Hrona Metánovského* dramaturgicky vychází, jak již samotný název napovídá, z díla a paměti osobitého českého básníka, národního buditele a vynálezce žijícího na přelomu devatenáctého a dvacátého století. V jeho poezii, deníkových zápiscích, komentářích k vynálezům a filozofických úvahách se střetává logika a metodologie vědce s absurdním předmětem i výsledkem jeho bádání. Výsledné napětí a komičnost ještě umocňuje jeho důkladné brusičství jazyka a bizarní novotvary (silozpyt – fyzika, lučba – chemie, souchňapák – strážník atd.). Komický potenciál díla Metánovského, jenž se stal hlavním předobrazem vzniku postavy Járy da Cimrmana, zaujal dramaturga divadla Regina Miroslava Tiefenbacha v roce 1995. Spolu s již ustálenou tvůrčí dvojicí souboru Miklín (režie, scénografie) – Janků (režie, hudba) Regina rok na to uvedla pořad složený z Metánovského veršů, myšlenek a hořce komických autobiografických komentářů. Právě *Ba za mar* příznačně zachycuje již vyjasněnou proměnu režijního stylu i posun poetiky Reginy pod novým tvůrčím vedením. Zároveň však dokládá setrvání souboru v intencích divadla poezie.

Inscenace se skládá ze tří částí, které jsou odděleny hudebním intermezem (motiv jara ze Čtvera ročních dob Antonia Vivaldiho). Rámec inscenace tvoří verše vztahující se ke střídání ročních období. Metafora koloběhu života je ostatně jedním z leitmotivů inscenace, pro niž je typické

opakování témat, které jsou však vždy vyjádřené jinými formálními prostředky. Úvodní téma jara otevírají herci postupným příchodem na jeviště a recitací poezie v duchu vitalismu, kterou doplňuje živá hudba. Jak již úvod inscenace naznačí, osobitá práce s hudební složkou bude pro *Ba za mar* stěžejní. Inscenaci otevírá dívka s houslemi, jež po recitaci části básně opakuje krátký dvoutónový hudební motiv. Ve stejné posloupnosti nastupují na podium i další herci s hudebními nástroji a společně vytvářejí melodii odkazující trylky flétny a tóny houslí k rozverně „jarní“ lyrice. Až vše ladí a postavy se radostně točí v kruhu, přeruší idylu dívčin výkřik a nastane ticho. Byť se poté opět začnou tóny nástrojů snažit o návrat k melodii, souzvuku již nedosáhnou a mění se ve zrychlující se kakofonický rej, umocněný pohybem herců rotujících kolem stolu na středu jeviště. Poté, co hra nástrojů vygraduje v chaotický hluk, vše utne mrazivé ticho. Princip hudebních střihů, které oddělují jednotlivé části pásma, se využívá v celé inscenaci.

Kromě Vivaldiho motivu zní v inscenaci i vlastní hudební skladby studentů, které doprovází deklamaci Metánovského textů. Hudební nástroje, na které a s kterými herci hrají, nesou v inscenaci více významových vrstev (basa jako dětská kolébka; v kontrastu s příznakem vyššího umění hudební nástroje jako předsunuté ustrašené Já či jako materiální tíha světa). Skryté významy nesou rovněž kostýmy herců, které se během inscenace mění z civilního oblečení na bílé košile a v závěru na černé svršky. Podle Miklína a Janků bylo inscenačním záměrem znázornit metaforickou zkratkou proměnu Reginy a divadla poezie celkově. A to zpětně od divadelní stylizace se symbolickými významy přes statickou recitaci padesátých let až po redukci na samotný text, který je jako základ divadla poezie nad hercem. K tomu odkazuje závěrečný obraz inscenace s hercem recitujícím báseň za svitu baterky.

Proměnlivá je také herecká mizanscéna a choreografie výstupů postav. Při úvodní básni herci rychle rotují kolem středu jeviště. Při bilancování lidského života zůstává rozložení herců na jevišti stejné, ale pohybem a střídáním promluv metaforicky odkazuje ke klasickému pohybu orloje, stále se vše odehrává v kruhu. Poté se postavení herců přeskupuje do řad a objevují se i textově pohybové gagy (sedm herců v řadě za sebou postupně vykřikuje jednoslovné heslo a po pěti opakováních namísto vyřčení vypointované

odpovědi přichází pokrčení rameny, předtím zase odkaz na Máchův Máj se zapojením zvolání Hynku – Viléme – Jarmilo). V situaci, kdy herci stojí za sebou v řadě a recitují, chvíli jako jeden muž, poté postupně promlouvají jako jednotlivé postavy, se také nabízí interpretace, jež odkazuje ke komplikované, atomizované osobnosti autora. Všichni herci v *Ba za maru* vystupují jako jedno autorovo alter ego. Metánovský tedy k divákům promlouvá jak prostřednictvím textu, tak kolektivně zastoupenou postavou.

Komické vyznění filozofických konstrukcí kontrastuje podle inscenačního záměru s faktem, že se jednalo o seriózně míněné myšlenky skutečného člověka. Když odvážné vize střídá realita, v níž se projevuje loajální a ustrašená část komplikované osobnosti autora (nenaplněná kariéra pedagogická, filozofická, lékařská i právní; ostýchavost před ženami atd.), divák opět přehodnocuje přístup k autorovi. Rozporuplnost Metánovské osobnosti se zrcadlí i ve všech hercích, kteří střídají střídma jednání postav s expresivními projevy. Herci tak přecházejí ze šepotu do skandování, propojují zvukomalebnost veršů s hudbou svých nástrojů, zapojují voiceband. Často se střídající stylizace postav koresponduje se střihy mezi absurdním humorem a celoživotním pocitem nepochopení autora. Ve střední části inscenace stylizující se do divadla poezie padesátých let ironizují herci dobovou údernickou deklamací kontrastem filozofických veršů Metánovského. Rytmiku básní herci podporují pohyby a gesty. Ta jsou však stále ryze stylizovaná, stejně jako jejich mimika a promluvy.

Tvůrčí dvojice Miklín – Janků v *Ba za maru* rozvíjí svůj režijní rukopis, který se osvědčil už v předcházející inscenaci *Minótaurós* (1995). Patří k němu důraz na stylizované divadelní vyjádření, výrazná práce s hudbou, neustále se měnící scéna, herci v pohybu a pečlivá práce na vhodném řazení textů do výsledné, významově mnohvrstevnaté koláže. Používají také intertextové hříčky. Imaginativní kombinace poetických textů, nápadité výpravy a hudebního doprovodu se stala základem i pro další inscenace Reginy, na nichž se již Tiefenbach nepodílel.

5 Rysy divadla poezie u divadla Regina pod vedením Zdeňka Miklína a Martina Janků

Hlavním východiskem a impulsem divadla poezie je básnický text, který má být podán zaujatě a s vnitřním přesvědčením. Silné zaujetí inscenátorů textem je pak rozhodující pro jeho úspěšné převedení na jeviště. Vnitřní potřebu „uhranutí“ textem, který poté přiměje inscenátory naplnit možnosti jeho realizace na jevišti, potvrzuje i dvojice současných vedoucích divadla Regina Zdeněk Miklín a Martin Janků.⁵⁹ Stejně jako za manželů Kaněrových byla také pod jejich vedením souboru většina inscenovaných textů v Regině básnického charakteru. Jednalo se o Holubovy verše v inscenacích *Mínótauros* (1995) a *Lepší role už nedostaneme* (1998), básně J. H. Metánovského v *Ba Za Maru* (1996), hravou sbírku Petra Bruknera pro děti *Ostrov, kde rostou housle (Zázraky a divy, 1997)*, Erbenovu baladu *Záhořovo lože (Záhoř aneb Devět baladických obrazů podle Karla Jaromíra Erbena, 2000)* nebo výběr Máchova básní (*K.H.M., 2010*). Z poezie čerpali i ve svých krátkých vánočních nebo výročních pořadech. Na rozdíl od Roubala však Regina nebyla a není v žánrovém vymezení výchozího textu úzce zaměřená jen na poezii a připouští i možnost inscenování nebásnického textu, avšak s výrazovými prostředky divadla poezie.

Jak Martin Janků v rozhovoru potvrzuje, „pár výjimek bylo. I když se ale jednalo o povídku, používali jsme poetické prostředky a stylizaci. Takže to pak asi nebylo čisté divadlo poezie, ale spíše divadlo s básnickou poetikou. Skvěle obrazotvorný a poetický byl *Nejkrásnější utopenec na světě* nebo povídka Raye Bradburyho *Prázdniny*, podle níž Regina uvedla hru v roce 1990. U některých kratších pořadů k Vánocům nebo výročím jsme vycházeli z nejrůznějších textových kompozic. Námětem se stal například i krátký novinový sloupek o zabíjení kaprů od Jáchyma Topola nebo úryvek z Bible.“⁶⁰ Zdeněk Miklín jej doplňuje s tím, že pro divadlo Regina není poezie formou, ale prostředkem vyjádření. Nezáleží jim tak na tom, zda se vychází z čistě básnických textů, ale zda se používají poetické prostředky jako recitace, řazení textů do pásem, textové montáže a koláže, převádění slovních metafor do obrazů a práce

⁵⁹ Rozhovor, cit. 13.

⁶⁰ Rozhovor, cit. 13.

s rytmem básně ve zpěvu i hereckém projevu. Jako výjimku s intencionálně dramatickým textem přiznávají inscenaci *Štědrý den* (1990) od divadla Semafor. I v tomto případě byl však původním impulsem básnický text, konkrétně Erbenova balada, kterou Semafor v jevištní adaptaci v roce 1972 zparodoval. I tentokrát tak lze mluvit o semknutosti s atributy divadla poezie.

Tvorba scénáře je podle Roubala v divadle poezie proces, který nemusí být uzavřený. Nedramatický básnický text totiž přímo podporuje představivost a návaznost myšlenek a obrazů, které mohou scénář neustále proměňovat a upravovat. Během tvorby inscenace či jejího reprízování tak může být scénář doplňován na základě improvizací na jevišti nebo nápadů všech členů souboru. Nápady se však musí shodovat s režijní koncepcí. Z praxe tento příznak divadla poezie potvrzuje i Zdeněk Miklín z jeho působení v Regině. „Kostru si vezmeme z textu a snažíme se jej co nejvíce přiblížit naší představě. Vidíme, co funguje a co ne, zapojujeme aktuální nápady nás i herců. Čím jsme starší, tím víc to necháváme právě na nich. Scénář pak stříháme, přesouváme jeho části, znovu je usazujeme. I tak je to ale pro nás pořád živý organismus, který se vyvíjí. Někdy se k němu vrátíme i po dvou letech a znovu jej upravíme.“⁶¹ Tento postup konkrétně dokládá na vánočním pořadu Reginy s názvem *Na Betlém* (2009), který zaznamenával změny ve scénáři právě přes dva roky. Vliv měly i proměny hereckého složení souboru a posuny interpretace jednotlivých pasáží inscenace. Dalším společným teoretickým příznakem divadla poezie i souboru Regina jsou podle Miklína montáže a koláže textů.

Režijní rukopis dvojice Miklín – Janků spočívá v kladení důrazu na výtvarnou stránku, scénické metafory, hudební a pěveckou složku, pohybové herectví a poetické zpracování výchozích textů, které jsou často kombinací básnických i nebásnických textů (*Mínótauros* – faktografická literatura, próza, báje, básně; *Ba Za Mar* – deníkové záznamy, básně atd.). Zatímco na scénografii a výtvarné stránce v Regině pracuje Zdeněk Miklín, hudební a pěvecká složka inscenací zase přináleží Martinovi Janků. O vedení souboru a jeho režii a dramaturgii se dělí od roku 1995. Předtím i poté s nimi krátce spolupracoval Miroslav Tiefenbach. Kvůli osobitému režijnímu stylu dvojice, který vychází ze

⁶¹ Rozhovor, cit. 13.

společné představy o pojetí inscenace a jejím výsledném tvaru, Tiefenbach po roce 2003 se souborem zcela přestal spolupracovat. Jedním z argumentů byla právě i jasná a pevná představa Miklína a Janků o směru, kterým by se měla Regina a její inscenace ubírat.

Inscenování jednotlivých textů se podle Miklína a Janků vždy odvíjí od aktuálního složení souboru. Jelikož i v břevclavské Regině dochází k velké fluktuaci studentských amatérských herců, kteří odcházejí na vysoké školy, potýká se s častými alternacemi, malým počtem repríz inscenací a neustálou výchovou nových členů k základním hereckým dovednostem. Jelikož se však jedná o divadlo poezie, vyrovnávají se s amatérským herectvím prostřednictvím stylizace postav. Zdeněk Miklín o úskalích vedení středoškolského souboru mluví takto: "Zprvė věk, ten je na gymnáziu zvláštní. Studenti totiž už nejsou děti a ještě nejsou dospělí, takže se jim nedá úplně věřit vše, co na jevišti říkají. Mezi studenty prvních ročníků a maturanty jsou navíc značné rozdíly. A jakmile jsou pořádní a trochu chápou, o čem člověk mluví, tak odchází na vysokou školu. (...) I když se s nimi ale dá domluvit, je těžké vytvořit uvěřitelné postavy, neopakovat se, vymyslet něco, co osloví nás, studenty i diváky. Takový soubor má nastavené hodně úzké mantinely, s nimiž musí režisér zkrátka počítat. Obzvlášť, když chce dělat divadlo postavené na nedramatických básnických textech."⁶² Martin Janků doplňuje Miklína s tím, že se s pomocí herecké stylizace studentských amatérů vyrovnávají právě s jejich hereckými nedostatky. A to tak, že se skutečné vlastnosti studentů snaží využít pro role, které hrají. Pokud herec s postavou typově souzní, mohou se herecké nedostatky podle Miklína i Janků naopak stát přednostmi.

Stylizované herectví v Regině naprosto nahrazuje mimetické výrazové prostředky (*Ba Za Mar* – pitvoření se při hře na nástroje, budovatelská deklamace padesátých let atd.). Příznačné je rovněž spojení řeči, mimiky, gestiky a pohybu, jež podporuje rytmiku básnického textu. Střídmé a náznakové jednání herců bývá často prostřiženo do expresivního jednání. Toto střídání nálad umocňuje dramatičnost, která je pro inscenování básnického textu přístupnější na rozdíl od tradičních činoherních dialogů. Dramatičnosti Regina

⁶²Rozhovor, cit. 13.

dosahuje především prostřednictvím pohybu obrazů a metafor, dekonstrukcí textu a sdružováním témat, motivů a obrazů a důrazem na situace a postavy. Vše lze vhodně doložit na inscenacích *Mínótaurós*, *Ba Za Mar* a *Lepší role už nedostaneme*.

Kromě stylizace zapojuje Miklín s Janků do práce s herci konstantně také divadelní znaky (divadelní kostýmy, dekorace, gesta, deklamace ad.), metafory (loutky v inscenaci *Lepší role už nedostaneme*), významové zkratky (pohyb herců kolem středu jeviště asociující orloj – kruh života – inscenace *Ba Za Mar*), střihy (pohledy do nitra postav kočovných herců v inscenaci *Lepší role už nedostaneme*). Postavy divadla poezie, jak je dělí Roubal (lyrické já, lyrický hrdina, alter ego autora), lze v tvorbě Reginy pod vedením Miklína a Janků nalézt ve všech třech variantách. Často se v rámci jedné inscenace střídá více typů zároveň (např. *Ba Za Mar*). Herci, kteří se ocitají při recitaci v performativní situaci, v Regině jednají a deklamují ve skupinách, ve dvojicích i sólově.

Regina osciluje mezi divadlem poezie a malými formami, čemuž odpovídají i její žánrové přesahy a textové koláže. V kratších pořadech Regina přistupuje k básnickým i nebásnickým textům s větší nadsázkou. Nejedná se však o pouhé „plané básnění na jevišti“, jak Roubal některým souborům vytýká. I pro Reginu se totiž podle Miklína a Janků stává výchozí text postupně pouhým materiálem k vyjádření tématu, které podle společné režijní koncepce rozvíjí. Básně i stylizované poetické prostředky jim tak slouží pro vyjádření názoru na dané téma.

Tezi o jejich vnitřní potřebě vyjádřit interpretaci témat vycházejících z textu vhodně vystihuje druhá jevištní adaptace Holubovy sbírky *Interferon* s názvem *Lepší role už nedostaneme*, kterou po deseti letech od prvního pořadu Miklín s Janků uvedli znovu. Inscenace podle Janků také odráží změny poetiky, s níž po převzetí Reginy po manželech Kaněrových pracují. Přestože šlo o úpravu stejné Holubovy sbírky a původního scénáře, který rámovalo kočovné putování herců, výsledná interpretace byla již odlišná a významově posunutá. Jak Miklín vysvětluje: „Inscenace odlišně rezonovala před rokem 1989, kdy už bylo státní zřízení nahlodiané a o deset let později. Předtím byla sbírka

jednoznačně interpretovaná a vnímaná jako text o nesvobodě. Lidé se v ní chovají jako loutky, které někdo tahá a přes provázek ovlivňuje, i když mají vlastní životy a pocity. Vše fungovalo na tom „oni“ a „my“. Po roce 1989 se interpretace rozšířila. Jako aktualizaci jsme do scénáře přidali i Holubovu zvláštní, enigmatickou až nepochopitelnou báseň Kámen, která nás vedla k novým významům.⁶³ Janků pak doplňuje: „Předtím se hrálo o vodění loutek a nesvobodě, pak už o tom, že to tak být vůbec nemusí. Přestože je svoboda, lidé jsou pokryteční, jenom jiným způsobem. Každý nastavuje tvář, i když nemusí. Bylo to také o tom, kdo koho ve svobodě vodí a proč jsou lidé neupřímní a hrají role někoho jiného. Už to nejde na někoho svádět, holt jsme takoví. V tom byl ten hlavní posun, nesvobodu mají mnozí v nás. Což je asi přirozené, ale proč tomu tak je?“⁶⁴ Kromě aktualizace témat využívala Regina i hledání tematických analogií, jejich vrstvení nebo popírání.

Typickými znaky scény je pro divadlo poezie komornost, intimita a asketická konstrukce, jež neodvádí pozornost od obrazových metafor a symbolů. S prostým a variabilním jevištěm pracuje i divadlo Regina pod vedením Miklín – Janků, jde o takzvanou akční scénografii, jež se přizpůsobuje momentálním situacím na jevišti a rozvíjí děj neilustrativním způsobem (*Ba Za Mar* – jeviště bez kulis, na scéně jen jedna židle a jedna lavice pro hudebníky a kontrabas, rekvizity mění místo a účel, nástroje nesou přenesené významy). S kulisami se v inscenacích Reginy pracuje zřídka, většinou bývají jen jednoduchou zástěnou (např. *Nejkrásnější utopenec na světě* – v této inscenaci se však se zástěnou na středu jeviště pracuje s pomocí prádelních šňůr, které jsou s ní spojené z hledišť. Symbolizují jak rybářskou síť, tak vztahovou provázanost obyvatel ostrova. Jejich napnutí do středu jeviště evokuje tvar kostelní věže, závěrečné povolování zase spouštění obrovsky mrtvol do moře). V inscenaci *Záhoř (Devět baladických obrazů podle Karla Jaromíra Erbena)* jsou zase do scény funkčně zapojené tři dlouhé opracované větve, které naznačují jevištní plány a úrovně, jimiž hlavní postavy postupují. V inscenaci *Ba Za Mar* lze také sledovat další typický znak scénografie divadla poezie – hudební nástroje nejsou pouhé věci, ale nesou i skryté významy (basa jako kolébka atd.).

⁶³ Rozhovor, cit. 13.

⁶⁴ Rozhovor, cit. 13.

Typické jsou pro Reginu rovněž herecké mizanscény, které vytváří v jejích inscenacích ve skupinách, dvojicích i sólově. Často jsou doplněné tanečními choreografiemi a prvky, v záměrných rozestaveních herců na jevišti, které mohou nést i přenesené významy (např. v jedné situaci v *Ba Za Maru* herci stojí za sebou v řadě a recitují, chvíli jako jeden muž, poté postupně promlouvají jednotlivé postavy – vystihuje komplikovanou osobnost autora).

Svícení, které podle Jana Roubala skýtá velké výrazové možnosti, je využíváno Reginou taktéž. Zřetelná práce světla je opět doložitelná v inscenaci *Ba Za Mar*, kde kužel světla rámuje začátek a konec představení. Na úvod kužel světla odhaluje tvář herečky, na závěr se zdroj světla přenáší přímo na jeviště prostřednictvím ruční baterky. S ní v naprosté tmě herec předčítá verše autora, až ji pro ukončení představení zhasne. Inscenační záměr podle Miklína ve zkratce retrogradně znázorňoval vývoj divadla poezie. „Šlo to na dřeň, přímo k textu, k počátečnímu impulzu divadla poezie.“⁶⁵

Stejný záměr lze sledovat i v použití kostýmů v této inscenaci. Zatímco v úvodu jsou herci v civilním oblečení, které reprezentuje uvolněnost posledního tvůrčího období Reginy, poté se převlékají do bílých košil. V nich deklamují texty jako v padesátých letech minulého století. Na závěr inscenace se pak herci oblékají do černého oblečení, aby nebyli na scéně vidět a nechali vyznít pouze samotný text. Využití kostýmů od civilního přes stylizovaný až po výtvarný artefakt lze sledovat i v dalších inscenacích Miklína a Janků. Například v *Minótaurovi* končí herci právě v pozicích výtvarných artefaktů s maskami.

Pro Reginu je od počátku její existence typická také práce s hudbou a zpěvem. Časté písně a zpěvy bývají součástmi hereckých rolí. Tato složka dotváří atmosféru inscenací opakováním, vrstvením či kombinací hudebních motivů. Janků s Miklínem rovněž zapojují eufonii i kakofonii veršů, pracují s intonací, rytmikou básní či voicebandem. Rytmus básně ještě podporují gesty a pohyby herců na jevišti. Jak už bylo výše uvedeno, hudební nástroje neslouží Regině pouze ke hraní, ale i přenesení skrytých významů (*Ba Za Mar* – hudební nástroje určené k produkci vyšší umělecké hodnoty, jež má člověka povznášet, mění významy – symbolizují předsunuté ustrašené Já Metánovského, poté se na

⁶⁵ Rozhovor, cit. 13.

něj snášejí jako tíha života, která jej namísto povznesení zavaluje). Kromě živé hudby a zpěvu Regina pracuje i s reprodukovanou hudbou. Janků v rozhovoru vzpomíná například hned první společné vedení inscenace s Miklínem. „Mínótauros pro Reginu znamenal změnu stylu i v pojetí hudby. Do té doby se reprodukováná hudba použila jen jednou, a to šlo jen o úryvky ze Zappových skladeb (*inscenace Požár babylonské věže, 1987 – pozn. autora*). Mínótauros byl ale na reprodukováné hudbě postavený, konkrétně na australské skupině Dead Can Dance.“⁶⁶ Abstraktní hudební plochy ještě podporovaly divákovu imaginaci při tanečních choreografiích a textech spojených se starověkými bájemi.

⁶⁶ Rozhovor, cit. 13.

Závěr

Jak jsem si v úvodu této práce vytýčil, tvorbu divadla Regina pod vedením Zdeňka Miklína a Martina Janků jsem na základě dostupných materiálů chronologicky zdokumentoval a její vývoj charakterizoval. Pro komplexní analýzu a odbornou reflexi tvorby souboru však chybí dostupné audiovizuální záznamy, které nemají v osobním archivu členové ani vedoucí souboru. Přesto lze na základě prostudovaných pramenů změny v poetice a inscenačních přístupech divadla Regina pod vedením Zdeňka Miklína a Martina Janků zobecnit.

Břeclavské divadlo poezie Regina vzniklo v roce 1970 na základě dozívající vlny šedesátých let, která zapříčinila masový vznik divadel poezie a divadel malých scén po celé republice. Z počáteční inspirace poetikou divadla Semafor se repertoár souboru pod vedením manželů Kaněrových rozdělil na dvě linie. První se zaměřovala na úpravu lyricky hravých a zpěvných textů, jež vycházela z tradiční muzikálnosti členů Reginy a druhá na jevištní adaptaci alegorických, intelektuálně náročnějších básní. Oba dramaturgické směry se takřka pravidelně střídaly a doplňovaly, na konci osmdesátých let však převážila snaha o vyjádření vnitřního bezútěšného pocitu mladého člověka ve společensko-politické situaci tehdejšího Československa. Na základě toho vznikly úspěšné inscenace *Lepší role už nedostaneme* (1988), *Básně k nepotřebě* (1989) a *Prázdniny* (1990), na jejichž režii a scénografii se už podílel také bývalý člen souboru a architekt Zdeněk Miklín.

Příklon k intelektuálně náročnému textu a jeho jinotajné jevištní úpravě v tvorbě Reginy vyvrcholil v polovině devadesátých let minulého století. Manželé Kaněrovi opustili Břeclav i soubor v roce 1991. Miklínovi spolupracovníci Miroslav Tiefenbach a Ladislav Straka se časem přestali ztotožňovat s jeho představou o poetice souboru a po doplnění tvůrčího týmu o bývalého člena Reginy Martina Janků ze souboru odešli. Hned v roce 1995, kdy se vedení souboru ustálilo na této dvojici, vznikla jedna z nejpozoruhodnějších a nejmaginativnějších inscenací Reginy – *Mínótauros*. Následoval *Ba Za Mar* (1996) složený z deníkových zápisků, básní a myšlenek svérázného vynálezce a myslitele Jakuba Hrona Metánovského a poté úprava oceňované inscenace podle

básnické sbírky Miroslava Holuba *Lepší role už nedostaneme* (1998), kterou rok nato studenti představili i v USA. Poetika dvojice Miklín – Janků se na základě těchto inscenací ustálila a její principy se v tvorbě souboru uplatňují dodnes, byť v posledních letech jeho repertoár tvoří zejména krátké absolventské a vánoční pořady.

Rozdílná poetika a inscenační přístupy vedoucích dvojic divadla Regina lze sledovat na některých charakteristických rysech divadla poezie, které dokazují tuto žánrovou příslušnost souboru i v současnosti. Manželé Kaněrovi kladli důraz zejména na výchozí básnický, především lyrický text a jeho procítěnou a herecky zvládnutou recitaci. Tematicky se Regina pod jejich vedením zaměřovala na mladého člověka ve společnosti a jeho rozporuplné vnitřní pocity. Důležitou složkou byla kromě recitace také živá původní hudba a zpěv studentů. Pro Reginu pod vedením Miklína a Janků je naopak charakteristické větší divadelní pojetí inscenací, výrazná herecká stylizace, její umocnění scénografickými prvky a metaforami, neklidná rozpořbovaná herecká mizanscéna a práce s atmosférou za pomoci hudby, kostýmů a svícení. Zvyklosti dvojice změnila i v žánrovém rozpětí výchozích textů. Kromě básní upravili pro Reginu také povídky, literaturu faktu, starověké báje, úryvky z Bible či novinový sloupek. Na rozdíl od inscenování jedné sbírky od jednoho autora spojili několik zdrojů a žánrů společným tématem – postavou Mínoúta. Tyto textové koláže přenesené do otevřeného scénáře se pak často měnily, když jednotlivé pasáže doplňovali, redukovali či přesunovali.

S původním vedením se to nynější shoduje například v ponechání prostoru pro hereckou improvizaci, invenční práci se zvukovou stránkou jazyka a zejména nutném souznění inscenátorů s textem a jeho tématy, které se poté stávají hlavním předmětem i cílem inscenací. Mezi společné problémy, které pro divadlo Regina zůstávají stále aktuální, patří nepochopení inscenačních a interpretačních záměrů u domácího publika a pravidelné odcházení herců na vysoké školy. Obojí je s největší pravděpodobností také příčinou snížení počtu uvedených inscenací souboru v posledních letech.

Na to, aby Regina snížila nároky na diváky a vydala se cestou srozumitelného divadla, je však představa Miklína a Janků o divadle, které jim

dává smysl, moc konkrétní a neoblopná. Přestože tedy někteří teoretikové považují divadlo poezie v dnešní době za prakticky již neživý žánr, břeclavská Regina dokazuje opak. Stále se zaměřuje na texty, které studenty i inscenátory zajímají a přistupují k nim s osobitou poetikou a režijní představou. Jako například v poslední inscenaci *Umění překlada* z roku 2013, v níž recitátoři ironizují refrény hudebních hitů, kombinují voiceband s rapem a na pódiu řežou pilou dřevěné poleno. Poetika divadla poezie Regina se tak neustále a neukončeně vyvíjí. Pozitivní je také fakt, že s moderním technickým vybavením studentů začíná počet záznamů představení narůstat. Do budoucna by tak už neopakovatelné inscenace nemusely zůstat pouze ve vzpomínkách bývalých herců a jejich diváků.

POUŽITÁ LITERATURA A PRAMENY

- CÍSAŘ, Jan et al. *Cesty českého amatérského divadla: vývojové tendence*. 1. vyd. Praha : Ipos, 1998. 444 s. ISBN 80-7068-129-2.
- ČECH, Jaroslav, DENEMARKOVÁ, Radana. *Výběrová bibliografie – Články z regionálního tisku věnované kulturní činnosti manželů Kaněrových*. 1. vyd. Břeclav : Městská knihovna, 2002. 170 s.
- DENEMARKOVÁ, Radana. *Články z regionálního tisku věnované kulturní činnosti manželů Kaněrových (1960–2002). Výběrová bibliografie z fondu studovny Městské knihovny Břeclav: Dodatky*. 1. vyd. Břeclav : Městská knihovna, 2002. 34 s.
- HOŘÍNEK, Zdeněk. *Proměny divadelní struktury*. 1. vyd. Praha : Ústřední kulturní dům železničářů, 1988. 61 s.
- HUVAR, Michal. *Knižka o Regině: královský soupis divadla poezie (1971–2003)*. 1. vyd. Brumovice : Carpe diem, 2003. 112 s. ISBN 80-86362-47-7.
- HUVAR, Michal. *Odněkud někam (Regina 1971–1991)*. 1. vyd. Břeclav : Regina, 1992. 55 s.
- JUST, Vladimír. *Proměny malých scén*. 1. vyd. Praha : Mladá fronta, 1984. 304 s.
- LÁZŇOVSKÁ, Lenka, ed., ŠRÁMKOVÁ, Vítězslava, ed. a ZBORNÍK, František, ed. *Pódia z krabičky: nesoustavné nahlédnutí do historie malých neprofesionálních scén 60. let 20. století*. 1. vyd. Praha : NIPOS, 2005. 187 s. ISBN 80-7068-191-8.
- MISTRÍK, Jozef. *Hovory s recitátorem*. 1. vyd. Praha : Lyra Pragensis, 1976. 173 s.
- RICHTER, Luděk. *Divadlo, literatura a my. Převod literárního díla do loutkového divadla*. 1. vyd. Praha : Ústav pro kulturně politickou činnost, 1985. 133 s.

- ROUBAL, Jan. *K poetice divadla poezie*. 1. vyd. Praha : NIPOS-ARTAMA, 2004. 110 s. ISBN 80-7068-182-9.
- ROUBAL, Jan. *Ortel(n). Poznámky k divadlu poezie a jedné jeho inscenaci*. 1. vyd. Prostějov : Okresní kulturní středisko, 1987. 110 s.
- VALENTA, Jiří, ed. a ŠRÁMKOVÁ, Vítězslava, ed. *Místopis českého amatérského divadla*. 1. díl A-M. 1. vyd. Praha : IPOS, 2001. 518 s. ISBN 80-7068-144-6.
- WEIDLER, Ernest. *Divadlo poézie. Úvahy, typológia, prax, ukážky*. 1. vyd. Bratislava : Krajské osvetové stredisko, 1976. 136 s.
- PAVLOVSKÝ, Petr et al. *Základní pojmy divadla: teatrologický slovník*. 1. vyd. Praha : Libri, 2004. 348 s. ISBN 80-7277-194-9.
- ZEMANČÍKOVÁ, Alena. *Poznámky o tvorbě scénáře divadla poezie*. 1. vyd. Praha : IPOS-ARTAMA, 2001. 24 s. ISBN 80-7068-157-8.

OSTATNÍ PRAMENY

- CHALUPOVÁ, Jaroslava. Hodonín umí.... *Amatérská scéna*, 2003, č. 2, s. 10. ISSN 0002-6786.
- MIKLÍN, Zdeněk. *Mínótauros*. Divadelní program. Divadlo poezie Regina Břeclav, premiéra 6. 4. 1995. Břeclav: Divadlo poezie Regina, 1995.
- ŠRÁMKOVÁ, Vítězslava. Anketa. In WEIDLER, Ernest (ed.). *Zápisník XXVIII. Hviezdoslavovho Kubína 1977*. Bratislava : Osvetový ústav, 1977, s. 22.
- *Rozhovor se Zdeňkem Miklínem a Martinem Janků*. Byl pořizen autorem této práce 20. března 2014 v Břeclavi. Elektronický zvukový záznam, uložen v osobním archivu autora této práce.
- Vyšlapanými cestami. *Brněnský večerník Rovnost*, 6. 7. 1988, s. 8.
- ZBORNÍK, František. Setkání středoškoláků s duší neklidnou. Zpravodaj Jiráskova Hronova, 1997, č. 3, s. 10.

INTERNETOVÉ ZDROJE

- AMATÉRSKÁ SCÉNA. 2014. *Ba Za Mar aneb Z deníku Jakuba Hrona Metánovského*. [online]. [cit. 2014-03-30]. Dostupné z WWW: <<https://www.youtube.com/watch?v=MyOC8HthaCA>>.
- GBV. 2007. *RéBus* [online]. [cit. 2014-03-29]. Dostupné z WWW: <http://www.gbv.cz/regina/akt_insc.htm>.
- MAREK STRAKA. 2013. *Umění překlada*. [online]. [cit. 2014-03-30]. Dostupné z WWW: <<https://www.youtube.com/watch?v=VS9Dfpx9SDw>>.
- WEIDLER, E. 2007. *Divadlo poézie nesmie byť odvarom literárnej akadémie*. [online]. Javisko [citováno 1. 4. 2014]. Dostupné z WWW: <<http://www.nocka.sk/javisko/2007/4/3>>.

ANOTACE

Jméno a příjmení:	Mgr. Petr Vlasák
Katedra:	Katedra divadelních, filmových a mediálních studií
Vedoucí práce:	Doc. PhDr. Tatjana Lazorčáková, Ph.D.
Rok obhajoby:	2014
Název práce:	Břeclavské divadlo poezie pod vedením Zdeňka Miklína a Martina Janků
Náuev v angličtině:	Břeclav Theatre poetry Regina under Zdenek Miklin and Martin Janků
Anotace práce:	<p>Tématem bakalářské práce je břeclavské divadlo poezie Regina a jeho působení od 90. let minulého století, v němž se odráží odchod zakladatelské dvojice souboru a její nahrazení novou tvůrčí dvojicí z řad bývalých členů divadla – Zdeňkem Miklínem a Martinem Janků. První kapitola vymezuje divadlo poezie teoreticky a charakterizuje jeho typické rysy. Druhá kapitola představuje kontext divadel poezie u nás. Třetí kapitola se věnuje vývoji divadla Regina od jeho zrodu až po současnost. V praktické části analyzuji vybrané představení souboru, abych poukázal na rysy poetiky jeho současného vedení. Ty dále charakterizují v poslední kapitole i s odkazy k praktickým příkladům těchto vlastností.</p>
Klíčová slova:	Divadlo poezie, poetika, divadlo Proměna, manželé Kaněrovi, divadlo Regina, Zdeněk Miklín – Martin Janků
Anotace práce v angličtině:	The topic of this bachelor thesis will is Teather of Poetry Regina from Břeclav and its activity since the 1990s, where there are reflections of the departure of two establishing members of the ensemble and their

	<p>replacement by new creative couple - Zdeněk Miklín and Martin Janků, both former members of this theater. The first chapter defines poetry theater theory and characterizes its typical features. The second chapter presents the context of Czech poetry theaters. The third chapter is devoted to the development of the theater Regina from its inception to the present day. In the practical part analyzes some performance file I pointed out the features of the poetics of its current leadership. That further characterizes the last chapter with reference to practical examples of these properties.</p>
Klíčová slova v angličtině:	Theatre of poetry, poetics, theater Proměna, married Kaněrovi, theater Regina, Zdeněk Miklín - Martin Janků
Přílohy vázané v práci:	1
Rozsah práce:	56 stran

PŘÍLOHY

Rozhovor se Zdeňkem Miklínem a Martinem Janků z 20. března 2014

- 1) **Divadlo poezie Regina je soubor fungující při břeclavském gymnáziu. Potkali jste se přímo v něm?**

Zdeněk Miklín: Já i Martin Janků jsme na gymnáziu studovali a v Regině hráli, ale ne souběžně. Sešli jsme se teprve při inscenaci *Lepší role už nedostaneme* v roce 1988, ve které Martin hrál, když na gymnáziu maturoval. Bedřich Kaněra mě tehdy oslovil, jestli bych nechtěl pro Reginu napsat scénář, ale na to jsem se necítil. Přislíbil jsem mu pomoc se scénografií, která pak prakticky začala právě inscenací podle Holubových básní.

- 2) **Jak se po odchodu manželů Kaněrových z Reginy ustálilo vedení souboru právě na vaší dvojici?**

ZM: Po odchodu Kaněrových se ve vedení střídalo více lidí. Mirek Tiefenbach, který na gymnáziu učil češtinu a literaturu, od roku 1987 chodíval sledovat zkoušky Reginy a postupně začal pomáhat s režii a dramaturgií. Společně s ním a Kaněrovými jsme připravili Holuba (*Lepší role už nedostaneme, 1988 – pozn. autora*), pak Bratršovskou (*Umanuté mlčení, 1989 – pozn. autora*), kde se Mirek podílel i na scénáři, Bradburyho *Prázdniny* (1990) a *Básně k nepotřebě* v roce 1991, než Kaněrovi odešli do Prahy. Ve vedení souboru jsme pak zbyli sami dva. Po poslední inscenaci jsme si sedli a přemýšleli, jestli pokračovat, nebo ne. Já jsem se na to celé sám necítil, tak jsem řekl, že do toho půjdeme buď oba, nebo končím. Měl jsem totiž spíš tendence dělat divadlo s absolventy, co mi v Regině prošli rukama a byli mi věkově blízcí. Navíc jsem cítil slabinu v hudbě, protože Regina od počátku hodně zpívala a hrála. Mirek nebyl hudebník vůbec, a tak jsme přizvali Ladu Straku, který na břeclavském gymnáziu dodnes učí literaturu a hudební výchovu. S muzikou nám pár let vypomáhal, ale potom už měl hodně práce s vedením Polyfonie (*pěvecký soubor gymnázia, který vedla Jana Kaněrová – pozn. autora*). V roce 1995 se k nám přidal Martin, což byl pro styl Reginy přelom. Ladu Straku tak záhy následoval i Mirek Tiefenbach, který si poskládal vlastní divadelní soubor (*Divadlo Řehoře Samsy – pozn. autora*).

3) Jak jste si rozdělili jednotlivé funkce v souboru?

Martin Janků: Hudba je spíš na mě, plakáty a scéna zase na Zdeňkovi. A režie funguje společně, mluvíme si do toho oba.

ZM: Stále víc ji ale nechávám na Martinovi, protože mi dělá problém studenty překřičet.

MJ: Já jsem s nimi ve škole celou dobu, takže je znám a vím, jak s nimi komunikovat.

4) A jak funguje dramaturgie? Kdo přichází s texty?

MJ: Dramaturgie je pro nás čistě intuitivní záležitostí. Když nás zaujme knížka, povídka, báseň nebo myšlenka, bavíme se o tom, jestli půjde přenést na jeviště, nebo ne. Nesledujeme tak cíleně žádnou dramaturgickou linii, podle níž bychom dělali plán. Text nás musí v první řadě zaujmout. Takže záleží vyloženě na tom, kdo s čím přijde. Zapojují se i studenti.

ZM: Přece jen máme jedno pravidlo – neděláme dramata. Autorsky upravujeme texty, které nejsou přímo určené pro divadelní představení, je to na pomezí žánrů. To za celou dobu Reginy neustoupilo. Když nás text osloví a lze ho inscenovat, není například pod nebo nad úrovní herců, pracujeme na tom.

5) Mluvili jste o podstatné roli živé hudby pro Reginu, jak je to s ní nyní?

ZM: Záleželo na konkrétních obdobích a letech, v nichž se sešli dobří muzikanti. Některé roky byly dost slabé, takže se živá muzika kombinovala s reprodukovanou hudbou.

MJ: To ale nebylo pouze nezáměrné, chtěli jsme změnu.

6) Jaká je s tím spojená inscenace?

MJ: Mínótauros pro Reginu znamenal změnu stylu i v pojetí hudby. Do té doby se reprodukováná hudba použila jen jednou, a to šlo jen o úryvky ze Zappových skladeb (*inscenace Požár babylonské věže, 1987 – pozn. autora*). Mínótauros byl ale na reprodukováné hudbě postavený, konkrétně na australské skupině Dead Can Dance. Co se týká scénáře, šli jsme na to opačně, než bývalo zvykem.

Regina za Kaněřů čerpala v inscenaci vždy z jednoho autora, tehdy jsme ale fenomén Mínótaura uchopili od myšlenky naopak. Scénář jsme slepili z faktografických poznámek Zamarovského, prozaických úryvků J. L. Borgese, básní od Holuba a dalších souvisejících textů. U některých jsme věděli, kde je najdeme, něco jsme dohledávali. Přišli jsme tak s celkem vyhraněnou poetikou. Jelikož jsme i do té doby často naráželi na to, že naše inscenace končily nepochopené, chtěli jsme námět, který všichni znají. Klasické antické drama, u kterého budou diváci znát příběh od začátku až do konce, aby mohli sledovat, co se děje na jevišti. I tak to byl ale pro diváky dost velký experiment, spojit čtyři různé texty dohromady v kombinaci s hudbou Dead Can Dance a tanečními prvky.

ZM: Bylo to celkem dost složité. Inscenaci jsme zářamovali příběhem z knihy *Sny o snech* od italského spisovatele Antonia Tabucchiho. Jde o fiktivní sny známých osobností a historických postav, jeden z nich je i sen Daidala. Všechny zmíněný materiál jsme vsunuli do tohoto rámce, v němž dvojice výletníků z dnešní doby putuje labyrintem. Tam bloudí nejen v prostoru, ale propadá se i v časových rovinách a významech. Inscenace byla hodně výtvarná, pracovalo se s maskami, muzika byla hodně neobvyklá, stejně jako taneční choreografie herců. Škoda, že Minotaura nevidělo příliš mnoho lidí. Před Břeclavským písečkem (*krajská přehlídka středoškolských divadelních souborů s postupovým právem na Šrámkův Písek, která v Břeclavi fungovala v letech 1997 až 1999 – pozn. autora*) si ale kdosi zlomil ruku nebo nohu, a tak se namísto Mínótaura už pak hrál Ba Za Mar. Tomu jsme příliš nevěřili, ale nakonec šlo o jedno z nejúspěšnějších představení, co jsme dělali.

7) Čím to bylo?

MJ: Mirek Tiefenbach donesl na divadelní zkoušku antologii J. H. Metánovského, skutečného Cimrmana. Výběr z jeho veršů, myšlenek, deníkových záznamů a vynálezů. Byla to taková sranda, že jsme vše převedli na jeviště.

ZM: Byla to sranda, ale zároveň z toho mrazilo. Cimrman je jenom legrace, ale ten Metánovský skutečně žil. A žil těmi svými myšlenkami, které ho přitom zaháněly do absurdna. Jeho život tím byl posunutý. Udělat na divadle ten rozpor

se mi líbilo, člověk se sice směje, ale pak si uvědomí, čemu se vlastně směje. Jeho úvahy o jazyku, fyzice, kosmologii, on se opravdu věnoval snad všemu, spolu s deníky, kde popisuje své kariérní neúspěchy, vše to mělo zábavné i melancholické vyznění. Rytmus inscenace určovalo několik témat, které se opakovaly, vždy ale byly vyjádřené jinými prostředky. Další inscenační záměr byl strukturovat inscenaci trochu jako dějiny divadla poezie pozpátku. První třetina hry je hodně rozpohybovaná, oblečení je civilní, objevují se tam pohybové metafory s orlojem nebo houpáním basy jako dětské kolébky. Je to hodně stylizované a divadelní. Druhá část pak vyjadřuje padesátá léta, kdy herci staticky stojí a recitují, je to mnohem umírněnější. Závěr jde pak úplně do tmy a recitátor předčítá text jen s baterkou. Jde to na dřev, přímo k textu, k počátečnímu impulzu divadla poezie.

8) Rok nato následovala inscenace *Zázraky a divy*, a poté nové zpracování úspěšného kusu *Reginy z konce osmdesátých let – Lepší role už nedostaneme*. Jak se vyznění inscenace posunulo za deset let?

MJ: Byla to první a zároveň poslední inscenace, kterou se Regina takto po letech rozhodla oživit. Pro mě osobně bylo zajímavé i to, že v roce 1988 jsem v inscenaci hrál a teď jsem byl součástí režie.

ZM: Původně jsme chtěli pouze vzít starý pořad, udělat jej znova tak, jak byl napsaný a počkat, co nového přinese. To ale nešlo, protože už se vše změnilo, takže jsme text vzali a posunuli ho dál. Polovina básní zůstala, druhá polovina byla nová, ale typově připomínala ty původní. Doba už zkrátka byla jiná a my jsme to celé vnímali jinak.

MJ: Právě, už jsme měli úplně jinou poetiku, na této inscenaci to jde krásně vidět. Potřebovali jsme pořad posunout jinam, víc do absurdity, takže jsme jej orámovali trochu jinak. Přidaly se asi jedna nebo dvě písně. Když to Kaněrovi viděli, říkali, že byla inscenace proti původnímu pojetí mnohem víc divadelní, ale bylo tam méně Holuba. Prý jim tam i dost chyběl. Zkrátka už to bylo jiné představení než od nich, i když zdánlivě celkem podobné.

ZM: Vycházeli jsme ze stejné Holubovy sbírky (*Interferon – pozn. autora*), která byla kromě básní i sbírkou textů o divadle a loutkách. Z textu jsme už ale

prostě četli něco jiného, než předtím oni. Rámec s kočující skupinou divadelníků a muzikantů, kteří pokaždé někde rozbali představení, však zůstal. Divadelníci se na scéně chystají na představení o Gilgamešovi, do toho jsou v ději prostříhy do nitra postav a loutek, herci hrají sólo výstupy. Už ta předloha je celá významově posunutá. Starověký epos o Gilgamešovi hrají loutky z českého divadla jako kašpárek, princezna, král, doktor Faust a další. Typicky české loutkářské figury Holub napasoval na starověké příšery a báje, to je samo o sobě zajímavé a nese to různé skryté významy.

9) Co se přeneslo mezi předrevoluční a porevoluční inscenací?

ZM: Hra odlišně rezonovala před rokem 1989, kdy už bylo státní zřízení pěkně nahlodané a o deset let později. Předtím byla sbírka jednoznačně interpretovaná a vnímaná jako text o nesvobodě. Lidé se v ní chovají jako loutky, které někdo tahá a přes provázek ovlivňuje, i když mají vlastní životy a pocity. Vše fungovalo na tom „oni“ a „my“. Po roce 1989 se interpretace rozšířila. Jako aktualizaci jsme do scénáře přidali i Holubovu zvláštní, enigmatickou až nepochopitelnou báseň Kámen, která nás vedla k novým významům.

MJ: Předtím se hrálo o vodění loutek a nesvobodě, pak už o tom, že to tak být vůbec nemusí. Protože i když je svoboda, přesto jsou lidé pokrytečtí, jenom jiným způsobem. Každý nastavuje tvář, i když nemusí. Bylo to také o tom, kdo koho ve svobodě vede a proč jsou lidé neupřímní a hrají role někoho jiného. Už to nejde na někoho svádět, holt jsme takoví. V tom byl ten hlavní posun, nesvobodu mají mnozí v nás. Což je asi přirozené, ale proč tomu tak je?

10) Anglickou úpravu inscenace – *We'll Never Get Parts Like That Again* (1999) jste uvedli na několika místech v USA. Jaká byla odezva?

MJ: V New Yorku jsme hráli dvakrát pro české emigranty v Českém domě. Z jejich strany to byla spíš nostalgie, došli si poslechnout češtinu a básně. Pak jsme hráli ve Washingtonu na americké univerzitě, v klubu a jednou i jen tak na chodníku veřejnosti. Studenti vyšli ven a zvali lidi, ať jdou na divadlo.

11) Regina hrála ve veřejném prostoru i v 80. letech v Břeclavi. Jak to bylo za vašeho vedení?

MJ: Pokud tomu byl pořad přístupný a byl jarmareční, tak se hrálo i venku. Většinou je ale potřeba světla a tmy, takže nám to nevyhovuje. Pro Reginu to nikdy nijak typické nebylo, spíš to byla výjimka. V těch osmdesátých to byly tuším Básně k nepotřebě, to bylo dost expresivní, hodně se křičelo. My jsme pak dělali na pěší zóně před gymnáziem vánoční pořad z Erbenových básní, ale jinak nic.

ZM: Divadlo a texty, které děláme, nejsou ideální pro to, aby zápasily s ruchem prostředí, herec i divák se musí soustředit.

12) Kaněrovi v jednom rozhovoru přiznávají mírnou frustraci z nepochopení většiny her u břevclavského publika. Jak to vnímáte vy? Neustupujete tomu například tím, že v posledních letech děláte spíše kratší pořady, které by mohly být divácky přístupnější a srozumitelnější? Jako například vystoupení v břevclavském muzeu při vernisáži výstavy věnované historii školy, kde jste sehráli scénu z filmu Kantor ideál (vernisáž 7. 2. 2014 – pozn. autora). Sice se v krátkém pořadu básnilo, ale spíše jen pro formu.

MJ: Vystoupení v muzeu byla divadelní anekdota, na jejíž přípravu jsme měli dva týdny. Nelze ji tak srovnávat s běžnými pořady, které Regina dělá. Ty trvají až dvě hodiny a připravujeme je k Vánocům nebo výročí gymnázia, Polyfonie nebo Reginy. A jestli jdeme blíž k divákovi, aby to bylo srozumitelnější? To určitě ne, to není náš cíl.

13) Jaká jsou hlavní úskalí vedení středoškolského souboru?

ZM: Zaprvé věk, ten je na gymnáziu zvláštní. Studenti totiž už nejsou děti a ještě nejsou dospělí, takže se jim nedá úplně věřit vše, co na podiu říkají. Mezi studenty prvních ročníků a maturanty jsou navíc značné rozdíly. A jakmile jsou pořádní a trochu chápou, o čem člověk mluví, tak odchází na vysokou školu. Někdy přijdou do Reginy jako „telátka“, a stejně tak i odejdou. I když se s nimi ale dá domluvit, je těžké vytvořit uvěřitelné postavy, neopakovat se, vymyslet něco, co osloví nás, studenty i diváky. Takový soubor má nastavené hodně úzké mantinely, s nimiž musí režisér zkrátka počítat. Obzvláště, když chce dělat divadlo postavené na nedramatických básnických textech.

MJ: Málokdy se objeví student, z něhož bychom mohli to herectví vydolovat, takže vše stylizujeme. Na činoherní vciťování nemáme ani my, ani oni, navíc pro divadlo poezie je nepoužitelné. Cíleně se tak snažíme využívat i herecké nedostatky. Z nich se pak snažíme udělat přednosti. Jedné dívce kdysi sedla role natolik, že to uznal i profesionální herec a bývalý člen souboru. Herečka se totiž ve skutečnosti skvěle shodovala s postavou, kterou hrála. V jiných rolích by to už tak skvělé nebylo, ale tady to typově dokonale sedlo. O to se při vedení herců snažíme.

14) Přes to všechno Regina ale dala směr i několika hereckým osobnostem, které se vydaly na profesionální dráhu.

ZM: Určitě ano. Ze starších je to Jana Štvrtecká, která má stále angažmá v Národním divadle Brno nebo František Strnad z Národního divadla moravskoslezského v Ostravě. Ze stejné generace je i Radim Sasínek, který hraje v brněnském divadle Radost. V Minotuarovi a Ba Za Maru zazářil Michal Kern, ten je na volné noze, ale prošel i Činoherním studiem v Ústí nad Labem a Národním divadlem v Praze. Z mladších je to pak Jirka Mach, z něhož je muzikálový herec v Městském divadle Brno nebo Honza Neugebauer, který na JAMU studuje dramatickou výchovu. Z aktuální sestavy dělají za týden druhé kolo přijímacích zkoušek na divadelní herectví na JAMU Zuzana Chlumecká a Marek Sítek.

15) Ještě k těm básnickým nedramatickým předlohám. Regina nevycházela vždy jen z básní, že?

MJ: Pár výjimek bylo. I když se ale jednalo o povídku, používali jsme poetické prostředky a stylizaci. Takže bych se nebavil o divadle poezie, ale spíše divadlu s básnickou poetikou. Skvěle obrazotvorný a poetický byl *Nejkrásnější utopenec na světě* nebo povídka Raye Bradburyho *Prázdniny*, podle níž Regina uvedla hru v roce 1990. U některých kratších pořadů k Vánocům nebo výročím jsme vycházeli z nejrůznějších textových kompozic. Námětem se stal například i krátký novinový sloupek o zabíjení kaprů od Jáchyma Topola nebo úryvek z Bible. K čistě dramatickému textu jsme sáhli snad jen jednou, a to při přípravě vánočního pořadu podle Erbenovy balady *Štědrý den*, avšak už z *Kytice* upravené divadlem Semafor.

ZM: Poezie pro nás není forma, ale prostředek. Nedbáme tak, jestli jde čistě o básně, ale vyjadřujeme se v básnických prostředcích. I v nebásnických textech.

16) Jak takový scénář pak vzniká?

ZM: Kostru si vezmeme z textu a snažíme se jej co nejvíce přiblížit naší představě. Vidíme, co funguje a co ne, zapojujeme aktuální nápady nás i herců. Čím jsme starší, tím víc to necháváme právě na nich. Scénář pak stříháme, přesouváme jeho části, znovu je usazujeme. I tak je to ale pro nás pořád živý organismus, který se vyvíjí. Někdy se k němu vrátíme i po dvou letech a znovu jej upravíme. Například již vzpomínaný vánoční pořad Na Betlém. Původně to byla jen sranda, na kterou se tři týdny zkoušelo a premiérou to mělo skončit. Pořad se ale povedl a zalíbil, tak jsme jej protáhli do dalšího roku a začalo se s ním celkem často vystupovat na zájezdech, aby měli herci srovnání s dalšími soubory. Žádné soutěžní ambice jsme jako vždy neměli. Nakonec z toho byl jeden z divácky nejúspěšnějších pořadů Reginy. Dokonce se hrál i v létě, byť byl čistě vánoční.

17) Závěrem, co je podle vás pro Reginu typické?

MJ i ZM: Důraz kladený na obrazné vyjádření, výtvarnou stránku, hudbu doprovodnou, ale přitom tvornou, pohyb, poetické nečinoherní divadlo vycházející z nejen básnických textů, neustálé střídání herců.

18) A když byste měli srovnat poetiku Reginy pod vedením manželů Kaněrových a vaším?

MJ: To by měl udělat spíše někdo jiný, než my. Manifest ale žádný nemáme, nejsme ani teoretici. Oproti předcházejícímu vedení Reginy je podle mě ale posun v tom, že tehdy byl základ dobře říkaný text, u kterého se mnohdy dlouho nic nedělo a jednalo se spíš o recitační pásma se zpěvy. S námi, jak Kaněrovi říkali, začala být Regina divadlem. Více se snažíme o divadelnější postupy.

ZM: S těmi se pracovalo i za Kaněrů, málokdy šlo čistě o přednes básně, u něhož se jen stálo a recitovalo. Herci se hýbali taky, aby text nezapadl. Možná by šlo odpovědět ve spojitosti s Ba Za Marem, kdy jsme se bavili o dějinách divadla poezie. Na začátku herci zběsile běhají po jevišti, pak je střídá spíše

statická recitace ve dvojicích, ve sboru nebo sólo a vše končí vztažené k textu, samotné básni. Regina si prošla tímto vývojem také, ale pozpátku.