

Univerzita Palackého v Olomouci

Filozofická fakulta

Bakalářská práce

**Analýza inscenace Opletal v Divadle
na cucky v Olomouci**

Slávka Mašínová

Katedra divadelních a filmových studií

Vedoucí práce: Mgr. Martin Bernátek, Ph.D.

Studijní obor: Teorie a dějiny dramatických umění

Olomouc 2020

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci na téma *Analýza inscenace Opletal v Divadle na cukky v Olomouci* vypracovala samostatně za použití v práci uvedených pramenů a literatury. Dále prohlašuji, že tato bakalářská práce nebyla využita k získání jiného nebo stejného titulu.

Datum:

.....

podpis

Ráda bych touto cestou vyjádřila poděkování Mgr. Martinu Bernátkovi, Ph.D. za jeho cenné rady a trpělivost při vedení mé bakalářské práce. Také děkuji za důsledný přístup věnovaný průběžným připomínkám k práci. Rovněž bych chtěla poděkovat za vstřícnost a pomoc při získání potřebných informací a podkladů.

Obsah

Úvod	6
Představení literatury	8
1. Kontext	11
1.1. Michal Hába	11
1.2. Divadlo na cucky	12
1.3. Inscenace	14
2. Výchozí rozbor dílčích složek	16
2.1. Námět: Jan Opletal	16
2.1.1. Opletalův život a události v roce 1939	16
2.1.2. Mýty kolem 17. 11. 1939 a Jana Opletala	19
2.2. Námět: <i>Mnichovský komplex</i>	20
2.3. Scénář	23
2.3.1. Text	23
2.3.2. Jazyk	25
2.4. Scénografie prostoru	26
2.5. Předměty	27
2.6. Hudba a světlo	29
2.7. Herectví	30
2.8. Divák	33
2.9. Mizanscéna	34
3. Základní mechanismy inscenace	37
3.1. Epické divadlo jako prostředek antiiluzivnosti	37
3.1.1. Epické postupy v herectví	38
3.1.2. Efekt zeizení	40
3.1.3. Charakter montáže	42
3.1.4. Princip retardace	43
3.1.5. Vztah s divákem	44
3.2. Politické divadlo	46
3.2.1. <i>Opletal</i> jako politická inscenace	48
3.2.2. Princip provokace	49

3.3. Postdramatické divadlo	52
3.3.1. Postdramatické rysy v <i>Opletalovi</i>	54
3.4. Dokumentární divadlo	56
3.4.1. Dokumentární prvky v <i>Opletalovi</i>	58
3.5. Komedialní žánr a komično	61
3.5.1. Komika v inscenaci <i>Opletal</i>	64
3.5.2. Princip repetitivity	66
Závěr	68
Seznam použitých pramenů a literatury	74
Prameny	74
Literatura.....	74
Obrazová příloha.....	79

Úvod

Předmětem práce je strukturální analýza inscenace *Opletal* v režii Michala Háby. Tento model analýzy jsem zvolila proto, že umožňuje rozdělit dílo do několika rovin, jejichž prostřednictvím se dá k dílu přistupovat, aniž by bylo nutné při analýze začínat interpretací původního textu. Lze tak po zvolených rovinách v rozboru postupovat libovolným způsobem a nahlédnout vlastní dominanty inscenace.¹ Zde je pro mne důležité rozkrýt především to, jakými divadelními prostředky tvůrci zpracovávají téma vzhledem k materiálům, ze kterých čerpají, a jaké důsledky z tohoto pojetí mohou vyplývat v ohledu pro diváckou interpretaci.

Nejprve se věnuji faktografii, díky níž inscenaci včleňuji do obecného kulturního kontextu. Uvádím stručnou biografii režiséra Háby, současný status Divadla na cucky v kontextu olomoucké divadelní scény a věnuji se popisu inscenace z hlediska její vnější prezentace pro veřejnost. Tyto informace považuji za nezbytné k pochopení významu, jaký má uvedení inscenace *Opletal* právě v olomouckém divadle. Přiblížení osobnosti Michala Háby napomáhá vytvořit si představu o jeho zkušenostech a zájmech v oblasti divadelní tvorby, jež se také výrazně podepisují na výsledném inscenačním tvaru, na tom, jaká jsou akcentována témata a jakým režijním způsobem je k nim přistupováno.

Ve druhé kapitole se zaměřuji na rozbor vybraných divadelních složek. Nejprve přibližuji námětová východiska inscenace a poté se zaměřuji na podobu scénáře. Všímám si práce s prostorem a scénografie, způsobu užití a volby předmětů vzhledem k tématu, žánru či komunikaci s divákem. Dále zaznamenávám, jakým způsobem se v inscenaci pracuje s hudební a světelnou složkou a jak se tyto dvě složky propojují. Následně se soustředím na herectví v inscenaci a demonstruji jeho principy na několika příkladech. Poté zkoumám, jak herci komunikují s diváky, jakým způsobem se spolupodílejí na podobě divácké recepce. Na závěr kapitoly se zabývám mizanscénou inscenace a na několika příkladech dokládám, jak se mohou v jejím rámci jednotlivé divadelní složky významově propojovat a jaké společně konotují významy.

Ve třetí kapitole na několika zvolených rovinách rozkrývám vnitřní mechanismy inscenace, které vzájemně formují zvolené téma do specifického žánrového tvaru, jenž utváří smysl inscenace a její specifickou divadelně-estetickou podobu. Slouží také k demonstraci

¹ BALME, Christopher. *Úvod do divadelnej vedy*. Bratislava: Divadelný ústav, 2018, s. 139.

režijního stylu Michala Háby. Volím hledisko pěti divadelních mechanismů: epického, politického, postdramatického, dokumentárního a komediálního divadla.

Demaskovat divadelní postupy, se kterými tvůrci v inscenaci pracují, a na základě jejich bedlivé analýzy se dopátrat tématu, které inscenace produkuje, je cílem této práce.

Představení literatury

Postup mé práce začínal nejprve přípravami, v jejichž rámci jsem navštěvovala jednotlivá představení inscenace *Opletal*, ze kterých jsem si vedla poznámkový deník a zaznamenávala své postřehy. Konkrétně jsem navštívila představení uvedená ve dnech 11. 3., 7. 4., 23. 4. a 17. 10. v roce 2019.

Souběžně se sběrem vlastních poznámek k inscenaci jsem studovala literaturu, která mi pomohla zvolit vhodnou metodu přístupu k analýze. Výchozí literaturou v tomto ohledu pro mne byla nejprve publikace *Úvod do divadelnej vedy* Christophera Balmeho, díky níž jsem se zorientovala v otázkách analýzy inscenace a zvolila si metodu strukturální analýzy. Další vztyčnou oporou mi byla publikace *Analyzing Performance* Patrice Pavise, ze které jsem čerpala inspiraci pro způsob rozboru jednotlivých divadelních složek a jejich selektivní výběr. V tomto ohledu mi jako teoretická opora pomohla také studie *Záměrnost a nezáměrnost v umění* Jana Mukařovského ze sborníku *Studie I*. Předmětem mého přípravného studia byla také publikace *Režie je umění* Jaroslava Vostrého. Mezi mé stěžejní prameny patří potom videozáznam *Opletala* z premiéry 11. 5. 2017 a pracovní scénář k inscenaci.²

K podkapitole, jež pojednává o námětu a otázkách tvorby scénáře a přístupu k tématu, jsem navíc čerpala z práce *Mnichovský komplex čili Příspěvek k etologii Čechů* z knihy *Mnichovský komplex: Jeho příčiny a důsledky* Jana Tesaře. Abych si v přípravné fázi analýzy utvořila nezbytné povědomí o životě Jana Opletala a kontextu doby jeho života a smrti, prostudovala jsem také monografie *Jan Opletal: Známý či neznámý hrdina* Marie Turkové a *Jan Opletal a 17. listopad* Bohumila Vaňáka. Důležitými zdroji mi potom byly internetové články, pojednávající společensko-historický kontext Opletalova života a období kolem 17. 11. 1939 a televizní dokument *Student Opletal a dělník Sedláček*

Pro první kapitolu, v níž zaznamenávám převážně faktografické údaje, čerpám primárně z internetových zdrojů, jelikož k získání základních informací byly dostačující. Pro pasáž o Michalu Hábovi jsem čerpala především z rozhlasových pořadů *Vizitka* a *Větrník – Host ve studiu* a údajů na webových stránkách souboru Lachende Bestien. K informacím o Divadle na cucky jsem se také snadno dostala na vlastních webových stránkách divadla. Stejně tak

² Neoficiální dokument je v elektronické podobě k získání v archivu Divadla na cucky.

jsem přistupovala ke sběru informací o inscenaci, přičemž dalším materiálem, se kterým jsem pracovala, byl divadelní program.

Třetí kapitolu jsem se rozhodla rozčlenit do jednotlivých podkapitol podle žánrového přístupu režiséra k inscenaci pro snazší identifikaci a rozklíčování postupů, které inscenace integruje. K části o epickém divadle jsem vycházela primárně z knihy *Fauefekt: Vlivy Brechtova epického a zcizujícího efektu v českém moderním herectví* Martiny Musilové, jejíž první část nabízí základní vhled do mnoha oblastí tohoto žánru. Pro získání dalšího úhlu pohledu jsem využila také studie *Co je epické divadlo?* Waltera Benjamina. Doplňující informace jsem potom čerpala z *Divadelního slovníku* P. Pavise a z publikace *Postdramatické divadlo* Hanse-Thiese Lehmana. Pátrala jsem nejprve po původu žánru a po okolnostech jeho vzniku, načež jsem se soustředila na identifikaci několika konkrétních postupů, které jsou s žánrem epického divadla spojené. Tyto postupy také více rozvádím a dokládám konkrétními příklady z inscenace.

Při studiu materiálů pro podkapitolu, která se zabývá politickým divadlem, jsem se opřela především o studii Barbory Schnelle *Politické divadlo a jeho dvě německé tradice* a o diplomovou práci Martiny Chvátalové *Politické divadlo Falka Richtera v postdramatickém kontextu*. Případné nesrovnalosti jsem si doplňovala ze studie *Paradoxy politického umění* Jacquesa Ranciéra. Nejprve jsem opět ohledala okolnosti vzniku a původ tohoto žánru a poté jsem identifikovala základní teoretické problémy, které se s žánrem pojí. Následně jsem se pokusila vysledovat některé postupy, které politické divadlo opakovaně užívá, ačkoliv otázka přesného vymezení tohoto žánru je dodnes nejednoznačná a je zákonitě napojena na kontext doby.

Podkapitola *Postdramatické divadlo* slouží pro širší začlenění stylu inscenace. Čerpám téměř výhradně z publikace *Postdramatické divadlo*. Nesrovnalosti si doplňuji z prezentace *Divadlo postmoderní a postdramatické: Vývojové trendy v divadle na konci 20. a na počátku 21. stol.* Václava Cejпка.

K tématu žánru dokumentárního divadla vycházím z diplomové práce *Dokumentární divadlo: Dokumentárnost a divadelní dílo* Kateřiny Součkové a opět z práce M. Chvátalové. Pro ověření správnosti údajů jsem nahlížela také do práce *Expertí všedního dne v současné doku-performance* Kristýny Břeské, případně do *Divadelního slovníku*.

Ke znalostem komediálního žánru pro závěrečnou část třetí kapitoly mne přivedla publikace *O divadelní komedii* Zdeňka Hořínka. Během studia jsem nahlédla také do práce *Lilian Malkina, estrádní a komediální herečka aneb jak ovládnout jeviště i v cizí zemi* Natalie Golovchenko.

Vedle žánrového hlediska se průběžně vyjadřuji také k několika mechanismům, které se v inscenaci nachází, a to k principu technické nedokonalosti, provokace, repetitivity a retardace. Tři poslední zmíněné přibližují také v jednotlivých podkapitolách jako jejich součástí. Oporou mi byla opět Hořínkova publikace *O komedii*, mimo jiné také *Akademický slovník cizích slov*.

Pro identifikaci tématu inscenace vycházím z totožného materiálu jako inscenátoři, tedy z publikace *Mnichovský komplex*. Tato kniha v sobě podle mne obsahuje vodítka k porozumění jazyku inscenace, proto ji přibližuji v kontextu námětu pro scénář a vracím se k ní také v závěru celé práce. Téma inscenace potom vyvozují ze všech indikátorů jednotlivých složek a žánrových mechanismů.

1. Kontext

Nejprve se zaměřuji na režiséra Michala Hábu, který formuje zvolenou tematiku Jana Opletala do specifického divadelního tvaru, a to díky zkušenostem nabytým především na studijní stáži v Německu. Do kontextu zahrnuji také profil divadla, ve kterém byla inscenace uvedena, s důrazem na dramaturgický záměr k uvedení *Opletala*. Inscenací se potom zabývám jednak pro poskytnutí zevrubné faktografie, která je k její identifikaci nezbytná, a jednak pro náhled na způsob, jakým inscenace komunikuje navenek s veřejností a jaká vytváří očekávání.

1.1. Michal Hába

Michal Hába (1986) vystudoval obor režie alternativního a loutkového divadla na DAMU v ateliéru Miroslava Krobota (absolvoval v roce 2013). Již během svých studií byl na stáži v berlínských divadlech Volksbühne (u Franka Castorfa) a Maxim Gorki Theater (u Sebastianiana Baumgartena). V současnosti je uměleckým šéfem souboru Lachende Bestien³ (režisér, autor, herec, producent) a hostujícím režisérem na mnoha českých i zahraničních divadelních scénách. Hostuje například v pražském divadle Komédie či Venuši ve Švehlovce, v brněnské Huse na provázku či v hradeckém Klicperově divadle. Věnuje se také kočovnému Divadlu koňa a motora se sociálním a komunitním přesahem. Jeho inscenace *Pornogeografie*⁴ byla v roce 2016 oceněna jako nejlepší česká inscenace původně německojazyčného textu Cenou Josefa Balvína. Inscenace *SEZUAN*⁵ (premiéra 26. 5. 2017), která je autorskou adaptací Brechtovy hry *Dobry člověk ze Sečuanu*, byla v roce 2017 nominována na Cenu Josefa Balvína a získala umístění na 5. místě ankety Divadelních novin „Inscenace roku“.

Hábův režijní styl se vyznačuje autorským přístupem k textu, který mu slouží především jako materiál pro následnou tvůrčí práci. Pracuje s historickými i současnými texty (např. Roman Sikora: *Zámek na Loiře*, Franz Grillparzer: *Sláva a pád krále Otakara*, Henrik Ibsen: *Nepřítel lidu*), jejichž adaptací se vyjadřuje k současným politickým problémům. Divadlo je

³ V překladu „smějící se bestie“; německé označení české povahy bylo použito v souvislosti s protinacistickým satirickým humorem ve válečném Protektorátu. Viz SMATANA, Lubomír. *Smějící se bestie. Čemu se smáli Češi za protektorátu?* [online]. [cit. 15. 4. 2020]. Dostupné z: https://www.rozhlas.cz/hrdina/70/_zprava/smejici-se-bestie-cemu-se-smali-cesi-za-protektoratu--1474445.

⁴ Text hry Wernera Schwaba mj. také spolu s Barborou Schnelle z němčiny do češtiny přeložil.

⁵ Lachende Bestien. SEZUAN [divadelní inscenace]. Režie Michal Hába. Venuše ve Švehlovce. 26. 5. 2017.

pro něj především prostředek vyjádření se k palčivým politickým tématům, v textech se vždy snaží hledat téma s potenciálem pro současnost.⁶

Diváka, jak říká, osvobozuje od podřízené role v divadelním systému komunikace, jelikož jej nechce diskvalifikovat.⁷ Svůj přístup k divákovi komentoval takto:

„[...] pokud divadlo ukazuje obrázky „normálního života“, zdá se mi něco v nepořádku. Když je dneska člověk účasten divadla, ví to. Ví, že je divák nebo herec, tak proč předstírat, že tomu tak není. To pak vede k určitému režijnímu stylu. Nazvěme ho třeba „divadelní demencí“ – takový styl pracuje s teatralitou, velkým nadhledem, přeháněním, protože jsou to prostředky, jak zveřejnit divadelnost divadla. Nejhorší na divadle je nechat diváka v pasivitě. Divadlo se musí k lidem vztahovat, musí se snažit skutečně naplnit frázi „divadlo je komunikace“.⁸

Ačkoliv je veřejností vnímán jako kontroverzní režisér, někdy také jako enfant terrible české divadelní scény⁹, dle svých slov dokonce jako „punkáč, co se svlíká a něco po sobě patlá“¹⁰, tvrdí, že jeho záměrem není vyvolávat skandály a spory, nýbrž dovést diváka k vlastnímu úsudku: „Neusiluji o provokaci, nechci lidi naštvat. [...] Spíš je chci vyprovokovat k přemýšlení, což ale může vyvolat efekt, že se naštvou.“¹¹

V posledních letech pracuje opakovaně v tandemu s Adrianou Černou coby scénografkou a Jindřichem Čížkem jako tvůrcem hudby. Z jejich společné tvorby lze zmínit například inscenaci *Černá voda* z repertoáru Klicperova divadla a inscenaci *Hráč* v Divadle Husa na provázku.¹²

1.2. Divadlo na cucky

Divadlo na cucky vzniklo jako nezávislý amatérský divadelní soubor v Olomouci v roce 2003. Za dobu svého působení vystříдалo řadu prostorů, sídlilo v prostorách Uměleckého centra Univerzity Palackého, Divadla hudby, hudebního klubu S-klub

⁶ *Vizitka* [rozhlasový pořad]. ČRo Vltava – Praha, 20. 2. 2020. Dostupné z: <https://vltava.rozhlas.cz/reziser-michal-haba-nechci-lidi-nastvat-chci-je-vyprovokovat-k-premysleni-8151252>.

⁷ Tamtéž.

⁸ BRINDA, Antonín. Zlo, násilí, destrukce. In: *Artikl* [online]. 31. 3. 2012 [cit. 14. 3. 2020]. Dostupné z: <http://artikl.org/divadelni/zlo-nasili-destrukce>.

⁹ *Vizitka*, pozn. 6.

¹⁰ Tamtéž. Řečeno v souvislosti s inscenací *Lachende Bestien 120 dnů svobody*, během jejíhož procesu zkoušení se divadelní skupina *Lachende Bestien* zformovala.

¹¹ Tamtéž.

¹² *Lachende Bestien z. s.* [online]. [cit. 5. 3. 2020]. Dostupné z: <https://www.lachendebestien.eu/o-nass/>.

či na vlastní scéně na Wurmově 7, kde působilo od podzimu roku 2012. Od roku 2017 má divadlo stále zázemí na Dolním náměstí. Zde se zaměřuje na profesionální i neprofesionální umělecké aktivity a profiluje se jako „otevřený prostor pro kulturu otevřený všem generacím a zároveň oživující Dolní náměstí“.¹³ Divadlo si klade za cíl především reflexi současné situace a otevřenou komunikaci s veřejností. „V našich inscenacích se snažíme zachytit současnou estetiku i reflektovat aktuální kulturně-společenské dění. Toho se snažíme dosáhnout experimentováním a hledáním nových prostředků komunikace mezi hercem a divákem.“¹⁴ V prostoru se mimo umělecké produkce konají také vzdělávací akce, workshopy rozličného zaměření pro generace od dětí po seniory a jiné interdisciplinárně orientované krátkodobé projekty. Divadlo slouží z velké části také jako platforma pro hostující soubory. V nedávné době zde hostovalo například A studio Rubín¹⁵, mimo jiné se v prostorách divadla odehrávala také umělecká část mezinárodního sympozia 9 lives of the „Eastern“ Artist¹⁶ zabývajícího se současným nezávislým uměním ve střední a východní Evropě.

Dramaturgie divadla inklinuje především k současné tvorbě, nejen v oblasti pohybového divadla či experimentální činohry je kladen důraz také na autorskou tvorbu. Stálý soubor divadlo nemá. Na připravovaných projektech se většinou podílí umělci, kteří se na scénu vrací opakovaně v kombinaci s hosty. Hlavní slovo v oblasti dramaturgie divadla má ředitel Jan Žůrek a umělecká šéfka souboru Silvia Vollmannová. V současnosti je na repertoáru včetně *Opletala* celkem šest inscenací – *1993*, *Jsem do tebe* (obě v režii S. Vollmannové), *Opletal*, *Opuštěná společnost* Erika Taberyho, uvedená v sezóně 2018/2019, a pohádka *Tři oříšky* s premiérou na podzim v sezóně 2019/2020, oba tituly v režii Patrika Lančariče.¹⁷

¹³ DN. Divadlo na cucky, rok první. In: *Divadelní noviny* [online]. 30. 6. 2018 [cit. 12. 4. 2020]. Dostupné z: <https://www.divadelni-noviny.cz/divadlo-na-cucky-rok-prvni>.

¹⁴ *Divadlo na cucky* [online]. [cit. 30. 4. 2020]. Dostupné z: <http://www.divadlonacucky.cz/index.php?page=napoveda>.

¹⁵ Představení *Klaunovy názory* proběhlo 28. 1. 2020. Viz *Divadlo na cucky* [online]. [cit. 30. 4. 2020]. Dostupné z:

<http://www.divadlonacucky.cz/index.php?mact=News,cntnt01,detail,0&cntnt01articleid=1182&cntnt01origid=61&cntnt01detailtemplate=program&cntnt01returnid=61>.

¹⁶ Sympozium proběhlo ve dnech 19.–21. 2. 2020. Viz *Nine Lives* [online]. [cit. 5. 3. 2020]. Dostupné z: <https://ninelives.cz>.

¹⁷ *Divadlo na cucky* [online]. [cit. 30. 4. 2020]. Dostupné z: <http://www.divadlonacucky.cz/index.php?page=aktualni-2>.

1.3. Inscenace

Inscenace *Opletal* byla poprvé uvedena 11. 5. 2018 v rámci 22. ročníku festivalu Divadelní Flora s tematickým zaměřením „Proti zdi“.

Tvůrčí tým pojímá celkem osm lidí. Režisérem je Michal Hába, produkční záštitu inscenace má Anna Zelinková. Autorem scény je již zmiňovaná Adriana Černá, asistenci režie dělala Anna-Marie Maxera. Obsazení jsou tři herci, Růžena Dvořáková, Ondřej Jiráček a Adam Joura. Technikem inscenace byl Václav Hruška, kterého po roce vystřídal Josef Malík. V titulu je autorství připisováno Hábovi a kolektivu, což odkazuje na pravděpodobné úzké sepětí všech zúčastněných tvůrců na výsledném tvaru.

Anotace uvedená na stránkách divadla je podána výstižně a stručně: „Téměř detektivní pátrání tří herců, zkoumajících na příběhu autentické osobnosti principy národní identity i příčiny našich historických komplexů.“¹⁸ Představení trvá 1 hodinu a 10 minut.

Důležitým informačním materiálem je divadelní program. Má podobu vytištěné kopie Opletalovy maturitní práce z českého jazyka. Právě v podobě tohoto dokumentu, který držíme v ruce ještě před vstupem do sálu, se seznamujeme s Janem Opletalem a jeho způsobem smýšlení. Práce má charakter eseje, ale apelativními prohlášeními působí jako forma referátu, která každému opodstatňuje, jak být správným, poctivým českým vlastencem. Charakter této práce je zjevně jedním z impulsů pro tón, jaký inscenace udává. Už v programu v reakci na Opletalovu práci inscenátoři píší, že se jedná o „vlasteneckou inscenaci“, což už společně s jeho obsahem vyznívá ironicky. Tak nápadná kategorizace vyvolává totiž podezření, že se inscenace bude pokoušet tato dogmata problematizovat. Příkladem uvedu kratičkou citaci:

„O tom, zda jest povinností každého pracovati pro národ, doufám, že nikdo ani neuvažuje. Vždyť práce pro národ, ačkoliv jest někdy zneuznána, jest svatou povinností každého z nás.“¹⁹

Již od začátku tedy inscenátoři budují paradoxní rámec vnímání české vlastenecké otázky.

To vše jsou informace, které o sobě inscenace podává, a jimiž vybaven může divák usednout do hlediště ještě před započítím představení.

¹⁸ *Divadlo na cucky* [online]. [cit. 30. 4. 2020]. Dostupné z: <http://www.divadlonacucky.cz/index.php?page=opletal>.

¹⁹ HÁBA, Michal a kol. *Opletal*. Divadelní program. Premiéra 11. 5. 2017. Olomouc: Divadlo na cucky, 2017.

Inscenace byla na repertoár zařazena z iniciativy Jana Žůrka. Jelikož Jan Opletal je osobností spojenou s Olomouckým krajem, stálo za volbou zabývat se Opletalem zřejmě rozhodnutí, že se jedná o téma hodné pozornosti a zpracování na divadle. Režiséra Michala Háby pro inscenaci Jan Žůrek záměrně sám zvolil, nejspíše právě pro jeho jedinečný režijní styl, který spojuje především schopnost zpracovat autentické téma formou kladení problematických otázek vztahujících se k současnosti, požadavek apelace na diváka a jeho zapojení do hry a specifický humor.

Na základě studia dostupných materiálů k inscenaci a profilu režiséra Háby jsme schopni udělat si představu o tom, o jakou formu zpracování půjde. Inscenace by měla korelovat s prostředím Olomouce, nabídnout nový pohled na osobnost Jana Opletala a přesahovat do současnosti společensko-politickou aktuálností. Vzhledem k typu divadla a režisérovi s konkrétním zázemím také vzniká očekávání, že půjde o inscenaci, jež reflektuje současnou divadelní estetiku a propojuje moderní divadelní přístupy.

2. Výchozí rozbor dílčích složek

2.1. Námět: Jan Opletal

2.1.1. OPLETALŮV ŽIVOT A UDÁLOSTI V ROCE 1939

Jan Opletal se narodil 1. 1. 1915 ve Lhotě nad Moravou poblíž Olomouce. Dětství prožil v chudobě, narodil se jako osmé dítě v rodině a už od malička pracoval. Ve škole měl vždy výborné výsledky a svým spolužákům byl morálním vzorem. Po studiích na gymnáziu v Litovli chtěl nastoupit na leteckou školu v Prostějově a vyučit se pilotem, což mu nebylo umožněno údajně pro špatný zrak. Nastoupil tedy prezenční vojenskou službu ve škole pro záložní důstojníky v Hranicích a stal se aspirantem v těžkém dělostřelectvu. Ze školy byl však vyloučen, jelikož mu vadila „nedemokratičnost v armádě a rozmařilý život důstojníků“²⁰. Byl proto převelen do Prahy jako desátník u jezdeckta v ruzyňských kasárnách. Zároveň docházel do Francouzského institutu a přivydělával si kondicemi. Zde v roce 1935 absolvoval Plukovní poddůstojnickou školu. Když v roce 1936 odešel do civilu, dal se v říjnu zapsat ke studiu medicíny na Karlově univerzitě. Bydlel na Hlávkových kolejích, kam byli ubytováváni pouze nemajetní studenti s výborným prospěchem.²¹ Zde byl také zvolen místopředsedou kolejní samosprávy a později i sociálním referentem.²²

V českých dějinách je Opletal ikonou událostí, jež se odehrály na podzim roku 1939.²³ Dne 28. 10. probíhaly v Protektorátu Čechy a Morava v Praze masové nepokoje, kterých se účastnily desetitisíce lidí. Jednalo se o největší občanskou manifestaci odporu vůči německé okupaci v Čechách, v kontextu okupované Evropy je akce považována za jednu z největších demonstrací.²⁴

Formy odporu probíhaly v Protektorátu již v reakci na okupaci Německem 15. 3. 1939. Vznikaly odbojové skupiny²⁵, šířily se ilegální tiskoviny a anekdoty, které okupanty

²⁰ VAŇÁK, Bohumil. *Jan Opletal a 17. listopad*. Litovel: Městský národní výbor, 1979, s. 13.

²¹ TURKOVÁ, Marie. *Jan Opletal: známý či neznámý hrdina*. Olomouc: Baštan, 2011, s. 20.

²² Tamtéž, s. 26.

²³ PLACHÝ, Jiří. Méně známá fakta: Jan Opletal jako voják republiky. In: *Vojenský historický ústav Praha* [online]. 16. 11. 2014 [cit. 25. 4. 2020]. Dostupné z: <http://www.vhu.cz/mene-znama-skutecnost-vojak-republiky-jan-opletal/>.

²⁴ BUMBA, Jan – PŘINOSILOVÁ, Jana. Jan Opletal nebyl první obětí demonstrací 28. října 1939. Proč se o Václavu Sedláčkovi příliš nemluví? In: *Interview Plus* [rozhlasový pořad]. 17. 11. 2019 [cit. 25. 4. 2020]. Dostupné z: <https://plus.rozhlas.cz/jan-opletal-nebyl-prvni-obeti-demonstraci-28-rijna-1939-proc-se-o-vaclavu-8111154>.

²⁵ Například: Obrana národa, Politické ústředí, Petiční výbor Věrní zůstaneme.

zesměšňovaly. Proto se nejspíš také Čechům v té době přezdívalo „smějící se bestie“.²⁶ Na podzim toho roku se odpor stupňoval. Na výročí mnichovské zrady 30. 9. 1939 probíhaly v Praze manifestace proti poněmčování a teroru.

Největší demonstrací měla potom být právě demonstrace národa k oslavě 28. 10. 1939 ke svátku vzniku Československa. Čeští občané se zastavovali u historicky symbolických míst, zpívali hymnu a skandovali pronárodní hesla (např. „Ať žije Beneš!“ či „Pryč s Němci!“).²⁷ Demonstrace probíhala již od ranních hodin a zúčastnily se jí všechny složky české společnosti, sjeli se na ni i lidé z venkova. Jelikož byl však pracovní den, předpokládá se, že se v demonstračních aktivitách angažovali především studenti.²⁸

Masy lidí v Praze korigovala česká policie, avšak k večeru došlo k násilnému potlačení demonstrace. Do ulic byli nejprve posíláni Němci, aby vyvolávali incidenty a manifestace mohla být krvavě potlačena.²⁹ Zasahovaly nacistické ozbrojené složky a gestapo, které rozháněly davy střelbou. K večeru byl zastřelen mladý pekařský dělník Václav Sedláček. Jeho osud však upadl téměř v zapomnění.³⁰ V daný den si událost vyžádala jednu mrtvou oběť, několik set raněných a kolem čtyř set zatčených osob, převážně studentů.³¹

Opletal byl na demonstraci kolem sedmé hodiny postřelen do břicha a převezen do nemocnice. Nedlouho nato 11. 11. zemřel v důsledku zánětu pobřišnice. Jeho pohřeb probíhal formou organizovaného rozloučení 15. 11. v Praze na Albertově. Měl proběhnout v klidu, bez provokace Němců, přesto však inicioval nové demonstrace. Studenti v ulicích opět provolávali protiněmecká hesla a zpívali slovanskou hymnu *Hej, Slované*.³² Demonstrace navíc pokračovaly i další den. Události těchto dvou dní byly pro Hitlera záminkou k přehodnocení postoje k českému národu a deklaraci své moci nad českým národem. Z noci na 17. 11. tak nacistická agrese vůči Čechům vyvrcholila. Byly zavřeny české vysoké školy

²⁶ SVOBODA, Petr. 17. listopad 1939 je opředen mýty, říká historik Petr Koura. In: *iForum* [online]. 17. 11. 2005 [cit. 25. 4. 2020]. Dostupné z: <https://iforum.cuni.cz/IFORUM-2430.html>.

²⁷ ŠOK. Jan Opletal jako symbol hrdého vzdoru. In: *Britské listy* [online]. 17. 11. 2004 [cit. 25. 4. 2020]. Dostupné z: <https://web.archive.org/web/20060521144046/http://www.blisty.cz/2004/11/16/art20667.html>.

²⁸ SVOBODA, pozn. 25.

²⁹ TURKOVÁ, pozn. 21, s. 33.

³⁰ Jeho hrob byl zrušen v 60. letech, jelikož jeho příbuzní zemřeli ve válce a nikdo za hrob neplatil. Také je možné, že byl opomíjen, jelikož nevyhovoval ideálu národního hrdiny a vlastence kvůli česko-německému původu. Viz BUMBA, Jan – PŘINOSILOVÁ, Jana, pozn. 24.

³¹ Tamtéž, s. 33.

³² Zpěv vlasteneckých písní byl v protektorátu od poloviny června 1939 zakázán. Viz TURKOVÁ, pozn. 21, s. 31.

(původně na 3 roky), bylo zakázáno demonstrovat a představitelé českých vysokých škol byli zatčeni či popraveni. Kolem 1200 studentů bylo odvečeno do koncentračního tábora Sachsenhausen, odkud se navraceli postupně až do roku 1943, a devět studentských funkcionářů³³ bylo popraveno v Ruzyni na základě říšského výnosu Sonderbehandlung, jenž opravňoval Němce popravovat zatčené osoby bez soudu.³⁴

Jednalo se o první takto rozsáhlý německý útok proti české inteligenci a demokracii, jehož cílem byla eliminace studentstva jako „nejradikálnější složky českého obyvatelstva“ a především zastrašení českého národa.³⁵ Do té doby totiž Češi chovali naději, že válka bude krátká a dobře dopadne, jelikož Anglie a Francie Německo porazí.^{36,37} Na zásah proti studentům česká společnost reagovala prozřením a soužití Čechů a Němců v jednom státě začalo být přijímáno.³⁸

Dnes si 17. 11. připomínáme jako *Den boje za svobodu a demokracii a Mezinárodní den studentstva*.³⁹ Právě čeští studenti v tomto boji sehráli důležitou roli jak v roce 1939, kdy bránili svobodu země před represí nacistické říše, tak v roce 1989, kdy pražské demonstrace podnítily po 41 letech pád komunismu.⁴⁰ I v roce 1989 tyto demonstrace zaštiťovali studenti. Na památku Opletala a všech studentů mučených nacisty byl ještě za války v Londýně v roce 1941 vyhlášen den 17. 11. za Mezinárodní den studentstva jako úcta památky popravených a umučených studentů, kteří jako první „zvedli svůj hlas na znamení odporu proti nacistickým utlačovatelům“.⁴¹ Státní svátek je tedy věčnou připomínkou na studentský boj proti všem druhům fašismu a nesvobody.

³³ Josef Adamec, Jan Černý, Marek Frauwirth, Jaroslav Klíma, Bedřich Koula, Josef Matoušek, František Skorkovský, Václav Šafránek, Jan Weinert. Viz *Historie cs. Student Opletal a dělník Sedláček* [díl televizního pořadu]. ČT24. 17. 11. 2016. Dostupné z: <https://www.ceskatelevize.cz/porady/10150778447-historie-cs/209452801400035/>.

³⁴ ŠOK, pozn. 27.

³⁵ SVOBODA, pozn. 26.

³⁶ ŠOK, pozn. 27.

³⁷ Marie Turková zmiňuje, že se v této době mezi lidmi ujala také zkomolená podoba slova protektorát v podobě „protentokrát“, jako výraz přesvědčení o dočasnosti daného stavu. Viz TURKOVÁ, pozn. 20, s. 31.

³⁸ SVOBODA, pozn. 26.

³⁹ Do roku 2000 byl slaven jako „Den boje studentů za svobodu“, od 1. dubna 2019 došlo k přejmenování názvu na současnou (prodlouženou) verzi.

⁴⁰ Nelze opomenout ani „devítkový“ rok 1969, ve kterém se student Jan Palach 16. 1. upálil na protest proti sovětské okupaci a jeho pohřeb také přerostl v hromadnou manifestaci nespokojenosti se situací v zemi.

⁴¹ ŠOK, pozn. 27.

2.1.2. MÝTY KOLEM 17. 11. 1939 A JANA OPLETALA

Podle historika Petra Koury je českou tendencí uctívat spíše hrdinství než mučednictví.⁴² Akce „17. listopad 1939“⁴³ je údajně zveličována a považována za národní trauma. Koura zmiňuje, že ohledně 17. 11. 1939 se také v době událostí v tisku záměrně přehánělo – docházelo ke zveličování problémů a manipulaci s čísly uvězněných a popravených.⁴⁴ V důsledku toho se v Protektorátu šířil strach a nacistům bylo dokázáno, že se jako národ dáme zastrašit a zmanipulovat cizími záměry.

Také prý v naší zemi panovalo přesvědčení, že ze všech okupovaných národů byli studenti nejvíce postiženi v Čechách, přitom například situace v Polsku byla o mnoho horší. Persekvovaní čeští studenti se totiž z koncentračních táborů na naléhání protektorátní vlády postupně vraceli a zemřelo pouze 20 z nich.⁴⁵ Přesto má Mezinárodní den studentstva původ u nás.

Málo je také známo, že mezi popravenými studentskými funkcionáři byli paradoxně také stoupenci fašistického režimu.⁴⁶ Poprava proběhla především pro výstrahu národa, aby byl zlomen aktivní odpor vůči nacistům a eliminováno české studentstvo. Účelem bylo také konečné řešení tzv. české otázky, jež zahrnovalo germanizaci česko-moravského prostoru a odsun Čechů na východ.

Kolem Opletala vzniklo potom v souvislosti se „17. listopadem“ v důsledku zkreslení dějin v tisku a české historiografii několik mýtů. Opletal je považován za první oběť revoluce 28. 10. 1939, přestože jí byl opomíjený Václav Sedláček.⁴⁷ Dále byl například líčen jako antimilitarista s proletářským smýšlením⁴⁸, přestože absolvoval poddůstojnickou školu, během studií na univerzitě byl desátkem v záloze a ještě v roce 1938 narukoval v rámci všeobecné mobilizace (23. 9. 1938).⁴⁹

⁴² SVOBODA, pozn. 26.

⁴³ Tamtéž.

⁴⁴ Tamtéž.

⁴⁵ Tamtéž.

⁴⁶ Mezi popravenými byl příznivec antisemitské a fašistické organizace Vlajka (Jan Černý), spolupracovník odbojové Obrany národa (Václav Šafránek) i místopředseda proaktivistické organizace Český svaz pro spolupráci s Němci (Josef Matoušek). Viz BUMBA, Jan – PŘINOSILOVÁ, Jana, pozn. 24.

⁴⁷ BUMBA, Jan – PŘINOSILOVÁ, Jana, pozn. 24.

⁴⁸ VAŇÁK, pozn. 20, s. 13.

⁴⁹ PLACHÝ, Jiří, pozn. 23.

Jeho maturitní práce z českého jazyka navíc dokazuje, že navzdory nuzným poměrům, ze kterých pocházel, a vlastní zkušenosti s třídními rozdíly považoval komunismus za utopii a inklinoval spíše k sociální demokracii.

Michal Hába se také zmiňuje o tom, že dnes již spousta lidí nedovede Opletala správně historicky zařadit a plete si jej například se studentem Janem Palachem, který se v roce 1969 na protest proti okupaci české země upálil, či jeho „následovatelí“⁵⁰.⁵¹

Jak tvrdí Prokop Tomek, někdy lidé a události trvale rezonují jako symboly, vzory a mýty.⁵² Dodnes ovšem platí, že vzhledem k tomu, že byl jako první „připraven bránit svobodu a nezávislost své země se zbraní v ruce“, je Jan Opletal národním hrdinou a jeho jméno zůstává symbolem studentského odboje proti nacistické represi a útlaku české země.

2.2. Námět: *Mnichovský komplex*

Důležitým pramenem pro celou inscenaci je práce *Mnichovský komplex čili Příspěvek k etologii Čechů* z roku 1989. V ní se Tesař zabývá mnichovským komplexem v české národní podobě, rekonstruuje historické okolnosti mnichovské krize od počátku 30. let a rozebírá, jakou společenskou roli událost tzv. mnichovské zrady v české kultuře zastává. Na tomto půdorysu především líčí, na čem je založena česká kultura a národní sebevědomí. Publikace byla veřejnosti dlouho nepřístupná, jelikož ji autor koncipoval jako „osobní vyrovnání se s mnichovským traumatem a původně neuvažoval o její publikaci.“⁵³

Tesař na téma mnichovanství nahlíží neordinérní, v obecném povědomí málo rozšířenou optikou. Vyvrací řadu stereotypů, jež jsou s událostí mnichovské krize spojeny, předně názor, který se projevuje opakovanými výroky: „měli jsme bojovat“, „měli jsme střílet“, „měli jsme se tenkrát bránit“ či „Západ nás zradil“. Tomuto názoru oponuje doložením historických faktů, které byly navíc paradoxně po celou dobu od těchto událostí v české historiografii dostupné. Podle Tesaře je tento strnulý názor celonárodně rozšířen, jelikož v době konkrétního vývoje událostí vláda úmyslně zabránila tisku podat veřejně reálný obraz situace.

⁵⁰ Například s Janem Zajícem, který se upálil 25. 2. 1969.

⁵¹ ŠEVCŮ, Petra. Michal Hába: Umělec, který reaguje na realitu, musí mít levicové pozice. In: *Větrník – Host ve studiu* [rozhlasový pořad]. ČRo – Olomouc, 16. 5. 2018.

⁵² TOMEK, Prokop. Druhý život v historické paměti: Nebyl jen Opletal nebo Palach, další jména ale stojí ve stínu. In: *Hospodářské noviny* [online]. 30. 11. 2018 [cit. 25. 4. 2020]. Dostupné z: <https://archiv.ihned.cz/c1-66365790-druhy-zivot-v-historicke-pameti>.

⁵³ TESAŘ, Jan. *Mnichovský komplex: Jeho příčiny a důsledky*. Praha: Prostor, 2014, s. 276.

Zpožděné informace v tisku pak způsobily, že je skutečnost přehlížena dodnes. Mýtus, který dále průběžně živila propaganda (film, tisk, literatura ap.), nedlouho po válce napomohl k instalaci komunismu a postupné sovětizaci Československa a v české kultuře je zakořeněn dodnes.⁵⁴ Pravda vyšla najevo až o něco později, v té době však již nikoho nezajímala, jelikož mýtus stojící na lži dokonale uspokojoval národní potřeby.

Ve studii autor rozebírá postupně několik motivů, mezi nimi předně otázku rozporuplné strategie příprav na potenciální válečný konflikt ve 30. letech. Vláda Edvarda Beneše údajně s válkou vůbec nepočítala, ačkoliv navenek jednala, jako by se k boji chystala (např. budovala obranný systém hranic a následně 23. 9. 1938 mobilizovala armádu). Naopak mnichovský diktát přijala, aby se vyhnula rizikům, která by republice podstatně uškodila. Tesař tento politický tah zdůvodňuje následujícími slovy: „Československo bylo totiž ve veřejném mínění světa viníkem krize, a bylo by tedy i viníkem války. Čím více bylo závislé na spojencích, tím méně si to mohlo dovolit, a kdyby spojence za této situace na svou stranu získalo, bylo by to dokonce ještě nebezpečnější, než kdyby zůstalo osamělé.“⁵⁵ V povědomí spojeneckých států panovaly především obavy, že Československo by neslo za válku odpovědnost a vina by padla také na tyto státy. Tesař dokládá mnoha fakty také skutečnost, že československá armáda byla ve stavu naprosté technické nepřipravenosti a tzv. „osamělá“ válka by skončila debaklem.⁵⁶ Tento paradox Tesař nazývá „absurdním divadlem“, které Benešova vláda v době krize záměrně zinscenovala. Kroky, které Beneš podnikl, byly v Tesařově výkladu především velkým diplomatickým vítězstvím, díky kterému stálo Československo na konci války mezi vítězi. Dokládají však, jak snadno lze z mocenských pozic zmanipulovat celý národ a udělat na dlouhou dobu z občanů pouhé loutky. V důsledku těchto „zákulisních kabinetních intrik“⁵⁷ prvorepublikové vlády mýtus vznikl.

Podle Tesaře je zdokonalením předchozího mýtu, který se zakládal na bitvě u Lipan. Ten sice omlouval jistá pochybení, ale snažil se alespoň podnítit v lidech aktivitu. Dle Tesaře mnichovský mýtus funguje pouze jako útěcha, umožňující překonat krizi vlastního sebevědomí, a současně i výčitka Západu.⁵⁸ Slouží tak jako „konejšivé“ alibi, které

⁵⁴ TESAŘ, pozn. 53, s. 54.

⁵⁵ Tamtéž, s. 73.

⁵⁶ Tamtéž, s. 74.

⁵⁷ Tamtéž, s. 71, 80.

⁵⁸ Tamtéž, s. 114.

zdůvodňuje „nejšpinavější (do té chvíle) období českých dějin, pomnichovskou republiku s jejím antisemitismem, nejprimitivnějším nacionalismem a vysloveně totalitními tendencemi.“⁵⁹ Mnichovský mýtus přiživuje národní stylizaci založenou na lži⁶⁰ mnohem lépe než kterékoliv předchozí mýty, proto jej také Tesař nazývá tzv. „supermýtem“⁶¹. Píše však, že paradoxně „svým poselstvím [...] mýtus [...] především definitivně zprofanoval a obrátil vniveč veškerou snahu a sám původní cíl, pro nějž se začaly vytvářet báje: aby povzbuzovaly národ.“⁶².

Životnost utkvělých stereotypů Tesař zdůvodňuje přirozenými rysy české povahy. Čech se prý chová jako klíště⁶³ (ve smyslu podlézání a přiklánění se na stranu větším národům), má povinnost lhát a potřebu vždy najít viníka a má sklon k podvodům (jako stylu národní kultury a mravnosti). Jako další rysy české kultury Tesař zmiňuje omezenost, slabošství, nevytrvalost a závěrem především přehánění, zveličování problémů – tedy teatrálnost. Z toho dle Tesaře vyplývá také oblíbená společenská zábava – kolektivní slzení nad „kvazitragédiemi“⁶⁴, jež jsou v tomto případě založeny na pouhých dvou přesvědčeních, na „neschopnosti se bránit“ a „zklamání ze zrady západních spojenců“. Jejich rozvášněné prožívání zabraňuje vidět mnichovské události z odstupu a zaviňuje kolektivní podlehnutí klamu.

Českou zaslepenost, jež se projevuje záměrným přehlížením skutečného problému a emocionalitou nad „zbožnou lží“⁶⁵ smyšlených „pseudoprobémů“⁶⁶, Tesař zdůvodňuje divadelní, happeningovou podstatou české kultury, která vyžaduje především spektakl a to, „[...] aby ten jediný velký happening [...] byl dokonalý.“⁶⁷ Absurdita celého počínání je o to větší, pojmem-li skutečnost, že onen happening, jímž Tesař myslí právě událost mnichovské krize, kdy jsme se jako národ bouřili k odporu vůči postupům vlády a vyžadovali boj za svou zemi, trval pouhý jeden týden. Oproti tomu pasivní (i aktivní) nečinnost přetrvávala roky předtím i dlouhé roky potom.

⁵⁹ TESAŘ, pozn. 53, s. 119.

⁶⁰ Tamtéž, s. 121.

⁶¹ Tamtéž.

⁶² Tamtéž.

⁶³ Tamtéž, s. 84.

⁶⁴ Tamtéž, s. 116.

⁶⁵ Tamtéž, s. 120.

⁶⁶ Tamtéž, s. 11.

⁶⁷ Tamtéž, s. 125.

2.3. Scénář

2.3.1. TEXT

Inscenace není založena na pevném dramatickém textu, nýbrž na autorském scénáři, který se skládá jednak z materiálů, jež jsou výsledkem vlastního dokumentačního sběru a rešerší, jednak z autorského textu, který vznikl v reakci na tyto materiály jako pevná součást scénáře, přičemž některé jeho části vznikaly nebo se dotvářely ještě během zkoušení. Výslednou podobu scénáře potom vytvořil režisér Hába.⁶⁸

Mezi autentické materiály spadají převážně citace z internetové encyklopedie Wikipedie. Na základě výslovného uvedení zdroje lze předpokládat, že tato encyklopedie sloužila jako výchozí zdroj informací pro další fakta, se kterými se ve scénáři volně nakládá. Nachází se zde také zpracované a autorsky upravené rešerše informací, které referují o konkrétních dějinných událostech (např. demonstrace proti nacistické okupaci 28. 10. 1938 či chlebičková aféra v září 1941) nebo historických postavách (např. Milada Horáková, Václav Sedláček, Jan Palach). V závěru scénáře je v autorské úpravě citována pasáž z úvahy Divadlo z Tesařova *Mnichovského komplexu*.

Scénář je fragmentární, členěný celkem do třinácti obrazů. Expozice má především explikační formu. Divák se hned v prvním obraze dozví, jaké postavy jej dějem provedou a získá první indicie k tomu, aby určil ohnisko zájmu inscenace. V další části textu si vypravěči stanoví přístup k tématu, kterým je Jan Opletal a jeho život. Zvolí si prostředky detektivního žánru a zahájí pátrání. Vytyčenou premisou je zjištění vraha Jana Opletala. Tato detektivní otázka se stane rámcem pro nadcházející děj. Postavy vypravěčů se tak mění v jakési historické detektivy.⁶⁹ V průběhu hry na sebe dále berou jiné role, jelikož nástroje žánru se postupně modifikují a přístup k tématu je v každé části odlišný.

Dialogy jsou vedeny mezi třemi vypravěči, kteří komentují historické situace podnícené užitými materiály a postupně sami rozehrávají situace, které z toho volně vyplývají. Naučný charakter obsahu textu je podpořen místy odborným či publicistickým stylem, nevyjímaje styl řečnický.⁷⁰ Text komunikuje věcnou formou, avšak respektuje povahy vypravěčů, které

⁶⁸ ŠEVCŮ, pozn. 51.

⁶⁹ TESAŘ, pozn. 53, s. 44.

⁷⁰ KRČMOVÁ, Marie. Funkční styl. In: *CzechEncy* [online]. [cit. 8. 4. 2020]. Dostupné z: https://www.czechency.org/slovník/FUNKČNÍ_STYL.

do textu vnáší mnohdy neadekvátní výrazy, například vulgarismy (např. „Kurva!“⁷¹). Repliky jsou mnohdy krátké a úsečné a postavy se v dialogu prudce střídají, jindy jsou naopak vleklé a člení obrazy jen do několika quasi naučných monologů, na samém začátku inscenace pouze do jednoho. Vkládám ukázkou, v jaké podobě se dynamičnost střídání replik může projevat:

A: Shrnutí faktů?

O: Přesně, Watsone.

A: Ale já se nejmenuji Watson.

O: Já samozřejmě nic takového netvrdím.

A: Ha! ale oslovil jste mě Watsone.

O: Ha! Ano, ale netvrdil jsem, že se Watson jmenujete, máte pro to snad nějaké důkazy, že jsem oslovením Watsone myslel jméno a nikoli pojem detektivního žánru?

A: Ha! Nerozumím.

O: Ha! Samozřejmě, od toho jste přeci tady.⁷²

Nasbírané informace, které jsou zapracovány do dialogů postav, neuvádí své zdroje, a proto není možné repliky postav považovat bezvýhradně za relevantní, ověřené a jejich sdělení za odborné. Nejvíce tedy repliky vypravěčů odpovídají stylu publicistickému, navíc v reakci na manipulativní a nespolehlivá média.

V inscenaci najdeme pasáže, které kombinují staticnost s obsáhlým slovním projevem, který zde dominuje. Bývají to právě ta místa, která obsahují monology nebo sled replik v rámci dialogu, mnohdy za účelem explikace znalostí. Autor scénáře tímto provokuje diváka, který má zaujmout stanovisko a nad tím, co vnímá, přemýšlet.

Povaha textu je sebereferenční. Vypravěči shrnují dosavadní dění a komentují jej z hlediska divadelnosti a produkční stránky inscenace. Je pojednán obsah inscenace a způsob jejího zpracování. Záměrně jsou jmenovány její vnitřní mechanismy, aby divák získával pocit, že ví více než za běžných okolností, že je spraven o tom, co mu běžné divadlo nedá, a tudíž není obětí divadelní iluze. Divák tak snáze nabude pocitu, že je uvědomělý a tomu, co vidí, rozumí.

⁷¹ HÁBA, Michal, 2017. *Opletal* [pracovní scénář k inscenaci]. Archiv Divadla na cucky. Olomouc.

⁷² Tamtéž.

2.3.2. JAZYK

Inscenace využívá tři jazykové roviny. Jejich prostřednictvím provokuje a vybízí ke spolupráci, která může být i marná, nedisponuje-li divák dostatečnou znalostí. Vzhledem k tematizaci česko-německých vztahů je zde hojně využita němčina.

Jedná se především o prolog otevírající vstup do představení. Nelítostnou konfrontací s německou smrtí slov je divák ponechán v bezradnosti. Použitím německojazyčného sdělení obsahu spolu s odtažitou působností projevu všech tří herců se hned v prvním obraze ve čtení textu recipient přesouvá od funkce sdělovací k funkci estetické. Celé znění úvodního monologu je mimo jiné záměrně zkopírováno z německé verze Wikipedie⁷³.

Dále se ve scénáři objevuje oficiální německá verze české hymny z let 1918–1938. V tomto kontextu se v textu hovoří o události, kdy byla zpívána česká hymna a její užití v německém překladu je použito pro zachování jazykové jednoty a zároveň pro vyvolání historicko-významové konotace, která může u diváka evokovat minulé zážitky. Vypravěči se decentním zpěvem v němčině přiklání k sympatizaci s německými okupanty, a mohou tak značit pozvolna se stupňující tendence německého nacismu ve 30. letech.

Mimo němčiny je střídavě užito i angličtiny, zde pouze s ohledem na detektivní žánr, odkazující pravděpodobně na detektivky spojené s postavou Sherlocka Holmese.⁷⁴

Jazyková variace se objevuje mimo jiné ve stanovení základní inscenační otázky – vyřčena je v češtině, angličtině a němčině.⁷⁵

Již podoba textové předlohy vytváří předpoklad pro inscenační mechanismy. V podobě textu jsou již zakódovány předpoklady pro epické ztvárnění, text provokuje politickými otázkami, variuje historickou skutečnost i mýty, které se s moderními českými dějinami pojí. Účelem zvolených mechanismů je právě tyto mýty vyvracet. Demytizace je motivovaná politicky, vzhledem k antiiluzivnosti, jež slouží jako prostředek politické kritiky, i žánrově, jelikož princip demytizace je spojen se zvoleným detektivním žánrem.

⁷³ Jan Opletal. In: *Wikipedia* [cit. 4. 3. 2020]. Dostupné z: https://de.wikipedia.org/wiki/Jan_Opletal.

⁷⁴ Postava spjatá s žánrem britské detektivky; jako první se objevila ve stejnojmenném románu Arthura Conana Doylea.

⁷⁵ Například: „Kdo zabil Jana Opletala, to je otázka/Who killed Jan Opletal, that's the question./Wer hat Jan Opletal getötet, das ist die Frage?“ Viz HABA, pozn. 71.

2.4. Scénografie prostoru

Inscenace je zasazena do komorního studiového divadla s fixní elevací hlediště. Frontální umístění diváků naproti jevišti a blízkost diváka k herci v rámci hracího (ludického) prostoru, který vymezuje místo střetnutí diváka s performerem⁷⁶, naznačuje snahu vyvolat mezi nimi aktivní diskuzi. V komorním prostoru Divadla na Cucký se inscenace nedrží tradiční prostorové konvence, která zachovává oddělení jeviště a hlediště, a v průběhu představení tedy herci s diváky interagují.

Scénické řešení prostoru je jednoduché a po celou dobu inscenace se nijak zvlášť neproměňuje. Po celou dobu se na jevišti rozprostírá motiv české vlajky ve velkém formátu, jenž plynule přechází do vertikálního pozadí s černobílým portrétem Jana Opletala v extrémní velikosti (viz obr. 1). Tato jednoduchá spojitost značí, že tyto dva scénické znaky spolu budou vzájemně korelovat. Jinak je prostor prázdný a v průběhu představení jej vyplňují pouze herci, drobné kulisy a rekvizity.

Vizuální podoba, která vymezuje hrací prostor v černém „black boxu“, už od počátku demonstruje téma inscenace. Frontálním umístěním fotografie proti hledišti tvůrci uvádí diváka s Opletalem v nepřetržitou konfrontaci a demonstrují tak vedlejší inscenační téma, kterým je osobnost Jana Opletala. Vše se odehrává přímo před jeho zrakem. Díky prostorovému aranžmá vzniká dojem prezentace, kterou je skrze vyšetřování detektivních vypravěčů tematizován Opletalův mýtus.

Umístění hracího pole mezi Opletala a adresáty – diváky dělá automaticky z herců zprostředkovatele, kteří zde budou jménem Opletala promlouvat. Herci mohou působit jako zvěstovatelé nedořečené historické pravdy, jako její vyslanci, které Opletal z pozadí tiše sleduje. Umístění jeho portrétu na pozadí také umožňuje utvářet situace, kdy je tento člověk před diváky veřejně „pranýřován“. Může také připomínat fotografii zesnulého na pohřbu umístěvanou do pozadí přednášených projevů, jež zpětně rekapituluje život této osoby. Použití Opletalovy fotografie jako pozadí pro celou inscenaci také podtrhuje jeho ikoničnost (v ohledu českých dějin i v ohledu inscenace).

V důsledku umístění zvětšeného portrétu přímo naproti hledišti lze rozčlenit divácký prostor do tří sekcí. První jsou diváci v hledišti, druhou je Opletal, který je divákem

⁷⁶ CARLSON, Marvin. *Places of Performance: The Semiotics of Theatre Architecture*. Ithaca: Cornell University Press, 1989, s. 6.

představení o sobě samém a třetími diváky jsou postavy na jevišti, kteří se konfrontují jak mezi sebou, tak s publikem a s Opletalem.

Na základě jednoduchých vizuálních indikátorů, společně i s názvem představení, divák nutně očekává, že inscenace bude pojednávat o životě Jana Opletala. Žánrově by tedy mohla být biografická, dokumentární. Navíc divák může čekat, že bude inscenace problematizující a kritická v ohledech české politiky a dějin. Skutečnost, že dalším výrazným scénografickým prvkem je česká vlajka, po které se po celou dobu šlape, integruje v inscenaci politické konotace, proto očekáváme také její političnost. Způsob zpracování tématu implikuje subjektivní hledisko autorů, jehož prostřednictvím se inscenace pokouší diváka šokovat, pobuřovat či provokovat. Akt pošlapávání vlajky může také již od počátku vyvolávat pobavení, a tím odkazovat k inscenačnímu humoru, který je přímý, provokativní a satirický.

2.5. Předměty

V rámci jednoduché scénografie se inscenace snaží o úspornost také v rovině užití předmětů. Ty slouží buďto jako nezbytná rekvizita pro potřeby žánru, nebo jako rekvizita, která je rozehrávána pro potřeby tématu.

První případ zastupuje užití stojanu s mikrofonem, tedy technického prostředku, se kterým se pracuje v situacích, které mají vyvolávat komický efekt a žánrově se vyznačují rysy na pomezí kabaretní show či comedy stand-upu. Ve všech těchto případech projev s mikrofonem zastupuje spíše populární a pokleslejší žánry. Mezi větší technické rekvizity spadá také kouřostroj a štafle. Kouřostroj je použitý pro potřebu vyvolání záměrného divadelního efektu v reakci na první zmínku o vraždě Jana Opletala. Tak slouží jako prostředek k vyvolání dojmu společenské potřeby spektaklu a odkazuje na myšlenky Jana Tesaře. Štafle slouží jako rekvizita technika a podporují antiiluzivní humor v inscenaci.

Ve druhém případě se v inscenaci setkáme s menšími předměty, jako je pletací vlněná šála v barvách české trikolóry, dvě pistole, táč s chlebičky, kvěťák, ošatka s rajčaty, pivo či smuteční svíčky a květiny. Rekvizitu může nahradit také jednoduché gesto, například právě pistole. Tyto drobné rekvizity slouží jako divadelní znaky s širokou volností interpretace.

Příkladem lze uvést šálu, která se na scénu dostane téměř nepozorovaně a také jakoby mimoděk ji herečka plete, zatímco zbylí dva aktéři vedou dialog. To, že vypravěčka plete šálu, není v rámci příběhu zdánlivě podstatné, v daný moment ani směřodátne. Neptáme se, proč ji plete. Zdůvodnění užití rekvizity přichází až později díky pochopení hravé slovní metaforizace. Šála je neustále přítomným indikátorem toho, jak chybovat vypravěči dovedou („poplést“ si fakta, „splést se“, „zaplést se do toho“). Slouží jako stopa pro diváka v roli

detektiva (chce-li jím být). Činnost háčkování potom může suplovat nezaujatý postoj člověka. Vypravěčka tak reprezentuje nezájem a nezúčastněnost, postoj vlastní nesporně spouště lidem. Důležitým prvkem je také to, že je šála v barvách trikolóry. Pletením této šály postava vyjadřuje svůj postoj k českému národu a jeho hodnotám. Také tím, že ji plete, může odkazovat k tomu, s jakým přístupem si jako národ utváříme svou kulturu. Tento postoj inscenace deklaruje používáním státních symbolů v celé inscenaci – vlajky, hymny a trikolóry v různých obměnách.

Užití pistole odkazuje jak ke smrti Jana Opletala a detektivnímu žánru, tak k samotnému aktu střelby jako indikátoru strachu a agrese. Figuruje také jako odkaz na mnichovský mýtus a s ním spojené přesvědčení o nutnosti bojovat. Výstup, ve kterém si vypravěči pistole mezi sebou přehazují, zobrazuje potom hysterii, která představuje nadsázku i úměrné zobrazení přílišného českého prožívání.

Chlebiček v inscenaci figuruje jako předmět, zároveň je kostým herce, který oděním do maxi chlebičku evokuje chodící reklamu (viz obr. 2). Používá se také jako matrace (viz obr. 3). Odkazuje jak k tematické vložce inscenace, tak slouží funkci komediálního žánru jako komický převlek, personifikace či travestie národní posedlosti jídlem.

Součástí této kategorie jsou také předměty, které slouží k interakci s diváky. Jsou jimi právě chlebičky, které dostanou diváci ke konzumaci a slouží jako prostředek nepovedené provokace. Nabízení chlebičeků může také záměrně konotovat s výrazy, které odkazují ke komunikaci s divákem v divadle a v očekávání naučného obsahu: „dostat na podnose“ či „dostat naservírováno“ (viz obr. 4).

Dále jsou to rajčata, která herci divákům rozdají, aby mohli po herci házet (v podstatě střílet) a minou-li, strefovat se přímo do tváře Opletalovi, který je „na ráně“ za ním.

Také kvěťák jako znak evokuje nespočet významů. S vizuální podobou lidskému mozku a představou jeho mdlé chuti může být odkazem k „českému blbství“⁷⁷, bezmyšlenkovému jednání, hlouposti. Jeho přehazování mezi zombiemi evokuje sport jako jednu z národních hodnot.

Nápadné zobrazení jídla, mimo jiné také jeho zmiňování v souvislosti s českými vynálezy (např. párek v rohlíku, Semtex), vyvolává dojem, že uctívání jídla je dnes v naší

⁷⁷ TESAŘ, pozn. 53, s. 60.

zemi v oblibě více než úcta k hrdinům. Tento kontrast pomáhá zdůraznit právě užití svíček na konci inscenace, které jsou jakoby kladeny na Opletalův pomník. Zde se potom nejvýrazněji střetává minulost (na zadním plánu) se současností, kterou představují herci v hokejových dresech (viz obr. 5).

2.6. Hudba a světlo

Hudba slouží jako jevištní prostředek k celkové rytmizaci děje a společně se světelnou složkou utváří rytmus inscenace na bázi pravidelného opakování. Je použita zejména v momentech přechodů mezi jednotlivými obrazy, které rámuje, a slouží jako prostředek k vyvážení komické a vážné nálady. Zároveň je hudba téměř bez odchylek spjata s použitím prostého červeného svícení.

Inscenace pracuje s hudebním leitmotivem. Napříč celou inscenací je variována skladba *I'm Your Boogiemán*⁷⁸ a jen jedinkrát je k ní do kontrastu postavena záměrně skladba jiná, aby byl podpořen „princip technické nedokonalosti“. Skladba zvoleným funky žánrem podporuje uvolněnou atmosféru. Její název, v překladu „Jsem váš strašák“, zde funguje jako analogie na osobu Jana Opletala. Tato souvislost je odhalována divákovi postupně, zřetelně až na samém konci inscenace, kde je jako strašák Opletal výslovně vyobrazěn prostřednictvím hlasového záznamu⁷⁹ a světla, které skrz fotografii červenou barvou prosvěcuje Opletalovy oči (viz obr. 6). V kombinaci s projekcí svastiky na fotografii pak vzniká konečný význam, kdy Opletal vyniká jako memento českého boje proti nacismu (viz obr. 7).

Proti hudebnímu leitmotivu, který vnáší do inscenace uvolněnou náladu, je v opozici užití ticha, se kterým se nakládá uvážene a ve prospěch děje. Nejvýraznější částí ve hře, která pracuje s tichem, je pasáž, která je záměrně vložena do děje za účelem držení minuty ticha za zavražděné studentské vůdce. Jedná se o sémantické⁸⁰ ticho, které slouží jako důrazná aktivizační a provokativní výzva divákovi.

Na konci inscenace také zaznívá slovanská hymna *Hej, Slované* pro navození autentického vlasteneckého pocitu a podtržení ironického vyznění inscenace.

⁷⁸ Skladba od KC and the Sunshine Band, populární funkové, R'n'B americké skupiny 80. let.

⁷⁹ „Tak co, už víte, kdo jsem? I Am Your Boogiemán. A budu tady navždy s váma. A budu vás strašit, aby se z vás nestali fašouni. Vás Jan Opletal. Ahoj!“ Viz Hába, pozn. 71.

⁸⁰ BALLAY, Miroslav. *Ticho v divadelnom diele*. Nitra: Univerzita Konštantína Filozofa v Nitre, 2006, s. 59.

Světlo, stejně jako hudba, napomáhá oddělení jednotlivých výstupů od sebe, dynamizaci děje a srozumitelnějšímu čtení inscenace. Pracuje se buďto se základním bílým, nebo červeným nasvícením scény, které je v estetické jednotě s inscenačním užitím barevnosti respektující české státní barvy. Jak hudba, tak světlo jsou organizovány metodou ostrého střihu. V inscenaci se pro účel „pravidla záměrně pokažených přechodů“ pracuje i se zatměním scény či alogičností zvoleného typu světla v daný moment.

2.7. Herectví

Herecký projev je zbavený přirozených psychologických projevů a nese typické rysy epického herectví. Pro vyvolání kontrastu k herectví založeném na odstupu od postavy se ovšem herci dostávají i do emotivních, záměrně subjektivních rovin. Herectví respektuje epický princip komentování děje na jevišti, komentování své postavy, postavy jiné nebo herce, který s ním partnerí. Postavy vypravěčů nad výstupy demonstrují svou moc z pozice autora inscenace, a proto si mohou dovolit děj kdykoliv nejenom komentovat a vyjádřit se k tématu, ale i jej zastavit, zbrzdit nebo narušit vloženými pasážemi, které jsou mnohdy neadekvátní z hlediska kauzality děje. Takovým případem je například vsuvka ohledně chlebičkové aféry.

Tři vypravěči, kteří jsou ve scénáři jedinými postavami, na sebe průběžně berou úlohy dalších postav. Představují buďto historickou postavu, postavu, která zastupuje zvolený žánr, nebo vypovídá o tématu. Jsou jimi jednak Jan Palach, Václav Sedláček, detektiv Watson nebo chlebiček, jednak detektiv Kabátová (Svrchníková), detektiv Kulka či Zánět. Způsob, jakým jsou pojmenovány postavy, vychází z komické tradice. Tyto pseudonymy jako metafory přímo odkazují k detailům spojeným s příčinou smrti Jana Opletala. Může jít o náznak, že řešení máme často vedle sebe, ačkoliv si jej ihned nevšimneme. Také se jedná o prvek, který umocňuje dojem „neschopných“ detektivů coby vypravěčů, kteří řešení, dle Tesaře „skutečný problém“, mají přímo před sebou, ale kvůli své omezenosti jej nevidí. Na základě tohoto vodítka je divák naváděn k hledání jiného smyslu inscenace, než který stanovili detektivní vypravěči v úvodu. Vypravěči také přiznávají vlastní jméno herce, který postavu ztvárňuje. Dochází tak ke splnutí postavy a herce v jednu osobu, v tomto případě je to Adam Joura.

Dominance postav se průběžně proměňují, prostupují. Vzhledem k práci s detektivním žánrem a jejich postavami je tato dominance podřízená dominanci postav určeného žánru. Adam Joura v postavě Watsona je nositelem komického typu „hloupějšího“ a „pomalejšího“. Autoritativnější pozice zastávají zbylí dva vypravěči, kteří působí seriózněji (viz. obr. 8),

ačkoliv Ondřej Jiráček nejčastěji podléhá retardačnímu inscenačnímu principu a záměrné nepřirozenosti⁸¹ a Růžena Dvořáková zpodobňuje postavu hysterické a dramaturgické ženy – režisér tedy pracuje se stereotypy i v rovině postav.

Typ herectví se vyznačuje mnohovrstevnatostí. Na jevišti jsou herci jednak sami za sebe v pozici herce, jednak za postavu, kterou hraje herec, tedy za vypravěče nebo za postavu, kterou z pozice vypravěče herec zobrazuje. Mnohovrstevnatost herecké složky může být až trojí podoby. Příkladem jsou situace, ve kterých sám herec hraje roli vypravěče – detektiva a z této pozice se zmocňuje role třetí, například Jana Palacha, Václava Sedláčka nebo zombie. Vždy se jedná pouze o záměrně názornou demonstraci postavy, herec roli neprožívá. Jediné postavy, které herci na jevišti představují po celou dobu inscenace, jsou postavy vypravěčů. Tyto postavy někdy zcizují samy sebe buďto tím, že příliš prožívají, v případě detektiva Kabátové, nebo odkáží na jméno herce, který ji hraje, jako je tomu v případě Adama Joury.

Převtělování do dalších postav je obvykle hereckou příležitostí, jak ukázat svůj herecký rejstřík možností. Zde se herectví snaží o nápodobu postav skrze klišé, která jsou spojena s jejím žánrovým určením, či jednoduché gestické či hlasové manýry. Herci navíc často přehrávají. Jedná se však o záměr, který koresponduje s myšlenkami Jana Tesaře. Český národ tedy herci po celou dobu tematizují tím, že stejně jako jeho vlastenci „přehrávají sami sebe na prknech“⁸². Tím lze zdůvodnit jejich odění do barev české vlajky – jsou příslušníky českého národa, jeho zastupiteli, ale i epickými demonstrátory.

Příkladem herecké proměny v nové roli může být třeba pozvolný přechod Adama Joury z pozice vypravěče do pozice detektiva Watsona. Jeho způsob hraní se neliší od toho, jakým ztvárňoval vypravěče, je zde ovšem znatelná změna barvy hlasu a užití prostých gest, jako je například ukazování prstem (viz obr. 9). Svou postavu hraje jako intelektuálně jednoduššího člověka, který sice aktivně jedná, ale jeho neúspěšné počiny zbrzdí vývoj děje a produkují komické situace. V tělesném projevu herci užívají prostá ale signifikantní gesta, která často zřetelně označují jasný význam. Jde třeba o gestické označení pistole nebo hajlování, které v inscenaci značí gesto pozdravu či zastupuje zvednutí ruky při hlasování (viz. obr. 10). Příkladem signifikantního, zde dvojznačného gesta může být také simultánní upažení rukou

⁸¹ Jde například o moment, ve kterém se postava zalyká smíchem, jenž je nepřirozeně natahován.

⁸² TESÁŘ, pozn. 53, s. 122.

obou herců zdůrazňující textovou pasáž, která promlouvá o tom, že se Jan Opletal chtěl stát pilotem a zároveň evokuje inscenační podobenství Opletala k Ježíši Kristu (viz obr. 11).

Herecká mimika je záměrně stylizována, kombinuje buďto uvolnění a klid, nebo naopak tenzi, která se zpravidla váže k emocionálně orientovaným výstupům, často panickým či hysterickým. Právě takovým výstupem je úvodní monolog herečky. Na tomto příkladě lze také dobře popsat některé principy herecké práce.

Hereččin hlučný projev je agresivní, až hysterický. Hlas a mimika jsou udržovány v křeči, herečka má vykulené oči a sevřený krk, naproti tomu její tělesný postoj je zcela uvolněný. Tento kontrast vypovídá o záměrné stylizaci hereckého projevu tak, aby byl nepřirozený, nedůvěryhodný, a vynikal tak důraz jen na prvek pozvolna kumulované zlosti.

Slova herečka hrne před sebou, řeč pronáší zrychleně. Divák má tak pocit, že se na něj informace nezadržitelně valí. Způsob, jakým pronáší monolog, vede postupně ke gradaci, jež vrcholí pointou adresovanou divákům. Zároveň její energická tendence pozvolna klesá. Občas to působí až dojmem, že herečka svůj afektovaný projev sama nebere vážně. To poukazuje na odstup herce od postavy, na divadelnost divadla a může to působit také jako ironizování postavy herečkou, která ji před diváky v daném momentu ztvárňuje.

Herecká souhra je také v protichůdné tendenci. Herečka je pohroužena do momentálního rozpoložení, ve kterém dělá agresivní a náhlé výpady a dává záměrně gesticky najevo, že je naštvaná. Působí tak zaujatě, což však vyvažuje klid obou herců.

Její projev vyvolává otázku: Proč je tak naštvaná, říká-li pouze životopisné údaje o životě Jana Opletala? Důvodem může být její vyhraněná nenávist vůči Opletalovi z pozice nacistické Němky, ale i závistivého Čecha, který nepřijímá nic, co se vymyká normě, kterou stanovují jeho vlastní hranice sebepojetí. Divák se může ptát: Může se nenávist obrátit vůči nám? Její přehnaná emocionalita je zároveň součástí hysterické stránky projevů osobnosti postavy, kterou herečka ztvárňuje. Odkazuje na typické české prožívání⁸³ a v neposlední řadě v rámci komické konvence udržuje v inscenaci nadsázku.

V herecké složce se projevuje také ostrost stříhu. Herci na pokyn náhle znějící hudby vždy opouští dosavadní statickosti a uvolněně tančí. Červené světlo není tak výrazné jako bílé a příšeří, ve kterém není vše vidět, v kombinaci s hudbou ani slyšet, herce svede k rozvolněné

⁸³ TESARĚ, pozn. 53, s. 119–124.

atmosféře. Tanec herců reprezentuje také nutnou divadelní hravost a potřebu vystoupení z role. Proměna z vážné do zábavné roviny podporuje práci s inscenačním napětím a udržení pozornosti diváka (viz obr. 12).

2.8. Divák

Divák je vedle herecké složky jednou z nejpodstatnějších složek inscenace. Ať už z hlediska uspořádání prostoru, přítomnosti vypravěčů, kteří fungují jako komunikační zprostředkovatelé, interaktivních tendencí, kterými je divák zapojován do hry na jevišti, či víceznačných her s významy, které míří na diváckou představivost.

Inscenace je zacílena jednak na emocionální účinek na diváka a jednak na jeho vlastní racionální analýzu. S žádnou z postav není možné se ztotožnit, vypravěči jsou nedůvěryhodní a své role často střídají. Divák má získat odstup, zkoumat to, co vidí, aktivně se účastnit.⁸⁴ Komickými prostředky je přiváděn k pobavení a uvolnění, faktualními informacemi k poznání a seriózním podtextem k hlubší rozvaze. Kombinací všeho je především vybízen ke kritickému myšlení.

Vzhledem k tomu, že inscenace zkraje „prozradí“ své mechanismy – podá návod na to, jak ji vnímat, přenáší se divák do nové roviny vnímání inscenace. Může na sebe nechat působit její divadelnost, komiku a absorbovat téma. Je zbaven možnosti překvapení, aby k tomu, co vnímá, hledal nové výklady.

Díky přirozené tendenci podléhat příběhu tvůrci rozehrávají nepřetržitou aktivizující hru. V tomto ohledu se odráží také metoda střihu. Jednou je divák vtažen do zábavné nálady, jindy je rázně atakován různými prostředky – ať už ostrovtipem, či hereckým projevem. Na kombinaci provokativnosti, naučnosti a zábavnosti je v inscenaci postavený základní přístup vztahu herců a diváků. Ačkoliv komické roviny v inscenaci převažují, divákovi je ponechána volba, zda se bude bavit, či zda se nechá vyprovokovat, naštvat. Herci namísto úsilí o zrušení pasivity diváka testují jeho aktivitu. Jacques Rancière toto považuje za jeden z projevů kritického divadla.⁸⁵

⁸⁴ RANCIÈRE, Jacques. *Emancipovaný divák*. Bratislava: Divadelní ústav, 2015, s. 9.

⁸⁵ Tamtéž, s. 73.

2.9. Mizanscéna

Divadelní složky se mezi sebou neustále prolínají a produkují nové významy, které se vztahují k ústřední tematické lince inscenace. Příkladem je už jen postavení herců na českou státní vlajku, což okamžitě působí dojmem, že po ní šlapou a zneuctívají národní symbol.

Jaroslav Vostrý mizanscénu definuje jako „tematizované rozehrání jevištních prvků, jehož základem je vzájemné postavení jednajících osob v prostoru, vyjadřujících příslušnou (dramatickou) situaci“.⁸⁶ Jedná se tedy o aranžmá – rozestavení jevištních prvků v prostoru, které způsobem organizace vyvolává konkrétní významy.

Jako příklad režijní práce lze uvést hned úvodní situaci celé inscenace. V prvním obraze stojí herci v jednoduchém geometrickém upořádání – herečka vpředu a uprostřed, oba herci po obou stranách lehce v pozadí (viz obr. 13). Uspořádání herců do trojúhelníkové formace jasně evokuje bojový útvar, přičemž tuto „bojovnost“ podporuje i hlasová, gestická a mimická složka hereckého projevu. Bojovnost se odráží především v hereččině projevu, který je popsán výše. Aranžmá vypovídá o významovém vztahu postav. Svědčí o dominanci mluvčího vypravěče, kterým je zde Růžena Dvořáková.

Ondřej Jiráček a Adam Joura, stojící za ní, po celou dobu připomínají jakési mobilizované sekundanty, kteří sympatizují s jejím řečnickým projevem a jsou ochotni začít kdykoliv jednat. Oba herci působí na první pohled záměrně neutrálně, na tváři se jim odráží jen stěží postřehnutelný úsměv, jenž působí podezřele vlídně. Očima si však oba pozorně prohlíží diváky v hledišti více než mluvící herečka. Svým klidem působí dojmem, že „něco přijde“. To také vytváří v situaci, kdy je zároveň odříkáván dlouhý monolog v němčině, potřebné napětí. Zároveň oba působí jako hlídači, ostraha. Mohou evokovat například gestapácké „hlídací psy“, již diváky drží v šachu, aby nekladli odpor a poslušně si vyslechli projev autority.

V práci s divákem se odráží dvě protichůdné tendence. Způsob hereččina projevu diváka násilně nutí poslouchat každé slovo, ovšem obsah, který je mu předkládán, je většinou diváků nesrozumitelný. Samotná skutečnost, že vlastně není proč diváky hlídat, jelikož jsou v hledišti dobrovolně, že slova, která pronáší mluvčí, jsou pouze pronášenými fakty, proti nimž není důvod se ohrazovat, a jedině, co by mohlo vyvolat odpor, je nepřátelský

⁸⁶ VOSTRÝ, Jaroslav. *Režie je umění*. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2009, s. 95.

způsob, jakým jsou pronášena, jenom podporuje absurditu momentu. Divácký diskomfort odkazuje na inscenační princip provokace.

Dále jsou postavy situovány do prostoru s ohledem na vlajku, rozprostřenou pod nimi. Jejich rozmístění – herečka v modrém ve středu na středové modré barvě, herec Jiráček v červeném vlevo na bílé a herec Joura v bílém vpravo na červené – má na první pohled čistě estetické opodstatnění. Také je však možné vyložit si skutečnost, že ne každá z postav „drží svou barvu“. Bereme-li skutečnost, že každý je oděn v jedné barvě tak, že vyznává sobě vlastní hodnoty, stojí-li potom na barvě opačné, může to značit názorovou nestálost postav, a tedy jejich nedůvěryhodnost.

Způsob, jakým se herci v útočném útvaru k divákům staví, značí jejich moc reprodukovat nám jakékoliv významy a fakta. Násilným způsobem podání informativního, naučného proslovu je divák na jednu stranu nucen poslouchat a „sedět přikován“ a na druhou stranu může vzhledem k nátlaku, který je na něj vyvíjen, zaujmout stanovisko a mít se v průběhu představení „na pozoru“ před dalšími zkouškami těchto značně podezřelých vypravěčů.

Agresivní projev herečky v kombinaci s děsivě klidnými přistojícími vypravěči à la dozorčími v divákovi vyvolává dojem věznění, hlídání a odpírání svobodného projevu. Takovýto obraz slouží zároveň jako návodné vodítko pro diváka. V rámci inscenace může později prohlédnout manipulační praktiky, kterými budou vypravěči diváka testovat, zároveň není vyloučena ani možnost přesahu poučit se mimo divadlo.

Celý úvodní obraz je navíc na hranici únosnosti divácké trpělivosti. Spojuje až nudný životopisný obsah v cizím jazyce, který téměř nejde vydržet, s expresivní formou kombinující statičnost a útočnost vypravěčů. Prostřednictvím němčiny je také hned na začátku inscenace provedena názorná ukázka selekce diváků, která je nevyhnutelná, okamžitá, nelitostná a zcela jednoznačná. Demonstruje se tak vlastní povaha divadla každému divákovi přinášet zcela individuální zážitek a zkušenost, což stojí v opozici proti bulvárním typům divadel, která jsou postavena především na zábavním aspektu. Jednoduchost této analogie je ironicky průkazná a dokazuje, jak málo stačí na jevišti udělat, aby byl divák zatlačen do kouta a nevěděl si rady. Tak se zde prolíná princip manipulace v rovině divadelní (herec a divák) i mimodivadelní (občan a stát).

Mizanscénu inscenace navíc neustále dokresluje portrét v pozadí. V součinnosti s děním na jevišti konotuje rozličné významy. Fotografie Opletala jej po celou dobu představení zpřítomňuje a Opletal tak figuruje jako divák představení o sobě samém. Na konkrétní, tvůrce zvolené, fotografii se zdánlivě usmívá, proto se v souvislostech, které inscenaci uvozují, může

zdát, že jeho dojem z toho, co pozoruje, je spokojený. Úsměv však může začít časem působit naivně. V důsledku jevištní akce se Opletalův výraz na statické fotografii zdánlivě proměňuje. Opletal může součinností divadelních složek a prostředků na jevišti ožít, a přicházet tak o iluze, které zná divák z programu. Může zažívat hořké zklamání, stud. Práce s výrazem Opletala mimo jiné připomíná známou metodu, která se zaměřuje na změnu divácké percepce, již vytváří spojením dvou významově odlišných vizuálních prvků, princip, který je v teorii filmové montáže znám jako tzv. Kulešovův efekt.

3. Základní mechanismy inscenace

Forma celé inscenace v sobě integruje a vzájemně kombinuje různé divadelní postupy v důsledku žánrové synkreze. Vykazuje znaky postdramatického divadla, epického divadla, herci inscenaci označují jako divadlo politické a tvůrci inscenace začleňují také postupy dokumentárního divadla. Mimo to je v inscenaci pojednáno seriózní téma zábavným způsobem, k čemuž je využito nejen konvencí komického žánru, ale do inscenační struktury jsou začleněny žánry další. Všechny tyto přístupy je třeba podrobit podrobnějšímu náhledu.

V celé struktuře inscenace lze vysledovat také vlastní vytyčená pravidla, která určují to, jak herci jednají, komunikují s diváky a zprostředkovávají inscenační téma. Jsou jimi princip provokace, retardace a repetitivity, které zasahují do všech inscenačních složek a neustále se střídají v dominanci či se vzájemně doplňují. Inscenace se také řídí pravidlem záměrné technické nedokonalosti, jež se projevuje asynchronitou obsahů narušující automatismus divácké recepce či záměrnou celkovou nedůsledností narušující divadelní iluzi.

3.1. Epické divadlo jako prostředek antiiluzivnosti

Ve vytyčení antiiluzivních tendencí vycházím především z brechtovského typu epického divadla, v jehož principech lze spatřit silné východisko inscenace.

Svou koncepci epického divadla Brecht navrhl na sklonku 20. let 20. století, přičemž v průběhu života své myšlenky dále rozvíjel. Ve své době reagoval především na praxi naturalistického divadla, které podle něj pouze konstatovalo poměry, neřešilo je⁸⁷ a iluzionistickými prostředky se snažilo co nejpřesvědčivěji zobrazit skutečnost, aniž by využilo svého „vědomí, že je divadlem“⁸⁸. Právě epické divadlo si neustále živě a produktivně to, že je divadlem, uvědomuje.⁸⁹

⁸⁷ MUSILOVÁ, Martina. *Fauefekt: Vlivy Brechtova epického divadla a zcizujícího efektu v českém moderním herectví*. Praha: NAMU a Brkola, 2010, s. 19.

⁸⁸ BENJAMIN, Walter. – RITTER, Martin, [ed.]. *Výbor z díla. I, Literárněvědné studie*. Praha: OIKOYMENH, 2009, s. 257.

⁸⁹ Tamtéž.

3.1.1. EPICKÉ POSTUPY V HERECTVÍ

Brechtovy myšlenky a experimenty na divadle pomohly lépe vymezit antiiluzivní herecký styl, který se zakládá na herectví představování, nikoliv na prožívání postavy.⁹⁰

Každé představení *Opletala* vždy začíná tím, že herci diváky napřímo kontaktují. Podají si s každým ruku a představí se: „Dobrý den, já jsem herec.“⁹¹ Už to je prvním signifikantem skutečnosti, že jdeme na představení, které bude přiznaným divadlem a nebude vyžadovat od diváka vcítit se do příběhu, vůbec ne do postav. Předchází se tak tomu, aby divák věřil, propadal jakékoliv iluzi.

Je tedy zřejmé, že epický herec nemá klamat pozorovatele, že je někým jiným. Od role se distancuje, měl by svou roli citovat, být schopen z ní vystoupit.⁹² V *Opletalovi* tak dochází k neustálému odhalování vrstev herecké složky, divák si uvědomuje, že na jevišti před ním stojí především herci, ačkoliv v dílčích částech děje sleduje počínání postav vypravěčů, kdy herci opravdu zaujímají konkrétní roli. Eugen Fink tento způsob herectví nazývá „zvláštní schizofrenií“⁹³, již myslí neustálou oscilací herce mezi úplným, leč uvědomělým, bytím v roli a mezi bytím v roli herce, tvůrce role. Herec tedy může vystoupit z role, nikdy však ze hry, jelikož na jevišti zůstává jejím hráčem, je její součástí.

Dle Martiny Musilové se herec nemá s postavou ztotožnit, její jednání má být nahrazeno vyprávěním.⁹⁴ Epický herec se tak „zmocňuje fabule“⁹⁵ a jako vypravěč může díky vědomí celku vyprávění kdykoliv přerušit, vrátit, nebo posunout kupředu.⁹⁶

Dalšími rysy epického divadla jsou zjednodušení či typizace⁹⁷, které stojí proti emocionální rovině vnímání jevištního dění. Herecký styl spočívá tedy ve stylizaci, herec má předvádět postavu a znázorňovat předměty jednoduchou, srozumitelnou a názornou formou, jež dává vyniknout hlavnímu schématu problému a umožňuje hloubkové uchopení

⁹⁰ MUSILOVÁ, pozn. 87, s. 45.

⁹¹ HÁBA, pozn. 71.

⁹² Tamtéž, s. 67.

⁹³ FINK, Eugen. *Oáza štěstí*. Praha: Mladá fronta, 1992, s. 22–23.

⁹⁴ MUSILOVÁ, pozn. 87, s. 28.

⁹⁵ Tamtéž, s. 40.

⁹⁶ Tamtéž.

⁹⁷ Tamtéž, s. 21.

jevů. Toto znázornění je založeno na řadě konvencí, které mají označovat, „znamenat“ tento předmět.⁹⁸ Herectví je tak v ideálním případě náznakové a pouze markýruje.⁹⁹

Dále by měl mít herec od toho, co zobrazuje, kritický odstup, měl by zkoumat a prověřovat.¹⁰⁰ Tyto tendence jsou v *Opletalovi* dané již z hlediska detektivního žánru, který děj rámuje. Do hry má být zahrnuto i to, jak herec o události smýšlí. V *Opletalovi* postavy vypravěčů záměrně zaujímají subjektivní hledisko k problému. Svůj názor tedy autoři nesdělují přímo, nýbrž právě skrz ironizování postav nebo v záměrné provokativnosti a parodování probíhajícího děje. Hlavním cílem je zcizovacími mechanismy probudit v divákovi potřebu vlastního názoru.

Jako základní podmínku epického herectví Brecht chápe také zaujetí postoje.¹⁰¹ Tím, jaké události demonstrátor zobrazí, vyjadřuje svůj vlastní názor a vztah k zobrazovanému¹⁰² – není tedy loutkou v rukou režiséra. Jeho názory se promítají do hry, a divadlo tak lépe naplňuje politický potenciál vzniku diskuze mezi umělcem a divákem. Na hercův postoj v inscenaci má samozřejmě vliv i okolnost, že vypravěči představují nás, Čechy.

S projekcí vlastního názoru do struktury díla souvisí také předpoklad autorského způsobu práce – Brechtův herec by se měl na vzniku inscenace aktivně podílet jako zodpovědný spoluautor. Musilová v této souvislosti píše, že „[Brecht] chtěl po herci, aby si všímal svých pochybností, neporozumění hře, citových pochodů, které měl během prvního čtení textu. Všechny tyto prvotní otázky mají být v hercově hře, demonstraci obsaženy.“¹⁰³ Za text lze v tomto případě považovat hlavní námět pro inscenaci, jímž je osoba Jana Opletala, vztah k ní i obecné konotace, které jako český národní hrdina vyvolává.

Z uvedených postupů vyplývá, že je v epickém divadelnictví kladen důraz na ansámblový způsob zkoušení (přítomnost všech na zkouškách, obeznámenost s dramaturgií).¹⁰⁴ V případě *Opletala* je zjednodušeno už prací v úzkém kolektivu lidí. Zde se myšlenka autorství spojuje také s označením „Michal Hába a kolektiv“ v uvedení autora v titulu inscenace.

⁹⁸ PAVIS, Patrice. *Divadelní slovník*. Praha: Divadelní ústav, 2003, s. 389–390.

⁹⁹ MUSILOVÁ, pozn. 87, s. 67.

¹⁰⁰ Tamtéž, s. 41.

¹⁰¹ Tamtéž.

¹⁰² Tamtéž.

¹⁰³ Tamtéž.

¹⁰⁴ Tamtéž, s. 67.

3.1.2. EFEKT ZCIZENÍ

Snad nejznámějším a nejvíce vžitým pojmem spojeným s epickým divadlem je tzv. zcizující/zcizovací efekt, v němčině *Verfremdungseffekt*. Jedná se o metodu, jež zprostředkovává odstup od zobrazovaného jednání, který umožňuje vnímat událost jako zvláštní a podněcovat divákův zkoumající pohled.¹⁰⁵ Efekt tak přispívá k nabourávání jevištního iluzionismu.¹⁰⁶ Zcizování může být vytvořeno na úrovni všech složek, nejedná se pouze o herecký prostředek.¹⁰⁷

Tento efekt je jedním ze základních principů inscenace *Opletal*. Projevuje se například přiznanou divadelností. Dochází zde k obnažení mechanismů, které proměňují jevištní dění v iluzi, projevit se může přerušением děje či vystoupením herce z role.

Příkladem může být zobrazení technika při výrobě divadelní fikce a zmíněná manipulace se štafle. Technik se s nimi po jevišti projde, což záměrně naruší uměle vyvolanou situaci. Důrazně se na tuto nerovnost upozorňuje také jejich hlasitým mlácením o zem, které nedbalý technik vykonává. Štafle jsou použity v zákulisí jako technický prostředek k vystoupení herce nad úroveň fotografie na pozadí. Herec se tak dostane výše, než použité štafle umožňují, proto musí být za oponou nutně štafle jiné. Ačkoliv však tento způsob odhalení tvorby divadelní iluze záměrně prozrazuje sebe sama a ostentativně demonstruje upřímnost k divákovi, je přesto divák „napálen“ a „nachytán“ na zvyku podléhat iluzivnosti divadla. Použití štaflí v zákulisí tedy působí na první dojem až jako jakési kouzlo, trik. Jde o dosažení zcizení zcizením, lze jej nazvat „metazcizením“.

Zcizování se může projevovat také zveřejněním scénických poznámek z textu. V tomto případě se objevují narážky na průběh zkoušení inscenace, na to, jak byl herec režírován, veden. V *Opletalovi* tak příkladem zazní věta: „Teď mám narežírováno vypít pivo,“¹⁰⁸ načež se herec chopí sklenice s nápojem a pivo vypije.

Zcizení se projevuje i zakomponováním všech úrovní role, kterou na jevišti herec zastává, tedy i bytí hercem v divadelním systému. Walter Benjamin v této souvislosti

¹⁰⁵ MUSILOVÁ, pozn. 87, s. 37.

¹⁰⁶ BŘESKÁ, Kristýna. *Expertí vředního dne v současné doku-performance*. Olomouc: 2018. Univerzita Palackého, s. 24.

¹⁰⁷ MUSILOVÁ, pozn. 87, s. 37.

¹⁰⁸ HÁBA, pozn. 71.

poznává, že nejvyšším úkolem epické režie je „předvést předvádějícího“, tedy herce jako takového.¹⁰⁹

V inscenaci režisér vytváří také jí vlastní pravidlo, nazývám ho zde „pravidlem technické nedokonalosti“. Jedná se o samostatný zcizovací mechanismus, který má narušovat kauzalitu událostí a podporovat antiiluzivní tendenčnost. Technická nedokonalost slouží také jako podobenství k pojednávanému tématu, tedy k interpretaci dějin, jež spoluutvářejí národní sebevědomí. Pokažené přechody mezi obrazy vedle toho představují metaforu k pokaženým přechodům v českých dějinách, jak výslovně tvrdí vypravěčka: „Je ovšem třeba dodat, že nefunkční divadelní přechody mohou být zároveň vykládané jako metafora nefunkčních dějinných přechodů v české historii [...]“.¹¹⁰

V rámci zmíněné přiznané divadelnosti inscenace také komentuje sebe sama. Sebetematizace se projevuje nejen v herecké složce, v principu uchopení postavy. Odráží se také ve formě zdivadelnění divadla, jež v inscenaci podporuje nejen její antiiluzivnost, ale především ludický princip. Tomu napomáhá také užívání teatrologických termínů a jejich ostentativní prezentace. Používají se termíny jako „sehrát“, „role“, „rekvizita“ aj.¹¹¹ I zmínka o Miladě Horákové působí v tomto kontextu jako motiv, který odkazuje na známé české „zinscenované“ procesy.

Úloha tohoto pojmosloví spočívá především v jeho metaforizaci k teatralitě, která se projevuje v českém společensko-politickém životě. To nejvíce dokládá doslov na závěru samé inscenace, ve kterém se objevují slovní spojení jako „lidská tragédie“ nebo „český prožitek“:

„České vlastenectví přivede střizlivého badatele k základní charakteristice: to je teatrálnost. Jen jeden příklad za všechny, základní rekvizitou ‚Mnichova‘, té slavné mnichovské zrady roku 1938, jsou slzy. Nad čím vlastně tak vydatně kanou? Nenašel jsem jedinou slzu, která by byla věnována skutečným lidským tragédiím. Tvrdím, že český prožitek z roku 1938 je falešný, je to ‚prožívání‘ ve smyslu terminologie divadla. Češi se přehrávají ve svém úžasném zármutku. Zásadní rezistentní postoj je ztotožňován se střelbou, prostě měli jsme bojovat, měli jsme střílet, přestože jest to zcela v rozporu s historickou realitou. Žádá se střelba právě jen při tom velkém představení, této, jak se asi zdá, lidové fidlovačce. Slzy nad neuskutečněnou střelbou v onen

¹⁰⁹ BENJAMIN, pozn. 88, s. 263.

¹¹⁰ HÁBA, pozn. 71.

¹¹¹ Použitý slovník inscenace mj. nápadně koresponduje se slovníkem, jenž užívá Jan Tesař v *Mnichovském komplexu*. Viz TESAŘ, pozn. 53, s. 11–135.

daný historický moment nelze vysvětlit jinak než závislostí na divadelní happeningové podstatě české kultury.“^{112 113}

Zcizování mimo jiné významně napomáhá i princip střihu. Ten se v inscenaci projevuje v rovině herectví, hudby a světla, fragmentárního syžetu, tématu, v přechodech od fikce k nonfikci nebo od komického k vážnému. Střih slouží jako náhlé překvapení, většinou bývá ostrý, nejedná-li se o záměrně pokažený přechod, a znesnadňuje divákovi ponořit se do příběhu a podlehnout pasivitě.

3.1.3. CHARAKTER MONTÁŽE

Koncepcí epického divadla se Brecht vymezoval také proti klasické dramatické praxi. Prostředky jako napětí, konflikt či postupné rozvíjení děje považoval za nefunkční.¹¹⁴ Proti tomu šel právě pomocí vložených zvuků či komentářů¹¹⁵, žánrovou synkrezí¹¹⁶ a celkovou fragmentarizací formy. Na Brechtovy prostředky měl značný vliv také vývoj filmu, což se odrazilo v užití titulků komentujících děj nebo právě v montážním principu strukturování.¹¹⁷

Pro brechtovskou dramaturgii je příznačná technika rámcování hry situacemi¹¹⁸, které umocňují její demonstrativní povahu. Brecht tak použil například situaci u soudu.¹¹⁹ *Opletal* využívá rámce detektivního žánru, ale už zmíněná mizanscéna, ve které jsou vypravěči umístěni před velkou fotografií, zdůrazňuje demonstrativní charakter inscenace. Rámcování a technika montáže se odráží v celkové struktuře hry.

Ohledně struktury epického díla Musilová zmiňuje především jeho nekauzalitu a fragmentárnost: „Každá scéna je uzavřeným celkem a může existovat sama pro sebe. Hra probíhá v křivkách a skocích [...]“¹²⁰ Tvrdí, že to vyplývá ze samé podstaty epičnosti, kterou lze „rozstříhat nůžkami na jednotlivé kousky“, a i tak mají jednotlivé části nějaký smysl,

¹¹² HÁBA, pozn. 71.

¹¹³ Monolog je redukcí Tesařovy kapitoly Divadlo. Viz TESAŘ, pozn. 53, s. 121–126.

¹¹⁴ PAVIS, pozn. 98, s. 140.

¹¹⁵ Tamtéž.

¹¹⁶ MUSILOVÁ, pozn. 87, s. 9.

¹¹⁷ Tamtéž, s. 20.

¹¹⁸ Tamtéž, s. 34.

¹¹⁹ Tamtéž.

¹²⁰ Tamtéž, s. 28.

obsahují sdělení.¹²¹ Jako samostatný celek může v *Opletalovi* fungovat hned úvodní scéna, naučná vsuvka o chlebičku či dabovaná pantomima. Jako zvláště samostatné celky lze také pojmut hned dva obrazy ze závěru inscenace, jak doslov, v němž herci ve sportovních dresech čtou pivem politý text Jana Tesaře, zatímco za nimi plápolají hřbitovní svíčky pod velkou fotografií Opletala, tak závěrečný obraz, ve kterém je na jeho optimistickou tvář promítán hákový kříž.

Rámování děje se tedy může projevit také přítomností prologu či svébytné expozice, která deklaruje záměr a obsah inscenace či epilogu v podobě shrnujícího dovětku.¹²² Inscenace má jak hutný prolog, jenž inscenační téma násilně otevírá, tak akcentovaný epilog, který děj dokresluje a pietně uzavírá.

Použití montáže inspirované filmem můžeme pozorovat v užití kontrapunktu mezi jednotlivými obrazy. V inscenaci jsou vrstveny významové roviny jdoucí proti sobě. Kupříkladu při dabovaném výstupu s pantomimou mají oba výstupy, které by se měly vzájemně podporovat, doplňovat odlišný obsah. Záměrem je nejenom pobavit diváka nečekaně zábavnou podívanou, ale také vyvolat nové konotace, které ze spojení protichůdných tendencí vyplývají. Podobně tomu bylo například u užití kontrapunktu zvuku a obrazu v ruské filmové avantgardě (především 20. léta 20. století). Osoba Sedláčka je tak umlčena a degradována – stejně jako tomu je v českých dějinách.

Vzájemnou rozpornost obrazů i princip ostrého stříhu lze také interpretovat jako zlom v estetice, jako odklon od toho, co je vnímatelné, k tomu, co vnímat nelze. Důraz se v tomto případě přesouvá od fabule právě k rozporu („disentu“ neboli roztržce), díky němuž v inscenaci vzniká politično.¹²³ Divák je tak aktivizován. Je mu znesnadněno vnímat situaci automaticky, tedy pohroužit se do jednoduchého a návodného přejímání informací, a musí nad obsahem uvažovat v nových souvislostech.

3.1.4. PRINCIP RETARDACE

Tento princip je jedním z projevů „pravidla technické nedokonalosti“. Podporuje antiiluzivnost v inscenaci a je jedním z projevů „moci“ vypravěče, který může pozdržovat děj. Walter Benjamin hovoří o retardaci v souvislosti s přerušováním děje v epickém divadle.

¹²¹ MUSILOVÁ, pozn. 87, s. 40.

¹²² Tamtéž, s. 35.

¹²³ RANCIÈRE, pozn. 84, s. 56–57.

Podle něj jsou „retardující charakter přerušení a epizodický charakter rámce [...] tím, co činí z gestického divadla divadlo epické.“¹²⁴

Retardace se projevuje například v záměrném odvádění divácké pozornosti. Vypravěči nesmějí podávat informace pravdivě a na rovinu, nýbrž musí schválně odbočovat a pozdržovat rozřešení vytyčených otázek. Zmiňují se nadbytečná a nesmyslná fakta, která se základní dějové linie netýkají. Příkladem může být naučné okénko s chlebičkem nebo uvádění celých citací z Wikipedie s minimálními škrty. Účelem je pozdržet tempo a diváka provokovat nebo v absurdním tónu akcentovat naučnost inscenace.

Retardace může být také zcizením principu vyváření napětí a žánrové parodie. Záměrně je někdy do kontrastu k neadekvátním dějovým odbočkám tempo uspíšeno, například zázračným zjevením Jana Palacha na scéně a jeho okamžitým rozřešením detektivní otázky. Vyzrazením oné hypotézy se totiž důvtipně poukáže na to, že gró detektivního pátrání je třeba hledat jinde.

Princip se projevuje i v rovině hudby, ve scéně se zombiemi je deformována hudební stopa. V tomto případě se jedná spíše o příhodný efekt, který evokuje pocit, že „je něco špatně“, „něco nefunguje tak, jak by mělo“. Retardace v *Opletalovi* může být totiž vnímána i jako výraz podobenství k „pomalosti“ a „zbržděnosti“, jež se pojí s lidskou stagnací a zřetelně koreluje s tematizovaným automatismem, nezájmem o historii a politiku vlastní země.

3.1.5. VZTAH S DIVÁKEM

Epickým typem divadla Brecht zpochybňoval zábavní charakter divadla.¹²⁵ Proti tomu se snažil obsáhnout vážnější témata¹²⁶ a probudit v divákovi především odborný zájem¹²⁷. I tak zastával názor, že to, co je poučné, nemusí nutně způsobovat nechuť¹²⁸ a divadlo bylo pro Brechta především zábavou¹²⁹.

¹²⁴ BENJAMIN, pozn. 88, s. 257.

¹²⁵ Tamtéž, s. 262.

¹²⁶ Tamtéž, s. 264.

¹²⁷ Tamtéž, s. 257.

¹²⁸ Tamtéž, s. 264.

¹²⁹ SCHNELLE, Barbora. Politické divadlo a jeho dvě německé tradice. In: *Sborník prací Filozofické fakulty Brněnské univerzity* [online]. Brno: Masarykova univerzita, 1998, s. 54. Dostupné z: https://digilib.phil.muni.cz/bitstream/handle/11222.digilib/114605/Q_TheatologicaCinematologica_01-1998-1_5.pdf?sequence=1.

Ve vztahu k divákovi je také podstatné zmínit, že „Brecht nikdy nepředpokládal, že by hrál pro nechápavého diváka“¹³⁰. Předpokládá se tedy, že divák bude přemýšlet a nevystačí si s jednoduchou explikací. Pro Brechta bylo divadlo mimo jiné jak uměním, tak komunikačním kanálem k tlumočení marxistických myšlenek.¹³¹ Jeho divadelní umění mělo mít přesah za hranice času stráveného v divadle. Podpořil tím rozvoj politického divadla a vůbec vnímání společensko-politické funkce divadla jako jeho primární vlastnosti. Diváka považuje za samostatného a schopného analyticky myslet. Namísto ztotožnění s příběhem a postavami by se měl na základě jednání herců dobrat vlastního úsudku a v jeho důsledku patřičně jednat v životě. Epické divadlo proto nestojí na příběhu, nýbrž na tezi, již variuje a pomocí epických zobrazovacích prostředků k ní vztahuje potenciální otázky směřované publiku.

Opletal nese známky agitačního divadla, které provokuje a snaží se vzbudit v divákovi nutkavou potřebu konat. Zde je však tato rovina tematizována a vypravěči ostentativně dávají najevo, že předem ví, že divák si reagovat netroufne.

Divák je prověřenými prostředky burčován a provokován a herec se baví tím, jak je v tomto počínání divák neúspěšný. Inscenátoři dávají najevo, že si tuto svízel uvědomují a dávají divákům možnost se vyjádřit. Je to například již zmíněná pasáž záměrného sémantického ticha. Vhodnějším příkladem je výzva k házení rajčat po herci formou interaktivní hry (viz obr. 14).

Hra připomíná šipky – míří se na jednoduchý terč, je zábavná i komická, zároveň však s sebou nese vysoké riziko hazardu s vlastní morálkou. Terčem se může snadno stát i Jan Opletal, dojde-li k neúmyslné záměně cíle, přičemž i princip záměny zde může být jedním ze zdrojů humoru. Pokud se divák hry zúčastní, dostane na výběr. Buďto vyjádří svůj názor ve formě nesouhlasu, prokáže svou schopnost jednat a projeví se jako hrdý vlastenec, nebo cíl mine a zasáhne Opletala do obličeje, čímž se přikloní na stranu vypravěčů a zradí, svůj národ i sebe. Divák by se zde měl ptát, jaké hodnoty vlastně sám vyznává. Třetí možností je nehodit rajčetem vůbec, což by v této situaci znamenalo tichý souhlas s hanobením českých hodnot. Divák, který mlčí a nereaguje, na sebe svou neúčastí ve hře a zvolenou pasivitou prozrazuje, že hodnoty, které by měl bránit, jsou mu ve skutečnosti ukradené.

¹³⁰ REICH, Bernhard. *Bertolt Brecht*. Praha: Orbis, 1964, s. 219–220.

¹³¹ MUSILOVÁ, pozn. 87, s. 28.

Touto hrou dostane divák možnost něco dělat, vyvrátit obecné přesvědčení, že typického Čecha nezajímá politika vlastní země. Aktivních lidí v obecnstvu je ale vždy málo. Ať už příčina pramení ze strany publika, či ze strany tvůrců, kteří nikdy neposkytnou rajčata každému, a tak některým možnost jednat automaticky odeprou. Naráží se tím na princip hlasování, který se v inscenaci nejednou objevuje jako nástroj kolektivního rozhodování i jako odkaz k demokratickému systému.

3.2. Politické divadlo

Vzhledem k Hábově inklinaci k brechtovskému divadlu a zkušenostem s německým politickým divadlem se v *Opletalovi* pokusím vystopovat příhodné principy, které podezření implikace prvků politického divadla do jevištního tvaru v této inscenaci ospravedlňuje.

Objasnit a definovat ve stručnosti tento fenomén není jednoduché. Barbora Schnelle o žánru píše: „Politické divadlo je zejména ve dvacátém století stále živě diskutovaným fenoménem. Je to pojem často provokativní a ve svém názvu částečně paradoxní – divadelní konvence očekává, že se na divadle provozuje umění, a nikoliv politika.“¹³² Na druhou stranu už v antickém Řecku bylo divadlo součástí politického života, formovalo vztah člověka k božstvu i státu. Martina Chvátalová v této souvislosti zmiňuje jméno Erwina Piscatora, který tvrdil, že každé divadlo je něčím politické, pokud se koná ve veřejném prostoru, jelikož divák je konfrontován se zájmy společnosti.¹³³ Pojem politické divadlo má původ v Německu ve 20. letech.¹³⁴

Historicky na politické divadlo existují dva pohledy. Podle prvního je divadlo jako druh média předurčeno k politické angažovanosti vzhledem ke kolektivní divácké percepci, druhý, teoretiky obecně přijímanější pohled, zaznamenává politické divadlo až od doby osvícenství, jež kladlo důraz na racionálnost člověka, což připouštělo možnost změny stávajících společensko-politických podmínek.

¹³² SCHNELLE, pozn. 129, s. 47.

¹³³ CHVÁTALOVÁ, Martina. *Politické divadlo Falka Richtera v postdramatickém kontextu*. Znojmo: 2014. Univerzita Karlova v Praze, s. 15.

¹³⁴ Poprvé jej teoreticky vymezuje Siegfried Melchinger v časopise *Theater heute*. Viz SCHNELLE, pozn. 129, s. 47.

Doložit politické divadlo lze na příkladu německé divadelní tradice, která zaznamenává dvě samostatné vývojové linie, lessingovsko-schillerovskou (divadlo jako morálně-politická instituce) a piscatorovo-brechtovskou (revoluční naučné divadlo 20. let).¹³⁵

První linie považovala divadlo za prostředek k občanské výchově a mravní obrodě státu, za nástroj silnější než stát.¹³⁶ Věřila, že svou názorností a působením na smysly dovede účinně pronikat i k nevzdělaným lidem.¹³⁷ Tento proud smýšlení mohl však opomíjet společensko-politickou aktuálnost, nebyla pro něj primární. Samotný morální aspekt divadla navíc ve 20. století problematizoval Friedrich Nietzsche. Morálka je podle něho klamem a neslučuje se ani s uměním, ani se životem.¹³⁸ Přínos této vývojové linie je především v apelaci na zodpovědnost diváka jako jedince vůči sobě a společnosti.

Linie revolučního naučného divadla je spojena se jmény Brecht a Piscator, v jejichž pojetí je divadlo nástrojem politické agitace, přináší poučení o současné politické situaci a podněcuje k revoluci. Využívaly se scénické prostředky jako hudba, film, projekce, titulky, statisté ad.¹³⁹ Podle Brechta divadlo může změnit společnost.¹⁴⁰

Na utváření formy politického divadla měly mimo jiné významný vliv tři typy německého divadla počátku 20. století.¹⁴¹ Prvním typem je větev lidového divadla, jež pracovalo s jednoduchými divadelními prostředky, propojovalo naučné se zábavným a přímo oslovovalo diváka vzhledem k prostředí, kde se hrálo (trhy, otevřená prostranství, kluby apod.). Dalším typem byla divadla s totální technizací jeviště, kde docházelo k zapojení technických médií jako projekce a filmu (například experimentální divadlo E. Piscatora). Třetím vliv mělo právě Brechtovo epické divadlo s odklonem od psychologizující dramatiky naturalismu a větším fokusem na zobrazení různorodých prostředí a komplexních společenských souvislostí.

V současnosti má na západní politické divadlo vliv demokracie a doba prvních dekád 21. století se všemi společensko-politickými důsledky. Nejvýraznějším z nich je názorová pluralita, která předpokládá jedinečnost každého člověka, ovšem přináší s sebou

¹³⁵ CHVÁTALOVÁ, pozn. 133, s. 51.

¹³⁶ Tamtéž, s. 52.

¹³⁷ Tamtéž, s. 18.

¹³⁸ SCHNELLE, pozn. 129, s. 53.

¹³⁹ Tamtéž, s. 54.

¹⁴⁰ Tamtéž.

¹⁴¹ CHVÁTALOVÁ, pozn. 133, s. 17.

také nejednotnost v nejzákladnějších přesvědčeních.¹⁴² Oproti cílení na masu je teď jejím středem zájmu jednotlivce, a proto již není schopné „poskytovat univerzální vizi budoucnosti (respektive je, ale pouze formou parodie).“¹⁴³

Stále platí, že politické divadlo je mocným nástrojem pro komunikaci s masami a může iniciovat změnu politické orientace. Problém politického divadla se Schnelle snaží shrnout těmito slovy: „O politickém divadle hovoříme tehdy, je-li divadelní realita představena tak, aby byla patrná její intence vyprovokovat u diváka zamyšlení se nad současnými společensko-politickými problémy nebo dokonce iniciovat snahu změnit stávající politické poměry (popř. v tomto smyslu probudit u diváka morálně-politické vědomí).“¹⁴⁴

Na závěr dodám, že dle Piscatora se politické divadlo nepokouší o udávání jasných závěrů, ale především se snaží klást otázky¹⁴⁵, kterými zvolené téma či tezi předává k vlastnímu zhodnocení divákovi.

3.2.1. *OPLETAL JAKO POLITICKÁ INSCENACE*

Inscenace se za politickou v dialogu sama označuje. Právě proto je třeba tuto skutečnost lépe prověřit.

Ondřej: Je totiž jasné, že inscenace o Janu Opletalovi se nemůže týkat jen života a obětiny Jana Opletala. To ostatně leckdo předpokládá, že inscenace o Janu Opletalovi se nebude týkat jen Jana Opletala, popřípadě Jana Opletala a jeho doby, tj. První republiky, druhé republiky a Protentokrátu – Ahoj!, ale že se bude dotýkat současnosti, pravděpodobně takových témat současnosti, které nějak souvisí i s dobou života a obětiny Jana Opletala, tj. fašizace společnosti, to znamená, že to bude politická inscenace.

Adam: A voilà, je to politická inscenace. A všichni samozřejmě vědí, že takové politické divadlo dnes v hojně míře používá právě prostředky jako je – tři, dva, jedna:

Všichni: Provokace!

Ondřej: Ahoj.¹⁴⁶

¹⁴² SCHNELLE, pozn. 129, s. 49.

¹⁴³ Tamtéž.

¹⁴⁴ Tamtéž, s. 51.

¹⁴⁵ PISCATOR, Erwin. *Politické divadlo*. Praha: Svoboda, 1971 s. 33.

Kontext doby, ve které Opletal žil opravdu slouží jako prisma k nahlédnutí současných společenských poměrů. Vlivy jako okupace, germanizace, fašizace společnosti jsou hluboce vepsány do naší kolektivní paměti. Inscenace se však výsměšně táže, do jaké míry se jedná o kolektivní trauma a kde leží jeho skutečná příčina. Proto čerpá také z Tesařovy teorie. Divák je vystavován velmi ostré, nelitostné konfrontaci s historickými událostmi období 30. let i konkrétními historickými postavami. Přístup je však bezskrupulózní a provokativní. Konfrontace s událostmi v českých dějinách zdůrazňuje stereotypy, na kterých naše kultura stojí, a právě provokací je kladen důraz na naši vlastní neangažovanost či neznalost skutečnosti. Inscenace se pomocí žánrových prostředků, jako je parodie, ironie, ostrý satirický humor, snaží upozornit na to, že naše vlastní historie je parodií sama na sebe a přehánění svou vlastní bezchybnost.

Přikládanou důležitost politického vyznění inscenace dokládá monolog objevující se téměř v jejím samém závěru. Jen ukázkou lze na jeho příkladu doložit integrovanou myšlenku inscenace:

„[...] Zákon divadla určuje českou kulturu. Česká kultura, ale vůbec národní život se do divadla stylizují. Národní život není primárně autentický. Národ sebe sama přehrává na prknech, a v tom je začátek veškerých kvazi. [...]“¹⁴⁷

Česká historie je pojímána jako divadlo, zde myšleno divadlo toho typu, proti kterému se Brecht svým epickým typem vymezoval – vůči iluzivnímu divadlu, které se vyžívá samo v sobě, příliš se „prožívá“. Mimo jiné také z toho důvodu jsou do struktury textu implikovány toliko teatrologické výrazy pro zdůraznění této podobnosti.

V reakci na Nietzscheho tvrzení tvůrci v inscenaci *Opletal* svým provokativním přístupem k divákovi dokazují, že dnes je jakákoliv apelace na morálku scestná.

3.2.2. PRINCIP PROVOKACE

Provokace je již v počátcích deklarovaná, přiznaná a nastoluje hru s divákem a jeho hranicemi. Sebereferenční narážky na inscenaci odkazují především na skutečnost, že se jedná o politickou inscenaci a jejím záměrem je provokovat. Důležitost tohoto principu je

¹⁴⁶ HÁBA, pozn. 71.

¹⁴⁷ Tamtéž.

podpořena také simultánním vyslovením tohoto slova všemi třemi herci: „Tři, dva, jedna: provokace!“¹⁴⁸

Provokování je definováno jako úmyslně vyzývavý, pobuřující projev, dráždění, podněcování (zvědavosti, zájmu), který vzbuzuje pozornost.¹⁴⁹ Zde je provokace komunikačním principem mezi diváky a herci. Funguje jako účinný prostředek k tomu, invazivně, až agresivně oslovit diváka a aktivizovat jeho mysl. Zároveň je provokace publika divadlem i samostatným tématem.

Často inscenace výslovně odkazuje na to, že to, co ukazuje, nemá být podbízivé, nýbrž politické, tedy interaktivní a provokující. Naproti tomu postavy vykonávají podbízivé praktiky. Testují tak, kde jsou hranice pravdy a lži jak na divadle, tak v každodenním životě. A provokují diváky otevřenou prezentací lži, proti které se nikdo neohradí. Zřejmě proto, že je nám vlastní lež přijímat.

Provokace se zde projevuje jako funkční, ale i záměrně nefunkční, například v momentu, kdy se vypravěči pokusí nalhat divákům, že jim byly nabídnuty otrávené chlebičky.

Drzost vypravěčů je krajním prostředkem vyjádření pravdy bez morálních pravidel a zásad slušnosti. Inscenátoři především zkouší, kam až si herec na divadle může dovolit zajít, aniž by se mu dostalo kritické reakce. To dokládá třeba ono uměle vyvolané držení ticha za studentské funkcionáře, kdy jsou jména skutečných obětí nahrazena autory detektivních románů (viz obr. 15). Tichem je umocněna příležitost zareagovat, trapnost situace a pasivita diváka, který se necítí dobře, jelikož se neohradil proti tomu, že si nechá mazat med kolem pusy. Provokativně působí především shazování vážné tematiky, ze které si vypravěči hovorově „střílí“. Příkladem může být nevhodný vtip týkající se smrti Milady Horákové, ale i zpochybňování národních hodnot, které se projevuje například šlapáním po státním symbolu či pletením šály. Takové jednání může být paralelou k dějům v našich dějinách a v naší politické současnosti, kdy občan není schopen adekvátně reagovat, nechat se vyprovokovat k činu.

¹⁴⁸ HÁBA, pozn. 71.

¹⁴⁹ KRAUS, Jiří – PETRÁČKOVÁ, Věra a kol. *Akademický slovník cizích slov*. Praha: Academia, 1995, s. 630.

Také ctění pořekadla „O mrtvých jen dobré“, které na jevišti zaznívá, je respektováno jen okrajově. Na pozadí Opletalovy fotografie jsou neuctivě pronášena hanlivá, až vulgární tvrzení očerňující neprůkazně jeho osobu:

„[...] Podle mě to byl gay, nebo tak něco, protože se hezky choval k ženám, platonická láska k učitelce na gymnázium, podle mě to prostě byla buzna, jasně Jan Opletal, český hrdina homosexuál, řiťopich, teplomil, teplomet, kikina, janina, teplárna, bukvice, buzerant, buzola, přítel z kakaového údolí, uctívač čokovoko, kult koženého doutníku, bukanýr, tetka, růžofka, homoděj, mužovčátko, anální dobyvatel, hošan, ústřední topení, prdelokaz, samcoložník [...]!“¹⁵⁰

Ačkoliv tyto momenty mohou produkovat humor, inscenátoři jen zkouší diváckou trpělivost a ohledávají hranici mezi naštváním a pobavením, údivem a nezájmem, aktivitou a pasivitou. Hranice postupně posouvají, ale nikdy je nepřekročí natolik, aby divák musel zasáhnout. Jen dvakrát divák dostane příležitost se ve společném prostoru realizovat – může se občerstvit chlebíčkem a „zaházet si“ rajčaty. Diváci jsou tak stále více provokováni, přičemž je čitelné, že není očekávána výraznější reakce než v rovině pobavení nesložitě vystavěným humorem. Žánrově zůstává inscenace v rovině nízkého, komediálního žánru, zde s prvky černého humoru.

Provokace je nekompromisní metodou, která v inscenaci pomáhá vymezit hranice divácké tolerance. Jen vymezením hranic lze totiž zjistit skutečnou povahu problému, po kterém pátráme. A zde se díky tomuto způsobu lze dopátrat toho, jaká je povaha českého člověka, který není schopen reagovat ani v případě morálně motivovaných výzev. Nabízí se také otázka, je-li člověk vůbec schopen reagovat a vyjádřit se, pokud se nachází v divadle, kde platí vztahové konvence mezi divákem a hercem. A jelikož inscenace vztahuje divadlo ke společenskému modelu v české kultuře, je i toto možné považovat za aluzi.

¹⁵⁰ HÁBA, pozn. 71.

3.3. Postdramatické divadlo

U *Opletala* lze také v rámci současné divadelní estetiky sledovat některé znaky tzv. postdramatického divadla.

Postdramatické divadlo jako pojem nelze ve stručnosti definovat, jelikož se jedná o označení pro velmi široké spektrum projevů v divadle. Hans-Thies Lehmann takto pojmenovává nové divadlo¹⁵¹, tedy tendence divadelní praxe posledních 30 let.

V jeho vývoji se projeví postupně dvě tendence.¹⁵² V 90. letech byl patrný především odklon od textu a zaměření na samotný proces a materiálnost divadelní tvorby. Od počátku 21. století se divadelní praxe opět navrácí k přijetí textu, který je buďto v postdramatické formě, nebo je nazírán postdramatickými principy.

Postdramatické divadlo reaguje na chaotičnost doby¹⁵³, na mediální kulturu¹⁵⁴, vymezuje se vůči konvencím dramatického divadla a navazuje na některé myšlenky moderny, jako je například implikace snové struktury do umění.¹⁵⁵

Podoba postdramatického textu se od dramatického liší především absencí postav, zápletky, konfliktů apod.¹⁵⁶ Většinou text není primárním východiskem inscenace a slouží jako jazykový „materiál“.¹⁵⁷ Tuto tendenci scénář *Opletala* například vylučuje.

Centrem pozornosti je divák a jeho aktivizace. Množstvím vjemů je kladen apel na jeho fantazii a vlastní produkci, především v rovině percepce.

Postdramatické divadlo se snaží o překonání divadelní sémiotiky.¹⁵⁸ Všechny prvky divadla tak mohou zastupovat divadelní znaky, jež nemusí označovat předem vložený význam. Divák má naprostou svobodu v tom, na co v daný moment zaměří svou pozornost a jaký význam tomu přiloží, jaký to pro něj bude mít smysl, jak si to v daných souvislostech interpretuje. Smysl díla tak vzniká u každého recipienta zvlášť.

¹⁵¹ LEHMANN, Hans-Thies. *Postdramatické divadlo*. Bratislava: Divadelný ústav, 2007, s. 15.

¹⁵² CEJPEK, Václav. Divadlo postmoderní a postdramatické: Vývojové trendy v divadle na konci 20. a na počátku 21. stol. In: *is.jamu.cz* [online]. 15. 5. 2014 [cit. 8. 3. 2020]. Dostupné z: https://is.jamu.cz/el/5453/leto2014/D74741B/09_Divadlo_postmoderni_a_postdramaticke_2014.pdf.

¹⁵³ LEHMANN, pozn. 151, s. 95.

¹⁵⁴ Tamtéž, s. 101.

¹⁵⁵ Tamtéž, s. 95–96.

¹⁵⁶ CEJPEK, pozn. 152.

¹⁵⁷ LEHMANN, pozn. 151, s. 97.

¹⁵⁸ Tamtéž, s. 94.

Dalším podstatným rysem postdramatického divadla jsou simultaneita¹⁵⁹ a synestezie.¹⁶⁰ Simultaneita dokládá množství paralelních dějů a jevů na scéně, mezi kterými lze volit. Vzhledem k tomu, že *Opletala* vystihuje spíše záměrná jednoduchost a názornost, simultánních dějů na scéně se inscenace spíše vyvarovává.

Druhý pojem dokládá roztržitost divácké percepce. Divákova pozornost není směřována ke konkrétním dominujícím významům, které dohromady tvoří smysl celé inscenace. Důraz je kladen na dílčí jednotlivosti, které jsou mnohoznačné a nemají dohromady utvářet významově koherentní celek. Synestezie je protipólem principu syntézy a slouží především jako explicitní nabídka vyvíjet v divadle jako komunikačním procesu aktivitu.¹⁶¹

Inspirace snem podnítila odklon od kauzality událostí a příklon k větší fragmentárnosti formy, využívá se například techniky koláže či montáže.¹⁶² V jedné inscenaci mohou být spojovány různé žánry. Sen mimo jiné nerespektuje kauzalitu událostí, od které se oprostuje také postdramatická praxe. Tato tendence tedy výrazně koreluje s principy epické tvorby syžetu.

Dalším rysem je hra s hustotou znaků.¹⁶³ Může se projevovat buďto jejich mnohostí a přehlceností, nebo naopak redukcí, absencí a prázdnotou. V této souvislosti je vhodné zmínit Rancièrovu teorii paradoxní účinnosti politického divadla, jež, jak tvrdí, „nevzniká prostřednictvím nějakého doplňku, výrazu nebo pohybu, ale naopak ubíráním, lhostejností nebo radikální pasivitou.“¹⁶⁴

Dalším znakem, který Lehmann zaznamenává, může být muzikalizace formy¹⁶⁵, která se projevuje nadměrnou hudebností či naopak extrémním využitím ticha. To se může projevovat i ve formě konkrétního leitmotivu, který utváří hudební výraz inscenace, jako je tomu v inscenaci *Opletal*.

¹⁵⁹ LEHMANN, pozn. 151, s. 100–101.

¹⁶⁰ Tamtéž, s. 96–97.

¹⁶¹ Tamtéž.

¹⁶² Tamtéž, s. 96.

¹⁶³ Tamtéž, s. 101–102.

¹⁶⁴ RANCIÈRE, pozn. 88, s. 55.

¹⁶⁵ LEHMANN, pozn. 151, s. 103–105.

Postdramatické divadlo má také obecně sklon k extrémům, zkrácení, znejistění a paradoxu.¹⁶⁶ Tyto tendence čerpá z manýristické tradice. Může sdělovat tezi, usilovat o politický účinek, ten se však projevuje nikoliv v obsahu či tématu, ale v samotném procesu události. Má tedy společné prvky s epickým i politickým divadlem, ale projevují se v odlišné dominanci vzhledem k záměru účinku na diváka. *Opletal* si „vypůjčuje“ sklon dohánět jevy do extrému (ve smyslu nadsazovat, karikovat) a odhalovat paradoxy za účelem vzniku nových souvislostí.

Představiteli postdramatického divadla jsou v zahraničí třeba skupina Rimini Protokoll, Sebastian Hartman či právě Frank Castorf. V českém kontextu lze zmínit jména jako Jan Nebeský, Ladislav Bambušek či David Jařab.¹⁶⁷

3.3.1. POSTDRAMATICKÉ RYSY V *OPLETALOVI*

Inscenace *Opletal* pracuje s autorským scénářem, který vznikl v procesu zkoušení a je především fixací inscenačního tvaru. Stále je však slovo jednou z jeho dominujících složek.

Snaha oprostít se od divadelní sémiotiky se zde projevuje pouze částečně. Ne vše má svůj daný význam autorem, divák je nucen dobrat se významu vlastní cestou. Dekódováním znaků dospěje k pochopení inscenace jako celku. Ta má své poselství, vyvolává otázky a ty vymezují rámec vnímání. Buďto je jím pobavení, nebo přivedení k uvědomění a hluboké sebereflexi.

Mnohem výrazněji se zde projevuje práce s přehlčeností¹⁶⁸, například ve formě řeči, která bývá převážně valivá a diváka zahlcuje. Zahlcuje však právě tolik, aby byl divák nucen „utéci“ k vnímání jiných složek (např. mizanscény či herectví) či ke „kontemplaci“¹⁶⁹ – rozvaze. Občasná mnohost a simultaneita je vyvažována přechody, které slouží k odpočinku.

Pro synestezii je příkladná právě ona první scéna. Významová mnohovrstevnatost v součinnosti složek odpovídá tzv. dvojité vazbě¹⁷⁰, kdy je divák nucen vnímat dílčí

¹⁶⁶ LEHMANN, pozn. 151, s. 96.

¹⁶⁷ CEJPEK, pozn. 152.

¹⁶⁸ Zahlčení scény různými materiály jako deklaraci chaosu v kombinaci s gagovými prvky používal třeba Frank Castorf. Viz LEHMANN, pozn. 151, s. 103.

Příkladem redukce znaků může být oproti tomu Brecht. Hába také využívá gagové prvky jako Castorf, ovšem právě v kombinaci s jednoduchostí a opakováním podobných prvků, které nutí diváka hledat význam jinde, než kde by očekával, že jej nalezne.

¹⁶⁹ LEHMANN, pozn. 151, s. 97.

¹⁷⁰ Tamtéž, s. 100.

jednotlivosti i celek zároveň. První scéna funguje jako scénický obraz s variabilní možností interpretace. Slouží i jako návod, jak vnímat inscenaci. Demonstruje divákovi jeho možnosti, jeho úlohu. Ukazuje mu, že ve vnímání bude muset zapojit vlastní aktivitu a snažit se hledat významy jinde než tam, kde je zvyklý. Nespolupracuje-li divák, je vystaven nudě či nepochopení, a proto musí zapojit svou fantazii – není jiné cesty.

V prvním obraze je demonstrován také princip dehierarchizace složek – parataxe. Vše je stejně důležité. Stejnou váhu, jakou má text, lze přisoudit třeba herectví či mizanscéně. Vzniká prostor pro seznámení s postavami či dešifraci symboliky barev. Ačkoliv bychom čekali, že důraz je kladen na slovo, nemůžeme se koncentrovat na obsah sdělení kvůli jazykové bariéře, čímž vzniká jakýsi paradox. Výstup je na slovu postaven. Nelze však vnímat jeho obsah (neumíme-li německy), a tak je možné se zaměřit na jeho jazykovou podobu a emocionálně zakoušet celý obraz – vnímat pocity úzkosti, strachu, nepříjemnosti apod.

V případě hustoty znaků je praktikována strategie omezování¹⁷¹, kterou reflektuje již zmíněná úspornost na úrovni všech složek a také formalistický přístup, tedy redukce prostřednictvím opakování a trvání znaků.¹⁷² Opakování se odráží především v principu slovní repetitivity a v neustálé přítomnosti znaků, jako jsou například barvy, státní symboly či portrét Opletala, které získávají význam postupně díky působení ostatních složek.

Divákova pozornost je roztříštěna. Dochází ke kombinaci záměrné kauzality a jejího narušování (například vsuvkou s chlebičkem). Forma se fragmentarizuje a navíc v sobě integruje více různorodých žánrů. I tak si inscenace zachovává možnost skrze jednotlivosti dospět k celku, má celistvou formu.

Muzikalizace formy zde není tolik patrná. Odráží se například v již zmíněném pravidelném opakování stejné hudební skladby i jejích částí, jež slouží jako prostředek důrazu na konkrétní prvky (např. fragmentarizaci syžetu), nebo v intenzitě a extrémnosti působení slova jako zvukového toku a v užití ticha.

Zřetelná je také reakce na mediální kulturu. Odráží se ve volbě žánrů (kabaret, stand-up, dabovaná pantomima) nebo v publicistickém, mnohdy až bulvárně laděném přístupu

¹⁷¹ LEHMANN, pozn. 151, s. 102.

¹⁷² Tamtéž.

vypravěčů k tématu (např. „Na něm se kurva nedá najít jediná stopa nějaké špíny!“¹⁷³). Odkaz na média je zřetelný také ve způsobu práce s informacemi a fakty – v záměrném zveličování problémů a převrácení významů, nebo naopak v nepřibarvené autentické informativnosti.

3.4. Dokumentární divadlo

Již svým názvem inscenace vyvolává očekávání, že bude pojednávat o autentické historické postavě. V názvu je uvedeno jediné úderné slovo „Opletal“, program k inscenaci obsahuje Opletalovu maturitní práci, jeho tvář je jedním z nejvýraznějších vizuálních prvků scény a mimo úvodní představení herců začíná inscenace právě slovy „Jan Opletal“. Vše se tedy zdánlivě točí kolem Jana Opletala. Představuje-li se inscenace navíc jako „téměř detektivní pátrání“, vzniká očekávání, že v rámci detektivního žánru tvůrci pracovali s autentickým historickým materiálem. Slovo „téměř“ však také vyvolává podezření, že se inscenace nesnaží nalézt skutečnou pravdu v minulosti, nýbrž odkázat diváka, aby ji hledal v současnosti. Přesto je třeba prověřit, do jaké míry inscenace vykazuje dokumentární tendence, či se na žánr dokumentárního divadla již vzhledem k zmíněné formální sebetematizaci jakkoli odkazuje.

Nejprve je třeba ve stručnosti definovat, jak divadelní věda chápe dokumentární divadlo. Při charakterizaci vycházím především z německojazyčné teorie a německé divadelní praxe, jelikož právě v Německu byl termín dokumentární divadlo poprvé užit a zde tento žánr prošel velmi komplexním vývojem.¹⁷⁴ Německé dokumentární divadlo mělo navíc velký vliv na českou dokumentárně-divadelní praxi a divadelní tvorba Michala Háby může právě v této oblasti vykazovat podobnosti a inspirační zdroje, které dále zpracovává.

Dokumentární divadlo jako mnoho dalších uměleckých forem reagovalo na problém zobrazení pravdy v umění. Snaží se dosáhnout maximální autenticity užitím originálních dokumentárních materiálů, které se přímo vztahují k pojednávanému tématu. Je proti fiktivnosti a mimesi skutečnosti, chce ji zobrazit nezměněně. V zobrazení pravdy však odjakživa tkvěl zásadní problém v umění. Například Jan Mukařovský tvrdí, že všechny nové umělecké směry se dovolávají toho, že obnovují pocit skutečnosti v uměleckém díle.¹⁷⁵

¹⁷³ HÁBA, pozn. 71.

¹⁷⁴ SOUČKOVÁ, Kateřina. *Dokumentární divadlo: Dokumentárnost a divadelní dílo*. Praha: 2015. Akademie múzických umění v Praze, s. 20.

¹⁷⁵ MUKAŘOVSKÝ, Jan. *Studie [I]*. Brno: HOST, 2000, s. 381.

Už pojem dokumentární divadlo lze vnímat jako oxymóron.¹⁷⁶ Přívlastek „dokumentární“ asociuje těsný vztah ke skutečnosti. Divadlo jako druh umění je naopak ze své podstaty „umělé“¹⁷⁷, je strukturou estetických znaků a má přirozený charakter teatrality. Proto je v žánru dokumentárního díla přítomna hranice závislá na množství užitých autentických materiálů odkazujících na pravdu a způsobu jejich divadelního zpracování, tedy míře manipulace. Otázkou je, kde leží hranice mezi mírou pravdy a fikce, mezi objektivitou a subjektivitou tvůrce. Výběr a uspořádání objektivních informací může jejich vyznění změnit, ba dokonce převrátit. Barbora Herčíková se v souvislosti s tímto problémem ptá, „jak vysoký je podíl pravdy, jež umožňuje zařadit projekt do žánru dokumentárního divadla, a naopak a zdali jsou skutečně zapovězeny coby nepravdivé veškeré divadelní prostředky jako hraní rolí, práce s metaforou, zkratkou?“¹⁷⁸ Ačkoliv dokumentární divadlo negativně reaguje na mediální manipulaci s fakty, samo je médiem, které vždy skutečnost zpracovává, interpretuje a do jisté míry také manipuluje.¹⁷⁹

Dokumentární divadlo se tedy obecně vyznačuje užitím originálních materiálů. Těmi mohou být třeba novinové reportáže, faktografie,¹⁸⁰ různé rozhovory, dokumenty, nahrávky, filmy či fotografie.¹⁸¹

Do divadelního tvaru se promítají skutečné osobnosti, které mají zkušenost s popisovanou událostí buďto na úrovni scénáře, přičemž je hrají herci, což může být jednoduše v případě historických osob, nebo na úrovni obsazení do inscenace z pozice neherce, tzv. svědka.¹⁸² K práci se svědky se často pojí také autorský způsob práce a postupné utváření výsledného tvaru během procesu zkoušení.¹⁸³

Pro dokumentární divadlo je nejpodstatnější zprostředkovat co nejpravdivěji minulou zkušenost za účelem pojmenování problému či specifikace otázky, kterou je nutné se zabývat. Často je pojednávána událost, která nějakým způsobem zasahuje současnost. Dokumentární inscenace tedy klade důraz na téma, které se snaží analyzovat ze všech stran a poskytnout jiný

¹⁷⁶ SOUČKOVÁ, pozn. 174, s. 14.

¹⁷⁷ Tamtéž.

¹⁷⁸ HERČÍKOVÁ, Barbora. *Polohy současného dokumentárního divadla*. Brno: 2013. Janáčkova akademie múzických umění. Divadelní fakulta. Ateliér režie a dramaturgie, s. 10.

¹⁷⁹ SOUČKOVÁ, pozn. 174, s. 9–11.

¹⁸⁰ CHVÁTALOVÁ, pozn. 133, s. 30.

¹⁸¹ SOUČKOVÁ, pozn. 174, s. 9.

¹⁸² BŘESKÁ, pozn. 106, s. 16.

¹⁸³ Například skupina Rimini Protokoll. Viz SOUČKOVÁ, pozn. 174, s. 18–19.

úhel pohledu, než nabízí masová média. S tím je navíc spojena výrazná angažovanost a snaha nabídnout řešení konkrétního společenského problému, který divadlo ukazuje.¹⁸⁴

Již Brecht a Piscator využívali divadla jako komunikačního média pro snadné oslovení a aktivizaci diváka, který měl zobrazené události kriticky reflektovat a případně aktivně jednat ve jménu agitované ideje. Nápadná je tedy i zjevná političnost dokumentárního divadla. Chvátalová tvrdí, že „dokumentární divadlo je v zásadě politickým divadlem, ale dalo by se též nazvat protestním divadlem či anti-divadlem.“¹⁸⁵

Politická forma dokumentárního divadla je však jen jedním z jeho typů. Jedná se o příhodnou formu právě díky přímé komunikaci s divákem. Jako tomu je již v samotné podstatě žánru, jsou problémem hranice pravdivosti sdělení, proto může být dokumentární forma divadla použita pro velmi efektní způsob otevřené komunikace o společensko-politických problémech, stejně jako zneužita pro politické účely a manipulaci s divákem. Tento problém inscenace *Opletal* také tematizuje vytyčením konkrétního cíle: „[...] věc není jasná a je třeba pátrat, kde je pravda.“¹⁸⁶

3.4.1. DOKUMENTÁRNÍ PRVKY V *OPLETALOVĚ*

Inscenace na prvním místě přiznaně pracuje s originálními materiály. Ty zpracovává především na úrovni textu. Do scénáře je zapracována doslovná životopisná citace z Wikipedie, definice chlebičky z téhož zdroje, text německé verze české státní hymny a citace z knihy *Mnichovský komplex*. V podobě programu je divákům prezentována maturitní práce Jana Opletala. To vše jsou prameny, které slouží jako dokumentární materiál pro textovou složku inscenace. Nasnadě je však jejich originalita a relevance zdrojů. Mnohé materiály jsou přejaté a upravené do té míry, že již nelze mluvit o jejich autentické výpovědní hodnotě. Jsou manipulovány záměrně pro účely vyznění hry, čímž je právě interpretována míra manipulace dokumentárního divadla a divadla jako takového. Mimo to je práce s konkrétními zdroji aluzí na zájem každého člověka se něco dovědět a na potřebu získat pravdivé informace.

Ačkoliv citace z Wikipedie jsou uvedeny v originále, přiznané užití právě tohoto zdroje, jež je všeobecně vnímaný jako nespolehlivý pramen, slouží jako upozornění pro zbystrnění

¹⁸⁴ CHVÁTALOVÁ, pozn. 133, s. 18.

¹⁸⁵ Tamtéž, s. 29–30.

¹⁸⁶ HÁBA, pozn. 71.

diváka. Inscenátoři dávají najevo, že se nesnaží být upřímní a ukazovat věci tak, jak jsou, ale na možnost manipulace s pravdou (nebo i na její relativitu) poukazují. U žádného materiálu kromě citací z Wikipedie není uveden původní zdroj. Jak u Opletalovy maturitní práce, tak u citace z knihy Tesaře můžeme pouze doufat, že jsou dokumenty pravé.

Právě citace Tesaře je nejprve uvedena autorstvím Opletala. Jméno Tesaře je zmíněno až později, zároveň ve značně upraveném vyznění: „Jan Opletal, 1938. PS: Poslední přiznání, tuto práci jsem opsal od Jana Tesaře. Jan Opletal, 2018.“¹⁸⁷ Zmínkou roku zdůrazňují skutečnost 100 let od vzniku republiky a v souvislosti s Opletalem dávají tvůrci do souvislosti také podobnost 30. let se současností. Umístěním citace do doslovu jen inscenátoři dokládají, že podobné vzorce se v českých dějinách opakují, protože jsou pro nás pravděpodobně nevyhnutelné z hlediska naší kulturní podstaty.

Citování z Wikipedie ovšem také odkazuje na to, jak snadno dohledatelné jsou informace, které bychom měli znát a (pravděpodobně) neznáme.

Mimo textovou složku je dalším dokumentárním materiálem v inscenaci již zmiňovaná fotografie Jana Opletala, která slouží jako pozadí pro veškeré dění na scéně. Vzhledem k její lokalizaci produkuje spolu s jevištním děním postupně různé významy a v určitém smyslu slouží dokonce jako významový hromosvod. Stejně jako název inscenace poutá pozornost a neustále připomíná a vyvolává očekávání naučného obsahu v inscenaci. Fotografie je nezpracovaná, autentická, ale výrazně zapracovaná do sémiologické struktury inscenace.

V některých situacích a v rámci konotací, které situace nabízí, se z Opletala v nadživotní velikosti stává jakási nadloutka, která divadelními prostředky ožívá. Tím se obrazně stává i jedním z herců v inscenaci, tedy svědkem. Tuto skutečnost však nelze považovat za dokumentarizující okolnost, jelikož za postavu Opletala vždy promlouvají vypravěči.

V podobném významu je jevištními prostředky loutkohry přiváděn k životu také Jan Palach (viz obr. 16, 17). Svědek je zobrazen jako *deus ex machina*, což je způsob zjednodušeného, nekomplikovaného rozuzlení děje na divadle. Tato metoda je zde záměrně parodována právě pro svou přímočarost. Jako historická postava je Palach relevantním zdrojem, právoplatným svědkem dokumentárního žánru. Skutečnost ale problematizuje

¹⁸⁷ HÁBA, pozn. 71.

přítomnost loutkovodiče, kterým je právě již osvědčeně nedůvěryhodný průvodce dějem. Jako loutkovodič mimo jiné opět asociuje mocenský mechanismus.

Hned po Palachovi na scénu přichází zombie v nadsazeném stylizovaném hudebním obraze, jako důraz na zoufalství a bezradnost, která se k otázce svědectví a pravdy váže. Zombie zastupují pozici svědka, který není ani živý (jako vypravěči) ani mrtvý (jako historické postavy). Absurdní kanonáda eskaluje přivedením posledního svědka na scénu, jímž má být Václav Sedláček. Ten zde však vystupuje pouze jako němý svědek. Je zobrazen až degradujícím způsobem propojením jednoduché pantomimy, která je v asynchronii k doprovodnému výkladu vypravěče (viz obr. 18). Materiál je tedy zcela zbaven výpovědní hodnoty a způsob zobrazení reflektuje především to, jak je osoba hrdiny Sedláčka v dějinách opomíjená, až neznámá.

K Opletalově době tvůrci nepřistupují formou rekonstrukce, nýbrž evokace její atmosféry. Z dokumentárního hlediska je také záležející výběr a uspořádání informací, které jsou podřízeny povahám vypravěčů. Z vybraného období jsou přejaté jen některé výrazné a důležité prvky, které jsou transformovány do konkrétní situace na jevišti. Zvolené prvky jsou buďto žánrově podmíněné, nebo situačně nosné a jsou podpořené součinností všech složek, především mizanscény. Doba nacistické okupace Československa konce 30. let je podpořena například užitím německého jazyka, agresivitou hereckého projevu a průběžným hajlováním skrytým zdánlivě za jiné významy.

Problematická je tedy především relevantnost užitých zdrojů a pravdivost informace, kterou herci předávají. Jelikož se ke zdroji informace herci výslovně přiznají, je zde poukazováno právě na skutečnost manipulace s fakty a hned na počátku je záměrně zpochybňována věrohodnost divadlem předkládané pravdy. Tím, že si vypravěč dostatečně neověřil relevanci tlumočených informací, o kterou by se dokumentární, zde v očekávání dokumentárně-biografická inscenace měla opírat, je hned na počátku záměrně podřívána důvěra diváka. Divák je tedy podněcován k vlastní úvaze.

Přiznáním k vlastní nedůslednosti je také tematizován fenomén fake news a mediální manipulace, tedy důvěryhodného či nedůvěryhodného média, zde média divadelního. Odkazuje se také na přístup jedince k vyhledávání informací, které utváří jeho povědomí o světě, ve kterém žije. Poznání a lepší informovanost by totiž pomohla některé stereotypy z pojetí českých dějin vymýtit. Odkáži-li v této souvislosti na Tesaře, závislost na lži je však české kultuře bytostně vlastní.

Hned v úvodu inscenace je demonstrována skutečnost, že podobně jako diváci ani vypravěči nejsou nositelé bezpodmínečné pravdy, a inscenace tedy nebude naučná

a biografická, nýbrž společensko-kritická, satirická a vypravěči jako zástupci umělého fiktivního světa nebudou věrohodnými zdroji informace stejně jako uvedená Wikipedie. Využití podružného dokumentárního materiálu zde tedy slouží především inscenačnímu záměru apelovat na diváka a probudit v něm kritické myšlení, nikoliv zprostředkovat odborný referát.

Dokumentární aspekt divadla je tedy tematizován, avšak způsob práce s fakty a autentickými materiály a především záměr, který nevede diváka k poznání problému s co nejmenší mírou zásahu a úpravy autora, neodpovídají možnosti, že by se v případě inscenace *Opletal* jednalo primárně o dokumentární divadlo. Navíc zde míra fikce převažuje nad autenticitou. Dokumentární inscenace by také měla podat na nahlížený problém jiný, pravdivý úhel pohledu. Optika, jíž je nahlíženo na osobu Jana Opletala, je zcela jistě nevšední, odlišná od běžného, někdy až zaslepeně optimistického vnímání jeho osoby, v tomto smyslu je i kontroverzní. Pravdu však v inscenaci musí divák nalézt sám.

Ačkoliv se v inscenaci pracuje s mystifikačními prvky, je vedlejším produktem jejího obsahu jasný a zřetelný obraz o Janu Opletalovi, jeho životě a osobnosti. Jelikož však inscenace nesměruje diváckou pozornost primárně k Opletalově biografii a českým dějinám, o čistě biografickou inscenaci se nejedná. Vzhledem k aplikaci dokumentárních principů, jako je pojednání (nejen o jedné) skutečné historické postavě a práce s dějinnými fakty, by bylo možné inscenaci v zúženém pohledu označit za satirický dokument. Především inscenace přejímá konvence dokumentárního žánru a dokumentuje českou povahu a její vlasteneckou morálku v dějinných souvislostech.

3.5. Komedialní žánr a komično

Na první pohled v inscenaci *Opletal* dominují prvky komediálního žánru. V inscenaci se projevují jeho elementární osvědčené postupy, nejhojněji ironie, parodie, nadsázka a mystifikace.

Komedialní žánr v historii více platil za pokleslý, nízký, nevážený oproti vážené tragédii.¹⁸⁸ Díky svému tematickému zaměření byla však komedie vždy blíže životu a člověku. Umí zobrazit vážná témata formou, která je zábavná, a je-li správně udělána, nastavuje zrcadlo společenským nešvarům.

¹⁸⁸ HOŘÍNEK, Zdeněk. *O divadelní komedii*. Praha: Pražská scéna, 2003, s. 12.

Situace se v komedii řeší běžně až absurdním způsobem. Komické postavy se staví ke všemu ironicky a s určitým nadhledem¹⁸⁹, ovšem jednají někdy pro diváka nepochopitelným způsobem, hloupě, nelogicky.¹⁹⁰ U komedie však právě platí, že divácké potěšení vyplývá z pohledu na situace, které jsou podle diváka nepřipustné a tyto často trapné situace se nedaří postavám vyřešit.¹⁹¹

Podmínkou pro vznik komična je vážnost, jež poskytuje protiváhu, rozpornost.¹⁹² Představa, že komično je založeno čistě na rozporu, je však překonána.¹⁹³ Důležitou roli při vzniku komična hraje subjektivita vnímatele a norma, která funguje jako měřítko odchylky. Pokud chce tvůrce na divadle dosáhnout u diváka komického účinku, musí si být vědom, pro koho hraje. Lépe je vyhnout se vysmívání tomu, co divák považuje za podstatné, a raději se zaměřit na jevy, které každý vnímá jako známé, ale bytostně se ho netýkají. Důležitý je totiž v komedii odstup od předmětu výsměchu. Díky odstupu se divák může odhodlat aktivně se s negativními jevy, které komedie vyobrazuje, vypořádat.¹⁹⁴

Je také známo, že humor je spojený s poznáním, například v případech, kdy ví divák více než postava. Zdeněk Hořínek v této souvislosti zmiňuje známá slova Vladislava Vančury: „Humor není smáti se, ale lépe vědět.“¹⁹⁵ Proto je také ideální propojení formy brechtovského naučného divadla a komedie.

Podle Hořínka komedie „stíhá posměchem všechny projevy, které život poškozují, mrzačí, ochromují a ohrožují“¹⁹⁶, čímž brání lidskou přirozenost. Její ochranu praktikuje nikoli přímou proklamací, ale převrácenou, paradoxní metodou: manifestuje smysl skrze nesmysl, řád skrze neřád, plnost skrze částečnost.¹⁹⁷ Obzvlášť tato slova se týkají žánru *Opletala*.

¹⁸⁹ HOŘÍNEK, pozn. 188, s. 9.

¹⁹⁰ GOLOVCHENKO, Natalia. *Lilian Malkina, estrádní a komediální herečka aneb jak ovládnout jeviště i v cizí zemi*. Brno: 2019. Janáčkova akademie múzických umění, s. 16.

¹⁹¹ PAVIS, pozn. 98, s. 227.

¹⁹² GOLOVCHENKO, pozn. 190, s. 16.

¹⁹³ HOŘÍNEK, pozn. 188, s. 201–202.

¹⁹⁴ Tamtéž, s. 209.

¹⁹⁵ VANČURA, Vladislav – BLAHYNKA, Milan, [ed.] – VLAŠÍN, Štěpán, [ed.]. *Řád nové tvorby*. Praha: Svoboda, 1972, s. 75.

¹⁹⁶ HOŘÍNEK, pozn. 188, s. 215.

¹⁹⁷ Tamtéž.

Jednou z forem, která tento paradox dokládá, je právě ironie jako forma výsměchu, jenž je vyjádřen zpravidla opakem toho, co míní.¹⁹⁸ Hořínek píše, že „je metodickou [nezištnou] formou předstírání, klamu, eticky ovšem nezávadnou, protože cílem není oklamat, ale pomocí klamu demaskovat.“¹⁹⁹ To v inscenaci *Opletal* dokládá například její označení za vlasteneckou. Smysl ironie je tedy primárně poznávací.

Nejvýrazněji se tato tendence projevuje v sokratickém typu ironie, která je postavena na předstírání nevědomosti.²⁰⁰ Projevuje se dvěma způsoby, buďto je přiznaná a klame, nebo je skrytá a pravdivá. Zároveň také ironie nutně ústí ve svůj opak – skrze zápor se objevuje klad a naopak. Hořínek se také zmiňuje o tzv. dramatické ironii²⁰¹, která proniká do struktury díla a utváří specifický vztah mezi autorem, dílem a jeho příjemcem. Tato ironie vyplývá z autorského a diváckého odstupu.²⁰² Divák v tomto případě ví víc než dramatický hrdina, jelikož si uvědomuje fiktivnost zobrazeného světa. V případě *Opletala* ví divák více než postava vypravěče, ale nadto ví vypravěč více než divák, jelikož je zmocněncem inscenace a tlumočnickem významů. To je jen jeden z mnoha možných příkladů metaironie, která se v *Opletalovi* objevuje.

V brechtovském typu divadla příčina nevědomosti dramatické postavy vyplývá z nesprávného hodnocení skutečnosti.²⁰³ To je u *Opletala* názorné především na nešťastném počínání vypravěčů při detektivním pátrání. Nevědomost dramatické postavy může být buďto před diváky provedena uvědomovacím procesem, nebo se zaslepenost hrdiny dovede ad absurdum pro poučení diváka. Obě roviny se v inscenaci nachází.

Dalším inscenačním principem je parodie. Ta vzniká aplikací ironického postoje.²⁰⁴ Jejím záměrem je žertovné pozměnění díla či řady děl shodného autora, druhu, žánru. To, co je parodováno, musí být napodobeno a karikováno.²⁰⁵ Vnitřní rozpory a nedostatky toho, čemu se parodie vysmívá, jsou také často nadsazovány, zveličovány, aby tento nepoměr

¹⁹⁸ KRAUS, Jiří – PETRÁČKOVÁ, Věra a kol., pozn. 149, s. 348.

¹⁹⁹ HOŘÍNEK, pozn. 188, s. 191.

²⁰⁰ Tamtéž.

²⁰¹ Tamtéž.

²⁰² Tamtéž, s. 192.

²⁰³ Tamtéž, s. 192.

²⁰⁴ Tamtéž, s. 193–194.

²⁰⁵ Tamtéž.

vynikl a produkoval komický potenciál svou nepřiměřeností. V *Opletalovi* je příkladem parodie velký chlebiček mluvící o jednohubkách.

Parodie záměrně využívá charakteristických výrazových prostředků zpodobovaného předmětu, zejména těch pokleslejších, jako jsou manýry a klišé.²⁰⁶ V *Opletalovi* jde například o prostoduchou gestiku či opakované hajlování v různém významovém kontextu, které paroduje německou příslušnost v české historii.

Hořínek tvrdí, že „dokonalá parodie by měla diváka natolik zmást, že jí podlehne.“²⁰⁷ Znamená to tedy, že divák si ani neuvědomí, že k parodii dochází.

Mystifikaci v komickém žánru Hořínek popisuje jako prostředek, který se snaží skrze dočasný a částečný klam především rozesmát.²⁰⁸ V *Opletalovi* se daří mystifikovat diváka díky neustálému pnutí dojmu autenticity, která je předstírána, a ironického zcizování divadelní iluze.

3.5.1. KOMIKA V INSCENACI *OPLETAL*

Martina Musilová píše, že v brechtovském divadle je racionalita obvykle vyvažována komikou, do divadla tak proniká naivismus, humor či akcentovaná ludičnost.²⁰⁹ Divadlu bytostně vlastní ludický princip a komika provazují celou inscenaci a jsou adekvátně silnou a absurdizující protiváhou politickému zaměření inscenace. V inscenaci se nejenom variiují, ale také tematizují bytostně divadelní principy spojené právě s komickou linií divadla.

V *Opletalovi* je značná neustálá oscilace mezi komickým a vážným. Vážná tematika a tón výrazu bývají obvykle zprudka vystřídány výrazem komickým ve formě parodie, nadsázky, satiry nebo třeba drobného gagu. Příkladným gagem je celý minipříběh, ve kterém přijde na jeviště technik, za plátnem se odehraje onen „trik“ se záhadně zvětšovacími štaflemi, loutkohra, která na scénu přivede rozlíceného Jana Palacha, a odchod technika přes jeviště se štaflemi, kterými udeří herce (viz obr. 19).

Rozpory, střihy a kontrasty, které podporují komickou podstatu inscenace, se projevují také v rovině slova, například v expresivních polohách řeči při přechodu z vulgárního projevu k důvěrnému oslovení:

²⁰⁶ HOŘÍNEK, s. 188.

²⁰⁷ Tamtéž.

²⁰⁸ Tamtéž.

²⁰⁹ MUSILOVÁ, pozn. 87, s. 21.

„To jakože přijde, vole, nějaký Palach jako deus ex machina a všechno to, do píči, řekne?!
To prostě nejde! – Vašíku? Mohl bys, prosím tě, potíšeji? Díky. – Kurva!“²¹⁰

Mimo slovní oblast se rozpor projevuje už v kolizi formy a obsahu, kupříkladu při dabované pantomimě, kdy má každý z výstupů jiný obsah. Kontrast je znatelný také v povahokresbě postav detektivů – jeden je pomalejší, druhý bystřejší a třetí příliš emotivní.

Komika vzniká také na základě divácké znalosti. Překnutím „Boř–Adam Joura“ je pochopeno navíc pouze olomouckým divákem, který z olomouckých divadel zná oba bratry, Adama i Bořka Jouru.

Při házení rajčat na herce je divák zase uspokojen pocitem převahy. Divák drží v rukou moc, a už to umocňuje potenciál pro větší uvolnění a smích.

Patrný je v inscenaci také princip záměny, který se promítá do slovní roviny v podobě drobného slovíčkaření či záměn důležitých faktů (např. hajlování/hlasování či Opletal/Palach). Motiv záměny Jana Opletala za Jana Palacha je zmiňován vícekrát. Je zdrojem absurdní komiky, zároveň vede k zamyšlení, jelikož odkazuje na jev, který by mohl být divákům povědomý – povrchnost v přístupu k dějinám své země a pletení stěžejních faktů.

Do celé znakové struktury inscenace se potom odráží princip záměny slovní. Například slovo „zapopletat“ představující slovo plést ospravedlňuje činnost pletení šály a užití této rekvizity. Jakoby mimoděk chybné slovní přeroky zase vyjadřují jednak vztah herců k Opletalovi, jednak zcizují situaci a jednak jsou zdrojem pobavení z náhlého překvapení a nečekaných významů, které tyto slovní podobnosti vytváří. Příkladem může být užití autentického slova „protentokrát“ při hovoru o Protektorátu Čechy a Morava nebo slovní variace na Jana Palacha (historická/hysterická loutka/kunda²¹¹).

Ve prospěch prvků absurdní komiky se v inscenaci záměrně pracuje také s principem nesmyslu. Jak z hlediska jazyka, kdy některá spojení slova a jednání nedávají logický smysl, tak z hlediska děje, kdy postavy vypravěčů v roli detektivů konají samy nesmyslně. Zdánlivě nesouvisějící roviny se v inscenaci vrství, a nakonec nemusí mít v rámci logické důslednosti žádný význam, který by byl pro inscenaci nosný.

²¹⁰ HÁBA, pozn. 71.

²¹¹ Tamtéž.

3.5.2. PRINCIP REPETITIVITY

Repetitivita se projevuje ať už užitím slovních, gestických či hudebních leitmotivů, nebo v záměrném opakování nedůležitých informací, někdy hraničících až s projevem robotismu.

Opakování je zažito jako princip spojený s motivy, které navádějí ke smyslu celku. Zde jsou však záměrně opakované fragmenty významově vyprázdněné nebo záměrně matoucí. Lehmann píše, že podle Sigmunda Freuda vede neustálé opakování nesouvisejících pojmů k emoční plytkosti.²¹² Záměrem tak může být i otupení diváka, aby více zaktivizoval své raciono.

Princip repetitivity může odkazovat také k automatismu, opakování stejných chyb, stereotypu, jenž se pojí ke způsobu výkladu českých dějin. Automatismus a princip záměrného opakování je také vlastní žánru grotesky.

Opletal vykazuje známky mechanické grotesky, pro kterou je charakteristické zvěčňování živého, akcentace loutkovitosti lidského projevu, ale i obnažení mechanismu dramatického dění, kompozice a konstrukce.²¹³

V inscenaci se objevuje také opakování konkrétních slov, z hlediska rytmiky často jednoslabičných. Herečka vždy několikrát za sebou opakuje různá slova (např. geschlossen, nein, auf, war, dann či Konzentrationslager^{214 215}). Některá slova jsou díky opakování zdůrazňována, jelikož odkazují na kolorit doby, ve které Jan Opletal žil. Průběžná slovní repetitivita dodává postupně inscenaci dynamiku (např. „Výborně!“²¹⁶), ale opakovaná slova v daný moment působí spíše ve prospěch retardace inscenačního tempa. Herci v těchto chvílích působí tak, že se zadržli a „něco mluví proti nim“. Například v úvodním monologu repetitivita napomáhá dokreslení postavy, které dodává nový rozměr, a vypravěčka tak může působit jako bláznivá, neurotická osoba, a jednak umocňuje celkovou náladu vyznění prostřednictvím řevu či quasi nepochopitelných pokynů.

Jako robot či automat působí v mnoha situacích také postava Ondřeje Jiráčka. Jde o zcizující prostředek a zároveň techniku s komickým potenciálem. Slovní automatismus

²¹² LEHMANN, pozn. 151, s. 101.

²¹³ HOŘÍNEK, pozn. 188, s. 97–98.

²¹⁴ HÁBA, pozn. 71.

²¹⁵ Ve volném překladu: uzavřít, ne, na, válka, pak, koncentrační tábor.

²¹⁶ HÁBA, pozn. 71.

může odkazovat také k bezbřehému opakování nesmyslů a jejich pojmání za historicky daná fakta, s nimiž jsme schopni se ztotožnit.

Repetitivita také může podporovat naučný charakter inscenace, znásobováním, vrstvením motivů a vjemů atakovat pozornost diváka, aby si konkrétní evokace snadněji vryl do paměti. Princip se zakládá na metodě, kterou používají především reklamy nebo média s velkým zájmem na zaujetí a „připoutání“ člověka.

V konečném smyslu by mohl být princip repetitivity jednoduše považován za aluzi na známé rčení „historie se opakuje“, a korespondovat tak se závěrečným mementem inscenace, jež poukazuje na to, že události známé z dějin se mohou na scénu kdykoliv vrátit znovu, pouze v novém převlečení.

Závěr

Z analýzy vyplývá, jakým způsobem k tématu autorský tým přistupoval, jaké žánry k jeho uchopení použil, jaké divadelní prostředky v inscenaci využívá. Z těchto vodítek je možné vydedukovat, které žánrové prvky a divadelní prostředky jsou v inscenaci dominantní, určující a dokládají svým způsobem také režijní poetiku Michala Háby. Na základě analýzy se závěrem pokusím lépe přiblížit téma inscenace, její poselství či myšlenky, které na mne z inscenace promlouvají.

V inscenaci se mísí dokumentárně-politické téma se zábavnou, komickou formou, která integruje mnohé subžánry. Inscenace se sice snaží podat svědectví o tom, kdo a jaký byl Jan Opletal, avšak na půdorysu značně ironicky prezentovaného medailonu jeho osobnosti předně komunikuje obecnější, politické téma vztahující se k otázce české identity a národní uvědomělosti. Značně tedy dominuje spíše politický záměr skrz inscenaci na divadle komunikovat s divákem jako s občanem, podněcovat otázky a vybízet epickými divadelními prostředky k zamyšlení nad současnou společenskou situací.

V žánrové klasifikaci *Opletala* je vzhledem ke způsobu koncipování postav a četných komických situací a dějových odboček ve značné dominanci žánr komediální. Inscenace využívá především prostředky ironie, nadsázky či černého humoru. Jelikož se jedná o žánr, jenž prostřednictvím politického apelu a četné provokativnosti kritizuje jevy ve společnosti, lze přisoudit inscenačnímu tvaru pojem společenská satira. Značné prvky alogičnosti, asynchronie a převrácení smyslu prezentovaných jevů je možné považovat za prvky absurdní komedie. Inscenace také integruje konvence groteskní komedie, má sklony k loutkovitosti, mechaničnosti. Vzhledem k tomu, že je v inscenaci dominující sociální kritika, politická satira i prvky nabádající k úvaze, dala by se žánrově označit také za společensko-kritický komentář či humorně laděnou satirickou esej.

V inscenaci tvůrci pracují také s prvky detektivního žánru, který slouží jako opora děje. Ten může být brán jako aluze na historiografické a dokumentaristické bádání. Žánr je vhodný jako prostředek k dosažení poznání, je spojený s napjatým očekáváním překvapivých point a nečekaného výsledku. Detektivní pátrání je zde využito jako vhodná žánrová šablona zasazená do širšího inscenačního rámce a význam detektivního žánru je přejatý i jako metafora k tématu.

Komorní prostor a lidová forma sdělení, komunikace s diváky skrze vypravěče, kteří mohou být i jakýmsi konferenciéry děje, užití mikrofону, přímého oslovení publika a hudebně-tanečních předělů a mimo jiné žánrová synkretičnost také nabízí pojem kabaret.

Jelikož lze kabaretní prvky v této inscenaci opravdu hojně sledovat a přirozeně se jedná primárně o zábavní žánr, je možné klasifikovat *Opletala* také jako absurdně-groteskní politický kabaret s dokumentárními prvky. Žánrovou klasifikaci by jistě bylo možné rozvést hlouběji, ale vzhledem k množství integrovaných žánrových přístupů zde na to není dostatek prostoru a k uchopení tématu dosavadní rozbor žánrů může zcela postačit.

Z analýzy vyplývají celkem tři tematické roviny, které inscenace obsahuje. Prvně pojednává téma života Jana Opletala a historických okolností 30. let 20. století. Dále vybízí k zamyšlení nad českou povahou a identitou, jednak v kontextu dějinných událostí 20. století, jednak nabádá k přemýšlení nad tím, jaká je česká kultura obecně. Také sebetematizační prvky jako zdivadelnění divadla a inscenační práce s antiiluzivností vedou diváka ke schopnosti prohlédnout mechanismy, jež manipulují naším vědomím a spoluutváří naši politickou uvědomělost, jako součást státu (občan) a národa (Čech).

Opletal je do inscenace zasazen jako ikona národního hrdinství a vlastenectví, a především je prostředkem ke srovnání vlasteneckého smýšlení dnes a v minulosti. Jeho tematizace vybízí k zamyšlení nad tím, jak by se mohl Opletal zachovat dnes, kdyby žil, či jak by se v nynějších společensko-politických podmínkách mohli angažovat dnešní studenti. Je tak asociována paralela k současnosti a vyvolává otázka, kdo a jakým způsobem by dnes bojoval za svobodu vlasti a za demokracii ve státě. Otázkou je však také to, za jaké hodnoty má dnes smysl bojovat.

Druhá rovina vybízí k zamyšlení nad českou identitou. Toto hledisko je navíc umocněno tím, že inscenace byla uvedena v roce, ve kterém Česká republika slavila své stoleté výročí. Téma dokládají i inspirační zdroje, jak osud vlastence Opletala, tak v tomto ohledu problematizující *Mnichovský komplex* Jana Tesaře. V této souvislosti je v inscenaci také provokativním způsobem zobrazována národní symbolika, která povrchní znaky českého národa zpochybňuje. Můžeme se tedy ptát, co dnes plní funkci držet národ pohromadě. Jaké dnes Češi vyznávají hodnoty? Inscenátoři upozorňují na to, že neznalostí dějinných souvislostí lze velmi snadno sklouznout k povrchnosti, ve které je potom z minulosti nepoučený člověk zmanipulovatelnější, uchyluje se k nesprávným rozhodnutím a bezděčně opakuje staré chyby. Příkladem může být nestřízlivý přístup a docházka k demokratickým volbám vlády své země.

Inscenace také nabízí otázku, kdo je dnes vlastencem, jak se projevuje láska k vlasti a jaké hodnoty jsou pro nás spojeny s českou kulturou. Co Čechy vystihuje? Je to láska k hokeji, k národnímu jídlu či pivu nebo falešné sebevědomí a hluboce zakořeněný strach ze ztráty (území, identity)? Byli bychom schopni zemřít pro pivo či vítězství v hokeji? Je to

výraz vlastenectví? Jako až absurdní srovnání v tomto ohledu platí právě Opletal a další hrdinové, kteří položili svůj život pro morální hodnoty, za pravdu, spravedlnost a svobodu své země.

Provokativnost a přímočarost inscenátorů nastavuje také zrcadlo české společnosti. V tomto ohledu je tedy inscenace kritická. Snaží se probudit v lidech svědomí a donutit je k sebereflexi. Ponouká k tomu, aby se diváci zamysleli nad svou historií, studovali ji, zajímali se o ni.

Problém ukotvení české národní identity Hába opodstatňuje také tematizací česko-německých vztahů. Vždy jsme byli malým státem uprostřed Evropy, který byl součástí válečných přetřesů, strach o svobodu v sobě máme zakořeněný. V současnosti tento strach zdánlivě nemá žádnou motivaci, a proto lidé v Česku mnohdy rezignují na občanskou zodpovědnost, jelikož necítí potřebu za svou vlast a svobodu bojovat. Přesto je pro nás přirozené bát se a zveličovat jak svou vlastní důležitost, tak problémy, které nás potkaly a potkávají. Dnes se může tento strach projevat ve strachu z nového. Příkladem mohou být xenofobní tendence či až nacionalistická propaganda některých současných politických stran, které tomuto uvažování imponují. Těto asociaci přispívá i způsob komunikace s diváky, jenž kombinuje líbivost, podbízivost, pracuje s lidovými tématy, cílí na průměrného člověka a vzbuzuje dojem sympatie.

Třetí, autoreferenční rovina, která tematizuje divadelní prvky v české společnosti, je potom především prostředkem, který způsobuje nadhled jak tvůrců nad tématem, které zpracovávají, tak diváků nad sebou samými. Díky antiiluzivnosti je divák v inscenaci nejednou ponoukán k prohlédnutí manipulačních mechanismů. Jedná se opět o apelaci na diváka – občana, na potřebu orientovat se v dějinách své země, zajímat se o pravdu a neustat v pátrání. Odkazy, které diváky navádí na manipulativní praktiky, nás vedou k tomu, abychom byli schopni rozpoznat mechanismus světa, ve kterém žijeme, uvědomili si svou pozici v něm a zvládli naplnit svou společenskou roli. Autoreferenčnost je také projevem vlastní uvědomělosti divadla ohledně možnosti kriticky se vyjádřit ke společnosti.

Apelace i závěrečné memento nabádají k informovanosti každého i proto, že nás podobné represe mohou potkat kdykoliv znovu. Inscenace je v tomto smyslu varováním před totalitními režimy, které se v důsledku lhostejnosti mohou kdykoliv vrátit. V této souvislosti považuji za vhodné citovat slova předsedy Senátu Jaroslava Kubery, přednesená při příležitosti vzpomínky na oběti nacistické perzekuce na Tereziánském hřbitově 19. 5. v roce 2019:

„Historie nám [...] dává tisíce důkazů, že lhostejnost, pasivita, mávnutí rukou a nezájem o věci veřejné tvoří podhoubí, ze kterých se rodí zprvu autoritativní, později, poznenáhlu, nenápadně, totalitní režimy. Je proto nutné, snad dnes víc než dřív, scházet se v památných dnech u památných míst, jako je tento hřbitov, a připomínat sobě, voličům, všem lidem, že svou vlastní minulost stále žijeme.“²¹⁷

V první kapitole práce uvádím, že Michal Hába je známý svým kontroverzním přístupem a jeho inscenace se často snaží uchopit témata tak, aby v nich vznikl nový politický přesah do současnosti. Také jeho přístup k prvotnímu materiálu, na kterém staví inscenaci, není transformační, ale pracuje autorským způsobem. V původním námětu vysleduje nosné politické téma s přesahem do současnosti a na základě této úvahy sbírá materiály. V důsledku společného zkoušení, začleňování materiálu a diskuzí tvůrců nad tématem postupně vzniká výsledná podoba inscenace.

Michal Hába přistoupil k tématu metodou pátrání, přičemž detektivní vypravěči zde nepátrají pouze po osudu Jana Opletala, nýbrž po povaze kultury české společnosti a přístupu k dějinám národa. Detektivní žánr Hába využívá jako prostředek k demytizaci českých dějin 20. století. Ona věta „[...] je třeba pátrat, kde je pravda“ je právě pobídkou inscenátorů k přehodnocení vlastního postoje k dějinám, jelikož v minulosti se skrývá klíč k pochopení vzorců v současném společenském životě.

Mezi podstatné rysy Hábovy režie na příkladu inscenace *Opletal* patří smysl pro ironický humor na divadle, zapojování antiiluzivních prvků a epické vedení herce. Hába tak získává odstup potřebný pro to, humornou, až parodickou formou zpracovat seriózní téma. Skrze politicko-satirickou výpověď podněcuje nejenom k pobavení, ale především k vážnému tázání, jaké hodnoty vyznáváme a zdali jsme v důsledku vlastní lhostejnosti nezapomněli na ty základní, lidské, které jsou zakořeněny nejenom v české, ale v celé středoevropské kultuře. Zcizující efekty využívá ve prospěch odhalení hlubších souvislostí tématu, vyvolání nečekaných konotací i komična. Neostýchá se až hraničním způsobem využívat možností, jež divadelní forma v komunikaci s divákem nabízí, přičemž značná provokativnost je vyvažována komickou stránkou inscenace a (slovy Michala Háby) má být

²¹⁷ ČERMÁKOVÁ, Denisa. Senát Parlamentu ČR: Projev předsedy Senátu na Tereziánské tryzně. In: *ekolist.cz* [online]. 19. 5. 2019 [cit. 28. 4. 2020]. Dostupné z: <https://ekolist.cz/cz/zpravodajstvi/tiskove-zpravy/projev-predsedy-senatu-na-terezinske-tryzne>.

především jakýmsi „pošťouchnutím“²¹⁸. Provokací nevybízí diváky přímo k aktivnímu jednání, ale především k zamyšlení nad tím, jak kdo vnímáme svou pozici v české společnosti a státu, v současnosti i v kontextu dějin.

Ironickým přístupem k tématu inscenátoři také záměrně bagatelizují události v českých dějinách a zpochybňují zásluhy národních hrdinů (Opletal, Sedláček, Horáková, Palach aj.). Brechtovským způsobem tak vybízí diváka k sebereflexi.

Apelace na současnou generaci je díky sebeironičnosti tvůrců také sebekritická. Inscenátoři se nesnaží primárně vést diváky ke skepsi. Pracují s tím, že jsou sami součástí této generace a spíše než že by pojednávány problém plošně kritizovali, jej zkoumají z více pohledů a zprostředkovávají nadhled.

Spojením s Tesařovým výkladem české kultury, zapracováním historických událostí z českých dějin především Opletalovy doby a jejich vsazením do kontextu minulosti i současnosti se Hába vyhnul primárně biografické inscenaci, která by známým způsobem neproblematicky dokumentovala Opletalův život a jeho zásluhy. Jméno Jana Opletala je do struktury inscenace vsazeno jako signifikant národního hrdinství, navíc pro doklad českého vlastenectví v podobě před druhou světovou válkou. Jeho osud dokládající boj mladého vlastence s represivní mocí a zprostředkování pocitů strachu a bezmoci, které způsobuje síla mocnějšího, umožňují také srovnání, s jakými problémy se česká společnost setkávala dříve a s jakými se potýká dnes, v době kdy jsme uvykli demokracii a samostatnost státu a svoboda je pro nás samozřejmostí.

Nabízí se konečně otázka: Proč se inscenace uvádí právě v Olomouci? Opletal pochází z tohoto kraje, proto právě v této oblasti může být sdělení tvůrců nejkontroverznější, jde-li o apelaci na znalost vlastních dějin. Vzhledem k tomu, že je Olomouc také významnou studentskou metropolí, jejíž dominantou je Univerzita Palackého, je možné vnímat poselství inscenace mířené právě významné části české studentské obce. Inscenace totiž připomíná Opletala nejen jako symbol vlasteneckého smýšlení, ale především jako mladého, studentského hrdinu, který zemřel za svobodu své země.

²¹⁸ ŠEVCŮ, pozn. 51.

O to více vyniká apel na současnou mladou generaci, na zájem o věci veřejné, o politiku v zemi, ve které žijeme a o její historii, s účelem předcházet chybám, které se děly v naší nedávné minulosti a mohou se kdykoliv opakovat.

Seznam použitých pramenů a literatury

Prameny

- HÁBA, Michal a kol. *Opletal* [videozáznam]. In: YouTube. Záznam premiéry z Divadla na cucky z 11. 5. 2017. 23. 5. 2018. Dostupné z: https://www.youtube.com/watch?v=mi3kGpmAW40&feature=youtu.be&fbclid=IwAR1FczeigKiBgf8ANLqBDCENoWYTrV_9XewSHeJ9QkL3q0_AOWdp88aTG9s. Kanál divadlonacucky.
- HÁBA, Michal, 2017. *Opletal* [pracovní scénář k inscenaci]. 16 s. Archiv Divadla na cucky. Olomouc.
- HÁBA, Michal a kol. *Opletal*. Divadelní program. Premiéra 11.5. 2017. Olomouc: Divadlo na cucky, 2017.

Literatura

- BALLAY, Miroslav. *Ticho v divadelnom diele*. 1. vyd. Nitra: Univerzita Konštantína Filozofa v Nitre, Filozofická fakulta, Ústav literárnej a umeleckej komunikácie, 2006. 106 s. ISBN 80-8050-959-X.
- BALME, Christopher B. *Úvod do divadelnej vedy*. 1. vyd. Bratislava: Divadelný ústav, 2018. 350 s. Svetové divadlo. ISBN 978-80-8190-040-2.
- BENJAMIN, Walter – RITTER, Martin, [ed.]. *Výbor z díla. I, Literárněvědné studie*. 1. vyd. Překlad Martin RITTER. Praha: OIKOYMENH, 2009. 335 s. Knihovna novověké tradice a současnosti, sv. 76. ISBN 978-80-7298-278-3.
- BRECHT, Bertolt a GROSSMAN, Jan, ed. *Myšlenky*. 1. vyd. Překlad Ludvík KUNDERA a Marta STAŇKOVÁ. Praha: Československý spisovatel, 1958. 165 s. Otázky a názory, sv. 7.
- BRINDA, Antonín. Zlo, násilí, destrukce. In: *Artikl* [online]. 31. 3. 2012 [cit. 14. 3. 2020]. Dostupné z: <http://artikl.org/divadelni/zlo-nasili-destrukce>.
- BŘESKÁ, Kristýna. *Expertí všedního dne v současné doku-performance*. Olomouc: 2018. 86 s. Diplomová práce. Univerzita Palackého. Filozofická fakulta. Katedra divadelních a filmových studií. Vedoucí práce Jitka PAVLIŠOVÁ.
- BUMBA, Jan – PŘINOSILOVÁ, Jana. Jan Opletal nebyl první obětí demonstrací 28. října 1939. Proč se o Václavu Sedláčkovi příliš nemluví? In: *Interview Plus* [rozhlasový pořad]. ČRo – Plus, Praha, 17. 11. 2019. Dostupné z:

<https://plus.rozhlas.cz/jan-opletal-nebyl-prvni-obeti-demonstraci-28-rijna-1939-proc-se-o-vaclavu-8111154>.

- CARLSON, Marvin A. *Places of Performance: The Semiotics of Theatre Architecture*. 1. ed. Ithaca: Cornell University Press, 1989. 212 s. ISBN 0-8014-8094-9.
- CEJPEK, Václav. Divadlo postmoderní a postdramatické: Vývojové trendy v divadle na konci 20. a na počátku 21. stol. In: is.jamu.cz [online]. 15. 5. 2014 [cit. 8. 3. 2020]. Dostupné z: https://is.jamu.cz/el/5453/leto2014/D74741B/09_Divadlo_postmoderni_a_postdramaticke_2014.pdf.
- ČERMÁKOVÁ, Denisa. Senát Parlamentu ČR: Projev předsedy Senátu na Tereziánské tryzně. In: ekolist.cz [online]. 19. 5. 2019 [cit. 28. 4. 2020]. Dostupné z: <https://ekolist.cz/cz/zpravodajstvi/tiskove-zpravy/projev-predsedy-senatu-na-terezinske-tryzne>.
- *Divadlo na cucky* [online]. Poslední změna 22. 4. 2020 [cit. 30. 4. 2020]. Dostupné z: <http://www.divadlonacucky.cz/index.php?page=napoveda>. Path: Homepage; nápověda.
- *Divadlo na cucky* [online]. Poslední změna 22. 4. 2020 [cit. 30. 4. 2020]. Dostupné z: <http://www.divadlonacucky.cz/index.php?mact=News,cntnt01,detail,0&cntnt01articleid=1182&cntnt01origid=61&cntnt01detailtemplate=program&cntnt01returnid=61>.
- *Divadlo na cucky* [online]. Poslední změna 22. 4. 2020 [cit. 30. 4. 2020]. Dostupné z: <http://www.divadlonacucky.cz/index.php?page=aktualni-2>. Path: Homepage; repertoár.
- *Divadlo na cucky* [online]. Poslední změna 22. 4. 2020 [cit. 30. 4. 2020]. Dostupné z: <http://www.divadlonacucky.cz/index.php?page=opletal>. Path: Homepage; repertoár; Opletal.
- DN. Divadlo na cucky, rok první. In: *Divadelní noviny* [online]. 30. 6. 2018 [cit. 12. 4. 2020]. Dostupné z: <https://www.divadelni-noviny.cz/divadlo-na-cucky-rok-prvni>.
- FINK, Eugen. *Oáza štěstí*. 1. vyd. Překlad Jiří ČERNÝ a Věra KOUBOVÁ. Praha: Mladá fronta, 1992. 61 s. Váhy, sv. 6. ISBN 80-204-0224-1.
- GOLOVCHENKO, Natalia. *Lilian Malkina, estrádní a komediální herečka aneb jak ovládnout jeviště i v cizí zemi*. Brno: 2019. 61 s. Diplomová práce. Janáčkova akademie múzických umění. Divadelní fakulta. Ateliér činoherního herectví. Vedoucí práce Radka KUNDEROVÁ.

- HERČÍKOVÁ, Barbora. *Polohy současného dokumentárního divadla*. Brno: 2013. 116 s. Diplomová práce. Janáčkova akademie múzických umění. Divadelní fakulta. Ateliér režie a dramaturgie. Vedoucí práce Josef KOVALČUK.
- *Historie cs*. Student Opletal a dělník Sedláček [díl televizního pořadu]. ČT24. 17. 11. 2016. Dostupné z: <https://www.ceskatelevize.cz/porady/10150778447-historie-cs/209452801400035/>.
- HOŘÍNEK, Zdeněk – DVOŘÁK, Jan [ed.]. *O divadelní komedii*. 1. vyd. Úvod Ivan VYSKOČIL. Praha: Pražská scéna, 2003. 263 s. Komédie, sv. 1. ISBN 80-86102-31-9.
- CHVÁTALOVÁ, Martina. *Politické divadlo Falka Richtera v postdramatickém kontextu*. Znojmo: 2014. 140 s. Diplomová práce. Univerzita Karlova v Praze. Filozofická fakulta. Katedra divadelní vědy. Vedoucí práce Zuzana AUGUSTOVÁ.
- Jan Opletal. In: *Wikipedia* [online]. Poslední změna 22. 4. 2020. Dostupné z: https://de.wikipedia.org/wiki/Jan_Opletal.
- *Lachende Bestien z. s.* [online]. [cit. 5. 3. 2020]. Dostupné z: <https://www.lachendebestien.eu/o-nass/>. Path: Homepage; o nás.
- LEHMANN, Hans-Thies. *Postdramatické divadlo*. 1. vyd. Překlad Anna GRUSKOVÁ a Elena DIAMANTOVÁ. Bratislava: Divadelný ústav, 2007. 365 s. Svetové divadlo. ISBN 978-80-88987-81-9.
- MUKAŘOVSKÝ, Jan. *Studie [I]*. 1. vyd. Brno: Host, 2000. 556 s. Strukturalistická knihovna, sv. 4. ISBN 80-86055-91-4.
- MUSILOVÁ, Martina. *Fauefekt: Vlivy Brechtova epického divadla a zcizujícího efektu v českém moderním herectví*. 1. vyd. Praha: NAMU a Brkola, 2010. 310 s. ISBN 978-80-7331-201-5.
- PAVIS, Patrice. *Analyzing Performance: Theatre, Dance, and Film*. 1. vyd. Překlad David WILLIAMS. Michigan: University of Michigan Press, 2003. 362 s. ISBN 978-0-472-06689-6.
- PAVIS, Patrice. *Divadelní slovník*. 1. vyd. Překlad Daniela Jobertová. Praha: Divadelní ústav, 2003. 493 s. ISBN 80-7008-157-0.
- KRAUS, Jiří, PETRÁČKOVÁ, Věra a kol. *Akademický slovník cizích slov*. [II. díl]. 1. vyd. Praha: Academia, 1995. 834 s. ISBN 80-200-0497-1.
- KRČMOVÁ, Marie. Funkční styl. In: *czechEncy* [online]. [cit. 8. 4. 2020]. Dostupné z: https://www.czechency.org/slovník/FUNKČNÍ_STYL.
- MATOŠKA, Lukáš a SLÍVOVÁ, Hana. Režisér Michal Hába: Nechci lidi naštvat. Chci je vyprovokovat k přemýšlení. In: *Vizitka* [rozhlasový pořad]. ČRo – Vltava,

- Praha, 20. 2. 2020. Dostupné z: <https://vltava.rozhlas.cz/reziser-michal-haba-nehci-lidi-nastvat-chci-je-vyprovokovat-k-premysleni-8151252>.
- *Nine Lives*. 9 lives of the "Eastern" Artist / 19.- 21. February 2020 Olomouc, CZ [online]. [cit. 5. 3. 2020]. Dostupné z: <https://ninelives.cz>.
 - PLACHÝ, Jiří. Méně známá fakta: Jan Opletal jako voják republiky. In: *VHÚ – Vojenský historický ústav Praha* [online]. 16. 11. 2014 [cit. 25. 4. 2020]. Dostupné z: <http://www.vhu.cz/mene-znama-skutecnost-vojak-republiky-jan-opletal/>.
 - PISCATOR, Erwin. *Politické divadlo*. 1. vyd. Překlad Věra PROCHÁZKOVÁ a Vladimír PROCHÁZKA. Praha: Svoboda, 1971. 253 s.
 - RANCIÈRE, Jacques. *Emancipovaný divák*. 1. vyd. Bratislava: Divadelný ústav, 2015. 127 s. Svetové divadlo. ISBN 978-80-89369-89-8.
 - REICH, Bernhard. *Bertolt Brecht*. 1. vyd. Překlad Jan RAK. Praha: Orbis, 1964. 276 s. Knihovna divadelní tvorby.
 - SMATANA, Lubomír. Smějící se bestie. Čemu se smáli Češi za protektorátu? In: *Český rozhlas* [online]. 7. 4. 2015 [cit. 15. 4. 2020]. Dostupné z: https://www.rozhlas.cz/hrdina/70/_zprava/smejici-se-bestie-cemu-se-smali-cesi-za-protektoratu--1474445.
 - SCHNELLE, Barbora. Politické divadlo a jeho dvě německé tradice. In: *Sborník prací Fakulty Brněnské Univerzity* [online]. Brno: Masarykova univerzita, 1998. ISBN: 80-210-1981-6. Dostupné z: https://digilib.phil.muni.cz/bitstream/handle/11222.digilib/114605/Q_TheatrologicaCinematologica_01-1998-1_5.pdf?sequence=1.
 - SOUČKOVÁ, Kateřina. *Dokumentární divadlo: Dokumentárnost a divadelní dílo*. Praha: 2015. 100 s. Diplomová práce. Akademie múzických umění v Praze. Divadelní fakulta. Katedra teorie a kritiky. Vedoucí práce Jaroslav ETLÍK.
 - SVOBODA, Petr. 17. listopad 1939 je opředen mýty, říká historik Petr Koura. In: *iForum* [online]. 17. 11. 2005 [cit. 25. 4. 2020]. Dostupné z: <https://iforum.cuni.cz/IFORUM-2430.html>.
 - ŠEVCŮ, Petra. Michal Hába: Umělec, který reaguje na realitu, musí mít levicové pozice. In: *Větrník – Host ve studiu* [rozhlasový pořad]. ČRo – Olomouc, 16. 5. 2018.
 - ŠOK. Jan Opletal jako symbol hrdého vzdoru. In: *Britské listy* [online]. 17. 11. 2004 [cit. 25. 4. 2020]. Dostupné z: <https://web.archive.org/web/20060521144046/http://www.blisty.cz/2004/11/16/art20667.html>.

- TESAŘ, Jan. *Mnichovský komplex: jeho příčiny a důsledky*. 2. vyd. Praha: Prostor, 2014. 277 s. ISBN 978-80-7260-304-6.
- TOMEK, Prokop. Druhý život v historické paměti: Nebyl jen Opletal nebo Palach, další jména ale stojí ve stínu. In: *Hospodářské noviny* [online]. 30. 11. 2018 [cit. 25. 4. 2020]. Dostupné z: <https://archiv.ihned.cz/c1-66365790-druhy-zivot-v-historicke-pameti>.
- TURKOVÁ, Marie. *Jan Opletal: známý či neznámý hrdina*. 1. vyd. Olomouc: Baštan, 2011. 71 s. ISBN 978-80-87091-26-5.
- VAŇÁK, Bohumil. *Jan Opletal a 17. listopad*. 1. vyd. Litovel: Městský národní výbor, 1979. 55 s.
- VANČURA, Vladislav – BLAHYNKA, Milan, [ed.] – VLAŠÍN, Štěpán, [ed.]. *Řád nové tvorby*. 1. vyd. Praha: Svoboda, 1972. 634 s.
- VOSTRÝ, Jaroslav. *Režie je umění*. 2. vyd. Praha: Akademie múzických umění v Praze, Divadelní fakulta, 2009. 265 s. ISBN 978-80-7331-148-3.

Obrazová příloha



Obrázek 1: Fotografie Opletala. Zleva: O. Jiráček, A. Joura, R. Dvořáková. Záběr ze záznamu představení.



Obrázek 2: Chlebiček. A. Joura. Záběr ze záznamu představení.



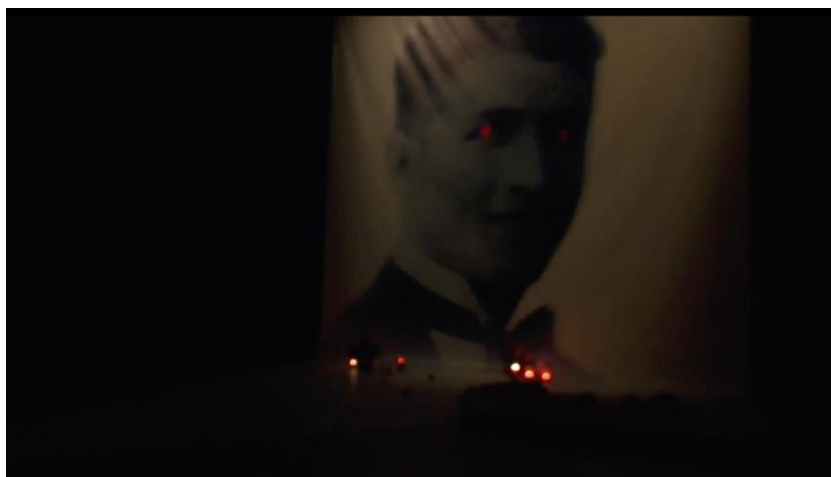
Obrázek 3: Chlebiček jako matrace. Zleva: O. Jiráček, A. Joura, R. Dvořáková. Záběr ze záznamu představení.



Obrázek 4: Nabízení chlebíčků. Záběr ze záznamu představení.



Obrázek 5: Slavnostní doslov v dresech, v pozadí smuteční svíčky. Zleva: R. Dvořáková, O. Jiráček, A. Joura. Záběr ze záznamu představení.



Obrázek 6: „I Am Your Boogiemán“. Záběr ze záznamu představení.



Obrázek 7: Hákový kříž na Opletalově tváři. Záběr ze záznamu představení.



Obrázek 8: Vypravěči. Zleva: O. Jiráček a R. Dvořáková. Záběr ze záznamu představení.



Obrázek 9: Gestika v inscenaci. Zleva: O. Jiráček, A. Joura, R. Dvořáková. Záběr ze záznamu představení.



Obrázek 10: Gesto hajlování. Zleva: O. Jiráček, A. Joura, R. Dvořáková. Záběr ze záznamu představení.



Obrázek 11: Gesto upažení - Opletal jako pilot i Ježíš. Zleva: O. Jiráček, R. Dvořáková, A. Joura. Záběr ze záznamu představení.



Obrázek 12: Hudebně-taneční předěl. Zleva: A. Joura, O. Jiráček, R. Dvořáková. Záběr ze záznamu představení.



Obrázek 13: Trojúhelníková formace. Zleva: O. Jiráček, R. Dvořáková, A. Joura. Záběr ze záznamu představení.



Obrázek 14: Házení rajčat. A. Joura. Záběr ze záznamu představení.



Obrázek 15: Minuta ticha. Zleva: A. Joura, O. Jiráček, R. Dvořáková. Záběr ze záznamu představení.



Obrázek 16: Zjevení Palacha. Zleva: O. Jiráček, R. Dvořáková. Záběr ze záznamu představení.



Obrázek 17: Palach jako loutka. Zleva: O. Jiráček, R. Dvořáková. Záběr ze záznamu představení.



Obrázek 18: Václav Sedláček pantomimou. Zleva: O. Jiráček, A. Joura. Záběr ze záznamu představení.



Obrázek 19: Sřetnutí s technikem. Zleva: V. Hruška, O. Jiráček, R. Dvořáková. Záběr ze záznamu představení.

NÁZEV:

Analýza inscenace Opletal v Divadle na cucky v Olomouci

AUTOR:

Slávka Mašínová

KATEDRA:

Katedra divadelních a filmových studií

VEDOUcí PRÁCE:

Mgr. Martin Bernátek, Ph.D.

ABSTRAKT:

Předmětem této bakalářské práce je strukturální analýza inscenace *Opletal*. Nejprve provedu sémantický rozbor vybraných divadelních složek s důrazem na herectví, prostor a diváky. Následně se zaměřím na výrazné tendence, které lze v inscenaci vysledovat a podílí se na spoluutváření její formy a jejich existenci doložím na konkrétních příkladech. Postupně tak budu sledovat užití postupy epického, politického, postdramatického a dokumentárního divadla a zvlášť se zaměřím také na využití prvků komického žánru. Na základě získaných poznatků se pokusím inscenaci žánrově specifikovat a interpretovat její možné poselství v kontextu olomouckého Divadla na cucky.

KLÍČOVÁ SLOVA:

epické divadlo, postdramatické divadlo, politické divadlo, dokumentární divadlo, provokace na divadle

TITLE:

Analysis of Theatrical Production Opletal in Na Cucky Theatre in Olomouc

AUTHOR:

Slávka Mašínová

DEPARTMENT:

The Department of Theatre and Film studies

SUPERVISOR:

Mgr. Martin Bernátek, Ph.D.

ABSTRACT:

The subject of this thesis is a structural analysis of the theatrical production Opletal. First, I will carry out a semantic analysis of selected theatrical elements with an emphasis on acting, space and audience. Then I will focus on the significant tendencies that can be found in the performance and which participate in the co-creation of its form and its use will be demonstrated on particular examples. I will gradually follow the applied approaches of epic theatre, political theatre, post-dramatic theatre and documentary theatre and I will especially focus on the use of elements of comic genre. Based on the acquired knowledge, I will try to specify the genre of the particular theatrical production and interpret its possible message in the context of Olomouc Na Cucky Theatre.

KEYWORDS:

epic theatre, post-dramatic theatre, documentary theatre, political theatre, provocation in theatre