

Univerzita Palackého v Olomouci  
Filozofická fakulta

Bakalářská práce

**Strukturální analýza inscenace  
294 statečných**

Iva Bryndová

**Katedra divadelních a filmových studií**

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

Studijní program: Teorie a dějiny divadla, filmu a masmédií

Obor: Divadelní věda – Filmová věda

Olomouc 2024

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci na téma *Strukturální analýza inscenace 294 statečných* 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: 6. 5. 2024

Handwritten signature in blue ink, reading "Bryndlová Iva".

podpis

Ráda bych touto cestou vyjádřila poděkování *Mgr. Martinu Bernátkovi, Ph.D.* za jeho cenné rady, ochotu a značnou trpělivost při vedení mé bakalářské práce.

# Obsah

<b>1. Teoretický úvod, představení literatury a pramenů .....</b>	<b>5</b>
1.1. ÚVOD.....	5
1.2. PRAMENY A LITERATURA.....	7
1.3. BLIŽŠÍ PŘEDSTAVENÍ PŘEDMĚTNÝCH / ZKOUMANÝCH SLOŽEK ..	9
1.4. SHRUTÍ A OSNOVA PRÁCE.....	15
<b>2. Kontext .....</b>	<b>16</b>
2.1. TOMÁŠ DIANIŠKA.....	16
2.2. 294 STATEČNÝCH: INSCENACE A HISTORICKÝ KONTEXT .....	17
<b>3. Rozbor dílčích složek inscenace .....</b>	<b>24</b>
3.1. HERECTVÍ .....	24
3.2. RYTMUS A TEMPO .....	32
3.3. HUDBA.....	36
3.4. PROSTOR – SCÉNOGRAFIE, SVĚTLO .....	39
<b>4. Závěr.....</b>	<b>47</b>
<b>Seznam použitých pramenů a literatury .....</b>	<b>50</b>
<b>Seznam příloh .....</b>	<b>52</b>
Příloha č. 1 – Dokumentace inscenace a jejího záznamu .....	53
Příloha č. 2 – Zhlédnutá představení Dianiškových inscenací .....	54

# 1. Teoretický úvod, představení literatury a pramenů

## 1.1. Úvod

Předmětem mé práce je strukturální analýza inscenace *294 statečných* autora a režiséra Tomáše Dianišky, která měla premiéru 18. 9. 2020 ve Velkém sále pražského Divadla pod Palmovkou, kde je úspěšně uváděna dosud.

Autorem textu i režisérem inscenace *294 statečných* je Tomáš Dianiška, jeden z aktuálně nejproduktivnějších i nejocenenějších divadelních tvůrců v České republice. Od roku 2016, kdy se jeho jméno poprvé objevilo v nominacích na Ceny divadelní kritiky,<sup>1</sup> mělo premiéru hned 20 inscenací,<sup>2</sup> na nichž se jako tvůrce podílel (autorsky či režijně), na deseti scénách devíti divadel po celé České republice (Divadlo pod Palmovkou, Divadlo F. X. Šaldy, A studio Rubín, Divadlo Letí, Divadlo X10, Divadlo Petra Bezruče, Divadlo v Dlouhé, Klicperovo divadlo Hradec Králové, Divadlo BRAVO!). Nominace na Ceny divadelní kritiky, konkrétně v kategorii Nejlepší poprvé uvedená česká hra roku, získalo hned devět jeho textů (*Mlčení bobříků*, *Pusťte Donnu k maturitě!*, *Transky*, *body*, *vteřiny*, *Bezruký Frantík*, *294 statečných*, *Burian*, *Špinarka*, *Encyklopedie akčního filmu*, *Tělo tajné agentky*), na jejichž základě část z uvedených devatenácti inscenací vznikla.

Inscenaci *294 statečných* považuji za typický příklad Dianiškovy práce, když tato je koláží různých prostředků a metod, jimiž Tomáš Dianiška vytváří jakousi doku-fikční inscenaci, půjčím-li si pojem uváděný divadlem přímo v anotaci této inscenace.<sup>3</sup> Vedle dokumentárních prvků se v ní objevuje celá řada dalších prostředků a metod, které dávají vzniknout inscenaci v jistém smyslu bohatší, než jakou by byla v případě, že by se jednalo o prostou dramatickou rekonstrukci.

---

<sup>1</sup> Ceny divadelní kritiky. SAD – Svět a divadlo. Časopis o světě divadla a divadle světa. Online. Cit. 14. 2. 2024. Dostupné z: <https://www.svetadivadlo.cz/cz/ceny>.

<sup>2</sup> Tomáš Dianiška – profil. I-divadlo.cz. Online. Cit. 14. 2. 2024. Dostupné z: <https://www.i-divadlo.cz/profil/tomas-dianiska>.

<sup>3</sup> *294 statečných*. Divadlo pod Palmovkou. Online. Cit. 27. 4. 2024. Dostupné z: <https://www.podpalmovkou.cz/inscenace-135-294-statecnych>.

S ohledem na to, že podobný postup – střídání vážných poloh s nevážnými, využívání intertextuálních, a zejména popkulturních odkazů – volí Tomáš Dianiška ve svých inscenacích a textech opakovaně, shledávám zkoumání právě této problematiky za přínosné s ohledem na mou snahu jeho metodu hlouběji pochopit. Jak dokládá dále zmiňované množství ocenění a pozitivních kritických, ale i diváckých, ohlasů na jeho práci, jedná se zjevně o přístup a postup více než platný, atraktivní, a tedy hodný zkoumání.

Vybrala jsem si z jeho prací inscenaci *294 statečných* jako ideální pro provedení strukturální analýzy. Zajímá mě na ní právě způsob, jak se v jednotlivých složkách Dianiškovy inscenace projevuje střídání vážných poloh s nevážnými. Rovněž jakým způsobem proniká do jeho inscenace, pokud, Ladislavem Stýblem dále zmíněná aluze či divadelní asambláž.<sup>4</sup> Jakým způsobem Tomáš Dianiška uvedené metody, prvky a prostředky spojuje, a jak s nimi pracuje v jednotlivých složkách inscenace.

Současně jsem mezi Dianiškovými inscenacemi zvolila právě tuto s ohledem na téma, kterému se věnuje. O výsadbku *Anthropoid* a období první etapy (1941-1942)<sup>5</sup> parašutistických výsadek uskutečňovaných v době druhé světové války ze strany londýnského exilového odboje na území Protektorátu jsem v minulosti v rámci vlastního zájmu nastudovala značné množství materiálů, historických publikací i dokumentárních audiovizuálních děl. I s ohledem na tento můj zájem mě Dianiškova inscenace upoutala již před svým vznikem, tedy v období ohlášení premiéry a příprav inscenace. Mimo jiné i z důvodu, že se jednalo o první samostatnou divadelní inscenaci, která se atentátu, událostem a lidem kolem něj věnovala, jak bylo uváděno v řadě materiálů k premiéře.<sup>6</sup> Atentát na Heydricha a události s tím spojené byly do té doby v kultuře zaznamenány zejména v literatuře a ve filmu, v němž se atentát objevoval opakovaně a četně již od roku 1943.<sup>7</sup> Proti tomu v divadle se tento námět poprvé objevil zřejmě v roce

---

<sup>4</sup> STÝBLO, Ladislav. *Tomáš Dianiška – 294 statečných*. Divadelní program, s. 27.

<sup>5</sup> ŠOLC, Jiří. *Bylo málo mužů: Českoslovenští parašutisté na západní frontě za druhé světové války*. Praha: Merkur, 1990, s. 59.

<sup>6</sup> *První divadelní hra na téma Heydrichiády v Divadle pod Palmovkou*. Praha.eu – portál hlavního města Prahy. Online. Cit. 27. 4. 2024. Dostupné z: [https://www.praha.eu/jnp/cz/co\\_delat\\_v\\_praze/kultura/divadla\\_film/prvni\\_divadelni\\_hra\\_na\\_tema\\_heydrichiady.html](https://www.praha.eu/jnp/cz/co_delat_v_praze/kultura/divadla_film/prvni_divadelni_hra_na_tema_heydrichiady.html) či HANUŠOVÁ, Markéta. *Divadlo pod Palmovkou zkouší inscenaci o Operaci Anthropoid*. Divadlo.cz. Online. Cit. 27. 4. 2024. Dostupné z: <https://www.divadlo.cz/?clanky=divadlo-pod-palmovkou-zkousi-inscenaci-o-operaci-anthropoid>.

<sup>7</sup> Heydrich – konečné řešení. 27. díl. Pozdější život atentátu [epizoda dokumentárního televizního seriálu]. Česká televize, 2012. ČT2. 4. 3. 2022. Dále rovněž: *Operace Anthropoid*. Wikipedia. Online. Cit. 27. 4. 2024. Dostupné z: [https://cs.wikipedia.org/wiki/Operace\\_Anthropoid](https://cs.wikipedia.org/wiki/Operace_Anthropoid).

2011 v inscenaci *Pérák (Na jméne nezáleží. Rozhodují činy!)* Divadla Vosto<sup>8</sup> a následně v roce 2012 v inscenaci *24. října 1942* Divadla DRAK.<sup>9</sup> Ani jednu z těchto inscenací jsem neměla možnost zhlédnout, zatímco v případě první z nich se však jednalo dle dostupných recenzí a materiálů o autorskou inscenaci rozvíjející příběh fiktivní odbojové skupiny nakládající s historickými fakty velmi volně,<sup>10</sup> hradecká inscenace byla koláží textů Laurenta Bineta „HHhH“ a Mariusze Szczygiela „*Udělej si ráj*“ a jednalo se v podstatě o scénické čtení.<sup>11</sup>

I Dianiška ve své inscenaci s historickými fakty nakládá volně, vychází ovšem z nich, žádná z pojmenovaných postav není čistě vyfabulovaná, a v plnohodnotné divadelní inscenaci tak Dianiška představuje příběh atentátu a konkrétních lidí s ním spojených. Vlastní povědomí o tomto historickém období mi navíc, domnívám se, umožňuje snáze se orientovat v inscenaci, jak po stránce věcné, tak při následně prováděné strukturální analýze této.

## 1.2. Prameny a literatura

Mým základním pramenem pro provedení strukturální analýzy je tedy primárně záznam představení inscenace *294 statečných* Divadla pod Palmovkou, pořizený Českou televizí v roce 2023 (režie Jan Brichcín) a odvysílaný na ČTart dne 30. 5. 2023.<sup>12</sup> Navštívila jsem rovněž několik představení této inscenace v Divadle pod Palmovkou i jedno, uváděné v průběhu pandemie COVID-19 v prostoru Azy178. Pro usnadnění práce a současně pro zachování přesnosti a integrity však využívám pro analýzu konkrétně zmiňovaný záznam. Dalším pramenem mi je program k inscenaci vydaný Divadlem pod Palmovkou.<sup>13</sup>

---

<sup>8</sup> Pérák (Na jméne nezáleží. Rozhodují činy!). Profil inscenace. I-divadlo.cz. Online. Cit. 27. 4. 2024. Dostupné z: <https://www.i-divadlo.cz/divadlo/divadlo-vosto5/perak-na-jmene-nezalezi-rozhoduji-ciny>.

<sup>9</sup> 24. října 1942. Profil inscenace. I-divadlo.cz. Online. Cit. 27. 4. 2024. Dostupné z: <https://www.i-divadlo.cz/divadlo/divadlo-drak/24-rijna-1942>.

<sup>10</sup> KOČIČKOVÁ, Kateřina. *RECENZE: Pieta i zábava. Pérák vidí domácí odboj jako ligu superhrdinů*. Idues.cz. Online. Cit. 27. 4. 2024. Dostupné z: [https://www.idnes.cz/kultura/divadlo/recenze-predstaveni-perak-divadla-vosto5-o-heydrichiade.A120620\\_174320\\_divadlo\\_jaz](https://www.idnes.cz/kultura/divadlo/recenze-predstaveni-perak-divadla-vosto5-o-heydrichiade.A120620_174320_divadlo_jaz). MACHALICKÁ, Jana. *Pérák jako akční travestie z časů Protektorátu*. Lidovky.cz. Online. Cit. 27. 4. 2024. Dostupné z: [https://www.lidovky.cz/orientace/kultura/perak-jako-akcni-travestie-z-casu-protektoratu.A111020\\_124827\\_In\\_kultura\\_btt](https://www.lidovky.cz/orientace/kultura/perak-jako-akcni-travestie-z-casu-protektoratu.A111020_124827_In_kultura_btt).

<sup>11</sup> 24. října 1942. Hodnocení inscenace – KOULA, Jiří. I-divadlo.cz. Online. Cit. 27. 4. 2024. Dostupné z: <https://www.i-divadlo.cz/divadlo/divadlo-drak/24-rijna-1942>.

<sup>12</sup> DIANIŠKA, Tomáš. *294 statečných* [videozáznam]. Režie divadelní inscenace Tomáš Dianiška, režie záznamu Jan Brichcín. Divadlo pod Palmovkou Praha. 2023.

<sup>13</sup> STÝBLO, pozn. 4.

V pasážích, kde se obecněji věnuji tvorbě Tomáše Dianišky, tedy především zde v úvodní kapitole práce a následně v následující kapitole – *Kontext*, mi jako zdroje informací a pro srovnání slouží i představení dalších jeho inscenací, která jsem navštívila a která uvádím v příloze č. 2 této práce. Při popisu jeho tvorby tak nevyházím pouze z výpisu inscenací a dostupných profilů, ale i z vlastních diváckých zážitků.

V otázce literatury pro mne zásadní bod tvoří publikace *Analýza divadelního představení* Patrice Pavise,<sup>14</sup> na jejímž základě budu strukturální analýzu provádět. Právě strukturální analýza, jak ji v tomto svém díle představil Patrice Pavis, mi umožní věnovat se jednotlivým složkám divadelního představení, a to jak jednotlivě, tak ve vzájemném působení; tedy Pavisovými slovy „určit složky představení, jejich uspořádání a vzájemné vztahy uvnitř inscenace“<sup>15</sup> a dále je detailně zkoumat.

K další literatuře, kromě Pavisovy *Analýzy divadelního představení*, kterou při práci využívám a která mi poskytla zejména teoretický úvod, patří jednak *Divadelní slovník* rovněž Patrice Pavise<sup>16</sup> a *Divadelní věda – Úvod* Andrease Kotteho.<sup>17</sup> Dále jsem pracovala s publikací *Úvod do divadelnej vedy* Christophera Balmeho,<sup>18</sup> který se podobně jako Pavis zabývá i problematikou strukturální analýzy divadelní inscenace, byť se ve své knize věnuje i dalším tématům. Balme rovněž nabízí celou řadu dalších myšlenek užitečných při zvolení postupu zkoumání jednotlivých složek divadelní inscenace. Rozsáhle a přehledně se věnuje zejména prostoru, zkoumá ovšem i herectví, a to včetně pohledu na všechny tři zásadní tendence ve zkoumání herectví, které se v divadelní vědě objevily ve dvacátém století. Zejména při studiu herectví mi vedle těchto dvou slouží i publikace Martiny Musilové *Faufekt: Vlivy Brechtova epického divadla a zcizujícího efektu v českém moderním herectví*.<sup>19</sup> Musilová zkoumala zejména, jak ostatně z názvu vyplývá, zcizující efekt s ohledem na jeho využití v divadle v českém prostředí. Zcela obecně nicméně připomněla, že právě zcizení a zcizující (zcizovací) efekt v herectví je klíčovým pojmem Brechtovy divadelní reformy. Se značným množstvím odlehčujících pasáží a efektů, v nichž se prvky zcizení projevují, Tomáš Dianiška v inscenaci

---

<sup>14</sup> PAVIS, Patrice. *Analýza divadelního představení*. Praha: Akademie múzických umění, 2020.

<sup>15</sup> PAVIS, pozn. 14, s. 16.

<sup>16</sup> PAVIS, Patrice. *Divadelní slovník*. Praha: Divadelní ústav, 2003.

<sup>17</sup> KOTTE, Andreas. *Divadelní věda. Úvod*. 1. vydání Praha: Akademie múzických umění, 2010.

<sup>18</sup> BALME, Christopher B. *Úvod do divadelnej vedy*. 1. vyd. Bratislava: Divadelný ústav, 2018.

<sup>19</sup> MUSILOVÁ, Martina. *Faufekt: Vlivy Brechtova epického divadla a zcizujícího efektu v českém moderním herectví*. Praha: NAMU a Brkola, 2010.



294 *statečných* pracuje, využila jsem tedy při analýze herectví i tuto publikaci Martiny Musilové.

Stran historického úvodu k tématu inscenace *294 statečných* obsaženému primárně v druhé, kontextuální, kapitole mé práce, jsem se obrátila k publikaci *Bylo málo mužů* Jiřího Šolce, vydané roku 1990.<sup>20</sup> Tato publikace poskytuje seznam a popis svěřených úkolů a provedené činnosti jednotlivých paraskupin vyslaných z Velké Británie do Protektorátu, přičemž se nezaměřuje jen na skupinu Anthropoid, ale na všechny skupiny. Tento seznam je navíc přehledně rozdělený do jednotlivých časových období, k nimž nabízí i obecný úvod. Čerpám z ní tedy především tyto základní informace, jako data výsadek a dalších akcí a jména výsadekářů. Jako další pramen pro užívané historické reálie využívám rovněž dokumentární seriál České televize *Heydrich – konečné řešení* z roku 2012,<sup>21</sup> který se v 44 epizodách detailně věnoval nejen samotnému atentátu, ale i jeho příčinám, přípravě, následkům, rovněž dalším výsadekovým skupinám pohybujícím se v uvedeném období na území Protektorátu, a zejména osobnostem domácího odboje, které s těmito úzce spolupracovaly. Na jeho přípravě spolupracovala celá řada historiků a badatelů dlouhodobě se této problematice věnujících. Část historických faktů uváděnou dále v textu dokládám také volně dostupnými internetovými zdroji, jako je wikipedie, když tyto informace mi byly známy z mého předchozího, již zmiňovaného, vlastního studia a znovu jsem je tedy v odborných publikacích nedohledávala (ani to pro práci na strukturální analýze divadelní inscenace neshledávám nezbytným), dále jsem využila několik článků publikovaných v odborném tisku, které mám k dispozici.<sup>22</sup>

### 1.3. Bližší představení předmětných / zkoumaných složek

Nebudu se snažit provést ve své práci – s ohledem na její předpokládaný rozsah – detailní analýzu všech složek Dianiškovy inscenace. Ráda bych se však na základě zkoumání jednotlivých složek i jejich působení na sebe, dopracovala k povědomí o tom, jaké prostředky Dianiška používá v inscenaci, která je označována jako doku-fikční. Jakým způsobem střídá

---

<sup>20</sup> ŠOLC, pozn. 5.

<sup>21</sup> *Heydrich – konečné řešení*. [dokumentární televizní seriál]. Česká televize, 2012.

<sup>22</sup> ČVANČARA, Jaroslav. „Ni zisk, ni slávu“ *Příběh Jana Zelenky-Hajského a jeho sokolské ilegální skupiny Říjen*. In: *Paměť a dějiny*, 2012/02. UHLÍŘ, Jan B.: *Sokolská odbojová organizace Jindra*. In: *Soudobé dějiny*, roč. VIII/2001, č. IV.

vážné polohy s nevážnými. Jaké prvky aluze se objevují, v kterých složkách inscenace a jak tuto celkově ovlivňují.

Vybrala jsem mezi všemi složkami inscenace pro bližší zkoumání v této práci herectví jako centrální složku představení, jež k sobě přitahuje ostatní složky,<sup>23</sup> a rovněž jako složku, v níž se v Dianiškově inscenaci výrazně projevuje střídání několika různých hereckých tendencí, jak blíže dokážu v analytické (tedy třetí) kapitole této práce. Chci vysledovat, jakým způsobem toto střídání ovlivňuje celou inscenaci. Hned po herectví svou pozornost zaměřím na rytmus a tempo inscenace, které dle Pavise ovlivňují to, jak na diváka inscenace působí,<sup>24</sup> a v nichž v inscenaci *294 statečných* rovněž pozoruji řadu změn a posunů, jež Dianiška využívá při střídání vážných poloh s nevážnými i při vytváření jednotlivých dramatických situací a konfliktů. Dále se budu věnovat hudbě, v níž se v Dianiškově inscenaci projevuje celá řada popkulturních odkazů, a která tvoří jednu ze složek „nejokatejší“ využívajících zmiňovaných prvků aluze a odlehčení. A na závěr prostoru (a to včetně světla), který Dianiškovi významně napomáhá zejména při práci s rytmem inscenace, ovšem rovněž mu slouží při inscenování situací, v nichž se prvky odlehčení a aluze objevují a projevují.

## HERECTVÍ

Patrice Pavis ve své publikaci *Analýza divadelního představení* začíná část *Scénické složky* rozsáhlou analýzou herectví, resp. herce, o němž říká, že herec se nachází v jádru divadelní události – je živoucím poutem mezi autorovým textem, režisérovy pokyny a pozorným nasloucháním diváka, je průsečíkem celého popisu představení.<sup>25</sup> Zmiňuje rovněž, že herec je jedním z nejhůře uchopitelných prvků.<sup>26</sup> Jako jedné z nejzásadnějších složek každé inscenace mu pozornost nicméně věnuje i Christopher Balme ve svém *Úvodu do divadelní vědy*. Ten hovoří o obvyklé minimální definici herce jako tvůrce, který hovoří a koná nikoli sám za sebe, ale v roli, kterou představuje.<sup>27</sup>

---

<sup>23</sup> PAVIS, pozn. 14, s. 96.

<sup>24</sup> Tamtéž, s. 231.

<sup>25</sup> Tamtéž, s. 99.

<sup>26</sup> Tamtéž, s. 95.

<sup>27</sup> BALME, pozn. 18, s. 173.

Ve 20. století je možné v teorii herectví a v hereckém stylu zaznamenat tři důležité tendence. Ve spojení s jejich zakladateli je Balme nazývá termíny, které vyjadřují vztah mezi hercem a rolí: tedy „prožívání“ (Stanislavskij), „odstup“ (Brecht, Mejerchold) a „sebeodevzdání“ (Grotowski).<sup>28</sup>

Stanislavského učení Balme označuje za pravděpodobně nejvlivnější model teorie a pedagogiky herectví 20. století. Upozorňuje přitom na jeden ze Stanislavského nejdůležitějších požadavků, jenž zní, že by herec měl při tvorbě své role čerpat ze svého vlastního emocionálního zážitkového bohatství a emocionální paměti, čímž nastoluje identitu mezi vlastním pocitovým životem a ztvárňovanou rolí, přičemž se nevyčerpává v jednoduché identifikaci.<sup>29</sup> I Patrice Pavis tuto emoční teorii zmiňuje na prvních místech své studie herectví, byť poznamenává, že je použitelná pouze pro určitý typ herců objevujících se v divadle psychologického napodobování a tradiční rétoriky vášní, neboť vedle emocí charakterizují herce i kinestetické pocity, charakterizuje ho osa jeho těla a jeho tíha, tělesná konstituce, rozmístění partnerů v čase a prostoru.<sup>30</sup> I tak emoční teorii věnuje značnou pozornost.

Na Stanislavského učení výslovně navazuje Grotowski se svým učěním, byť to je spíš technikou a filozofií hereckého umění. Fyzické a psychické požadavky na herce ještě zintenzivňuje. Vychází z toho, co ostatně zdůrazňuje i Pavis,<sup>31</sup> že herecké umění je proces komunikace s diváky, a nejen tvůrčí problém herce. Hlavním nositelem divadelní události je podle Grotovského herec jako člověk, a především expresivní prostředky jeho těla a psychiky, na které se kladou nároky až po sebeodevzdání a sebeobnažení.<sup>32</sup>

Protipól Stanislavskému naopak vytvořil Bertold Brecht se svou teorií gestického hereckého umění, který se snažil herecké umění odvodit nikoli z individuální psychologie, ale spíš z poukázání na společnost. Výraz gestus vychází z gesta, z posunku a v Brechtově chápání označuje tělesné výrazové pohyby, které provázejí hovor a řeč. Vzhledem k tomu, že gesta nevycházejí z osobního prožívání herce, ale mají poukázat na nadindividuální, sociální vztahy, je podle něj i vztah mezi hercem a rolí charakterizován odstupem: hraní role má sloužit

---

<sup>28</sup> Tamtéž, s. 177-181.

<sup>29</sup> BALME, pozn. 18, s. 177-178.

<sup>30</sup> PAVIS, pozn. 14, s. 97.

<sup>31</sup> Tamtéž, s. 103-104.

<sup>32</sup> BALME, pozn. 18, s. 181.

především technice odcizení, jejímž cílem je „divákovi zprostředkovat kritický postoj vůči znázorňovanému procesu.“<sup>33</sup>

Významně se herectví, jak je vnímal Brecht, a jeho zcizovacímu efektu věnovala ve své publikaci *Fau efekt: vlivy Brechtova epického divadla a zcizujícího efektu v českém moderním herectví* Martina Musilová.<sup>34</sup> Již jsem uvedla, že ta připomněla, že právě zcizení a zcizující (zcizovací) efekt v herectví je klíčovým pojmem Brechtovy divadelní reformy, přičemž při jeho definici Brecht vycházel z koncepce Viktora Šklovského a jeho metody ozvláštnění. Chtěl ukázat jednání a událost jako nesamozřejmé, zvláštní a pozornosti hodné. Chtěl, aby divák vnímal jednání postav z odstupů, tj. nedůvěřivě, zkoumavě, kriticky; proto má podle něj herec zobrazovat postavu tak, aby její jednání bylo vnímáno jako ne-samozřejmé, aby bylo divákovi patrné, že postava nějakým způsobem jednala a rozhodovala se, ale že mohla jednat a rozhodnout se i jinak.<sup>35</sup>

Musilová doplňuje, že Brecht popsal techniky a cvičení, s jejichž pomocí lze dosáhnout zcizujícího efektu a které mají zamezit úplnému přetělesnění herce v postavu.<sup>36</sup> (Tyto Brechtem navrhované prostředky ostatně zmiňuje i Christopher Balme.<sup>37</sup>) Vedle dalšího Brecht hercům doporučuje náznakové herectví, markýrování, kdy herec zdůrazní pouze některé momenty jednání postavy, čímž připomene a podtrhne, co je z jednání postavy nejpodstatnější pro referování o ní. Říká rovněž, že herec by měl svou postavu pouze citovat, měl by být schopen vystoupit z role. Má také zdůraznit rysy postavy, které jsou spojeny s jejím společenským prostředím – hra herce tak má diváka vyprovokovat k diskusi nad hercem proponovanými problémy.<sup>38</sup>

Balme nicméně k těmto třem základním tendencím, respektive pohledům na herectví, které přineslo dvacáté století, dodává, že v rozpětí mezi nimi se nachází množství meziforem a variací, které však společně představují doplňky nebo revize těchto tří zmíněných konceptů.<sup>39</sup> I dnešní pojem hereckého umění v divadelní vědě se v zásadě orientuje na modely, které byly

---

<sup>33</sup> Tamtéž, s. 179-180.

<sup>34</sup> MUSILOVÁ, pozn. 19.

<sup>35</sup> MUSILOVÁ, pozn. 19, s. 43.

<sup>36</sup> Tamtéž, s. 66.

<sup>37</sup> BALME, pozn. 18, s. 180.

<sup>38</sup> MUSILOVÁ, pozn. 19, s. 66-68.

<sup>39</sup> BALME, pozn. 18, s. 183.

představeny: „prožívání“, „odstup“ a „sebeodevzdání“. Všechny tři se přitom drží pojmu role: v jádru všech tří je tedy premisa, že existuje schéma role, kterou stanovil divadelní autor a kterou realizuje herec, byť v dalším vývoji divadla a zvláště v experimentální oblasti se pojem role ocitl v krizi.<sup>40</sup>

Herectví, které zpravidla tvoří ústřední bod strukturální analýzy s ohledem na to, že herec stojí v centru dění a přitahuje k sobě ostatní složky představení,<sup>41</sup> bude tedy první složkou, jíž se ve své analýze *294 statečných* budu věnovat. Vedle něj se ovšem budu zabývat i analýzou dalších složek inscenace.

## **RYTMUS A TEMPO**

Pozornost budu upírat i na rytmus, respektive temporytmus inscenace, který jsem již po jejím prvním zhlédnutí vnímala jako velmi ovlivněný jednotlivými humornými vstupy, popkulturními odkazy a střídáním vážného s nevážným, které Dianiška v *294 statečných* použil. Pavis obecný rytmus inscenace označuje za „elektrický proud“, který spojuje různý scénický materiál představení, rozmisťuje ho v čase prostřednictvím scénického jednání.<sup>42</sup> Tempo je podle něj neviditelné a vnitřní: určuje rychlost nebo pomalost inscenace, zkracuje nebo prodlužuje jednání, zrychluje nebo zpomaluje přednes, v rytmu přitom nejde o změnu rychlosti, ale o důraz, který určuje výrazné a méně výrazné momenty, přičemž pro inscenaci je nejdůležitější právě rytmus celého představení, který spoluutvářejí všechny znakové systémy.<sup>43</sup>

## **HUDBA**

Složkami, jimiž se dále budu zabývat, budou obecně zvuk a zejména pak hudba. Ta se snadno stává nositelem odkazů na jiné texty, rovněž působí na diváka a jeho vnímání inscenace, přičemž sama výrazně ovlivňuje i další složky inscenace (a je jimi sama nazpět ovlivňována).<sup>44</sup> Pavis pojmem hudba označuje vše, co je slyšet na jevišti a v hledišti.<sup>45</sup> Připomíná, že v západních inscenacích je hudba především doprovodným jevem, tzv. incidental music, může

---

<sup>40</sup> Tamtéž, s. 184.

<sup>41</sup> Tamtéž, s. 96.

<sup>42</sup> PAVIS, pozn. 14, s. 229.

<sup>43</sup> Tamtéž, s. 232.

<sup>44</sup> Tamtéž, s. 224-227.

<sup>45</sup> Tamtéž, s. 222.

mít přitom celou řadu funkcí, když vytváří, ilustruje a charakterizuje určitou atmosféru, která se pak stává skutečnou akustickou kulisou. Cílem zvuků a hluku může být specifikovat určitou situaci, stejně tak může hudba inscenaci frázovat, vyplňovat pauzy mezi scénami nebo doprovázet výměnu kulis, může mít funkci kontrapunktu, vytvářet nálady jako ve filmu či určovat jednání.<sup>46</sup> V Dianiškových *294 statečných* je hudba jedním z nejvýraznějších prostředků, které užívá zejména při zmiňovaném střídání vážných a nevážných poloh, často mu slouží jako intertextuální, popkulturní odkazy, tedy ji využívá hned v několika funkcích, které hudbě v divadelní inscenaci přisuzuje Patrice Pavis.

## PROSTOR

Nevyhnou se ani prostoru, zejména tedy scénografii a světlu, které vytvářejí ostatním složkám inscenace jednotící a propojující prvky.<sup>47</sup> Nebudu se přitom zaobírat prostorem ve všech kategoriích, do nichž jej Patrice Pavis nebo Christopher Balme, jehož *Úvod do divadelní vědy* se divadelnímu prostoru rovněž rozsáhle věnuje, člení. Všechny tyto kategorie by pro mě při analýze samotné inscenace *294 statečných* nebyly nosné. Při analýze inscenace se budu věnovat především kategorii jevištního prostoru dle Pavise či scénickému prostoru,<sup>48</sup> jak tento označuje Christopher Balme, a tedy především scénografii.

Christopher Balme ve svém *Úvodu do divadelní vědy* připomíná, že pojem scénografie užívaný v dnešní divadelní vědě nejlépe vyjadřuje dnešní inscenační praxi, když zahrnuje spolupůsobení obrazu, světla i prostoru včetně technických otázek.<sup>49</sup> Prostor jako jeden z dle Pavise nejkonkrétnějších složek představení tvoří současně jednu ze složek dramatického časoprostoru, tedy trinomu prostor-čas-jednání. Tento tvoří základ, který k sobě přitahuje jako magnet zbytek představení, vytváří konkrétní i fiktivní svět, ve kterém se prolínají všechny vizuální, zvukové a textové prvky scény. Tyto složky jsou na sobě současně nezbytně závislé.<sup>50</sup>

Stejně tak klíčovou roli zaujímá v představení světlo: umožňuje mu existovat, díky osvětlení je představení vidět. Spojuje a zbarvuje vizuální prvky představení tím, že jim

---

<sup>46</sup> Tamtéž, s. 226-227.

<sup>47</sup> PAVIS, pozn. 14, s. 301.

<sup>48</sup> BALME, pozn. 18, s. 216.

<sup>49</sup> Tamtéž, s. 224.

<sup>50</sup> PAVIS, pozn. 14, s. 238-239.

přisuzuje určitou atmosféru.<sup>51</sup> V inscenaci *294 statečných* tvoří jednu z klíčových úloh, když jej Dianiška hojně využívá vždy, když dění na jevišti rozděluje do několika časoprostorových rovin. Vedle jejich scénografického oddělení mu přitom významně napomáhá i právě světlo.

#### **1.4. Shrnutí a osnova práce**

Má práce je rozdělena do čtyř kapitol. Po úvodní, zde končící kapitole, bude následovat nejprve kapitola nazvaná *Kontext*, v níž ve stručnosti představím jak autora a režiséra inscenace *294 statečných*, tak následně tuto inscenaci samotnou a historický kontext s jejím tématem spojený. Po tomto úvodu se budu věnovat přímo analýze jednotlivých složek inscenace, jejichž stručné shrnutí a přiblížení jsem provedla již zde v úvodu, tedy zejména herectví, rytmu, hudbě a prostoru. V této nejobsažnější části se pokusím provést strukturální analýzu inscenace *294 statečných*, jak tuto metodu představil Patrice Pavis. Jak bylo uvedeno výše, budu se zaměřovat na to, jak se v jednotlivých prvcích projevuje střídání vážných poloh s nevážnými, jak do inscenace vstupují intertextuální odkazy, jak s danými složkami Dianiška pracuje. Čtvrtá kapitola bude závěrečná, v níž shrnu učiněná zjištění.

---

<sup>51</sup> Tamtéž, s. 302.

## 2. Kontext

### 2.1. Tomáš Dianiška

Tomáš Dianiška, absolvent herectví na pražské DAMU (2008), je od roku 2014 členem hereckého souboru Divadla pod Palmovkou, kam nastoupil po svém prvním divadelním angažmá v Divadle F. X. Šaldy v Liberci (2008-2014)<sup>52</sup>. Právě v Liberci společně s několika kolegy založil Divadlo F. X. Kalby, původně odnož libereckého divadla, v jehož rámci se začal uplatňovat nejen jako herec, ale rovněž jako autor či spoluautor a režisér. Zde vznikly jak první inscenace, v jejichž případech je autorem textu, tak i první jeho režijní práce, byť hned několik inscenací jeho textů uvedených v Divadle F. X. Šaldy v Liberci, ale i později, je po stránce režie podepsáno nejen jím samým, ale buď jím v kombinaci s kolektivem, či rovnou kolektivem (*Mickey Mouse je mrtvý*, *LOGO*, *1000 věcí, co mě serou*, *aneb Tvoje bába je komedie*).

S tvorbou uskupení tvořícího pod názvem Divadlo F. X. Kalby se Tomáš Dianiška následně přesunul do pražského Divadla pod Palmovkou<sup>53</sup> (byť již bez původního názvu uskupení), kde se premiéry inscenací jeho textů – nejprve v cizích (*Mlčení bobříků*), následně v kolektivních (*Pusťte Donnu k maturitě!*) či vlastních režiiích (*Bezruký Frantík*) – odehrávaly nejprve na malé scéně, tedy ve Studiu PalmOFF. Nejúspěšnější z nich se následně přesunuly na hlavní scénu, Velký sál Divadla pod Palmovkou (*Pusťte Donnu k maturitě!*, *Bezruký Frantík*), a některé další vznikly již přímo pro ni (*294 statečných*, *Encyklopedie akčního filmu*). V prvních letech přitom Tomáš Dianiška figuroval, jak i z výše uvedeného vyplývá, v první řadě jako autor textů a herec. Od roku 2019 se profiluje rovněž jako režisér inscenací svých textů. Ty jsou, jak již bylo rovněž zmíněno výše, pravidelně oceňovány, minimálně nominacemi na Ceny divadelní kritiky v kategorii Poprvé uvedených českých her. Velmi příznivých ohlasů se však dostává jeho inscenacím jako takovým, a to ačkoli zejména po autorské stránce Tomáš Dianiška, jak sám přiznává,<sup>54</sup> vychází z již ustáleného vzorce a ten poměrně často opakuje.

---

<sup>52</sup> Tomáš Dianiška – profil. Divadlo pod Palmovkou. Online. Cit. 14. 2. 2024. Dostupné z: <https://www.podpalmovkou.cz/herecky-soubor-2-dianiska-tomas>.

<sup>53</sup> Tamtéž.

<sup>54</sup> VRTÍŠKOVÁ NEJEZCHLEBOVÁ, Lenka. „*Tahle nemůže mít žádného chlapa.*“ *Herečka Dočkalová a režisér Dianiška o hejtech, lásce a společném soužití*. Online. Deník N. 25. 12. 2023. Dostupné z:



Jeho autorské inscenace je možné pracovníčně rozdělit do dvou hlavních linií. Tu první tvoří inscenace textů primárně komediálního rázu, buď vlastní (*Atomová kočička, Pusťte Donnu k maturitě!, Tajemný pan Zet*), případně adaptace nejrozličnějších blogů a knih (*Žena filmového kritika, Poslední důvod, proč se nezabít*). Druhou, do níž je možné zařadit i mnou k analýze vybranou inscenaci *294 statečných*, jsou inscenace her inspirovaných skutečnými událostmi či konkrétními osobnostmi (*Transky, body, vteřiny, 294 statečných, Špinarka, Burian, Tělo tajné agentky*).

Obě tyto mnou pracovníčně vytvořené skupiny jeho inscenací přitom spojuje celá řada shodných a opakujících se prvků. V první řadě je to střídání různých žánrů, stylů a postupů v rámci jedné inscenace. Tomáš Dianiška se netají svou oblibou filmů, a to i filmů žánrových a takzvaně „béčkových“. V jeho inscenacích se tak často objevují filmové citace, parafráze a některé postupy převzaté z klasických filmových (ale i literárních) žánrů, jakými jsou detektivka, thriller, či horror, či jimi inspirované – a mnohdy parodicky shozené. Tato montáž různých postupů se pak projevuje v mnoha složkách jeho inscenací, ať již hudební a výtvarné (scéna, kostýmy, masky, rekvizity, světla), tak i ve složce nejviditelnější – v herectví. Ovlivňuje také výrazně rytmus inscenací. A projevuje se v obou druzích jeho inscenací, tedy i v těch inspirovaných skutečnými událostmi či životopisných, přičemž v nich se Dianiškovi působivě daří spojovat věcnou a vážnou stránku nahlížených událostí a životních osudů – až dokumentární – s odlehčenými rovinami.

## 2.2. 294 statečných: inscenace a historický kontext

Mnou k analýze vybraná inscenace *294 statečných* patří k nejúspěšnějším z Dianiškových inscenací. Vedle ceny Divadelní kritiky v kategorii Nejlepší poprvé uvedená hra roku 2020<sup>55</sup> získala i ocenění v Cenách divadelních novin, v kategorii nejlepší inscenace činoherního divadla v sezónách 2020/2021 a 2021/2022 (spojení sezón při hlasování v důsledku uzavírky divadel způsobené pandemií COVID-19).<sup>56</sup> Současně přitom představuje

---

<https://denikn.cz/1312689/jak-tohle-nekdo-muze-mit-doma-reziser-dianiska-a-herecka-dockalova-o-hejtech-lasce-a-spolecnem-souziti/>.

<sup>55</sup> Ceny divadelní kritiky 2020 – Vítězové. SAD – Svět a divadlo. Časopis o světě divadla a divadle světa. Online. Cit. 14. 2. 2024. Dostupné z: <https://www.svetadivadlo.cz/cz/cdk20/CDK20win>.

<sup>56</sup> Ceny divadelních novin. Divadelní noviny. Online. Citace 14. 2. 2024. Dostupné z: [https://www.divadelni-noviny.cz/ceny-divadelnich-novin#2021\\_2](https://www.divadelni-noviny.cz/ceny-divadelnich-novin#2021_2).

typický příklad v jeho tvorbě. V synopsi k ní Divadlo pod Palmovkou uvádí v podtitulu, že se jedná o „*Akční béčko o hrdinech operace Anthropoid*“, a vedle toho nadále, že jde o „dokufikční hru podle skutečné události o zákulisí největšího hrdinského činu našich dějin“.<sup>57</sup> Již z tohoto krátkého úvodu je jasně patrné, že vedle toho, že Dianiška ve svém textu vychází ze skutečných událostí, pracuje v inscenaci i s dalšími žánry, komikou a nadsázkou, jak bylo zmíněno výše.

Námětem inscenace *294 statečných* se Tomáši Dianiškovi stala jedna z největších a nejúspěšnějších akcí protiněmeckého odboje v Evropě během druhé světové války – atentát provedený na říšském protektorovi Reinhardu Heydrichovi v roce 1942 v Praze československými parašutisty. Ústředními hrdiny své inscenace přitom nezvolil, jak je tomu obvyklé, parašutisty z výsadku Anthropoid, kteří odbojovou akci a atentát samotný provedli, ale primárně jejich spolupracovníky z domácího odboje, bez nichž by, jak zejména v posledních letech zaznívá, provedení akce nebylo možné.<sup>58</sup>

Od seskoku prvních skupin parašutistů na území Protektorátu Čechy a Morava až do provedení atentátu a následného prozrazení atentátníků jedním z dalších parašutistů, Karlem Čurdou, to byli právě členové domácího odboje, jejich rodiny a spolupracovníci, kteří parašutistům poskytovali zázemí, a to včetně bydlení, respektive úkrytů, potravin a dokladů. Skupina Anthropoid mající provést atentát seskočila společně se skupinami Silver A a Silver B 28. 12. 1941 (a již před ní seskočili dva parašutisté v rámci jiných operací: 16. 4. 1941 Otmar Riedl, operace BENJAMIN, a v noci z 3. na 4. 10. 1941 František Pavelka, operace PERCENTAGE).<sup>59</sup> K provedení atentátu došlo 27. 5. 1942 a k následnému prozrazení atentátníků jedním z dalších parašutistů, Karlem Čurdou, až 16. 6. 1942.<sup>60</sup> Jednalo se tedy o období zhruba šesti měsíců od prosince 1941, během něž členové domácího odboje parašutistům pomáhali. Rovněž s nimi často spolupracovali na svěřených úkolech. To vše na úkor vlastní bezpečí a vlastních životů. Ostatně za účast na atentátu a pomoc parašutistům

---

<sup>57</sup> *294 statečných* – inscenace. Divadlo pod Palmovkou. Online. Cit. 14. 2. 2024. Dostupné z: <https://www.podpalmovkou.cz/inscenace-135-294-statecnych>.

<sup>58</sup> ČVANČARA, pozn. 22, dále rovněž: Heydrich – konečné řešení. 17. díl. Konečně go! [epizoda dokumentárního televizního seriálu]. Česká televize, 2012. ČT2. 23. 12. 2021, Heydrich – konečné řešení. 35. díl. Dáme si do bytu dva mimopražské. [epizoda dokumentárního televizního seriálu]. Česká televize, 2012. ČT2. 29. 4. 2022.

<sup>59</sup> ŠOLC, pozn. 5, s. 63-70.

<sup>60</sup> Heydrich – konečné řešení. 39. díl. Atentát [epizoda dokumentárního televizního seriálu]. Česká televize, 2012. ČT2. 27. 5. 2022. Heydrich – konečné řešení. 30. díl. Out Distance – zrádce na obzoru [epizoda dokumentárního televizního seriálu]. Česká televize, 2012. ČT2. 25. 3. 2022.

bylo po vyzrazení celé akce v Praze, Brně a Mauthausenu popraveno na 1327 Čechů, přičemž čísla 294 dosáhl počet osob popravených 24. 10. 1942, 26. 1. 1943 a 3. 2. 1944 v Mauthausenu v přímé souvislosti s atentátem na Heydricha.<sup>61</sup> Právě toto číslo Dianiška vtělil do názvu své inscenace a jejími hlavními postavami tedy učinil zástupce domácího odboje. Využil přitom několik skutečných rodin a osobností domácího odboje.

V jeho inscenaci tak hlavní hrdiny tvoří postavy inspirované těmito skutečnými historickými osobnostmi. Dianiška vybírá šest, respektive sedm, z nich, které činí zástupci všech zmiňovaných 294: Jana Zelenku Hajského, Jindřišku Novákovou s matkou Marií Novákovou, Marii Moravcovou se synem Vlastimilem (Aťou) Moravcem či Oldřicha Vosmíka.<sup>62</sup> Vedle nich se v inscenaci objevují ústřední postavy celé odbojové operace, tedy Jan Kubiš a Jozef Gabčík, přičemž tyto postavy v inscenaci vystupují pod krycími jmény, jež v Protektorátu skutečně užívali, Otto Strnad a Zdeněk Vyskočil, a následně poté další postavy inspirované skutečnými osobnostmi. Reinhard Heydrich, Karel Čurda (vystupující rovněž pod krycím jménem Karel Vrbas) či Ladislav Vaněk a postavy vedlejší – někdy jmenovité, jindy zcela anonymní. Všechny konkrétní postavy jsou přitom svými historickými předobrazy pouze inspirované, jak se ostatně zmiňuje např. v programu k inscenaci.

Ladislav Stýblo, dramaturg inscenace, v programu k ní vydaném Divadlem pod Palmovkou uvádí, že:

inscenace *294 statečných*, premiérově uvedená „sedmdesát osm let po (těchto) historických událostech je vůbec prvním českým "celovečerním" divadelním dílem, které se atentátu na Heydricha podrobně věnuje, ... vychází ovšem z historických souvislostí a skutečností pouze volně: na jejich základě se snaží zprostředkovávat témata, která se zdají být pro dnešní dobu klíčová – témata hrdinství a aktivního odporu proti idejím i režimům, které jsou v principu totalitářské, opírají se o nebezpečnou a cílenou demagogii a populismus, aktivizují nejnižší lidské pudy a zneužívají moc k dosažení svých odporných a zavrženíhodných cílů ohrožujících lidské životy i hodnoty svobody a demokracie.“<sup>63</sup>

---

<sup>61</sup> STÝBLO, pozn. 4.

<sup>62</sup> Marie Moravcová ani Jan Zelenka-Hajský přitom mezi uváděné 294 osoby popravené v Mauthausenu nepatřili. Oba zahynuli ještě dřív, než k popravám došlo, když při zatýkání v souvislosti s odhalením celé skupiny spolupracovníků parašutistů z bezpečnostních důvodů spáchali sebevraždu. (Zdroj: ČVANČARA, pozn. 22.)

<sup>63</sup> STÝBLO, pozn. 4, s. 27-29.

Inscenace se tak podle něj „snaží činit způsobem, který je blízký jazyku současného divadla a "popkultury" – a tedy i současnému divákovi mladé a střední generace.“ Za důležitý motiv inscenace přitom prohlašuje „snahu příběhy "velké" i "malé" historie týkající se atentátu na Heydricha (včetně situací zcela smyšlených) aktualizovat, a vyjít tak vstříc touze současného diváka po velkých příbězích, hrdinech a činech měnících běh dějin.“ Podotýká, že „inscenaci *294 statečných* v žádném případě nelze vnímat jako dramatické zachycení skutečných historických událostí, ani jako dílo zachycující či zpracovávající osudy a činy skutečně žijících osob, aktérů historického dění.“<sup>64</sup>

Naopak zmiňuje metody aluze a divadelní asambláže, s nimiž inscenace *294 statečných* vědomě pracuje:

„kdy je k původnímu příběhu přidána ještě další, plasticizující, rozvíjející a ozvláštňující vrstva, a historická realita je díky této metodě v hlavních bodech a rysech respektována, ale je zároveň rozšířena o nový vklad, prvky a pohledy, které původní historickou realitu autorsky a subjektivně rozvíjejí a obohacují, aby podpořily hlavní téma.“<sup>65</sup>

Jak vyplývá z výše uvedeného, Tomáš Dianiška se svým týmem tedy při přípravě inscenace *294 statečných* vycházel ze skutečných událostí, nedržel se ovšem pouze jich. Jak je ve fikčním zpracování historických událostí obvyklé, sáhl i on při dramatickém zpracování původního příběhu ke zjednodušení a k úpravám. Fabule inscenace zobrazuje příběh od vysazení operační skupiny Anthropoid na území Protektorátu, respektive od jejich napojení na pražskou část domácího odboje až po vyzrazení místa úkrytu parašutistů – atentátníků v kostele sv. Cyrila a Metoděje v Reslově ulici v Praze. V reálu toto období trvalo od 29. 12. 1941 až do 17. 6. 1942, tedy v podstatě půl roku.<sup>66</sup> V inscenaci se žádné časové určení v tomto směru neobjevuje, je pouze patrné, že tato nedodrhuje jednotu času (ostatně ani jednotu místa), ovšem nesnaží se ani jakkoli upozornit na to, že by se mělo jednat o takto dlouhý časový úsek.

Od reálných skutečností a slovy Ladislava Stýbla „původního příběhu“ se inscenace odlišuje jednak v konkrétních situacích, které zobrazuje, a v tom, jak je inscenuje, tak i pokud jde o postavy, jež v ní vystupují. Na tomto poli se nejvýznamněji projevuje zmiňované

---

<sup>64</sup> STÝBLO, pozn. 4, s. 27-29.

<sup>65</sup> Tamtéž.

<sup>66</sup> ŠOLC, pozn. 5, s. 70, a ČVANČARA, pozn. 22.

zjednodušení. V inscenaci vystupuje sedm postav zastupujících domácí odboj, tedy zmiňovaných 294 statečných. Marie Moravcová se synem Vlastimilem / Aťou, Marie Nováková s dcerou Jindřiškou, Jan Zelenka Hajský, Oldřich Vosmík a Ladislav Vaněk. Krom toho, že těchto sedm představuje celou pražskou odbojovou organizaci, se s výjimkou Ladislava Vaňka v případě zbývajících šesti zjednodušení projevuje primárně v osekání jejich rodin. Vedle Marie Moravcové a jejího syna odbojářům pomáhal i její manžel, Alois Moravec,<sup>67</sup> ačkoli v inscenaci výslovně zaznívá, že tato je vdovou. Stejně tak v případě Jana Zelenky Hajského byla do pomoci parašutistům zapojena celá rodina, tedy i jeho žena Františka a syn Jan Milíč Zelenka,<sup>68</sup> v inscenaci však žádné informace o rodině nezaznívají. Rovněž ústřední postavou spojenou s domácím odbojem v rodině Novákových byl Václav Novák, manžel Marie, otec Jindřišky.<sup>69</sup> Místo něj v inscenaci figuruje jeho žena Marie.

Zjednodušení se projevuje i v případě postavy Oldřicha Vosmíka a parašutistů, konkrétně pokud jde o postavu Karla Vrbase / Čurdy. Oldřich Vosmík je v inscenaci postavou, do níž Dianiška vtělil několik skutečných historických osobností: pravděpodobně otce i syna – Bohumila a Oldřicha Vosmíkovy,<sup>70</sup> ale i řezníka Františka Braunera, přes jehož řeznictví se Gabčík pokusil uprchnout z místa atentátu.<sup>71</sup> Karla Vrbase (Čurdu) Dianiška zobrazuje rovněž jako telegrafistu provádějícího telegrafické spojení s Londýnem. Ve skutečnosti byl telegrafistou, který do Protektorátu seskočil již se skupinou Anthropoid, člen výsadku Silver A Jiří Potůček, jenž padl při pronásledování po Čurdově zradě.<sup>72</sup>

V případě postavy Ladislava Vaňka pak Dianiška využívá komplikovanější úpravu, když toho v inscenaci ztvárňuje vždy herečka a jméno Ladislav Vaněk je označeno za krycí, zatímco skutečným jménem této postavy má být Zdislava Vaňková. V uvedeném ztvárnění spatřuji způsob, jak se vyrovnat s touto historickou postavou, když Ladislav Vaněk byl

---

<sup>67</sup> ČVANČARA, pozn. 22.

<sup>68</sup> ČVANČARA, pozn. 22.

<sup>69</sup> Tamtéž.

<sup>70</sup> Bohumil Vosmík pomáhal se zásobováním parašutistů, Oldřich Vosmík se pokusil prostřítlet při zatýkání. Zdroj: ČVANČARA, pozn. 22.

<sup>71</sup> Heydrich – konečné řešení. 40. díl. Zmizeli. [epizoda dokumentárního televizního seriálu]. Česká televize, 2012. ČT2. 3. 6. 2022.

<sup>72</sup> Heydrich – konečné řešení. 18. díl. Silver jako spojení. [epizoda dokumentárního televizního seriálu]. Česká televize, 2012. ČT2. 30. 12. 2021. Rovněž: Heydrich – konečné řešení. 337. díl. Zůstal jsem sám. [epizoda dokumentárního televizního seriálu]. Česká televize, 2012. ČT2. 13. 5. 2022.

zakladatelem a vedoucím ilegální organizace Jindra, a tedy členem domácího odboje, ovšem později rovněž konfidentem gestapa.<sup>73</sup>

Nejvýznamnějším prvkem, který se ve smyslu zjednodušení u v inscenaci vystupujících postav projevuje, je však rozdělení těchto postav na kladné a záporné hrdiny příběhu. Za zmínku současně stojí i fakt, že všechny postavy jsou navíc způsobem svého chování i řeči významně přiblížené dnešní době. Tak, aby se s těmi pozitivními z nich mohl divák snadno ztotožnit. Projevuje se to například v pubertálním vzdoru postavy Jindřišky Novákové při prvním zamilování a hádce s matkou.

K fabuli inscenace je možné konstatovat, že tato vypráví příběh operace Anthropoid a úspěšného provedení úkolu, tedy atentátu na Reinharda Heydricha, z pohledu na několik příslušníků domácího odboje – právě oněch kladných postav, jak tyto Dianiška představuje. Syžet se fabuli výrazně nevzdaluje, jen několik informací z ní v něm není výslovně zobrazeno, zaznívají pouze z vyprávění postav. Zde jde primárně o zprávu o přistání parašutistů, o němž referuje postava Marie Novákové v podání Gabriely Míčové. Jinak se syžet soustředí na konkrétní situace, na nichž celé dlouhé období – tedy navázání kontaktů s domácím odbojem, přípravy na atentát, jeho provedení, následné reakce ze strany protektorátní vlády a Třetí říše i skrývání parašutistů, až po jejich zradu a odhalení – ilustruje, přičemž přitom přeskakuje od jedné k druhé.

Nejprve je divákům představena ústřední negativní postava, tedy Reinhard Heydrich, po něm následuje odhalení seskoku parašutistů ve scéně zabíjačky, několik scén zobrazujících jejich seznámení s domácím odbojem, v nichž dochází k představení domácích odbojářů. Následují scény přibližující život v Protektorátu propojované s přípravou na provedení atentátu. První polovina inscenace vrcholí samotným atentátem. Druhá část se vrací do okamžiků bezprostředně navazujících, když zobrazuje úprk parašutistů z místa činu opět do úkrytu ke členům domácího odboje. Následně dochází k několika časovým skokům, když v inscenaci vše působí, jako by probíhalo bezprostředně poté, ve skutečnosti od provedení atentátu k prozrazení

---

<sup>73</sup> ČVANČARA, Jaroslav. *Někomu život, někomu smrt: československý odboj a nacistická okupační moc: 1941-1943*. Praha: Laguna, 1997. Též UHLÍŘ, pozn. 22.

parašutistů uběhly zhruba tři týdny.<sup>74</sup> V syžetu je tedy následně zobrazeno pátrání po parašutistech, rovněž skutečností inspirované hledání Jindřišky Novákové – jako libeňské dívky, která odvezla atentátníkem odložené kolo.<sup>75</sup> Historií je inspirovaná i situace působící v inscenaci jako zdroj významného odlehčení – tedy ošetření Heydricha v nemocnici, k němuž přijíždí vybraná německá lékařka bez brýlí.<sup>76</sup> Tato scéna se objevuje ještě před zmiňovaným hledáním Jindřišky Novákové mezi libeňskými dívkami s kolem, jež pokračuje rovnou do hlášení o úmrtí Reinharda Heydricha. Syžet dále ukazuje ukrytí parašutistů v kostele a jejich zásobování, udání Karla Čurdy, závěrečný výslech Ati Moravce s vynuceným prozrazením úkrytu parašutistů a epilog. I ve zmiňované scéně výslechu přitom Dianiška pracuje s jedním z historických mýtů – předložením useknuté hlavy paní Moravcové jejímu synovi v rámci snahy vynutit z něj přiznání.<sup>77</sup>

Jak jsem uvedla, Dianiška ve své inscenaci nepracuje s jednotou času a nevyužívá ani jednotu místa. Při střídání jednotlivých míst ve smyslu dramatického prostoru, v nichž se děj právě odehrává, a mezi nimiž inscenace v rámci syžetu a inscenování jednotlivých dramatických situací přeskakuje, mu významně napomáhá prostorové řešení jeviště. Toto je velmi jednoduše – bez využití velkého množství kulis – rozčleněno do několika částí. Mezi nimi se pak Dianiška zejména za využití světla snadno pohybuje. Fakt, že přitom nedochází k žádným přestavbám scény, napomáhá rytmu a tempu inscenace podobně jako zvyšující, případně snižující se četnost střídání jednotlivých částí jeviště, a tedy přeskokování mezi jednotlivými dramatickými situacemi, které se v nich odehrávají.

---

<sup>74</sup> ŠOLC, pozn. 5, s. 70, a ČVANČARA, pozn. 22.

<sup>75</sup> Heydrich – konečné řešení. 40. díl. Zmizeli. [epizoda dokumentárního televizního seriálu]. Česká televize, 2012. ČT2. 3. 6. 2022.

<sup>76</sup> Situace, kdy si lékař, který měl vést Heydrichovu operaci, před touto zapomněl brýle, a musel ji tedy vést jiný lékař, vychází z dobových svědectví. Zmiňované např. v: Heydrich – konečné řešení. 36. díl. Souboj na Bulovce. [epizoda dokumentárního televizního seriálu]. Česká televize, 2012. ČT2. 6. 5. 2022.

<sup>77</sup> FOŘTOVÁ, Klára. *Obětovala raději sebe. „Teta“ Moravcová byla výraznou postavou odboje*. Online. iDnes.cz. 17. 10. 2020. Citace 4. 5. 2024. Dostupné z: [https://www.idnes.cz/zpravy/domaci/marie-moravcova-teta-odboj-hrdinka-anthropoid-naciste.A200722\\_135327\\_domaci\\_aug](https://www.idnes.cz/zpravy/domaci/marie-moravcova-teta-odboj-hrdinka-anthropoid-naciste.A200722_135327_domaci_aug).

### 3. Rozbor dílčích složek inscenace

#### 3.1. Herectví

Jak už jsem uvedla, herec dle Pavisovy *Analýzy divadelního představení* stojí v centru dění, snaží se k sobě přitáhnout ostatní složky představení<sup>78</sup>, je živoucím poutem mezi autorovým textem, režisérovy pokyny a pozorným nasloucháním diváka, je průsečíkem celého popisu představení.<sup>79</sup> Pavis rovněž zmiňuje, že herec je jedním z nejhůře uchopitelných prvků.<sup>80</sup> V úvodní metodologické kapitole jsem uvedla, že jako jedné z nejzásadnějších složek každé inscenace se herectví věnoval i Christopher Balme, který rozebíral i tři zásadní tendence, které se projeví v teorii herectví a v hereckém stylu ve 20. století, aby současně zdůraznil, že v rozpětí mezi těmito třemi základními tendencemi se nachází množství meziforem a variací, které společně představují doplňky nebo revize těchto tří zmíněných konceptů.<sup>81</sup>

Pro analytický přístup jsou nicméně podle Balmeho důležitější strukturální kritéria popisu. Prvním krokem v tomto smyslu je podle něj postihnout prvky hereckého umění: gestiku, hlas, rytmus dikce, pohyb, když každý prvek může mít význam sám o sobě, v praxi hereckého umění jako i v analýze však je jejich samostatný význam víceméně nemožný, protože se všechny prvky nacházejí v komplexním vztahu vzájemné interakce.<sup>82</sup> Pavis říká, že současný herec pouze nenapodobuje nějakého nezadatelného jedince, že není simulátorem, ale stimulátorem a zprostředkovává realitu prostřednictvím konvencí, které divák zaznamenává a identifikuje.<sup>83</sup> Gesta tak mají význam pouze ve vztahu k pohybu po jevišti, k danému typu přednesu nebo rytmu. Mají smysl jedině tehdy, pokud je vnímáme společně se scénou a scénografií, jejichž součástí jsou. Herec je poté autorem montáže, když vytváří svou roli na základě fragmentů.<sup>84</sup> Jeho práci je ovšem dle Pavise možné pochopit jen tehdy, umístíme-li ji do celkového kontextu inscenace, neboť tam vytváří význam celého představení.

---

<sup>78</sup> PAVIS, pozn. 14, s. 96.

<sup>79</sup> Tamtéž, s. 99.

<sup>80</sup> Tamtéž, s. 95.

<sup>81</sup> BALME, pozn. 18, s. 183.

<sup>82</sup> Tamtéž, s. 185.

<sup>83</sup> PAVIS, pozn. 14, s. 106.

<sup>84</sup> Tamtéž, s. 108.



V Dianiškově inscenaci *294 statečných* je obsazených celkem 13, respektive 14, herců v konkrétních rolích a vedle nich několik statistů. Ti se objevují jednak v hromadných scénách, jako je druhá scéna inscenace – zabíjačka, kde tvoří společně s ostatními herci početné účastníky této akce, či v epizodních, zpravidla nemluvicích, rolích, jako jsou jednotliví příslušníci gestapa, manželka Reinharda Heydricha vyskytující se pouze ve scéně, kdy on od ní těsně před atentátem odchází a ona mu mává, nebo další libeňské dívky, mezi nimiž svědkyně hledá Jindřišku Novákovou (jediný případ, kdy na jevišti promlouvají). Tři, respektive čtyři, herci se objevují v několika vedlejších rolích. Jsou jimi v záznamu inscenace, který posloužil jako základní pramen této práce, Jiří Panzner<sup>85</sup> a Jakub Tvrđík v rolích příslušníků gestapa, Aťových spolužáků, či notáře a Barbora Kubátová s Terezou Dočkalovou. Zatímco Barbora Kubátová v záznamu inscenace ztvárňuje jednak postavu Baronesy, a vedle toho i lékařku povolanou ke zraněnému Heydrichovi, Tereza Dočkalová se představuje jednak jako Ladislav Vaněk (Zdislava Vaňková) a vedle toho rovněž jako Cecílie Adamová (svědkyně odložení a vyzvednutí Kubišova kola v Libni po atentátu<sup>86</sup>). Právě role, v nichž se v záznamu objevuje Tereza Dočkalová, byly při několika představeních, která jsem navštívila, ztvárněny Barborou Kubátovou, která je přibrala ke svému hereckému partu. Proto výše zmiňuji dvě eventuality v počtu herců.

Zbývajících deset herců se již objevuje vždy pouze ve svých rolích,<sup>87</sup> přičemž mezi nimi v podstatě není možné určit role hlavní a vedlejší – mají všechny velmi podobný rozsah a všechny jsou i stejně důležité jak pro inscenaci komplexně, tak pro její fabuli. Název *294 statečných* ostatně (vedle toho, že jako první představuje popkulturní odkaz, když vedle počtu obětí odkazuje i k filmu *Sedm statečných*) sám předznamenává, že nepůjde o jediného hlavního hrdinu. V počátku uvádění inscenace se v obsazení tří rolí objevily alternace, a sice v roli Jindřišky Novákové, kde Kamilu Trnkovou (na záznamu) střídala Klára Suchá, v roli Ati Moravce se objevovali Vojtěch Fůlep a Denis Šafařík (na záznamu) a ve výše uvedené roli

---

<sup>85</sup> Alternovaný rovněž Ondřejem Bauerem. (Zdroj: *294 statečných*. Profil inscenace. I-divadlo.cz. Online. Cit. 19. 4. 2024. Dostupné z: <https://www.i-divadlo.cz/divadlo/divadlo-pod-palmovkou/294-statecných>.)

<sup>86</sup> Této postavě bylo proti historickým osobnostem změněno jméno. (Zdroj: Heydrich – konečné řešení. 40. díl. Zmizeli. [epizoda dokumentárního televizního seriálu]. Česká televize, 2012. ČT2. 3. 6. 2022.)

<sup>87</sup> Jedinou výjimkou je Daniel Krečmar, který se mihne i v jedné z úvodních scén – ve zmiňované zabíjačce, které se účastní ještě jako anonymní občan (statista), pouze doprovázející ostatní herce živě hrou na tahací harmoniku. To je patrné z televizního záznamu inscenace, při zhlédnutí představení živě přímo v hledišti však nijak zvlášť s ohledem na to, že se v dané scéně objevuje pouze v nejvzdálenější části jeviště, navíc mezi řadou dalších herců.

Ladislava Vaňka, respektive Cecílie Adamové Terezu Dočkalovou alternovala Barbora Kubátová. V průběhu uvádění pak některé role nazkoušeli i další herci, v současné chvíli tak Jindřišku Novákovou hraje Rosalie Malinská a Jana Zelenku Hajského Ivan Jiřík.<sup>88</sup> V průběhu uvádění se objevila alternace i v roli Zdeňka Vyskočila (Jozef Gabčík), jehož ztvárňoval Ondřej Veselý, a hned v několika rolích (Heydrich, Čurda, Gabčík), obvykle ze zdravotních důvodů, zaskakoval autor a režisér inscenace Tomáš Dianiška.<sup>89</sup>

V televizním záznamu představení inscenace se vedle výše zmiňovaných – Kamily Trnkové, Denise Šafaříka, Barbory Kubátové, Terezy Dočkalové, Jiřího Panznera a Jakuba Tvrdíka – objevili Martin Němec v roli Reinharda Heydricha, Martin Hruška jako Oldřich Vosmík, Gabriela Míčová jako Marie Nováková, Ivana Wojtylová jako Marie Moravcová, Daniel Krečmar v roli Otto Strnada (Jana Kubiše), Jakub Albrecht v roli Zdeňka Vyskočila (Jozefa Gabčíka), Denny Ratajský jako Jan Zelenka Hajský a Adam Vacula v roli Karla Vrbase / Čurdy.

Patrice Pavis zdůrazňuje, že herec nabývá významu výhradně prostřednictvím svého vztahu k partnerům na scéně. Je tedy podle něj potřeba si všimnout, jaký postoj k nim zaujímá, zda hraje samostatně vlastním způsobem, nebo zda je jeho hra typická pro celou skupinu, jaké místo zaujímá v celkové konfiguraci.<sup>90</sup> Ve výše uvedeném výčtu herců obsazených v Dianiškově inscenaci *294 statečných* jsem již konstatovala, že s výjimkou několika rolí menšího rozsahu i důležitosti se většina herců představuje v rolích, které jsou si ve smyslu jejich rozlišení na hlavní a vedlejší v podstatě rovné, a toto rozdělení tak není možné provést. I v tomto bodě spatřuji zamýšlený důraz na kolektiv hrdinů, zdůrazněný již v titulu inscenace. Této rovnosti stran důležitosti jednotlivých postav pak odpovídají i herecké projevy herců v konkrétních rolích s přihlédnutím k rozdělení jejich postav na „kladné“ a „záporné“.

---

<sup>88</sup> *294 statečných* – inscenace. Divadlo pod Palmovkou. Online. Cit. 19. 4. 2024. Dostupné z: <https://www.podpalmovkou.cz/inscenace-135-294-statecnych>.

<sup>89</sup> Zaznamenáno na základě vlastních zhlédnutí několika představení a dále ze zdroje: *294 statečných*. Profil inscenace. I-divadlo.cz. Online. Cit. 19. 4. 2024. Dostupné z: <https://www.i-divadlo.cz/divadlo/divadlo-pod-palmovkou/294-statecnych>.

<sup>90</sup> PAVIS, pozn. 14, s. 109-110.

Pavis uvádí, že herec stojí v centru dění, snaží se k sobě přitáhnout ostatní složky představení a je průsečíkem celého popisu představení. Dianiškova inscenace *294 statečných* této teorie odpovídá. Ačkoli jejími významnými složkami jsou i hudba či scénografie, a v jejím rámci primárně světla, vztahují se tyto složky primárně k hercům. Zejména scénografie a světelná výprava výrazně slouží jejich hereckým projevům.

Ty není snadné jednoznačně přiřadit k některé ze zmiňovaných nejvýznamnějších tendencí 20. století, které se v hereckém projevu objevovaly. V inscenaci se vyskytují prvky dvou hereckých přístupů, a to jak Stanislavského prožívání, tak Brechtův odstup, a herecké projevy v ní tedy splňují, co bylo rovněž naznačeno výše, že v dnešní divadelní praxi jde zpravidla o průsečíky a meziformy uvedených tří tendencí a přístupů.

Hned v první scéně na jeviště vstupuje postava Reinharda Heydricha v podání Martina Němce, který jak v tomto obraze, tak vždy, když se znovu objeví, představuje jeden z hereckých přístupů, kterými se inscenace *294 statečných* vyznačuje. Již od prvních jeho slov se projevuje způsob, jakým bude on, ale společně s ním i všechny ostatní ve smyslu fabule „negativní“ postavy, prezentován. Němcův Heydrich promlouvá až strojově, jednotlivá slova odsekává, se zdůrazněnou ostrovní a dikcí, s velmi přehnaným mimickým projevem, k němuž posléze připojuje stejně přepálená gesta. Vše se ještě zintenzivňuje, když plně rozehrává první své jednání, a tedy první dramatickou situaci inscenace: zhanobení korunovačních klenotů. V jeho projevu se neobjevuje prožívání, žádné známky psychologického herectví. Heydrich v tomto podání a v této inscenaci není charakterem, pouze postavičkou – typem. Uvádí-li Martina Musilová, že Brecht hercům doporučuje náznakové herectví, markýrování, kdy herec zdůrazní pouze některé momenty jednání postavy, čímž připomene a podtrhne, co je z jednání postavy nejpodstatnější pro referování o ní,<sup>91</sup> předkládá Martin Němec v Dianiškově režii v roli Heydricha divákům právě takový způsob herectví. Značně přehrává: v mimice i gestech. Vyžaduje si tím jednak veškerou divákovu pozornost i v situacích, v nichž se na jevišti neobjevuje sám, a současně na základě těchto výrazových prostředků podtrhuje to nejpodstatnější pro svou postavu, z které vytváří lidskou kreaturu, až karikaturním způsobem. Zvolené projevy, které Heydrich v podání Martina Němce během inscenace pronáší a jejichž

---

<sup>91</sup> MUSILOVÁ, pozn. 19, s. 67.

obsah odpovídá historickým skutečnostem,<sup>92</sup> ostatně obludnost této historické i jevištní postavy ještě zdůrazňují.

Obdobný způsob herectví pak Dianiška obecně přisuzuje všem ve smyslu fabule negativním postavám. Tedy výrazná gesta, přehnanou mimiku, nadsazený a přepjatý hlasový projev. Takto až karikaturně tudíž hrají Jiří Panzner a Jakub Tvrdík postavy gestapáků i Aťových nacistické ideologii oddaných spolužáků, Barbora Kubátová baronesu vyučující v nacistické přípravce, kde šíří fašistické myšlenky a následně se aktivně účastní zatýkání, ale i třeba Tereza Dočkalová Cecílii Adamovou – svědkyni, která přichází proaktivně nahlásit, že viděla Kubiše v Libni u Bati odložit kolo a Jindřišku Novákovou jej vyzvednout. Obdobně – s velmi nápadnou gestikulací, přehnanou mimikou a přepáleným hlasovým projevem Tereza Dočkalová předvádí i postavu Ladislava Vaňka, respektive v inscenaci Zdislavy Vaňkové.

Inscenace pro plné porozumění, respektive plné docenění logiky této postavy vyžaduje jistou znalost historických reálií, když jak bylo uvedeno, Ladislav Vaněk byl zakladatelem a vedoucím ilegální organizace Jindra, a tedy členem domácího odboje, ovšem později rovněž konfidentem gestapa. Jako takový prozradil mnohé detaily o proběhnuvším atentátu a po konci války o něm uvedl řadu polopravd i vyslovených lží. Při navázání spolupráce s gestapem sepsal rozsáhlý dokument „*Jak jsem chtěl zabránit atentátu*“.<sup>93</sup> S touto okolností inscenace pracuje, když tuto postavu představuje jako člena/členku domácího odboje, která z příletu parašutistů a zejména jejich úkolu odstranit Heydricha nebyla nijak nadšená a pokusila se tento úkol zastavit a nechat pokyn k němu v Londýně zrušit s ohledem na předpokládané následky. Faktografické informace v inscenaci nezaznívají. Z hereckého projevu Dočkalové, který se v základních rysech tak výrazně podobá hereckému projevu výše uvedených herců v „negativních“ rolích, je však možné tyto skutečnosti a charakteristiku této postavy dovodit. I ona využívá výrazné mimiky a hlasového projevu, tedy zdůrazněného, značně deformovaného hlasu, když náhle mění intonaci (při prvním setkání s parašutisty a kontrolním výslechu Kubiše, či při přijímání londýnské odpovědi na požadavek zrušení operace) a přeskakuje k vyšším polohám hlasu, s čímž pojí i významné zesílení hlasitosti – jimiž vykresluje obavy své postavy,

---

<sup>92</sup> Zaznívá mimo jiné část projevu o dalším postupu germanizace českomoravského území, který Heydrich pronesl roku 1942. Zdroj: *Konečné řešení české otázky*. Wikipedie. Online. Cit. 22. 4. 2024. Dostupné z: [https://cs.wikipedia.org/wiki/Konečné\\_řešení\\_české\\_otázky](https://cs.wikipedia.org/wiki/Konečné_řešení_české_otázky).

<sup>93</sup> ČVANČARA, pozn. 73. Též UHLÍŘ, pozn. 22.

neochotu se na daném úkolu podílet i napětí při žádání Londýna o přehodnocení operace a čekání na odpověď, a rovněž svou postavu jistým způsobem zesměšňuje.

Druhý typ herectví, který se objevuje v inscenaci *294 statečných*, je možné sledovat u herců ztvárňujících postavy odbojářů, parašutistů a dalších ve smyslu fabule „kladných“ postav. Je to herecký projev výrazně umírněný proti předchozí skupině. Nejlépe je možné jej představit na postavě Marie Novákové v podání Gabriely Míčové, která se objevuje již v druhé scéně inscenace, zabíjačce, při níž je to právě ona, která ústřední postavě domácího odboje, Janu Zelenkovi Hajskému v podání Dennyho Ratajského, přináší zprávu o mužích, kteří u ní s očekávanými hesly zaklepli a které teď skrývá. Gabriela Míčová svou postavu od počátku hraje spíše s důrazem na psychologické herectví, jako střízlivou, racionální ženu. Projevuje se u ní odhodlání při zapojení do odboje, přirozená nervozita při setkání se zástupci režimu, tedy s notářem při zabíjačce i s gestapáky ve Vosmíkově řeznictví, strach, pokud jde o zapojení nezletilé dcery do odboje a její neopatrnost. Její herecké projevy jsou přitom vždy velmi civilní, uměřené – přepjatost, nadsázka a „figurkaření“ objevující se u negativních postav, se u ní takřka nevyskytuje.

Podobně civilní projev je možné pozorovat u Ivany Wojtylové představující Marii Moravcovou, další z nejoddanějších podporovatelů parašutistů či u Kamily Trnkové v roli Jindřišky Novákové. I Denny Ratajský a Martin Hruška své postavy ztvárňují obdobně civilně. Mezi nejemotivnější scény patří zatýkání vyzrazených odbojářů, kde je postavě Zelenky Hajského věnována značná pozornost, a tuto scénu Denny Ratajský rozehrává velmi niterně. I tak se ovšem v případě těchto dvou postav místy objevují i momenty s hereckým projevem značně stylizovaným, využívajícím nadsázku a odstup od psychologického prožívání. Jde o scény, kdy se v chování těchto postav – vcelku přirozeně – projevuje strach a jím vedené přehnané reakce. Když Zelenkovi Hajskému v podání Dennyho Ratajského Moravcovi, k nimž poprvé přivádí parašutisty, dostatečně rychle neotvírají, což ho znervózní. Když Zelenka Hajský vchází po atentátu k Novákovým a nachází matku s dcerou s nesmyslně obarvenými vlasy ve chvíli, kdy tuší, že akutně hrozí prozrazení. Případně ve Vosmíkově řeznictví, kdy k Oldřichu Vosmíkovi Marie Nováková s žádostí o pomoc přivádí zraněného Vyskočila, tedy Gabčíka v podání Jakuba Albrechta, a řezník v podání Martina Hrušky na moment propadá panice. Ve všech těchto případech civilní projevy těchto postav ustupují, objevuje se opět

stylizace, přehrávání, přehnanost, které ovšem bourají napětí a inscenaci shazují do lehčích, komičtějších poloh.

Právě v tom spatřuji specifický způsob, jímž Dianiška v této, ale i v celé řadě dalších svých – podobných – inscenací pracuje. Jde o jeden z prvků, ve kterých se projevuje střídání vážných poloh s nevážnými. Přepálený, přehnanými gesty i mimikou až do jakési parodické či karikaturní podoby stylizovaný herecký projev Martina Němce v roli Heydricha vzápětí střídají herecké projevy výrazně civilnější v následující scéně, kde se představují ony „pozitivní“ postavy, které se Dianiška ani herci nesnaží nijak shazovat a zesměšňovat, maximálně odlehčit. Následuje celá řada dalších scén, jež signifikuje civilní herecký projev, které jsou vzápětí opět narušeny. Na jedné straně přehrávám, když pozitivní postavy ve stresových situacích propadají panice, byť se zde přehrávání projevuje v mírnější podobě, než k němu dochází u zmiňované skupiny negativních postav. (Ty využívají, jak už bylo uvedeno, výraznější gestikulace, mimiky i deformovanějšího hlasového projevu – jak ve smyslu místy se rapidně zvyšující hlasitosti, tak při výrazných změnách v intonaci, jež se projevují zejména v rolích Terezy Dočkalové a Barbory Kubátové.) Výraznější narušení pak vzniká, vstupují-li do hry postavy negativní, či jasně zcizující vsuvky.

Specificky se v tomto rozdělení na dvě skupiny projevuje Denis Šafařík ztvárňující Aťu Moravce i herci v postavách parašutistů. Karel Vrbas (Čurda) ve smyslu jeho následného hodnocení s ohledem na provedenou zradu je Adamem Vaculou ztvárňován rovněž se značnou nadsázkou, kdy herec zdůrazňuje jeho velikašské projevy a výraznějším hereckým projevem tuto postavu rovněž místy zesměšňuje – jako velkého chvástala, stále se vytažujícího a chvástajícího, čemuž uzpůsobuje gesta i hlasový projev. Ovšem na rozdíl od toho, jak jsou ztvárňovány výše uvedené postavy „negativní“, tedy Heydrich, gestapáci atp., Vacula se neuchyluje jen k nadsázce, přehrávání a ke stylizaci, které by postavu Karla Čurdy od počátku směřovaly do kategorie zesměšněných postav. V několika momentech, zejména při jeho interakci s Jindřiškou Novákovou zůstává v intencích civilního, nepřepjatého hereckého projevu. Čtu uvedený způsob ztvárnění, podobně jako v případě Terezy Dočkalové zpodobňující Ladislava Vaňka rovněž v několika momentech výrazně civilněji než ve zbytku jeho scén, jako způsob, jak jednoduše a efektně na jevišti vystihnout skutečnost, že obě tyto postavy měly původně i své obyčejné, kladné lidské stránky – a proto tedy civilní, umírněný herecký projev, jakým se projevují právě ony pozitivní postavy. Typicky je to patrné

v momentě, kdy Zdislavu / Ladislava v podání Terezy Dočkalové Marie Moravcová s Marií Novákovou ve výsledku v dané scéně úspěšně přesvědčují, že velký úkol, jako je ten výsadku Anthropoid, je to právě, co domácí odboj potřebuje.

Postavy Gabčíka s Kubišem pak Daniel Krečmar a Jakub Albrecht představují, s výjimkou nejméně zcizovací scény v první polovině, nejcivilnějším hereckým projevem ze všech herců. Hrají je poplatně tomu, že představují tajné agenty, tedy s naprostým minimem výrazných hereckých projevů: s mimikou a gestikulací nijak nezvýrazňovanou, v podstatě až filmovým – velmi civilním – stylem.

Postava Ati Moravce je jedinou, která do výše uvedeného rozdělení postav a hereckého projevu, jímž je herci ztvárňují, nezapadá. Jedná se o postavu, podobně jako uváděné negativní postavy, výrazně stylizovanou. Ať a Moravec – na videozáznamu v podání Denise Šafaříka – je Dianiškou<sup>94</sup> představován jako postava poměrně podivínská s asociálními, až autistickými projevy. Ať už jde o jeho „násilný“ výbuch ve směru k imaginární postavě Heydricha před řadou osob v hromadné scéně zabíjačky, šílené početní operace, které dává k dobru a které jsou v obou případech využity jako historky k oklamání nepřítele, fantazírování o vyvolávání golema či divoké představy o odboji. V anotaci k inscenaci *294 statečných* uvádí Divadlo pod Palmovkou o Aťovi: „Ať a zbožňuje verneovky a až vyroste, bude pistolníkem.“<sup>95</sup> Vycházím tedy z této stručné charakteristiky a připisuji herecký projev představitelů Ati právě tomuto náhledu na uvedenou postavu, jemuž odpovídá. Značně stylizovaným hereckým projevem, kde důraz klade především na až vykloubenou mimiku a výrazný hlasový projev, při němž významně pracuje zejména s intonací, tak (v záznamu) Denis Šafařík vytváří postavu v podstatě teenagera, který sní o hrdinském boji, vytváří si o něm vlastní představy, do nichž se nezřídka propadá, přičemž sám je filmovým či knižním akčním hrdinům velmi nepodobný. Současně působí jako další z postav, které přinášejí do Dianiškovy inscenace značné odlehčení – svým hereckým projevem, aby byl ovšem v závěru zdrojem nejhlubšího dojetí, kterému vedle aranžmá celého konce jeho výslechu, značně slouží i Šafaříkův herecký výkon, v němž v tu chvíli převažuje psychologické herectví a prožívání.

---

<sup>94</sup> Na základě zhlédnutí představení s oběma představiteli této role mohu konstatovat, že jde zcela jistě o režijní záměr.

<sup>95</sup> *294 statečných*. Divadlo pod Palmovkou. Online. Cit. 27. 4. 2024. Dostupné z: <https://www.podpalmovkou.cz/inscenace-135-294-statecnych>.

Jak z výše uvedeného vyplývá, v Dianiškově inscenaci se střídají herecké přístupy, které jsou významně navázané na to, jak Dianiška v rámci zjednodušení původního příběhu při jeho drammatizaci rozlišuje dvě skupiny postav: kladné a záporné. V souladu s tím se objevují i dva herecké přístupy, z nichž u každé ze skupin převažuje jeden. Zatímco herci představující takřkajíc kladné postavy příběhu využívají velmi civilní způsob herectví, v němž se projevují prvky psychologického herectví, jež je možné zkoumat z pohledu emoční teorie herectví, herci představující postavy „záporné“, nevytvářejí charaktery ve smyslu psychologického prožívání, ale postavičky, figury. V jejich herectví se projevuje výrazné markýrování, přehrávání a přehnaná – opisná – gestikulace, tedy způsoby, jaké hercům doporučoval Bertold Brecht, když definoval svou hereckou teorii odstupu.

Tyto rozdíly v hereckých projevech dvou skupin herců pomáhají vytvářet zmiňované střídání poloh vážných s nevážnými. Výrazně nadsazené herecké projevy herců ztvárnujících negativní postavy působí komicky, až karikaturně. Jejich zapojením dochází ke značnému odlehčení tématu i příběhu, navíc právě v těch momentech, kdy by samo o sobě objevení se negativních postav mělo naopak zvyšovat napětí, vytvářet ostré konflikty a výrazně působit nejen na atmosféru, ale rovněž na rytmus inscenace.

### **3.2. Rytmus a tempo**

Patrice Pavis označuje obecný rytmus inscenace, jak již bylo uvedeno, za „elektrický proud“, který spojuje různý scénický materiál představení a rozmisťuje ho v čase prostřednictvím scénického jednání. Uvádí, že rytmus celého představení, který spoluutvářejí všechny znakové systémy, je pro inscenaci nejdůležitější, jakkoli jde o prvek nehmotný, a tudíž při analýze poměrně obtížně uchopitelný.<sup>96</sup> Pavis však ve své publikaci i pro jeho analýzu přináší řadu poznatků a tipů. Vedle pojmu rytmus přitom pracuje i s výrazy tempo a temporytmus, přičemž konstatuje, že tempo je neviditelné a vnitřní a určuje rychlost nebo pomalost inscenace, zkracuje nebo prodlužuje jednání, zrychluje nebo zpomaluje přednes. Jako zásadní pak ve vztahu k němu zmiňuje odpověď na otázku, zda na diváka a analytika působí představení rychlým nebo pomalým dojmem, a požadavek na určení, jaké prostředky tento

---

<sup>96</sup> PAVIS, pozn. 14, s. 229.



dojem vyvolávají. Připomíná přitom, že v rytmu nejde o změnu rychlosti, ale o důraz, který určuje výrazné a méně výrazné momenty. Říká, že je to čas kadencovaný uvnitř určitého úseku, ve kterém je fyzické jednání řetězeno podle přesného schématu, je „nepřerušovanou dějovou linkou“.<sup>97</sup>

Podobně jako v hereckých projevech, kde se střídají psychologické způsoby herectví ovlivněné, či vycházející ze Stanislavského metody „prožívání“, s výraznou nadsázkou a stylizací, a tedy se způsoby ovlivněnými konkrétními metodami, které ve své teorii „odstupu“ doporučoval Bertold Brecht, i při pohledu na rytmus je možné v Dianiškově inscenaci sledovat jisté střídání. Ačkoli je Dianiškova inscenace *294 statečných* celá pocitově svižná a plynutí času nikde nikdy příliš nevázne, Dianiška v celém jejím průběhu pracuje se změnami tempa. Ve značné míře je využívá ke zvýšení dramatickosti, ale slouží mu i při střídání vážných poloh s nevážnými, zejména tedy při prokládání dramatických vážných situací odlehčenými vstupy, kdy některé delší scény vzápětí střídají kratší vstupy opačného vyznění, a dosavadní tempo a rytmus inscenace tak významně nabourávají.

Patrice Pavis definuje vlastní subjektivní čas diváka jako začlenění blíže neurčeného množství jednotek do chronometricky určeného času.<sup>98</sup> V tomto smyslu pocitově svižné a rychlé plynutí času v *294 statečných* výrazně ovlivňuje plynulé střídání scén bez zásadnějších prodlev, na něž je detailnější pozornost upřena v dalších částech této práce, věnujících se hudbě, když hudební složka tyto změny prostoru a scén provází, a zejména scénografii, která snadné přechody umožňuje. V průběhu celé inscenace Dianiška pracuje s tím, že děj na jevišti přesouvá z jednoho dramatického prostoru do dalšího, aniž by docházelo k narušení tempa. Naopak mu tyto přechody ve finále první poloviny, když inscenuje jednak finální přípravy atentátu a vzápětí atentát samotný a události s ním časově spojené, významně napomáhají při zvyšování tempa představení a zrychlení jeho rytmu. Tehdy svou rychlostí a lehkostí tyto přesuny nabývají až podoby filmového střihu.

---

<sup>97</sup> Tamtéž, s. 231.

<sup>98</sup> PAVIS, pozn. 14, s. 250.

Tempo se po počáteční scéně s Heydrichem, která poklidně začíná, aby se ještě v jejím průběhu vše výrazně zrychlilo,<sup>99</sup> zase zklidňuje a valnou část první poloviny od scény zabíjačky inscenace nastolený rytmus drží. Jednotlivé scény se plynule střídají, přičemž každá z nich získává odpovídající časový rozsah a nabízí hercům ideální příležitost pro rozehrání jednotlivých dramatických situací. Ať jde o zabíjačku a oznámení, že do Protektorátu seskočili očekávaní parašutisté, jejich první setkání s odbojem či ubytovávání v domácnostech odbojářů. Každá z těchto situací má dostatečný prostor – v žádné z nich nicméně nedochází k delším prodlevám, které by rytmus inscenace narušily. Ten významně narušují jen právě již zmiňované zcizovací vstupy. Nejvýraznějším příkladem toho je scéna, v níž parašutisté, tedy Gabčík s Kubišem po svém příchodu k Moravcovým seznamují Aťu s tím, jaké to je provést seskok, a vznášejí se nejprve sami, následně společně s ním nad jevištěm. V této nové scéně se tempo pro tu chvíli zpomaluje, aby se však vzápětí vrátilo zpět do předchozích kolejí a posléze v druhé části první poloviny ještě zrychlilo.

Toto zrychlení nejvíce ovlivňují již zmiňované přesuny, respektive v tomto případě až rychlé střihy mezi scénami, časoprostory a situacemi. Scény se ve chvíli, kdy v rámci fabule probíhají přípravy na provedení atentátu, významně zkracují i v tom směru, že značná část jich je rozdělená a do jejich průběhu je vložené další jednání. Heydrich tak začíná svůj projev, aby jej pronesl jen kus, načež dochází ke změně osvětlení, pozornost je zaměřena na jiný úsek jevištního prostoru a na něm probíhá radiokomunikace s Londýnem ve smyslu zaslání zprávy. Následně se děj přesouvá do bytu Moravcových, kde Gabčík s Kubišem plánují atentát samý a celé kolečko se opět opakuje. Heydrich pronáší další kus projevu, Gabčík s Kubišem pokračují v plánování, tentokrát za přítomnosti Moravcových, Londýn zasílá odpověď, Heydrich pronáší závěrečnou pasáž svého projevu, Jindřiška Nováková doručuje vzkaz k dešifrování a probíhá to. Jeden obraz střídá další, tempo se zrychluje a znovu zpomaluje až se závěrečným z těchto výjevů, kdy po dešifrování zprávy z Londýna k Moravcovým přicházejí Aťovi spolužáci z nacistické přípravky představovaní Jakubem Tvrdíkem a Jiřím Panznerem a na jevišti se rozhrává další dramatická situace, která si získává opět větší a delší prostor, aby ji vystřídal další pásmo výjevů zobrazujících dění v den / ráno, kdy došlo k atentátu. Pásmo, které je ještě rychlejší, a tím napínavěji působí.

---

<sup>99</sup> Jde o vhodný příklad způsobu, jakým Dianiška v počátku zcela vážně podávanou scénu, která představuje „zlého krále“ Reinharda Heydricha, vzápětí shazuje – byť zde se vše odehrává v rámci jediné scény. Pomáhá mu k tomu změna tempa / rychlosti, obrat k výrazné nadsázce, až parodii i doprovodná hudební složka.

Druhá polovina se vrací k tempu úvodu první části, scény se opět střídají, dění se přesouvá v rámci dramatického prostoru, nicméně každá z nich znovu nabízí dostatečný prostor pro rozehrání jednotlivých dramatických situací. Zpomalení nastává při scéně v řeznictví, kde probíhá „souboj“ Oldřicha Vosmíka s Heydrichovým řidičem představovaným Jakubem Tvrdíkem významně odkazující na podobné filmové scény, v nichž se hrdina setkává s padouchem a „hravě“ jej v osobním souboji poráží. Zde funguje jako odlehčení do té doby napínavé a dramatické situace. Jedná se o jasný odkaz – citaci z moderní filmografie, kterou Dianiška využívá v podstatě jako zcizení v dosavadním průběhu druhé části inscenace a obdobně ještě jednou opakuje při Vosmíkově zatýkání, byť tentokrát s jiným výsledkem, který po krátkém odlehčení diváky opět „vrací do příběhu“.<sup>100</sup>

Další zpomalení tempa přidává až ve scéně úkrytu parašutistů, která působí jako zklidnění v dosavadním průběhu, a na závěr při Aťově výslechu. V obou těchto scénách získává na důrazu hudební složka, jednou i podruhé je jí *Nekonečný valčík*, jehož zaznívá značná část, která tak, než píseň dozní, tempo pocitově opět zpomaluje. K lehkému zrychlení, které připomíná závěr první části, dochází v momentě, kdy před Aťovým výslechem probíhá zatýkání odbojářů a opět se poměrně rychle střídají tři scény, v nichž k němu dochází. Zde ovšem všechny tři probíhají bez přerušování, aniž by děj v nich byl členěn uváděným stříhovým způsobem do několika částí.

Závěrečný epilog, během nějž je na zadní stěnu jeviště promítán seznam jmen padlých odbojářů, pomocníků skupiny Anthropoid i dalších parašutistů, v přímé souvislosti s provedením atentátu, a následně jsou odhaleny cedule se jmény pražských ulic pojmenovaných po těchto postavách (konkrétně po těch, o nichž vypráví Dianiškova inscenace), pak přináší naprosté zklidnění. Inscenaci vyznačující se plynulým rytmem a svižným tempem s řadou odlehčujících a humorných scén, dodává působivý konec právě výrazným zvolněním tempa, k němuž značně vypomáhá upozadění všech ostatních složek a soustředění pouze na podání zásadních informací, které tvůrci chtějí zaznamenat.

---

<sup>100</sup> Zobrazované události, obě, vycházejí z reálných skutečností. Jozef Gabčík se při útěku z místa atentátu skutečně pokusil ukrýt v řeznictví, byť jiném. (Zdroj: *Atentát na Heydricha*. Wikipedie. Online. Cit. 22. 4. 2024. Dostupné z: [https://cs.wikipedia.org/wiki/Atentát\\_na\\_Heydricha](https://cs.wikipedia.org/wiki/Atentát_na_Heydricha) či z Heydrich – konečné řešení. 40. díl. Zmizeli. [epizoda dokumentárního televizního seriálu]. Česká televize, 2012. ČT2. 3. 6. 2022.). Oldřich Vosmík skutečně při zatýkání vzdoroval a pokusil se prostřílet na útěk. (Zdroj: ČVANČARA, pozn. 22.)

Jak tedy z uvedeného vyplývá, Dianiška se změnami tempa pracuje podstatně. Jeho „kolísání“, respektive jeho změn užívá jednak k budování atmosféry. Tak je tomu v úplném závěru, kdy se zvolněním tempa nechává plně vyznít oběť hrdinů historického příběhu, které učinil kladnými postavami své inscenace. Naopak v závěru první části čím více se blíží uskutečnění atentátu, tím tempo představení zvyšuje umným střídáním pohledů do jednotlivých časoprostorů na jednotlivé situace v nich probíhající. Ostré střihy v tempu ovlivňující rytmus inscenace však používá rovněž k dosažení změn nálady: tu, aby nabídl odlehčení situace, jindy naopak pro zvážení, zklidnění a vytvoření napjatého očekávání.

Při práci s tempem a jeho výrazným zvyšováním přitom kopíruje postupy ze známých akčních filmů, kde po pomalejším rozjezdu přichází rychlá akce. K filmovému žánru ostatně odkazuje i způsob, jakým Dianiška uvedeného zrychlení a změn v rytmu dosahuje, když na jevišti pracuje s metodami kopírujícími filmový střih. Právě při nich mu významně slouží jednak prostor, respektive hlavně osvětlení, a hudba.

### 3.3. Hudba

Jak již bylo uvedeno v úvodu této práce, Patrice Pavis označuje pojmem hudba vše, co je slyšet na jevišti i v hledišti,<sup>101</sup> přičemž připomíná, že při popisu představení musíme promýšlet zároveň vizuální i akustické jevy, uvědomit si, jaký vliv na sebe mají, a v rámci možností určit, kterou divadelní složku hudba v danou chvíli nejvíce ovlivňuje.<sup>102</sup> Připomíná rovněž, že v popisu hudební roviny představení je třeba obsáhnout veškeré zvuky a ruchy, zvuky předem nahrané, hluk vznikající v kulisách i nepředvídané parazitní zvuky, neboť ty všechny přispívají ke konstrukci i k destrukci atmosféry a divák i analytik je musí brát v úvahu.<sup>103</sup>

V *294 statečných* je hudba velmi významnou složkou celé inscenace, a to již od prvních obrazů. Jedná se přitom především o hudbu reprodukovanou, živě hudba zaznívá v jedné z prvních scén – zabíjačky, kdy jeden z herců v pozadí (Daniel Krečmar následně představující

---

<sup>101</sup> PAVIS, pozn. 14, s. 222.

<sup>102</sup> Tamtéž, s. 224.

<sup>103</sup> Tamtéž, s. 226-227.

postavu Jana Kubiše) doprovází ostatní při zpěvu živě na tahací harmoniku, ve všech dalších případech už zaznívá hudba reprodukováná, případně provázená zpěvem herců.

Zvuk a hudba plní v Dianiškově inscenaci celou řadu z funkcí, jež Pavis ve své *Analýze divadelního představení* vyjmenoval, a které již byly uvedeny v úvodní kapitole mé práce, v podkapitole hudba. Velmi často vytváří, ilustruje a charakterizuje určitou atmosféru, a to jak před začátkem konkrétních scén, tak v jejich průběhu, mnohdy specifikuje určitou situaci. Jak vyplynulo z předchozí podkapitoly, hudba v 294 *statečných* patří ke složkám, jež rovněž ovlivňují rytmus inscenace. Zaznívá přitom hudba dvou druhů. Primárně je to hudba, již Patrice Pavis označuje pojmem „incidental music“<sup>104</sup>, tedy v podstatě doprovodný jev jednotlivých scén, hudba psaná přímo pro tuto inscenaci Matejem Šteskem. Vedle ní se ovšem nezdřídka objevuje i hudba dobová, která vedle vytváření atmosféry navíc specifikuje čas, v němž se příběh inscenace odehrává – jsou to zejména písně z oblíbených filmů čtyřicátých let minulého století: stejnojmenný hit z filmu *Přednosta stanice*,<sup>105</sup> *Ach ty jsi úžasná z Dívky v modrém*<sup>106</sup> či *Jen pro ten dnešní den* z filmu *Kristián*.<sup>107</sup> K ilustraci atmosféry i dotvoření situace napomáhají i zvuky jako takové – nejčastěji je to zlověstné krákání, dále pak například tikot připomínající stopky, který slouží ke zvýšení napětí, zvuk přelétávajících letadel, neartikulovaný šepot, nahaný smích známý z použití v sitkomech – či ticho. V řadě případů Dianiška hudbu na pozadí, jež slouží k dokreslení atmosféry a navození nálady, střídá s momenty ticha, které pak fungují velmi obdobně. Projevuje se to ve scéně prvního setkání členů výsadku Anthropoid s tuzemskou odbojovou skupinou, či při příchodu postavy Karla Čurdy k Novákovým.

Hudba v inscenaci rovněž vyplňuje pauzy mezi scénami, kdy provází přesuny herců a případné drobné výměny kulis. Opět je to v počátku především náladová hudba, která ilustruje a charakterizuje napjatou atmosféru, včetně podobných zvuků, brzy ji však doplňuje hudba dobová, která specifikuje dramatický čas, v němž se příběh inscenace odehrává – jsou to opět písně z oblíbených dobových filmů (byť se mezi nimi nacházejí i písně z filmů o něco mladších – *Náměsíčník* z filmu *Čtrnáctý u stolu*<sup>108</sup>) a posléze i záznamy a nahrávky z tehdejšího rozhlasu:

---

<sup>104</sup> Tamtéž, s. 225.

<sup>105</sup> *Přednosta stanice*. [Film]. Režie Jan Sviták. Československo, 1941.

<sup>106</sup> *Dívka v modrém*. [Film]. Režie Otakar Vávra. Československo, 1939.

<sup>107</sup> *Kristián*. [Film]. Režie Martin Frič. Československo, 1939.

<sup>108</sup> *Čtrnáctý u stolu*. [Film]. Režie Oldřich Nový, Antonín Zelenka. Československo, 1943.

ať již nejruznější hlášení (vyhlášení stanného práva či oznámení smrti Reinharda Heydricha) a zpravodajství, nebo třeba záznamy rozhlasových skečů Jiřího Voskovce a Jana Wericha.

Specifickou kategorií představuje použití hudby ve zcizovacích momentech, kdy právě ona tvoří jeden z nejvýraznějších zcizovacích prvků, vedle výrazného, dříve zmíněného hereckého projevu a osvětlení, které se mění v podobném duchu. Poprvé je to hned v první scéně celé inscenace, tedy při prvním výstupu Reinharda Heydricha, kdy jeho řádění kolem korunovačních klenotů provází výrazná rocková skladba – kompletně narušující dosud vážnou atmosféru a hned v počátku inscenace bořící představu prosté dramatické historické rekonstrukce. Mezi nejvýraznější momenty pak patří již zmiňovaná scéna, v níž postavy Gabčíka s Kubišem vzlétají nad jeviště za zvuků skladby *Blaze of Glory* ze soundtracku filmu *Mladé pušky II / Young Guns II*.<sup>109</sup> Podobně funguje i zmiňovaný nahraný smích, který provází projev Reinharda Heydricha, jako by se nejednalo o nenávistnou, válečnou řeč, ale výstup v jakémsi stand-upu.

Tomáš Dianiška ve svých inscenacích nezdědka využívá a cituje skladby napsané pro filmy, pro nejruznější televizní díla či obecně známé a oblíbené skladby. Nejinak je tomu v inscenaci *294 statečných*, kde krom již dříve uvedených skladeb z filmů dobových zaznívá i celá řada dalších. Zmiňovala jsem *Blaze of Glory*, citací se však objevuje výrazně větší množství. Značně nervní hudba a zvuk v závěru první poloviny odkazuje k filmu *Dunkerk / Dunkirk*.<sup>110</sup> V počátku druhé poloviny zaznívá píseň *Marat ve vaně* Karla Kryla, jejíž text ještě před začátkem druhé poloviny divákům (pokud by náhodou nevěděli) přesně nastiňuje další děj, respektive k němu předem poskytuje trefný komentář. Podobně fungují části pohádky *Zlatovláska*, Josefa Kainara<sup>111</sup> (režie Jan Dudešek a Hermína Týrlová, Československý státní film 1955), které zaznívají jak z nahrávky (zvuková složka), tak je citují přímo samotné postavy v průběhu inscenace. Ty pomáhají ilustrovat vstupní situaci a posléze i další.

Významnou úlohu pak v inscenaci sehrává píseň *Nekonečný valčík* Jiřího Bulise, kterou – ačkoli vznikla o řadu let později, než se odehrály zobrazované události – Dianiška opět vkládá i takřkajíc do úst svých postav a která tak vytváří náladu, čímž rovněž plní jednu z funkcí, které

---

<sup>109</sup> *Mladé pušky II / Young Guns II*. [Film]. Režie Geoff Murphy. USA, 1990.

<sup>110</sup> *Dunkerk / Dunkirk* [Film]. Režie Christopher Nolan. Velká Británie, Nizozemsko, 2017.

<sup>111</sup> *Zlatovláska* [Film]. Režie Jan Dudešek, Hermína Týrlová. Československý státní film, 1955.

Pavis hudbě připisuje.<sup>112</sup> Náladu pomáhají vytvářet i skladby *Letěla bělounká holubička* zaznívající v závěru při zatýkání a sebevraždě Jana Zelenky Hajsského či sborová skladba použitá v epilogu inscenace, jako zvukový podklad pro na zadní stranu jeviště promítané titulky se jmény 294 postav, z jejichž osudů Dianiška vycházel, i pro závěrečné odhalení cedulí.

V hudbě se tak v Dianiškově inscenaci nejvýrazněji objevují prvky střídání nevážného s vážným. Zvuková složka často pomáhá vytvářet situace – mnohdy právě komičtější, či odlehčenější. Zejména v ní je rovněž možné zaznamenat řadu popkulturních odkazů, ať už jde o písně z dobových filmů, či z výrazně mladší filmografie, nebo použití dalších populárních písní, opět interpretů z doby výrazně pozdější, než jaká se stala námětem inscenace. Náladová hudba, tzv. incidental music pomáhá Dianiškovi dokreslovat atmosféru, zpravidla ve vážnějších momentech v inscenaci.

Hudba je rovněž prvkem, který provází pauzy mezi jednotlivými scénami inscenace, významně tak Dianiškovi napomáhá v udržování jejího plynulého rytmu, a případně, docházeli k takové situaci, i ke zvyšování či snižování tempa, jak doložily zejména příklady z druhé poloviny inscenace s využitím *Nekonečného valčíku*.

### **3.4. Prostor – scénografie, světlo**

Patrice Pavis rozčleňuje objektivní vnější prostor, jak pojmenovává viditelný, často frontální, naplnitelný a popisný prostor, ve své *Analýze divadelního představení* do tří kategorií: prostoru divadelního, ve smyslu budovy, její architektury a začlenění do města či krajiny; prostoru jevištního, jímž je samotné jeviště, zákulisí, divadelní sál a celá divadelní budova; a prostoru prahového, který označuje hranici mezi scénou a hledištěm či scénou a zákulisím.<sup>113</sup> Podobné dělení nabízí v *Úvodu do divadelní vědy* i Christopher Balme, který se prostoru rovněž věnuje. Ten rozlišuje prostor představení, tedy architektonické danosti divadla, jež zahrnují hlediště i hrací prostor; scénický prostor, který označuje hrací pole aktérů včetně scénografie; prostor ve smyslu lokality, jímž rozumí začlenění divadelního prostoru do kulturně životního

---

<sup>112</sup> PAVIS, pozn. 14, s. 226-227.

<sup>113</sup> PAVIS, pozn. 14, s. 242.

prostoru diváků; a prostor dramatický, tedy prostorovou sémantiku zakotvenou v divadelním textu.<sup>114</sup>

Již jsem uvedla v úvodu této práce, že všemi těmito druhy prostoru se v rámci strukturální analýzy inscenace *294 statečných* zabývat nebudu. Budu se zabírat prostorem jevištním s přihlédnutím k prostoru dramatickému jako druhu prostoru nejvýznamnějšímu z pohledu strukturální analýzy. Jevištní, respektive scénický prostor ostatně dle Christophera Balmeho tvoří pro divadelně-vědný výzkum společně s prostorem představení zřejmě nejdůležitější oblast výzkumu,<sup>115</sup> přičemž jevištní prostor je podle něj možné zkoumat ze dvou základních aspektů: z aspektu herců jako prostor jejich pohybu a z aspektu diváků jako prostor jeviště, do kterého se dívají. Divadelní věda se přitom v první řadě zabírá prostorem jeviště na dívání se a především scénografií, které budu pozornost věnovat i já.<sup>116</sup>

Scéna inscenace *294 statečných*, již navrhla Lenka Odvářková,<sup>117</sup> je velmi jednoduchá. V žádném případě se nejedná o realistickou scénografii, která by se pokoušela přesně zobrazit konkrétní dramatický prostor. Celé jeviště je rozděleno do několika rovin oddělených nevysokými schody, které vytvářejí několik výškových úrovní plochy, na níž se celé představení odehrává. Nejzásadnějším prvkem scénografie pak je konstrukce tvořená řadou světelných rámců různé velikosti a šířky. Rámy, ve větším množství situované do obou stran jeviště pomáhají jako hrany stěn ilustrovat byty odbojářů, v nichž se postavy parašutistů skrývají a mezi nimiž se pohybují. Ve dvou případech jsou doplněné i nástavbou, tvořící obrysy střech. Přestože vytvářejí iluzi domů a bytů, díky chybějícím stěnám současně nijak neomezují otevřenost celého prostoru. Prostým zhasnutím světel umístěných na nich snadno a efektně symbolické stěny jednotlivých místností padají a celý prostor splývá v jediný, byť celou rámovou konstrukcí není v průběhu představení jakkoli manipulováno, což významně napomáhá tempu, jak již bylo rovněž výše uvedeno.

Kromě této konstrukce se v inscenaci *294 statečných* objevují další kulisy již jen minimálně. Je jimi stabilně pult a atrapa zavěšené poloviny prasete v řeznictví, či úzká lenoška

---

<sup>114</sup> BALME, pozn. 18, s. 216.

<sup>115</sup> Tamtéž, s. 217.

<sup>116</sup> Tamtéž, s. 224-225.

<sup>117</sup> STÝBLO, pozn. 4, s. 1.



v jednom z bytů, jež rovněž napomáhají vytvářet iluzi těchto prostorů a následně další podobné rekvizity (mapa, židle), které se mění a přesouvají s jednotlivými scénami. V momentech, kdy na scéně vystupuje postava Reinharda Heydricha, spouští se nad jeviště dva červené prapory mající upamatovat na vlajky Třetí říše, ovšem hákové kříže v tomto případě nahrazuje symbol kosočtverce, jako první (s ohledem na úplný počátek inscenace, která začíná právě výstupem Reinharda Heydricha) z prvků naznačujících, že ne vždy se Tomáš Dianiška v této inscenaci vydává prostou cestou jakési historické rekonstrukce, a že vážné linky budou doplněny značnou nadsázkou a zcizením.

Po scénografické stránce ovšem mnohem výraznější úlohu plní světlo (umělé), které stejně jako rozdělení plochy jeviště do několika výškových stupňů a rámová konstrukce pomáhá Dianiškovi vytvořit celou řadu lokalit v rámci dramatického prostoru, jak tento nazývá Christopher Balme.<sup>118</sup> Děj se tak na scéně odehrává často v několika rovinách. Celou otevřenou plochu jeviště využívá Dianiška pouze v několika scénách, ať již jde o úvodní vstup Reinharda Heydricha, následující scénu zabíjačky, finální scénu první poloviny zobrazující samotný atentát, v druhé polovině ukrytí parašutistů po oznámení Heydrichovy smrti či téměř finální výslech Ati Moravce. V dalších scénách je děj na jevišti situovaný do jeho částí, přičemž s vytvořením a ohraničením jednotlivých prostor Dianiškovi nejčastěji pomáhá právě osvětlení. Na scéně tím tvoří z pohledu dramatického prostoru hned několik v podstatě stabilních lokalit – po scénografické stránce ilustrovaných zmiňovanými několika kousky kulisy: byt Moravcových, byt Novákových, z něhož se minimálně ve scéně zatčení Jana Zelenky Hajskeho stává byt jeho, řeznictví Oldřicha Vosmíka. Další lokality vznikají bez výraznější scénografické ilustrace a odlišeny jsou nejčastěji právě jen jednáním postav a změnou světla.

Odehrává-li se příběh právě v bytě Novákových, je osvětlena z pohledu diváka levá část scény, víceméně vytyčená kovovou konstrukcí, přičemž navíc rámy ohraničující tento byt samy svítí. Jedinou stabilní kulisou bytu Novákových se stává zmiňovaná lenoška, k níž se následně pro jednotlivé obrazy přidává žehlicí prkno, židle, či gramofon. Stejně, odehrává-li se děj představení právě v bytě Moravcových na pravé straně, je osvětlena pravá část scény a rámová konstrukce v této, která rámuje prostor uvedeného bytu, svítí. Zde byt představují především židle. Herci se přitom nepohybují pouze přísně v daném prostoru ani ve chvílích, kdy se jejich postavy nacházejí v konkrétním bytě či místnosti, nemají-li svým pohybem přísně v těchto

---

<sup>118</sup> BALME, pozn. 18, s. 216.

hranicích zrovna ilustrovat, jak maličké byly byty odbojářů, do nichž je tito přesto přijali a kde je skrývali. Tak se děje např. ve scéně prvního příchodu postavy Karla Čurdy k Novákovým či při příchodu Gabčíka a Kubiše do pokoje Ati Moravce.

Světlo je v případě těchto scén zpravidla klidné a statické, bez výraznějšího zabarvení, bez důrazu na konkrétní postavy. Tento způsob zobrazení (osvícení postavy) je vyhrazen postavě Reinharda Heydricha, která se vždy objevuje nejprve v kuželu světla – v několika případech, kdy je zobrazen pouze při projevu, jen v něm, v dalších z něj vystupuje a buď se jako v případě první scény osvětluje i větší část jeviště, nebo naopak Heydrich vchází do tmy, kde sám sebe, respektive svou tvář, nasvětluje malou lampou.

Několikrát je v průběhu inscenace podobným způsobem osvětlena i přední či zadní část scény. Na přední části scény takto dochází k úvodnímu setkání agentů skupiny Anthropoid se členy československého odboje, v druhé polovině inscenace je sem situována scéna, při níž se Jindřiška Nováková odvažující právě Kubišovo kolo střetává s postavou Cecílie Adamové, následné hledání správné libeňské dívky mezi figurantkami s onou svědkyní v hlavní úloze, scéna rekonstrukce proběhnuvšího atentátu či scéna v nemocnici. Do zadní vyvýšené části Dianiška situuje především řeznictví Oldřicha Vosmíka (s pultem a atrapou poloviny prasete), v němž se odehrávají jedny z prvních scén v obou částech – v první polovině je to scéna s ošetřením Gabčíkovy zraněné nohy, setkání s Němci a těsné uniknutí jim, v druhé polovině se pak do Vosmíkova řeznictví Gabčík prchající před Heydrichovým řidičem těsně po atentátu ukrývá a dochází zde k jejich střetnutí.

Vedle řady delších scén, které se v těchto jednotlivých dramatických prostorech odehrávají, pak každý z nich figuruje i v několika částech inscenace, kde Dianiška plně využívá členitost jevištního prostoru i práce světel a způsobem připomínajícím až filmový střih v rychlém sledu přeskakuje mezi jednotlivými lokalitami ve smyslu dramatického i jevištního prostoru, zatímco zobrazuje krátký časový úsek v rámci příběhu a celou řadu postav a jejich jednání v místech, kde se během nich nacházejí. Jde v první polovině o finální přípravy před atentátem a scény časově spojené s jeho provedením, v druhé pak o závěrečné zatýkání. Právě světlo a členitý jevištní prostor umožňují rychlé střídání dramatického prostoru a uváděný střihový způsob inscenování, které společně značně napomáhají zrychlení tempa inscenace, o němž jsem psala v jedné z předcházejících částí své práce. Postavy Dianiška rozděluje po scéně do několika skupin a světlo vždy osvětluje pouze uvedenou část scény. Během zhruba

čtrnácti minut v závěru první části tak ilustruje právě finální přípravy atentátu ze všech úhlů pohledu – bez jakýchkoli zásadních scénických úprav:

Na ztemnělé scéně kužel světla zabírá postavu Reinharda Heydricha v zadní části jeviště, kde ten pronáší jeden ze svých projevů o odboji, o Češích obecně a o plánech Říše v Protektorátu. Vedle kuželu světla osvěčujícího přímo jeho svítí ještě rámy konstrukcí označující jednotlivé byty, přičemž ale i prostor kolem nich a v nich zůstává zcela ponořen do tmy. Osvícen je vždy až ve chvíli, kde se akce přenáší do něj. Nejprve tedy levá část s bytem Novákových, kde tuzemský odboj prostřednictvím radiové komunikace žádá Londýn o přehodnocení plánované akce, následně pravá část s bytem Moravcových, kde Gabčík s Kubišem plánují atentát, přičemž celé toto střídání se dále opakuje. Následuje opět nasvícení zadní části scény a výstup postavy Heydricha s dalším kusem jeho projevu, pravé části, kde se zatím k postavám Gabčíka a Kubiše při plánování atentátu připojují Moravcovi a levé části, kde ve stejných chvílích odbojáři s postavou Karla Čurdy přijímají depeši z Londýna. Následně Heydrich s dalším pokračováním projevu, který zahajuje opět v zadní části jeviště, vystupuje ze svého světla a prochází ztemnělou scénou, jen s žárovkou v ruce, kterou si svítí do tváře. V přední části jeviště se poté postava Jindřišky Novákové při cestě se vzkazem k dešifrování setkává s postavou gestapáka a děj se následně přesouvá společně s osvětlením do pravé části, kde Gabčík s Kubišem dešifrují potvrzení plánované akce a kam vzápětí přicházejí Aťovi spolužáci.

Podobně rychlé střídání jednotlivých obrazů za pomoci světla a členitosti jeviště využívá Dianiška i následně při scéně, v níž inscenuje ráno před atentátem a atentát samotný, či (pomalejší) v závěru při zatýkání vyzrazených odbojářů, kde se obdobně přesouvá z jednoho bytu do druhého a inscenuje zatýkání Marie Moravcové, Jana Zelenky Hajského či Oldřicha Vosmíka.

Ve všech těchto případech mu přitom světlo a jeho změny slouží především ve smyslu scénografickém – osvětlením každé z částí jeviště se divákům otevírá vždy konkrétní kus scénografie a konkrétní jevištní a dramatický prostor, zatímco ostatní mizí ve tmě – a pomáhá mu rovněž stupňovat tempo inscenace. Nejedná se však o jediný způsob, jímž je světlo v inscenaci užito.

Patrice Pavis v *Analýze divadelního představení* uvádí, že osvětlení spojuje a zbarvuje vizuální prvky představení a tím, že jim přisuzuje určitou atmosféru, či že utváří barvu a zvolené zabarvení pak vyvolává prostřednictvím světla a barvy emoce a pocity.<sup>119</sup> I této skutečnosti Dianiška využívá a hned v několika scénách v *294 statečných* různými barvami osvětlení významně mění náladu a atmosféru. Nejčastěji se objevuje studené modré světlo a významnou úlohu má rovněž světlo zelené či nazelenalé.

Namodralé světlo se objevuje jednak při přechodu mezi scénami ve smyslu obrazů, které probíhá zpravidla – s výjimkou výše zmiňovaných stříhů mezi scénami vytvářených osvětlením konkrétních částí jeviště – v jím vytvořeném pološeru. Současně společně se zvukovými prvky v konkrétních scénách navozuje zlověstnou, až děsivou, či v jiných případech tajuplnou, atmosféru. Jako příklad takového využití změny osvětlení může sloužit několik konkrétních, zpravidla kratších, akcí během delších scén: hned v úvodu při scéně zabíjačky je jím moment, kdy postava paní Moravcové svému synovi a Jindřišce Novákové věští z krve, a zatímco nahlas následně jakékoli vidění odmítá, moment, kdy onu krev míchá a zahledí se do ní, provází zlověstné krákaní a kratičké utlumení světla a jeho přechod do studených namodralých odstínů. Stejně tak po střetnutí Jindřišky Novákové s gestapákem, zatímco z jednoho bytu do druhého přenáší šifru zaslanou Londýnem, při němž se jí podaří se duchaplně vymluvit z podezření, že skutečně nese šifru, se barva osvětlení krátce mění do chladného namodralého tónu, až pološera, když se postava Jindřišky po odeznění nebezpečí krátce v šoku „hroutí“, než je schopná ve své úloze a cestě pokračovat. Velmi obdobně je setkání Kubiše a Gabčíka s gestapákem těsně před provedením atentátu zahaleno do studeného namodralého odstínu. Výrazně modré barvy osvětlení nabývá ve scéně, kdy po oznámení Heydrichova úmrtí postava Jana Zelenky Hajskeho ukrývá Kubiše s Gabčíkem do krypty kostela i následná scéna, během níž odbojáři jeden za druhým ke kryptě přicházejí a přinášejí ukrytým mužům zásoby. V těchto chvílích vedle toho, že navozuje atmosféru strachu a napjatého čekání při pohledu na zásobování ukrývající se dvojice mužů, stejně modré světlo osvětluje i v pozadí postavu Karla Čurdy, který zůstává osamoceny se svými obavami, hodnou dobu jen vyčkává, načež se vydává provést osudové udání.

V případě ukrývání parašutistů Zelenkou Hajskeým navíc Dianiškovi k navození atmosféry i k dotvoření prostoru, slouží nejen barva, ale i pohyb osvětlení. Dva kužely

---

<sup>119</sup> PAVIS, pozn. 14, s. 302, 305.

chladného modrého světla, zasahující a osvětlující přední část jeviště, kde se otevírá víko v podlaze představující kryt podzemní krypty, současně krouží i nad hledištěm a diváky v něm, přičemž se rozpadají každý do řady paprsků, čímž vytvářejí iluzi světla dopadajícího do interiéru kostela okny s vitrážemi.

Podobně dynamického osvětlení za účelem vytvoření okamžitého efektu využívá Dianiška ve zcizovacích scénách v první i druhé části inscenace a výraznou prací s ním v porovnání se zbytkem inscenace vyniká i závěr první části, tedy samotný atentát, a následně úplné finále, epilog inscenace. V závěru první poloviny pohyb světla nahrazuje hozený granát a posléze záblesk ilustruje jeho výbuch. V epilogu pak herci, již vystoupivší ze svých rolí, pouze světlem baterek osvěcují cedule označující pražské ulice pojmenované právě po hrdinech domácího odboje a této inscenace, které zavěšují na kovovou konstrukci.

Nejdynamičtěji inscenace se světlem pracuje ve zmíněných zcizovacích scénách. Již v první části, kdy Gabčík s Kubišem Aťovi vyprávějí o svém výsadku, letu a výskoku, se osvětlení výrazně mění. Světlo osvěcuje nejprve zadní část jeviště, kam se obě postavy přesouvají a kde je přivazují k lanům, na nichž se vzápětí oba vynesou, aby simulovali let, respektive seskok s padákem. Následně kužel žlutého světla zepředu nasvěcuje postavu kytaristky, a dva kužely bílých světél zespoda samotné vznášející se postavy. To vše za zvuku již zmiňované rockové hudby vytváří dokonalou iluzi rockového koncertu a show zcela současných parametrů na něm. Postavy dosud zejména kostýmy a hereckou akcí zobrazovanými jako hrdiny náhle jako hvězdy prezentuje i světelná režie. V momentu, kdy se k parašutistům přidává postava Ati Moravce a kytaristka odchází, světlo se opět mění, dva kužely bílého světla rozštěpené do paprsků osvěcují postavy shora a oba se točí a krouží po části jeviště, aby show ještě zvýraznily. Podobně světla pracují v závěrečné snové scéně při výslechu postavy Ati Moravce, kdy se v jediném světelném kuželu, modrém svrchu a žlutém zespodu vznáší on. Scéna nápadně připomíná první sen o hvězdném seskoku, jak zavěšením a letem postavy, tak světelnou režii – byť nálada v ní je diametrálně odlišná.

Zmiňované zelené světlo se objevuje právě v této, téměř poslední scéně inscenace, tedy při výslechu Ati Moravce. Výslechovou místnost gestapa ilustrují především zavěšené kusy oblečení, nepříjemně připomínající řadu předchozích obětí a vedle nich zelené osvětlení, které scéně dodává na studeném vlhkém vzezření, výrazně připomínajícím sklepní prostory.

Jak tedy z uvedeného vyplývá, Dianiška ve spojení s Lenkou Odvárkovou, která je autorem scény a kostýmů,<sup>120</sup> pracuje s jevištním prostorem, čítajícím i osvětlení, podobně jako s dalšími složkami tvořícími jeho inscenaci. Slouží mu k ilustraci – prostředí, tedy dramatického prostoru a příběhu, ovšem rovněž pomáhají vytvářet náladu inscenace – zejména pak světlo, které se rovněž stává významným prvkem, jež dotváří tempo a rytmus inscenace. Světlo současně také napomáhá vytvářet zcizující momenty. Děje se tak v hereckých projevech, kdy např. výrazné využití světla lampičky, kterou si Heydrich osvětluje tvář, jednoznačně ještě zdůrazňuje jeho výraznou mimiku a gesta. Podobně však pracuje, i pokud jde o konkrétní situace a scény.

---

<sup>120</sup> STÝBLO, pozn. 4, s. 1.

## 4. Závěr

Tomáš Dianiška, současný autor, režisér a mimo jiné i herec vytvořil roku 2020 v Divadle pod Palmovkou jednu ze svých dosud nejúspěšnějších inscenací, *294 statečných*. Inscenaci zaobírající se atentátem provedeným roku 1942 na Reinhardu Heydrichovi, zastupujícím říšským protektorovi, z pohledu na hrdiny z řad takřkajíc civilistů, kteří napomáhali speciálně vycvičeným vojákům, parašutistům tajné operace Anthropoid (i dalším jejich kolegům) při plnění jejich úkolů. Obstarávali jim jídlo, zajišťovali falešné doklady, poskytovali ubytování i zázemí na území okupovaného státu a mnohdy i větší a aktivnější pomoc při plnění svěřených úkolů. Tomáš Dianiška se tak ve své inscenaci nezaobíral primárně vojáky, kteří byli vycvičeni k provedenímu úkolu, a tímto hrdinským činem, ale obyčejnými lidmi, kteří je na jejich cestě provázeli.

Vytvořil ovšem inscenaci, která není pouhou dramatinovanou dokumentární rekonstrukcí tehdejších činů. K nejoceňovanějším prvkům na ní, které se projevují i v další Dianiškově práci, patří úspěšné a přirozeně působící střídání a promílání poloh vážných s nevážnými. Prokládání jakési historické rekonstrukce a vážných poloh jí se v první řadě týkajících, včetně oslavy hrdinů, kterou má zjevně celá inscenace být, s polohami komickými, s výraznou nadsázkou, odlehčením, jež shazují onu vážnou polohu a činí inscenaci zjevně o to zajímavější. Dianiška v tomto svém způsobu práce – střídání jednotlivých poloh – využívá možnosti, které mu skýtá práce s jednotlivými složkami divadelní inscenace, rovněž ovšem celé řady intermediálních a popkulturních citací a odkazů.

Předmětem mé práce byla strukturální analýza právě této Dianiškovy inscenace právě s ohledem na uvedené. Chtěla jsem zkoumat způsob, jakým Dianiška svou inscenaci tvoří, jak se v jednotlivých jejích složkách projevuje ono střídání vážných a nevážných poloh, co způsobuje uvedené vyznění. Nezaobírala jsem se všemi složkami jeho inscenace, ani to nebylo mým záměrem s ohledem na rozsah bakalářské práce. Vybrala jsem tedy ty, které jsou nejzásadnější a v nichž se Dianiškova práce projevuje nejvýrazněji.

Začala jsem analýzou herectví, když herec tvoří středobod každé inscenace a nejinak tomu, už z logiky věci, když inscenace se jmenuje *294 statečných* a vypráví o hrdinech své doby, je i v Dianiškově případě. Zkoumala jsem gesta, mimiku, herecký projev jednotlivých herců a zjistila, že v Dianiškově inscenaci se střídají herecké přístupy, přičemž jsou dané v podstatě dvě skupiny herců, z nichž u každé převažuje jeden způsob. Zatímco herci představující takřkajíc kladné postavy příběhu využívají velmi civilní způsob herectví, v němž se projevují prvky psychologického herectví, jež je možné zkoumat z pohledu emoční teorie herectví, herci představující postavy „záporné“, nevytvářejí charaktery ve smyslu psychologického prožívání, ale postavičky, figury. V jejich herectví se projevuje výrazné markýrování, přehrávání a přehnaná – opisná – gestikulace, tedy způsoby, jaké hercům doporučoval Bertold Brecht, když definoval svou hereckou teorii odstupu.

Na základě pozorovaného rozdělení postav a hereckých projevů jsem došla k prvnímu poznatku stran Dianiškovy práce, a sice že i uvedené rozdíly v hereckých projevech mu pomáhají vytvářet zmiňované střídání poloh vážných s nevážnými. Výrazně nadsazené herecké projevy herců ztvárňujících negativní postavy působí komicky, až karikaturně, čímž přinášejí značné odlehčení tématu i příběhu, navíc právě v těch momentech, kdy by samo o sobě objevení se negativních postav mělo naopak zvyšovat napětí, vytvářet ostré konflikty a výrazně působit na atmosféru inscenace. Často i působí, ovšem tímto způsobem přeci jen poněkud odlehčeně a humorněji.

Po herectví jsem pozornost věnovala rytmu inscenace. Ve značné míře jej vedle herectví ovlivňují i další složky, hudba, světla, scénografie a je to právě rytmus a tempo inscenace, jehož „kolísání“, respektive jehož změny opět významně ovlivňují vyznění *294 statečných*. Dianiška výrazně pracuje se změnami tempa. Využívá jich k budování atmosféry: čím více se blíží uskutečnění atentátu, tím tempo inscenace zvyšuje umným střídáním pohledů do jednotlivých časoprostorů na jednotlivé situace v nich probíhající. Ostré stříhy v tempu a rytmu inscenace používá rovněž k dosažení změn nálady. Plynulé, ovšem poměrně svižné rozvíjení příběhu místy vystřídá zpomalení: tu, aby nabídlo odlehčení situace, když se objevuje se scénou snu o letu parašutistů – dle kostýmů jednoznačně akčních hrdinů; jindy naopak pro zvážení, zklidnění a vytvoření napjatého očekávání, když k němu dochází třeba při úkrytu parašutistů po atentátu. Jindy nastupuje výrazně rychlejší tempo inscenace – i to v podstatě kopíruje známé akční filmy, jež si Dianiška bere za vzor, kde po pomalejším rozjezdu přichází rychlá akce.



K filmovému žánru ostatně odkazuje i způsob, jakým Dianiška uvedeného zrychlení dosahuje, když na jevišti pracuje s metodami kopírujícími filmový střih.

Vedle herectví a rytmu se prvky střídání nevážného s vážným nejvýrazněji objevují v hudbě. Zejména v té je možné současně snadno zaznamenat řadu popkulturních odkazů. Ať už jde o písně z dobových filmů, či z výrazně mladší filmografie, které představují zmiňované zcizovací vstupy, ale často rovněž dotvářejí konkrétní situace, působící zcizovacím dojmem, nebo použití dalších populárních písní, opět interpretů z doby výrazně pozdější, než jaká se stala námětem inscenace. Náladová hudba, tzv. incidental music pomáhá Dianiškovi dokreslovat atmosféru, zpravidla ve vážnějších momentech v inscenaci. Často však zvuková složka přispívá k vytvoření situací – mnohdy právě komičtějších, či odlehčenějších.

Scénografie a světelná výprava pak k projevení se všech výše zmíněných specifik a charakteristik jednotlivých složek poskytují prostor. Dianiškovi slouží především jako pomocné složky. Na jednoduché scéně se inscenace odehrává, světla jen zvýrazňují konkrétní jednání a situace. Svou jednoduchostí a členitostí prostor umožňuje zmiňovanou efektní práci s tempem a rytmem inscenace, podobně jako využití světla a hudby. S výjimkou zesměšňujících znaků objevujících se na praporech odkazujících k vlajkám Třetí říše však Dianiškovi scénografie a jevištní prostor neslouží k výraznému odlehčení v tom smyslu, že by i jej modernizoval či parodoval. Jevištní prostor vytváří především účelově, tak aby sloužil ostatním složkám inscenace.

Jak z uvedeného vyplývá, prozkoumala jsem nejvýraznější složky Dianiškovy inscenace *294 statečných* a domnívám se, že se mi podařilo najít a pojmenovat metody, které Dianiška využívá, a popsat způsob práce, jímž vytvořil svou doku-fikční inscenaci.

Ta, přestože mnohdy vystupuje z roviny historické rekonstrukce, využívá komediálních prvků, nadsázky, vytváří karikatury, odlehčení, a místy se v ní projevuje černý humor i výsměch antihrdinům, je především stále poctou těm, které si zvolila za své hrdiny, aniž by jakkoli umenšovala či zpochybňovala jejich skutečné hrdinství, když do předkládaného obrazu přidává i všechny tyto zmiňované složky. Díky nim se jí daří naopak tvořit příběh plastičtější a zajímavější.

## Seznam použitých pramenů a literatury

### Prameny

DIANIŠKA, Tomáš. *294 statečných* [videozáznam]. Režie divadelní inscenace Tomáš Dianiška, režie záznamu Jan Brichcín. Divadlo pod Palmovkou Praha. 2023.

*Heydrich – konečné řešení*. [dokumentární televizní seriál]. Česká televize, 2012.

STÝBLO, Ladislav. *Tomáš Dianiška – 294 statečných*. Divadelní program. Divadlo pod Palmovkou Praha, premiéra 18. 9. 2020. Praha: Divadlo pod Palmovkou, 2023.

VRTÍŠKOVÁ NEJEZCHLEBOVÁ, Lenka. „*Tahle nemůže mít žádnýho chlapa.*“ *Herečka Dočkalová a režisér Dianiška o hejtech, lásce a společném soužití*. Online. Deník N. 25. 12. 2023. Dostupné z: <https://denikn.cz/1312689/jak-tohle-nekdo-muze-mit-doma-reziser-dianiska-a-herecka-dockalova-o-hejtech-lasce-a-spolecnem-souziti/>

### Literatura

BALME, Christopher B. *Úvod do divadelnej vedy*. 1. vyd. Bratislava: Divadelný ústav, 2018. ISBN 978-80-8190-040-2.

ČVANČARA, Jaroslav. *Někomu život, někomu smrt: československý odboj a nacistická okupační moc: 1941-1943*. Praha: Laguna, 1997. ISBN 80-85952-19-X

ČVANČARA, Jaroslav. „*Ni zisk, ni slávu*“ *Příběh Jana Zelenky-Hajského a jeho sokolské ilegální skupiny Říjen*. In: Paměť a dějiny, 2012/02.

KOTTE, Andreas. *Divadelní věda. Úvod*. 1. vydání Praha: Akademie múzických umění, 2010. ISBN 978-80-7437-019-9.

MUSILOVÁ, Martina. *Fauefekt: Vlivy Brechtova epického divadla a zcizujícího efektu v českém moderním herectví*. 1. vyd. Praha: NAMU a Brkola, 2010. ISBN 978-80-7331-201-5.

PAVIS, Patrice. *Analýza divadelního představení*. Praha: Akademie múzických umění, 2020. ISBN 978-80-7331-549-8.

PAVIS, Patrice. *Divadelní slovník*. Praha: Divadelní ústav, 2003. ISBN 80-7008-157-0.

ŠOLC, Jiří. *Bylo málo mužů: Českoslovenští parašutisté na západní frontě za druhé světové války*. Praha: Merkur, 1990. ISBN 80-7032-624-7.

UHLÍŘ, Jan B.: *Sokolská odbojová organizace Jindra*. In: Soudobé dějiny, roč. VIII/2001, č. IV.

## **Seznam příloh**

Příloha č. 1 – Dokumentace inscenace a jejího záznamu.....53

Příloha č. 2 – Zhlédnutá představení Dianiškových inscenací.....54

## **Příloha č. 1 – Dokumentace inscenace a jejího záznamu**

### **Dokumentace divadelní inscenace:**

Tomáš Dianiška: 294 STATEČNÝCH

- Divadlo pod Palmovkou Praha;
- režie: Tomáš Dianiška;
- hudba: Matej Štesko;
- scéna a kostýmy: Lenka Odvárková;
- dramaturgie: Ladislav Stýblo;
- premiéra 18. 9. 2020;

### **Dokumentace záznamu divadelní inscenace:**

Tomáš Dianiška: 294 STATEČNÝCH

- Divadlo pod Palmovkou Praha;
- záznam vyrobila: Česká televize: 2023;
- televizní dramaturgie: Eva Langšádlová;
- televizní režie a střih: Jan Břichcín, ARAS;
- hlavní kameraman: Božek Slavík;
- kameramani: Jiří Bašta, Michal Beňa, Tomáš Eder, Radek Faltejsek, Miroslav Hurt, Petr Kocián, Daniel Souček;
- barevné korekce: Lukáš Bubík;
- zvuk: Petr Sýs;
- střih záznamu: David Bělohradský;
- vedoucí produkce: Johana Vejvodová;
- obsazení: Kamila Trnková, Gabriela Míčová, Denis Šafařík, Ivana Wojtylová, Denny Ratajský, Martin Hruška, Daniel Krečmar, Jakub Albrecht, Adam Vacule, Barbora Kubátová, Martin Němec, Tereza Dočkalová, Jiří Panzner, Jakub Tvrdík, Natálie Drössler, Sára Pospíšilová, Daria Ochotníková.<sup>121</sup>

---

<sup>121</sup> DIANIŠKA, Tomáš. 294 statečných [videozáznam]. Režie divadelní inscenace Tomáš Dianiška, režie záznamu Jan Břichcín. Divadlo pod Palmovkou Praha. 2023.

## Příloha č. 2 – Zhlédnutá představení Dianiškových inscenací

DIANIŠKA, Tomáš. *294 statečných* [představení divadelní inscenace]. Režie divadelní Tomáš Dianiška. Divadlo pod Palmovkou Praha 18. 9. 2020, 21. 9. 2020, 27. 4. 2022. Azy178 25. 8. 2021.

DIANIŠKA, Tomáš. *1000 věcí, co mě serou, aneb Tvoje bába je komedie!* [představení divadelní inscenace]. Režie kolektiv. Divadlo pod Palmovkou (Studio PalmOFF) Praha 18. 10. 2019.

DIANIŠKA, Tomáš. OROZOVIČ, Igor. *Bezruký Frantík* [představení divadelní inscenace]. Režie kolektiv. Divadlo pod Palmovkou (Studio PalmOFF) Praha 27. 10. 2019.

DIANIŠKA, Tomáš. *Burian* [představení divadelní inscenace]. Režie Tomáš Dianiška. Divadlo F. X. Šaldy Liberec (Malé divadlo) 18. 12. 2021.

DIANIŠKA, Tomáš. *Encyklopedie akčního filmu* [představení divadelní inscenace]. Režie Tomáš Dianiška. Divadlo pod Palmovkou Praha 20. 12. 2021.

DIANIŠKA, Tomáš. *Moje malá úchylka* [představení divadelní inscenace]. Režie Adéla Stodolová. A studio Rubín Praha 14. 12. 2021.

DIANIŠKA, Tomáš. *Mlčení bobříků* [představení divadelní inscenace]. Režie Jan Frič. Divadlo pod Palmovkou (Studio PalmOFF) Praha 2. 2. 2019.

DIANIŠKA, Tomáš. *Poslední důvod, proč se nezabít* [představení divadelní inscenace]. Režie kolektiv. Divadlo pod Palmovkou (Studio PalmOFF) Praha 16. 1. 2019.

DIANIŠKA, Tomáš. BAŽURA, Pavel. STANČÍK, Petr. *Pravomil* [představení divadelní inscenace]. Režie Tomáš Dianiška. Divadlo v Dlouhé Praha 3. 4. 2023.

DIANIŠKA, Tomáš. *Pusťte Donnu k maturitě!* [divadelní inscenace]. Režie kolektiv. Divadlo pod Palmovkou (Studio PalmOFF) Praha 12. 12. 2018.

DIANIŠKA, Tomáš. *Špinarka* [představení divadelní inscenace]. Režie Tomáš Dianiška. Divadlo Petra Bezruče Ostrava (hostování v Divadle v Dlouhé v Praze) 13. 1. 2022.

DIANIŠKA, Tomáš. *Tajemný pan Zet* [představení divadelní inscenace]. Režie Tomáš Dianiška. Divadlo F. X. Šaldy Liberec 17. 11. 2023.

DIANIŠKA, Tomáš. *Tělo tajné agentky* [představení divadelní inscenace]. Režie Tomáš Dianiška. Klicperovo divadlo Hradec Králové 7. 10. 2023.

DIANIŠKA, Tomáš. CÍFKA, Petr. *Žena filmového kritika* [představení divadelní inscenace].  
Režie Tomáš Dianiška, Petr Cífk. Divadlo pod Palmovkou (Studio PalmOFF) Praha  
25. 10. 2023.

**NÁZEV:**

*Strukturální analýza inscenace 294 statečných*

**AUTOR:**

Mgr. Iva Bryndová

**KATEDRA:**

Katedra divadelních a filmových studií

**VEDOUcí PRÁCE:**

Mgr. Martin Bernátek, Ph.D.

**ABSTRAKT:**

Předmětem této bakalářské práce je strukturální analýza inscenace *294 statečných* autora a režiséra Tomáše Dianišky uváděné v Divadle pod Palmovkou v Praze.

Po představení tématu, metodologie a postupu práce se v ní zaobírám nejprve kontextem, s pohledem na jejího autora i téma, načež hlavní část mé práce tvoří strukturální analýza inscenace soustředěná na několik vybraných složek: herectví, rytmus, hudbu, prostor a scénografii. Jednotlivé složky inscenace analyzuji podle konceptu *Analýzy divadelního představení* Patrice Pavise.

**KLÍČOVÁ SLOVA:**

Strukturální analýza. Herectví. Rytmus. Hudba. Prostor. Divadlo pod Palmovkou. Tomáš Dianiška.



**TITLE:**

*Structural analysis of the theatrical production 294 statečných*

**AUTHOR:**

Mgr. Iva Bryndová

**DEPARTMENT:**

Department of Theater and Film Studies

**SUPERVISOR:**

Mgr. Martin Bernátek, Ph.D.

**ABSTRACT:**

The main subject of this bachelor thesis is structural analysis of performance *294 statečných* (*The Magnificent 294*) by Divadlo pod Palmovkou Theatre in Prague.

In the beginning I introduce subject of thesis, methodology and progress of the work. Then I specify context of the performance and introduce the author and director of the performance. I also introduce the main theme of performance. Main part of this work is structural analysis of particular theatre elements of stage play. I specifically focus on acting, rhythm, music and space including lights and scenography. I analyse each element according to concept of Analysing performance by Patrice Pavis.

**KEYWORDS:**

Structural analysis. Acting. Rhythm. Music. Space. Divadlo pod Palmovkou Theatre. Tomáš Dianiška.