

JANÁČKOVA AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V BRNĚ

Divadelní fakulta

Ateliér režie a dramaturgie

Divadelní dramaturgie

Hudební divadlo Vladimíra Morávka

Diplomová práce

Autor práce: BcA. Lukáš PALEČEK

Vedoucí práce: prof. PhDr. Josef KOVALČUK

Oponent práce: MgA. Hana KOVAŘÍKOVÁ

Brno

2013

Bibliografický záznam

PALEČEK, Lukáš. Hudební divadlo Vladimíra Morávka [Music Theatre of Vladimír Morávek]. Brno: Janáčkova akademie múzických umění v Brně, Divadelní fakulta, Ateliér režie a dramaturgie, 2013. 93 s. Vedoucí diplomové práce prof. PhDr. Josef Kovalčuk.

Anotace

Tato diplomová práce se snaží o zmapování režijní činnosti Vladimíra Morávka, přední osobnosti současného českého post-dramatického divadla, a zaměřuje se na jeho nejvýznamnější hudební inscenace.

Její stěžejní část tvoří rozbor pětice inscenací, které vytvořil v rozmezí let 2003–2012 na různých divadelních scénách (Národní divadlo Praha, Divadlo TaFantastika Praha, Divadlo Husa na provázku Brno, Divadlo Na Vinohradech Praha a Národní divadlo v Brně – Janáčkovo divadlo), a které jsou žánrově velmi pestré – od klasické opery, přes muzikál až k činohře s písněmi.

Snaží se o porovnání jednotlivých inscenací, hledání souvislostí, kořenů a společných témat a režijních postupů. Práce se snaží poukázat na specifické osobité rysy v přístupu Vladimíra Morávka k hudbě a na přínos inscenačního stylu tohoto režiséra pro současné české hudební divadlo.

Annotation

Focusing on the director's most significant musical stagings, the thesis provides with an overview of the directorial work of Vladimír Morávek - a prominent personality of the current Czech post-dramatic theatre.

The fundamental part of the thesis strives for an analysis of five of his musical stagings, which were created in the years 2003–2012 at several theatres (The National Theatre in Prague, TaFantastika Theatre in Prague, Husa na provázku Theatre in Brno, Na Vinohradech Theatre in Prague and The National Theatre in Brno - Janacek Theatre) and are diverse in genres - ranging from opera and musical theatre to drama with songs).

The thesis tries to compare them, to search for coherences, roots, common themes and techniques of directing. The thesis tries to point out the specific typical features in Morávek's approach towards music as well as the contribution of the director's staging style to the current Czech musical theatre.

Klíčová slova

Vladimír Morávek, *Tosca*, *Excalibur*, *Velice modrý pták*, *Cyrano!! Cyrano!! Cyrano!!*, *Rusalka*, opera, muzikál, činohra s písněmi, postdramatické divadlo

Keywords

Vladimír Morávek, *Tosca*, *Excalibur*, *Velice modrý pták*, *Cyrano!! Cyrano!! Cyrano!!*, *Rusalka*, opera, musical theatre, drama with songs, post-dramatic theatre

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem předkládanou práci zpracoval samostatně a použil jen uvedené prameny a literaturu. Současně dávám svolení k tomu, aby tato diplomová práce byla umístěna v Knihovně JAMU a používána ke studijním účelům.

V Brně, dne 25. srpna 2013

BcA. Lukáš Paleček

Poděkování

Na tomto místě bych rád poděkoval panu Vladimíru Morávkovi za důvěru a vřelé přijetí do tvůrčího týmu, panu prof. PhDr. Josefu Kovalčukovi za odborné vedení a potřebnou inspiraci, paní MgA. Blance Chládkové za cenné připomínky, slečně BcA. Táně Kovařikové za prvotní korekturu, slečně MgA. et Mgr. Monice Havlíčkové za pomoc s anglickými překlady, finální korekturu a celkovou revizi diplomové práce a v neposlední řadě MgA. Monice Matouškové, MgA. Martinu Dobíškovi, Monice Tesařové a JUDr. Šárce Šandové za psychickou podporu.

OBSAH

OBSAH	1
ÚVOD	4
1 VLADIMÍR MORÁVEK ANEB VELKÝ MÁG.....	6
1.1. Curriculum vitae aneb Jak se rodí Zázrak	6
1.2. Režijní rukopis aneb Všeho moc škodí	8
1.3. Hudba v rukou Vladimíra Morávka aneb Pauza dělá muziku	10
2 TOSCA ANEB MÁM ZE SVĚTLA STRACH!.....	13
2.1. Národní divadlo Praha	13
2.2. Opera.....	13
2.3. Syžet	14
2.4. Režijně-scénografická koncepce	15
2.4.1. <i>Práce na tématu</i>	15
2.4.2. <i>Režie</i>	15
2.4.3. <i>Scénografie</i>	16
2.5. Hudební složka inscenace	17
2.6. Závěrem	18
3 EXCALIBUR ANEB STÁT SE SMÍŠ, ČÍM CHCEŠ, KDYŽ SPÍŠ	19
3.1. Divadlo TaFantastika.....	19
3.2. Muzikál.....	19
3.3. Syžet	20
3.4. Režijně-scénografická koncepce	22
3.4.1. <i>Tematická východiska</i>	22
3.4.2. <i>Libreto</i>	23
3.4.3. <i>Režie</i>	24
3.4.4. <i>Scénografie</i>	26
3.4.5. <i>Choreografie</i>	29
3.4.6. <i>Poznámka k délce inscenace</i>	30
3.5. Hudební složka inscenace	30
3.6. Závěrem	32
4 VELICE MODRÝ PTÁK ANEB TROCHU SE ZASNILI, ZAMOTALI DO SNU.....	34
4.1. Divadlo Husa na provázku.....	34
4.2. Syžet	35
4.3. Režijně-scénografická koncepce	35

4.3.1.	<i>Inscenační historie</i>	35
4.3.2.	<i>Scénář</i>	36
4.3.3.	<i>Režie</i>	37
4.3.4.	<i>Scénografie</i>	38
4.4.	Hudební složka inscenace	39
4.5.	Závěrem	41
5	CYRANO!! CYRANO!! CYRANO!! ANEB JAKO VE SNU SI PŘIPADALY JEPTIŠKY	42
5.1.	Divadlo Na Vinohradech	42
5.2.	Historie hry	43
5.3.	Syžet	43
5.4.	Režijně-scénografická koncepce	44
5.4.1.	<i>Textová úprava</i>	44
5.4.2.	<i>Režie</i>	46
5.4.3.	<i>Scénografie</i>	47
5.5.	Hudební složka inscenace	48
5.6.	Závěrem	49
6	RUSALKA, ANEB ABY SI ALESPŇ CHVILIČKU VZPOMENUL VE SNĚNÍ NA MNE	51
6.1.	Národní divadlo Brno (Janáčkovo divadlo)	51
6.2.	Syžet	51
6.3.	Režijně-scénografická koncepce	52
6.3.1.	<i>Libreto</i>	52
6.3.2.	<i>Režie</i>	52
6.3.3.	<i>Scénografie</i>	55
6.4.	Hudební složka inscenace	57
6.5.	Závěrem	58
	ZÁVĚR	60
	POUŽITÉ INFORMAČNÍ ZDROJE	63
	Literatura	63
	Programy a libreta k divadelním inscenacím	63
	Prameny	64
	Tištěná periodika	64
	Internetové stránky	66
	Zdroje pro absolventský výkon	66
	SEZNAM ILUSTRACÍ	67
	SEZNAM PŘÍLOH	68

PŘÍLOHY.....	69
Příloha č. 1: Inscenační bibliografie Vladimíra Morávka	69
Příloha č. 2: Tvůrčí tým a obsazení vybraných Morávkových inscenací	71
1. <i>Tosca</i>	72
2. <i>Excalibur</i>	73
3. <i>Velice Modrý pták</i>	75
4. <i>Cyrano!! Cyrano!! Cyrano!! Postmuzikál (Roxanin poslední sen)</i>	77
5. <i>Rusalka</i>	79
REFLEXE PRÁCE NA ABSOLVENTSKÉM VÝKONU	81
Křestní list inscenace.....	81
1. Anotace	83
2. Syžet	83
3. Charakteristika postav	84
4. Dramaturgická koncepce a průběh zkoušení.....	86
5. Hudební složka inscenace	90
6. Závěr	93

ÚVOD

Tato diplomová práce se snaží o zmapování režijní činnosti Vladimíra Morávka, přední osobnosti současného českého post-dramatického divadla a v současnosti uměleckého šéfa brněnského Divadla Husa na provázku, a zaměřuje se na jeho nejvýznamnější hudební inscenace.

Základním východiskem pro tuto práci je pětice inscenací, které vznikly v rozmezí let 2003–2012 na různých českých divadelních scénách (Národní divadlo Praha, Divadlo TaFantastika Praha, Divadlo Husa na provázku Brno, Divadlo Na Vinohradech Praha a Národní divadlo Brno – Janáčkovovo divadlo). Záměrně nejsou zvoleni pouze zástupci titulů z jedné scény, aby bylo možno sledovat rozdíly v Morávkově režijní práci na klasickém malém kukátkovém jevišti, na velkém jevišti české první scény a v divadle studiového typu.

Inscenace jsou žánrově velmi pestré (od klasické opery – *Tosca*, *Rusalka*, přes muzikál – *Excalibur*, *Cyrano!! Cyrano!! Cyrano!!*, až k těžko definovatelné činohře s písněmi – *Velice modrý pták*). Faktem zůstává, že výsledný tvar většiny inscenací Vladimíra Morávka jde žánrově jen těžko jednoznačně zařadit. Společným spojujícím znakem těchto inscenací však zůstává výrazná hudební složka inscenace a výrazné využívání hudební stránky.

Autor této práce si je plně vědom, že v tomto výčtu chybí legendární profilová inscenace Divadla Husa na provázku – *Balada pro banditu*, kterou v novém nastudování Morávek uvedl v roce 2005. Zvolené inscenace na sebe volně tematicky navazují a tvoří spolu profilový oblouk režisérovy práce. Rozbor inscenace *Balada pro banditu* spolu s dalšími (*Leoš aneb Tvá nejvěrnější* a *Betlém aneb Převeliké klanění sotva narozenému jezulátku*), ve kterých lze opět sledovat určitou myšlenkovou návaznost, bude součástí zamýšlené autorovy bakalářské práce *Zvuk v rukou Vladimíra Morávka*, jež volně naváže na tuto diplomovou práci a stane se autorovou absolventskou diplomovou prací v oboru Jevištní technologie na Divadelní fakultě Janáčkovy akademie múzických umění v Brně.

Cílem práce není pouhé zmapování režijní práce Vladimíra Morávka v oblasti hudebního divadla. Autor předpokládá, že existuje jistý rozpoznatelný Morávkův režijní rukopis, a že režisér tedy bude ve svých inscenacích používat určitých ustálených postupů. Prostřednictvím hledání souvislostí a kořenů si tato práce tedy

klade za cíl nalézt společná témata a hudební postupy, které se v Morávkových inscenacích opakují, a určit tak základní rysy typické pro Morávkovu tvůrčí práci.

Vzhledem k tomu, že o režisérovi – tedy kromě řady novinových článků, diplomových prací a jedné monografie, která má kolektivní charakter a mapuje Morávkovu činnost pouze do roku 2004 – nebylo systematicky a uceleně mnoho napsáno, čerpá autor rovněž z osobních rozhovorů s herci, kteří v Morávkových inscenacích účinkovali, a rovněž z osobní zkušenosti ze zkoušení inscenace *Betlém aneb Převeliké klanění sotva narozenému jezulátku*, kterou Morávek režíroval, a na které se autor této práce podílel jako asistent režie.

Tato diplomová práce si klade za cíl poukázat na osobité společné rysy v režijním rukopisu v hudebních inscenacích Vladimíra Morávka a na jeho přínos pro současné české hudební divadlo.

1 VLADIMÍR MORÁVEK ANEB VELKÝ MÁG

1.1. Curriculum vitae aneb Jak se rodí Zázrak

Vladimír Morávek se narodil 9. dubna 1965 v Moravském Krumlově, má další dva sourozence. Dětství strávil v Bruntále, kam se dodnes rád vrací. Když byl ve třetí třídě, zemřel mu tatínek. Od dětství propadl čtení. Již během studia na gymnáziu publikoval v týdenících své prvotní literární „opusy“. Po pár amatérských studentských divadelních pracích se rozhodl jít studovat Janáčkovu akademii múzických umění v Brně, kde se zamiloval zejména do stylizovaných groteskních inscenací Divadla na provázku. Jeho hlavním pedagogem na Janáčkově akademii byl docent Milan Pásek.¹

O svých režijních a hudebních začátcích Morávek uvádí:

„Má první skutečná práce s herci byla až ve druháku. Zkoušeli jsme dramatizaci povídky Anatola France Crainquebille. Myslím, že to už opravdu byla skutečná inscenace, pěkně výstřední, ale nejpozoruhodnější na ní bylo, že tam poprvé nesmírně důležitě fungovala hudba. To představení jsme zkoušeli koneckonců v době, kdy já právě poslouchal u paní profesorky Pavlincové pořád nějaká elpíčka, takže to nastudování se neslo zcela na křídlech emoce vyráběné přepětím v hudbě.“²

Již v Morávkových prvotních školních pracích, jako byla například inscenace hry *Maryša*, lze sledovat prvotní zárodky jeho **výrazné práce s hudbou** a jisté **hudební opulentnosti**, pro Morávka charakteristické. V roce 1988 Morávek absolvoval studium JAMU, a to inscenací *Manon!* podle scénáře Evžena Sokolovského. Hra byla uvedena v tehdejší Činoherním studiu Janáčkovy akademie múzických umění Brno. Hudbou, jež pocházela z pera Martina Dohnala, byla doslova prochnuta a přeplněna.

Na podzim roku 1989 obdržel Morávek stipendium a nastoupil do Divadla na provázku³, kde dostal za úkol vzkřísit Dětské studio, se kterým o sobě dal poprvé vědět široké veřejnosti a ze kterého se postupem času stal brněnský fenomén –

¹ Viz: NĚMEČKOVÁ, Lucie; HULEC, Vladimír; TICHÝ, Zdeněk a kol: *Vladimír Morávek. U nás nudou neumřete*. 1. vydání. Praha: Pražská scéna, 2004.

² In: NĚMEČKOVÁ, Lucie; HULEC, Vladimír; TICHÝ, Zdeněk a kol: *Vladimír Morávek. U nás nudou neumřete*. 1. vydání. Praha: Pražská scéna, 2004., s. 28.

³ dnešní Divadlo Husa na provázku

vzpomeňme například legendární inscenace *Komedie o narození, Panna a netvor čili Pohádka pro škaradé děti, 1980* čili *Jak Lukáš V. a Sagvan T. vařili dort* či představení *Ubohá Rusalka*.

Postupem času rostlo napětí mezi Morávkem, Petrem Scherhauserem a Petrem Oslzlým, které vygradovalo po uvedení inscenace *Maryša*. Morávek odešel do Hradce Králové, kde v letech 1995–2005 působil jako režisér a šéf činohry. Pod jeho uměleckým vedením divadlo získalo čtyřikrát cenu Alfréda Radoka v kategorii Divadlo roku. Již zde začal realizovat svoje obsáhlé autorské divadelní projekty, například *Čechov Čechům*. Tato „ruská“ trilogie obsahovala inscenace *Tři sestry (Olga, Máša, Irina, Natálie)*, *Racek* a *Strýček Solený*.⁴

Během dalších let hostoval Morávek coby režisér v mnoha českých i zahraničních divadlech⁵.

V roce 2003 se Morávek opět vrátil do Divadla Husa na provázku, kde v současnosti působí jako umělecký šéf a plně realizuje svou vizi rozsáhlých divadelních projektů, například cyklus *Sto roků kobry* s inscenacemi *Raskolnikov: Jeho zločin a jeho trest*, *Kníže Myškin je Idiot*, *Běsi – Stavrogin je ďábel*, *Bratři Karamazovi: Vzkříšení*, či cyklus *Perverze v Čechách* s inscenacemi *Lásky jedné plavovlásky*, *Cirkus Havel aneb My všichni jsme Láďa*, *České moře*. Pod jeho vedením, zdá se, Divadlo Husa na provázku v Brně opět dokazuje, že je plnohodnotným evropským divadlem.⁶

Morávek dnes stojí na vrcholu své kariéry a píše se o něm nejednou v superlativech:

„(...) patří mezi přední české režiséry s nezaměnitelným rukopisem. V nepsaném triumvirátu společně s J. A. Pitínským a Petrem Léblem tvoří, řečeno slovy Jana Dvořáka editora Morávkovy monografie, „nejzářivější trojhvězdi českého polistopadového divadla.“ S jeho jménem se v kontextu českého divadla setkáváme už dvě desetiletí, v nichž se pevně definovala jeho výrazná poetika.“⁷

⁴ Viz: NĚMEČKOVÁ, Lucie; HULEC, Vladimír; TICHÝ, Zdeněk a kol: *Vladimír Morávek. U nás nudou neumřete*. 1. vydání. Praha: Pražská scéna, 2004.

⁵ Například v Divadlo Na zábradlí, Divadlo v Dlouhé, Národní divadlo Praha, Divadlo Petra Bezruče Ostrava, Divadlo Andreje Bagara v Nitre, Pražské komorní divadlo a další.

⁶ Zde odkazují na kapitolu této práce „Velice modrý pták aneb Trochu se zasnili, zamotali do snu“

⁷ In: HERČÍKOVÁ, Barbora: *Aspekty stylizace v režijním rukopisu Vladimíra Morávka*. Bakalářská práce. Janáčkova akademie múzických umění v Brně. 2011, s. 7.

1.2. Režijní rukopis aneb Všeho moc škodí

Jak o Morávkovi uvádí Herčíková ve své bakalářské práci *Aspekty stylizace v režijním rukopisu Vladimíra Morávka*: „V současné době je již možno považovat období hledání a rozvíjení režijního výrazu za uzavřené, což umožňuje zamyslet se nad shodnými rysy, které je možno nalézt (a vnímat, jak spolu navzájem komunikují) v jeho posledních inscenacích.“⁸

A právě z tohoto tvrzení vychází tato diplomová práce, proto se nebojí zachytit a pojmenovat základní rysy jeho činnosti.

V inscenacích Vladimíra Morávka najdeme snad všechny **prvky postdramatického divadla**, jak je uvádí Hans-Thies Lehmann ve svém *Postdramatickém divadle*⁹. Jen těžko by se hledal „čítankovější“ příklad, než je právě práce tohoto režiséra. Uvedme alespoň některé:

Snové obrazy – nejen, že Morávek na jevišti vytváří podmanivou snovou atmosféru podpořenou ponurým svícením a množstvím scénického dýmu, ale veškeré osoby, rekvizity a dekorace na jevišti rozmisťuje do **prokomponovaných obrazů** a na scénu přivádí **snové postavy** (například postava Smrti v *Betlému*) či **duchy již zemřelých** (v *Excaliburu* jsou to například králové Uther a Cornwall nebo královna Igrain). Nebojí se ani **zhmotnit na scéně sen některé z postav** (například sen učitelského mládence Zajíčka v *Lucerně*), či celou **inscenaci pojmout jako sen** některé z postav (*Cyrano!! Cyrano!! Cyrano!! – Roxanin poslední sen*).

Se **simultánností dějů** Morávek velmi často zachází tak, že na scéně nechá **všechny herce po většinu délky inscenace** přítomné na jevišti, ti pak rozehrávají mikrosituace v rámci charakteru své postavy či sledují hlavní děj a reagují na něj, jako je tomu v případě inscenace *Kníže Myškin je Idiot*. Jindy, například v inscenaci *Lucerna*, Morávek použije řadu závěsů z polopropustného tylu, čímž vytvoří několik paralelních plánů, ve kterých neustále korzují jednotlivé postavy a vytváří se mezi nimi vztahy, a jindy k tomuto účelu použije boční lávky, uličky v hledišti, jako ve hře *Balada pro banditu*.

⁸ In: HERČÍKOVÁ, Barbora: *Aspekty stylizace v režijním rukopisu Vladimíra Morávka*. Bakalářská práce. Janáčkova akademie múzických umění v Brně. 2011, s. 7.

⁹ Viz: LEHMANN, Hans-Thies: *Postdramatické divadlo*. Slovenský překlad Anna Grusková a Elena Diamantová. Bratislava: Divadelný ústav, 2007.

Velmi příznačná je také **hra s hustotou a množstvím divadelních znaků** a jejich významů, jeviště je v rámci režijně-scénografické koncepce často přeplněno materiálem či jednotlivými atributy, které mají myšlenkovou souvislost s tématem inscenace – mnohdy však natolik vzdálenou, že jejich pravý význam lze jen těžko odhalit¹⁰, což vede často k **dominantnosti scénografie** v celé inscenaci, vedoucí až k **vizuální dramaturgii**.

Herčíková o Morávkově scénografii dále uvádí:

„Morávkův rukopis je až precizně důsledný ať už v otázce tematické, estetické či ve volbě charakteristických režijních prostředků. Projevuje se ve způsobu jeho práce s herci, hudbou a využitím oblíbených prvků a motivů. Jemu vlastní maximalismus a expresivita vedou k téměř manýristickým, silně opulentním a do nejmenších detailů prokomponovaným scénickým tvarům s dominantní obrazivou stránkou, která se spojuje s extrémními polohami hereckého projevu. Jeho sklon k citacím předchozích inscenací, ať už v rovině obrazu, scénografického prvku, projekce nebo textové zmínky, stejně jako pravidelné využívání charakteristických mikrofonů a především zveřejňování scénických poznámek, se stává lehce dvojsečnou zbraní otevírající úvahy o hranici mezi osobitostí a mechanickým opakováním.“¹¹

Již od dob působení v Dětském studiu Divadla na provázku si Morávek oblíbil **práci s dětmi**, kterým naaranžuje bytí na jevišti podobně jako loutkám, proto nenabourávají režijní koncepci a vhodně naplňují celkový obraz inscenace. Doslova se dá říci, že záměrně porušuje nepsané divadelní pravidlo, že: „Zvířata a děti na jeviště nepatří“, protože často se v jeho inscenacích objevují i živá zvířata (kobra v projektu *Sto roků kobry* či slepice v *Maryši*). Záměrně tímto bourá iluzi divadla, neboť reakce zvířat jsou do jisté míry „nenarežirovatelné“ a mohou vzniknout velmi neobvyklé situace. O tomto se dále zmiňuje Herčíková: „Pro jeho inscenace jsou neodmyslitelné zástupy dětí a zvířat, živí hudebníci a zpěváci a pravidelně se objevující surreálné a snové postavy. Stejně charakteristická je i všudypřítomná, hlasitá hudba.“¹². Hudbou dále navážeme v následující kapitole.

¹⁰ například umístění obrovské čočky či dřevěného pouťového koně v muzikálu *Cyrano!! Cyrano!! Cyrano!!*

¹¹ In: HERČÍKOVÁ, Barbora: *Aspekty stylizace v režijním rukopisu Vladimíra Morávka*. Bakalářská práce. Janáčkova akademie múzických umění v Brně. 2011, s. 16–17.

¹² Tamtéž, s. 17.

1.3. Hudba v rukou Vladimíra Morávka aneb Pauza dělá muziku

Tato kapitola se chce věnovat především scénické hudbě, která je nedílnou součástí Morávkových inscenačních postupů. Pro uvedení do souvislosti připomeňme slova Hany Mikoláškové z její diplomové práce *Scénická hudba – dvojsečná zbraň režiséra* o významu hudby a jejího spojení s divadlem:

„Hudba a nejrůznější divadelní formy provází lidstvo od nepaměti. Divadlem člověk usiluje skrze narativní a mimetické prostředky obsáhnout svět, v němž žije. Hudba je pak vyjádřením jeho snahy proniknout do sféry toho, co člověka přesahuje, do sféry božské a vesmírné. Spojení racionálního jazyka divadla a iracionálního jazyka hudby vytváří zvláštní, osobitý svět, v němž člověk formuluje svou každodenní zkušenost z perspektiv věčnosti, nadčasovosti.“¹³

Hudba jako taková může být tedy nejen nedílnou součástí divadelní inscenace, ale může tvořit **samostatnou režijní rovinu**, která nejen ozvláštní a pomáhá rytmizovat scénu, ale rovněž může nést vlastní nové významy či komentáře. O rytmu dále Mikolášková pojednává:

„Rytmus nás obklopuje všude. (...) Stejně jako rytmus ovládá všechno kolem nás, tak přirozeně ovládá i divadlo. (...) Stejně vědomě musí nakládat s rytmem i režisér. Každá inscenace vyžaduje řád, i chaotické situace ve hře musí mít svůj řád. Řádem inscenace je rytmus, rytmické členění.“¹⁴

Toho všeho si je Morávek pevně vědom a pro **rytmizaci** používá neustále se opakující charakteristické **hudební motivy a ruchy**. Mikolášková o jevištním ruchu uvádí: „Za scénickou hudbu nelze považovat jevištní ruchy, nahrané realistické zvuky, nahrané mluvené slovo a další takové nahrávky, které nejeví známky záměrné hudební stylizace.“¹⁵ Nicméně v Morávkových režijních kompozicích můžeme i **ruch nazvat hudbou** (krákání havrana, tlukot křídel hrdličky či broušení kosa v *Cyrano!! Cyrano!! Cyrano!!* či hromy v inscenaci *Leoš aneb Tvá nejméněší*).

Co je to ovšem **hudební stylizace**? Herčíková objasňuje tento pojem na základě *Estetiky dramatického umění* Otokara Zicha:

¹³ In: MIKOLÁŠKOVÁ, Hana: *Scénická hudba – dvojsečná zbraň režiséra*. Diplomová práce. Janáčkova akademie múzických umění v Brně. 2005, s. 7.

¹⁴ Tamtéž, s. 49–50.

¹⁵ Tamtéž, s. 31.

„Instrumentální hudba je vnímána mimo veškerou stylizaci, „protože látka je umělá a její útvary beze vztahu k naší zkušenosti.“ Až tím, že je formována na hudbu scénickou, je možné vnímat podobnost s vnitřní a vnější zkušeností, a tedy i stylizaci. Dramatická hudba musí mít čistě hudební hodnoty, aniž by tím porušila svoji dramatickост. Můžeme zde uvažovat o opakování slov, frází a motivů, zvukomalbě, imitacích, variacích a podobně.“¹⁶

Toho všeho se Morávek nebojí hojně používat: nejen, že pracuje s předními hudebními skladateli (Michal Pavlíček, Vladimír Franz, Daniel Fikejz), ale nebojí se oslovovat ani mladé hudebníky, které často sám objeví – Jan Budař, Xindl X. Na **opakování hudebních motivů a frází** je založena většina jeho inscenací a významná slova často nechává zaznít postupně z mnoha úst. Již během prvních čtených zkoušek je prakticky hotov „**ruchový plán**“, který je nadále po celou dobu aranžování doplňován plánem hudebním.

Do jisté míry by se však dalo říci, že Morávkovy inscenace jsou přeplněny vztahy, významy, postavami, rekvizitami, ale mnohdy i **naddimenzovanou hudbou**. Jakoby nejednou zapomenul, jak mocné může být samotné ticho. Dle autorova názoru by nebylo od věci, aby Morávek vyzkoušel práci s tímto hudebně-výrazovým prostředkem. O hudebních pauzách uvádí Mikolášková: „Nesmírně důležité je cítit pauzy. Nejotravnější scénickou hudbou se jeví hudba „permanentní“. Neboť v činoherní inscenaci platí stejný zákon jako v hudbě – pauza dělá muziku. Prostý princip kontrastu mezi zvukem a tichem zmůže víc, než virbl do tympánu.“¹⁷

Díky jejich výrazné hudebnosti bychom do jisté míry mohli i většinu Morávkových činoherních inscenací považovat za **melodram**, byť svého druhu. Mikolášková o hudebním žánru uvádí: „Žánr musí být volen s ohledem na funkci a téma hudební složky. Pokud se režisér alespoň trochu orientuje v hudebních žánrech, měl by si předem vybrat hudebního skladatele, kterému příslušný žánr nebude cizí.“¹⁸, Morávkovy inscenace lze však jen **stěží žánrově uchopit**, stojí na pomezí. Morávek cíleně rozbíjí i tak pevné struktury, jaké mají opery díky svým

¹⁶ In: HERČÍKOVÁ, Barbora: *Aspekty stylizace v režijním rukopisu Vladimíra Morávka*. Bakalářská práce. Janáčkova akademie múzických umění v Brně. 2011, s. 14.

¹⁷ In: MIKOLÁŠKOVÁ, Hana: *Scénická hudba – dvojsečná zbraň režiséra*. Diplomová práce. Janáčkova akademie múzických umění v Brně. 2005, s. 51.

¹⁸ Tamtéž, s. 53.

partiturám. I Mikulášková si je vědoma, že: „V průběhu tisíciletého vývoje dospěla součinnost hudby a dramatu k několika extrémním formám.“¹⁹

Jeho představení mají až obřadní atmosféru, díky hudbě by se daly přirovnat až k **rituálu**, o kterém Mikulášková uvádí: „Hudba v rituálu má naprosto přesně vymezenou funkci dodnes: hudba je hlavním hybatelem rituálu, je hypnotizérem, který postupně sjednocuje, podmaňuje všechny, kdo se slavnosti účastní, aby je uvrhla do stavu extáze, do stavu prožitku Boha.“²⁰ **Právě katarze, očištění se či touha dotknout se Boha** je Morávkovým častým tématem.²¹

¹⁹ In: MIKOLÁŠKOVÁ, Hana: *Scénická hudba – dvojsečná zbraň režiséra*. Diplomová práce. Janáčkova akademie múzických umění v Brně. 2005, s. 13.

²⁰ Tamtéž, s. 8.

²¹ Svou tvůrčí práci se Morávek blíží autorově vysněnému ideálnímu syntetickému scénickému tvaru, který je na pomezí mezi činohrou a operou.

2 TOSCA ANEB MÁM ZE SVĚTLA STRACH!

2.1. Národní divadlo Praha

České Národní divadlo bylo postaveno podle návrhu Josefa Zítka a po všech peripetiích bylo slavnostně otevřeno 18. 11. 1883 operou *Libuše* autora Bedřicha Smetany. Ředitel F. A. Šubert koncipoval Národní divadlo jako celonárodní reprezentativní instituci, soustřeďující nejschopnější síly českého divadelnictví a usilující o široký repertoár pro různorodé sociální a kulturní vrstvy českého publika. V současné době pod hlavičkou Národního divadla Praha funguje historická budova Národního divadla z roku 1883, Stavovské divadlo (bývalé Nosticovo divadlo), Státní opera, Nová scéna (včetně souboru Laterny magiky) a Divadlo Kolowrat, vznikají i site-specific projekty. Pod Národním divadlem působí soubory činohry, opery, baletu a Laterny magiky. Jednotlivé scény nejsou striktně vymezeny svojí orientací na konkrétní soubor ani na žánr.²²

Struktura Národního divadla prochází dlouhodobou reformou, dochází ke slučování souborů opery a orchestrů Národního divadla Praha a bývalé Státní opery Praha. Scénami Národního divadla Praha prošly generace významných českých umělců, v současné době je pověřen dočasně zastupováním funkce ředitele Národního divadla Ing. Václav Pelouch. Od 1. srpna 2013 se má ve funkci ředitele objevit dosavadní ředitel Divadla J. K. Tyla v Plzni a vedoucí katedry činoherního divadla Divadelní akademie múzických umění v Praze doc. MgA. Jan Burian, který snad i přes snahu současné politické scény zasahovat do činnosti a chodu Národního divadla svou činností naváže na tradici silných osobností v čele tohoto kulturního stánku, jakými v poslední době byli Ondřej Černý a Jiří Srstka.

2.2. Opera

Opera je často vnímána jako jeden konzervativní hudební útvar, který spěje k brzkému zániku. Oproti tomuto tvrzení nabízím dva argumenty.

Předně opera není pouze hudební, ale hudebně-dramatický útvar. Slovy Hany Mikoláškové:

²² Viz: ŠORMOVÁ, Eva a kolektiv: Česká divadla encyklopedie divadelních souborů. 1. vydání. Praha: Divadelní ústav, 2000.

„Ideálem opery je rovnováha dramatické a hudební složky. Opera vznikla koncem 16. století z úsilí o oživení antického dramatu, jeho přirozené součinnosti slova a hudby. (...) Přes veškeré wagneriánské a civilistické snahy o posílení dramatické, dějové složky opery musí tedy mít režisér na paměti, že operní inscenaci řídí partitura, čili dirigent. Ignorováním tohoto prostého faktu dochází ke katastrofě, k totálnímu rozbití smyslu operního díla.“²³

A za druhé fakt, že se opera neustále vyvíjí, ať už po hudební či režijní stránce, jí dává do budoucna velké ambice. Po revoluci jsme mohli sledovat, že se jednotlivá divadla snažila navázat spolupráci s mladými progresivními činoherními režiséry. Operu si taky zkusili například Petr Lébl, Jiří Pokorný, Hana Burešová, Jan Antonín Pitínský a mnozí další. Nesmíme však zapomenout, že: „Inscenuje-li operu činoherní režisér (u nějž na rozdíl od operního režiséra nevyžadujeme nutně hudební vzdělání), pak se musí podrobit hudebnímu zadání, nikoli se řídit pouze libretem. Síla slova se v opeře vyjevuje pouze ve spojení se silou hudby.“²⁴

Nechat režírovat operu činoherního režiséra může být tedy pro divadlo sázkou do loterie, každopádně současní čeští operní režiséři často zapomínají, že by opera měla být i současným divadlem. „Opera bezesporu je divadelní formou, nicméně formou, v níž hlavní umělecký prožitek pramení z hudby, která řídí scénickou akci.“²⁵

2.3. Syžet

Bratr Toscy, slavné zpěvačky, utíká z římského vězení, kde je vězněn za pomoc s osvobozeneckým hnutím. Tosca je zamilovaná do malíře Cavadossiho, ten maluje obraz Máří Magdalény a Tosca jej podezřívá, že je zamilovaný do svého modelu. Cavadossi je zatčen policejním prefektem Scarpim, který jej podezívá z pomoci k útěku bratra Toscy. Cavadossi je mučen, Tosca výměnou za jeho život vyzradí, kde se její bratr skrývá, ten se sám raději zabije. V nestřežený okamžik Tosca probodne Scarpia. Druhý den má být Cavadossi popraven, ale Scarpus tento slib před svou smrtí použil pouze jako léčku na Toscu a Cavadossi je skutečně zastřelen. Tosca má být zatčena za vraždu Scarpia, raději se vrhne z hradeb a umírá.

²³ In: MIKOLÁŠKOVÁ, Hana: *Scénická hudba – dvojsečná zbraň režiséra*. Diplomová práce. Janáčkova akademie múzických umění v Brně. 2005, s. 14.

²⁴ Tamtéž, s. 14.

²⁵ Tamtéž, s. 14–15.

2.4. Režijně-scénografická koncepce

2.4.1. Práce na tématu

Inscenace byla nastudována v italském originále. Patří ke klasickým, často uváděným operním titulům²⁶. Morávek, coby zkušený činoherní režisér, ke své práci na své první opeře přistupoval **činoherním způsobem**, jak sám uvádí v rozhovoru s Věrou Drápelovou:

„(...) jak jsem zvyklý z činohry, začal jsem s analýzou textu, respektive libreta, ale ještě předtím jsem si obstaral divadelní hru Victoriena Sardoua, která byla předlohou opery. A zjistil jsem překvapivou věc, totiž že na rozdíl od opery činohra končí happy endem: Tosca s malířem Cavaradossim slavně zvítězí nad Scarpiovou intrikou a odjíždějí spolu do světa. Teprve když vznikalo libreto, tak se Sardou přimlouval za konec tragický. A právě jeho původní hra – v níž mimochodem svého času excelovala Sarah Bernhardová – mě inspirovala k naší verzi Toscy.“²⁷

Morávek se však (kromě přidání první pasáže – modlitby) nepřiklonil k razantním změnám. Jeho autorské zásahy byly hlavně interpretační. Sám k tomu v rozhovoru Drápalové dodává: „*Toscu* inscenujeme jako jakési mystérium, které vyústí do světla, ale pouze ve smyslu katarze – milenci zemřou, a to je spásí, protože se setkají na věčnosti.“²⁸

2.4.2. Režie

Morávkův postup spočíval v **rozdělení jednotlivých úloh na jevišti mezi sólisty a herecký komparz**. Spolupracovníci pro komparz vzešli z konkurzu. Morávek totiž vesměs redukuje práci s pěveckým sborem, který využívá převážně na statické pěvecké pasáže, a pro hereckou scénickou práci využívá **precizně vybraný herecký komparz z řad externistů**, což je typické pro jeho operní práci. Proto nevolíme označení sbor, nýbrž herecký komparz. Na jevišti ztělesňují všudypřítomné postavy Panny Marie, andělů či sluhů a tvoří výrazný scénický rámeček představení.

²⁶ Velkou pozornost zaznamenalo například zpracování z roku 1992. Šlo o televizní uvedení, kdy přímo z realistických míst, kde se děj odehrává a v reálném čase, přenášely televizní stanice záznam do mnoha zemí světa, včetně České republiky.

²⁷ In: DRÁPELOVÁ, Věra: Naše Tosca je mysterium o lásce a smrti. *Mladá fronta Dnes*, č. 24. listopad 2000.

²⁸ Tamtéž.

Operní pěvce Morávek spíše vodí po jevišti. Ti působí stroze a loutkovitě, na druhou stranu jsou vždy patřičně postaveni do prvního plánu, kde velmi dobře vidí na dirigenta a jsou dobře slyšet.

Snad nejpůsobivější pasáží je závěr prvního dějství, kdy Scarpia zpívá píseň, ve které si představuje svoji krásnou budoucnost. Morávek jej postaví do čela slavnostně oděného sboru postav, který vypadá jako jeho armáda, z nebe se sypou vítězné konfety a s každým hudebním akcentem zní výstřel z děla a praskne jedna z žárovek, které po vzoru barokního divadla tvoří světelnou linii na forbíně.

Největší režijní oříšek – totiž sebevraždu Toscy, která se vrhne z hradeb, vyřešil Morávek opět nápaditě, efektně a se vkusem sobě vlastním. Herečka je postavena do okénka a horizont, který za ní vidíme, začne s výstřelem z pušky a rozpažením rukou herečky prudce padat, čímž vznikne dokonalá iluze skoku.

2.4.3. Scénografie

Scénu vytvořil **Aleš Votava** (3. srpen 1962 – 8. květen 2001), jeden z nejtalentovanějších scénografů přelomu tisíciletí, který předčasně zemřel po dlouhé těžké nemoci. Pro jeho práci je typická značná míra imaginace plně vycházející z hlubokého uvažování do tématu předlohy. S Vladimírem Morávkem spolupracoval rovněž na inscenaci *Lucerna* v Národním divadle Praha, kde působil jako architekt scény. Pro inscenaci *Lucerna* vytvořil obrovskou působivou zvětšeninu klasického českého loutkového divadla za využití prospektů a obrazů Aloise Mikulky.

Scénografie *Toscy* vychází z motivu malíře Cavadossiho a je vytvořena po vzoru malířů, kteří při zvětšování obrazu pracují s mřížkou, pomocí které do jednotlivých rámečků přenášejí dílčí detaily, až vznikne úplný obraz. Tato mřížka je základním motivem scény, kterou dělí na jednotlivá okénka obrazu. Těžko říci, zda Morávek znal práci **Roberta Wilsona**, pro něhož je používání **scénických okýnek** typické, vzpomeňme například inscenaci *Shakespeares Sonette*. Scéna v ateliéru je tak uzavřena do malého okénka a zbytek scény tvoří prostor kostela. Horizont tohoto okénka tvoří obraz Máří Magdaleny, který Cavaradossi maluje. Společně s atmosférou je buďto vytahován do provaziště či klesá, čímž vzniká pomyslný dojem změny prostředí. Sám Votava o své práci uvádí:

„Vždy, když se má zvětšit kresba, tak se přenese do patřičně velké čtvercové sítě. To je už od starověkého Egypta celkem běžný postup. Zde se nám onen postup hodil,

dokonce z něj vznikl jistý vizuální klíč. Rozčtverečkováný obraz, který Cavaradossi maluje, tedy zvětšuje, se sám stal dekorací, přes kterou – tak se nám alespoň zdálo – se dá převyprávět celý příběh Toscy. Čtvercová síť se nám tedy v různých velikostech a formách přenesla do všech jednání inscenace“²⁹

Čtvercová síť se tak mohla pomocí zabudovaných žárovek proměnit ve vězení či ve hvězdné nebe.

Z dalších slov Aleše Votavy je zřejmé, že se chtěl původně vyhnout použití malovaných prospektů, ale dlouhá tvůrčí spolupráce s režisérem měla za následek pravý opak. Scénu tak tvoří několik horizontů, které se postupně rozevírají, a vždy naskýtají průzor do dalšího prostoru. Setkat se můžeme i s dnes pro režiséra typickými atributy, kterými jsou **dlouhý prostřený stůl** či **sochy černých psů**, nápadně připomínající sochy posvátných egyptských koček.

O výtvarné stránce inscenace napsal Ivan Žáček:

„Podmanivá a strhující je ovšem režijně-výtvarná koncepce představení. Vladimír Morávek dokázal přesvědčit – jistě jen toho, kdo byl ochoten přijmout jeho poetiku – že razantní převyprávění klasického operního příběhu v případě Toscy, dokonce standardního repertoárového hitu, je pro každou divadelnickou generaci minimálně žádoucí možností, ne-li přímo životní nutností.“³⁰

Těmito slovy svým způsobem ospravedlňuje celou Morávkovu inscenaci.

Kostýmy odpovídají dobovému oblečení. Jsou **stylizované** do černé, bílé a modré až tmavě fialové barvy. Skládají se převážně z kabátů u pánů a elegantních honosných šatů dam. Z dnešního hlediska kýčovitě, však na svou dobu bylo velmi neobvyklé a originální bylo využití **svítících žárovek v kostýmu** dámy z obrazu.

2.5. Hudební složka inscenace

Morávek měl v tomto případě k dispozici celý orchestr Národního divadla Praha. Ivan Žáček o hudebním nastudování uvádí:

„Dohnányi je nesporně pucciniovský dirigent, má smysl a porozumění pro jeho veristické gesto, dokáže plasticky vyklenout jeho nezaměnitelnou kantilénu i vyhmátnout klíčové momenty partitury. Přesto nelze říci, že by

²⁹ In: VOTAVA, Aleš: Tosca a její šelmy. *Svět a divadlo*, č. 1, 2001.

³⁰ In: ŽÁČEK, Ivan: Tosca – andělský skok. *Svět a divadlo*, č. 1, 2001.

*tato jeho poslední Tosca v Národním divadle překročila meze solidního průměru. Vášně i drastický naturalismus je podán spíše z objektivního, ale nepřiliš vzrušivého nadhledu, jaksi střídě, spíš jen aby se neřeklo.*³¹

Z režijního pohledu Morávek skvěle **pracoval s hudebními akcenty**, jakoby hudba vedla nejen veškeré jednání postav, ale i změny scény či jejich atmosféru, což je u opery bezpodmínečnou podmínkou a nutností. Hudba samotná je nanejvýš imaginativní. Režisér tedy nabízí výrazný autorský výklad opery. Hudbu dále rozvíjí o **nahrané pasáže** (nahrávka motlitby) či **živé ruchy** (výstřely).

2.6. Závěrem

I přes mnohé problémy v průběhu zkoušení³² a přes první odmítnutí kritikou, byla *Tosca* zařazena na repertoár Národního divadla Praha a Morávek zde v roce 2002 režíroval ještě další inscenaci – Verdiho *Macbetha*. **Operní stylizace** a specifický přístup ke **vnímání času** je Morávkovi velmi blízký. Autor soudí, a že by se měl Morávek této práci nadále věnovat. O celkovém úspěchu svědčí fakt, že se inscenace stále udržela na repertoáru a dosáhla více než padesáti repríz. Byť postupem času dochází oproti původnímu obsazení ke změnám v alternacích, umělecké vedení Národního divadla však zve na opakovací zkoušky režiséra, takže inscenace ani po letech neztrácí svůj původní náboj a energii.

³¹ In: ŽÁČEK, Ivan: *Tosca – andělský skok. Svět a divadlo*, č. 1, 2001.

³² do povědomí veřejnosti vstoupily například konflikty se sólistkou Evou Urbanovou

3 EXCALIBUR ANEB STÁT SE SMÍŠ, ČÍM CHCEŠ, KDYŽ SPÍŠ

3.1. Divadlo TaFantastika

Soubor původně jen Černého divadla TaFantastika Praha založil roku 1980 ve Spojených státech Petr Kratochvíl. Po převratu v roce 1989 se Kratochvíl vrátil do Prahy, kde pro svůj soubor našel v roce 1993 divadelní budovu v historickém centru Prahy – Palác UNITARIA, bývalou scénu studentského divadla DISK, která se stala jeho domovskou scénou. Stejněho roku divadlo rozšířilo svoji činnost z černého divadla, orientovaného především na zahraniční turisty, i o původní českou muzikálovou tvorbu. Na rozdíl od většiny ostatních soukromých produkcí se divadlo TaFantastika snažilo postupně také spolupracovat s předními divadelními umělci, kterým dávalo možnost hledat nové podoby současného moderního hudebního divadla. Vznikaly tak pozoruhodné projekty v režii např. Vladimíra Morávka, Josefa Bednárika, Viktorie Čermákové, Jiřího Pokorného a dalších. Pro osobní nesouhlas Petra Kratochvíla s pražským rozdělováním grantů neziskovým organizacím, což vzbudilo řadu rozporuplných reakcí, divadlo 28. listopadu 2010 prozatím ukončilo tvorbu hudebních inscenací a orientuje se opět pouze na černé divadlo.³³

3.2. Muzikál

Inscenace *Excalibur* se veřejně hlásila k tomu, že je muzikálem. Mikulášková o vzniku muzikálu samotného uvádí:

„Vyvinul se z několika forem lidové zábavy (blackface, americký vaudeville, extravagantní vaudeville, burlesque-opera a americká revue) a načerpal z těchto forem základní rysy (...). Charakteristickými znaky muzikálu jsou: dominantní role rytmické, moderní hudby; efektní aranžmá; parodie na melodie slavných oper a populární písně a zároveň tvorba tzv. hitů; výrazný podíl tanečních čísel, která byla ve svých počátcích ovlivněna akrobatickými a baletními formami tance; světelné efekty; scénické triky; stříhovost, prudké změny temp, překvapující proměny choreografických sestav apod.“³⁴

³³ Viz: *Historie: černé divadlo TaFantastika* [online].

³⁴ In: MIKOLÁŠKOVÁ, Hana: *Scénická hudba – dvojsečná zbraň režiséra*. Diplomová práce. Janáčkova akademie múzických umění v Brně, 2005, s. 16.

Podle této definice však většinu českých komerčních inscenací, které se označují za muzikál, nemůžeme za muzikál považovat. Existují světlé výjimky, jakými je Městské divadlo Brno či Hudební divadlo Karlín Praha, které se muzikálu programově věnují, zatímco ostatní produkce působící např. v Divadle Broadway, Divadle Kalich či v Divadle Hybernia, nenaplnují základní podmínky tohoto žánru a jsou divácky velmi úspěšné pouze díky obsazování populárních osobností do předních rolí.

Už jen prostý fakt, že:

„Zpěvohra, opereta i muzikál naplňují strukturou myšlenku rovnoprávnosti dramatické a hudební složky. I přes maximální míru rovnoprávnosti obou složek je však možné uvádět jednotlivá pěvecká čísla samostatně, koncertně, zatímco mluvené pasáže se zatím mnoha samostatných uvedení nedočkaly. Dramatická složka si tedy i přes značnou míru autonomie udržela určitou závislost na složce hudební.“³⁵

u těchto komerčních inscenací nefunguje. Jsou obvykle založeny na jednotlivých písničkách, které nejsou propojeny činoherními pasážemi a postrádají dramatickou hudební složku. Proto se tento, pro Českou republiku již specifický útvar, začal v kritických kruzích posměšně nazývat „písničkálem“.

Excalibur, kterým se budeme nadále zabývat, stojí na pomezí. Má ambici stát se muzikálem, opírá se o kvalitní textový dramatický základ, na druhou stranu tak činí v prostředí, které neodpovídá klasickým světovým standardům.

O jinakosti *Exaliburu* pojednává ve svém novinovém článku Pavel Klusák:

„Muzikál od počátku hlásil, že bude „jiný“. Tím, že povolal ke spolupráci dramatického autora, básníka a režiséra-samorosta, doznal, že zdejší standardní autoři stačí na štítkový pop pro teenagery a mutanty závislé na televizních estrádách. Teda tradá k vyššímu levelu hry na český muzikál: Karel Steigerwald, Vlastimil Třešňák a Vladimír Morávek budíž zárukami experimentálního přístupu.“³⁶

3.3. Syžet

Pokusme se nyní alespoň ve stručnosti shrnout velmi rozvrstvený a komplikovaný děj *Excaliburu*. Hlavními hybateli – moderátory – děje jsou dobrý

³⁵ In: MIKOLÁŠKOVÁ, Hana: *Scénická hudba – dvojsečná zbraň režiséra*. Diplomová práce. Janáčkova akademie múzických umění v Brně, 2005, s. 17.

³⁶ In: KLUSÁK, Pavel: Příběh spadlý pod (kulatý) stůl. *Týden*, č. 10. listopad 2003.

kouzelník Merlin a zlá čarodějnice Morgana, kteří točí kolem času, takže jsou zde velké časové změny (např. první obraz – pravěká krajina; otočením kola času se ocitáme ve druhém obrazu o tisíc let později), či mohou zastavit a zopakovat určitý děj (např. vražda Lancelota a Ginevry se odehraje na konci prvního jednání, druhé jednání začíná jejich oživením a následným rozsudkem nad jejich trestem). Můžeme se o tom dále dočíst v recenzi Lenky Šaldové: „Epické pásmo, v němž se bojuje o moc i o čest, v němž se miluje a zrazuje, s odstupem komentuje Merlin a Morgana. Komentáře i písňové texty jsou literárně na úrovni – žádné primitivní rýmovánky či pseudofilozofování.“³⁷

Kouzelník Merlin stvoří lidstvo. Lidé se přemnoží a začnou vést války. Merlin jim daruje kouzelný meč Excalibur, který mají použít pro mír, ovšem opět se tak nestane. Merlin proto meč zabodne do skály, odkud jej má vytáhnout nový vyvolený spravedlivý král. Stovky rytířů se o to během let pokoušejí, až meč omylem vytáhne sluha Artuš (syn hříšné lásky krále Uthera a královny Igrain, manželky krále Cornwella, se kterým má dceru Morganu). Artuš je korunován králem, získá za ženu Ginevru a vládne šťastně, dokud se neobjeví Lancelot.

Lancelot a Ginevra se do sebe zamilují, Artuš si všimne napětí mezi nimi. Lancelot proto odchází do hor zpytovat svoji duši. Morgana na královský dvůr zaseje pomluvu, že je Ginevra běhna a Lancelot podlý zrádce. Artuš se snaží opět nalézt důvěru ke Ginevře, ale díky Morganině kouzlu se místo Ginevry miluje s Morganou, která prorokuje příchod nového krále – jejich syna Mordreda.

Artuš je vystaven velkému tlaku a o čest královny se má rozhodnout v souboji. Nikdo se však nechce za královnu postavit, až se zjeví Lancelot a souboj vyhraje. Jejich touha je ovšem natolik silná, že se opět sejdou a milují se. Artuš je ve vzteku zabije a pak i sebe sama.

Scéna se proměnila v jeviště music hallu, Morgana porodila a spolu se svým synem Mordredem vezme události do svých rukou. Vrací čas, oživí Artuše, Ginevru i Lancelota. Artuš Lancelota vyhání do lesů, Ginevru do kláštera. Je na pokraji svých sil, jeho země chátrá a pustne. Jediné, co jej může zachránit, je svatý grál – pohár, do něhož skanula krev Krista. Všichni Artušovi rytíři se jej vydávají hledat, cestou však umřou všichni, kromě Mordreda. Koná se velký pohřeb, který Merlin pouze

³⁷ In: ŠALDOVÁ, Lenka: Excalibur – muzikál k nepřečkání?. *Týdeník Rozhlas*, č. 50/2003.

rezignovaně sleduje. Ginevra se v klášterní kobce před posledním vydechnutím stihne usmířit s Artušem, umře mu v náručí. Přichází Mordred a vyzývá otce na souboj o království. Artuš přijímá. Díky Merlinovu kouzlu se vrací Lancelot a usmíruje se s Artušem a společně se postaví v boji Mordredovi. V souboji padnou všichni tři. Jako na začátku jsou spolu pouze Merlin a Morgana. Merlin odchází, aby zůstal v bájích. Morgana, již poučena, chce najít meč, z jehož hrotu stéká láska. Mrtví ožívají. Jsou to přece herci, kteří si vysnili své postavy z bájí. Na první pohled patetický závěr. Avšak, dle Osolsoběho, v rámci muzikálového žánru přímo předpokladatelný:

„Snad tím muzikálu neubližujeme, muzikál se ostatně za to nestydí. Nechce diváka nezaujatě sledujícího, ale diváka zaujatě prožívajícího. (...) Muzikál chce tedy právě tohoto diváka a slibuje mu smích i slzy. Pokud jde o ty slzy, muzikál je dnes jediný druh divadla, který je divákovi slibuje a dává, když opera a činohra je dávat přestaly. Muzikál je divadlo emocionální. Zřejmě právě v tom je jeho síla a životnost.“³⁸

3.4. Režijně-scénografická koncepce

3.4.1. Tematická východiska

Vzhledem k faktu, že se jedná o původní dílo na motivy staré legendy, nás velmi zajímá, kde vznikl prvotní nápad na tento muzikál. Je nutno podotknout, že muzikál *Excalibur* si nezavdá s čímkoliv, na co jsme byli doposud v rámci scénaristické tvorby Karla Steigerwalda zvyklí. Takovéto hudební dílo je v jeho tvůrčí práci ojedinělé, byť v sobě nese charakteristické znaky ironie či groteskní parafráze. Sám Steigerwald na otázku, jak autoři přišli na legendy kolem krále Artuše, odpověděl: „Téma mi nabídl Petr Kratochvíl, otcem myšlenky byl Kamil Střihavka. Když jsem přemýšlel, co bych s tím uměl či neuměl udělat, zalíbilo se mi to. Neřešil jsem toto téma jako muzikál, ale jako každou jinou divadelní práci.“³⁹

Kamil Střihavka je tedy podle všeho tím, kdo přinesl *Excalibur* jako námět. On sám k tomuto uvádí: „Je to projekt, který jsem v hlavě nosil pět let, tři roky

³⁸ In: OSOLSOBĚ, Ivo: Muzikál je, když... 1. vydání. Praha: Supraphon, 1967, s. 84.

³⁹ In: MACHALICKÁ, Jana: Lehkonohá komedie o těžkých věcech. *Lidové noviny*, 2003. č. 30. října 2003.

o něm diskutoval. (...) Měl jsem za to, že je to krásný námět pro muzikálové zpracování. Myšlenku jsem dostal do hlavy v době, kdy jsme hráli Ježíše a od začátku jsem měl jasno, že hudbu nemůže dělat nikdo jiný než Michal Pavlíček, protože si myslím, že to je – alespoň pro mne – geniální autor.“⁴⁰

Jak ovšem ve své recenzi na tuto inscenaci uvádí Zdeněk A. Tichý, již dříve vzniklo mnoho zpracování tohoto příběhu: „Muzikál Excalibur není zdaleka první variací na staré keltské legendy o králi Artušovi. Existuje nepočítaně knih i filmů – někteří režiséři zpracovali látku s mytickou vážností a jiní s komediálním nadhledem. K nejzdařilejším patří v této oblasti parodie *Monty Python a Svatý grál*.“⁴¹

V současné době má např. Divadlo Josefa Kajetána Tyla v Plzni na repertoáru muzikál *Monty Python's Spamalot*, pod kterým jsou autorsky podepsáni Eric Idle a John Du Prez, připomenout bychom také mohli *Merlina* Tankreda Dorsta, který se rovněž čas od času objeví na českých jevištích (např. Městské divadlo Zlín, Švandovo divadlo, a další.).

3.4.2. Libreto

Pokud se jedná o muzikál, musíme mít neustále na paměti, že se dílo samotné skládá ze tří složek: dialogy, zpěvní texty a hudba a jak tvrdí Osolsobě:

*„Divadlo, které mluví, zpívá a tančí, je ovšem složitější celek než román. Jen tolik pseudoplánů a pseudosložek lze z něj uměle abstrahovat: vypíšme z něho dialogy a přidejme nejnütnější vedlejší text a máme libreto, tedy něco, co lze považovat za literární dílo, sice méně rozsáhlé než román, přece však víc než dost komplikované. Vyjměme z libreta zpěvní texty a dostaneme něco, co se v mnoha případech silně podobá sbírce básní, něčemu, co mívá po této stránce dost služnou úroveň (Hegel se libreta jako básnického díla neobyčejně vehementně zastává) a co může mít v jednotlivých případech obdivuhodně ucelený charakter. Seberme všechnu hudbu z tohoto díla a máme solidní hudební opus, zajímavou suitu, jak ostatně dokazuje mnoho LP desek, zaznamenávajících pseudocelky tohoto druhu.“*⁴²

Steigerwaldovi se povedlo napsat scénář plný hlubokých metafor, ale i na první pohled úsměvných spojení, která však při hlubším zkoumání vyvolají

⁴⁰ In: KŘEČEK, Bohumil: Mám hodně přátel. A nepřátel!. *Večerník Praha*, 2003. č. 31. října 2003.

⁴¹ In: TICHÝ, A. Zdeněk: Na scéně divadla Ta Fantastika ožije artušovská legenda, *Hospodářské noviny*, č. 3. listopadu 2003.

⁴² In: OSOLSOBĚ, Ivo: *Divadlo, které mluví, zpívá a tančí*. 1. vydání. Praha: Supraphon, 1974. s. 147.

v posluchači řadu otázek (např. Merlin na pokraji svých sil, stále nemůže najít dobro, proto se ptá: „Co když je ráj v žaludku krokodýla?“⁴³

Jana Machalická oceňuje libreto ve své recenzi:

„Steigerwaldovo libreto je určitě v českém muzikálovém kontextu nadprůměrné a ani v písňových textech nelze tvůrce nachytat při nejapném veršování. Steigerwald v podstatě volí metodu koláže, v níž se na sebe napojují žánrově odstíněné scény – velké dramatické výstupy, groteskní až parodické obrazy, lyricky rozněžnělé pasáže, kabaret. Nebojí se ani persifláže, citací, zcizování, ironických komentářů. (...) V textu je stále přítomna nadsázka a relativizování vznešených hodnot starých mýtů. Stálý úsměšek současníka jako by cíhal za každou replikou.“⁴⁴

Díky tomu, že děj není zasazen striktně do historie, ale volně letí všemi staletími, můžeme se zde také setkat s Mordredem, který fotografuje významné momenty, dále pak se zábavní pyrotechnikou či Merlinovými narážkami na současnou politiku. Nejedná se však o prvoplánové nápady, ale o hluboce zakomponované motivy⁴⁵. Divák tyto aktualizace přijímá, rozumí jím a ztotožňuje se s nimi, vždyť jak již Ivo Osolsobě napsal:

„Muzikál je dědicem revue – a revue vždycky potřebovala a měla nejužší kontakt se svým divákem, s nímž hovořila jeho mateřštinou. (...) muzikál nikdy nepodcenil tyto revuální zkušenosti a ani v tomto smyslu nikdy nepřestal být revuí. Kde může, apeluje na společné zážitky s publikem, na společný „univers du discours“, na společné vědomí a společné bytí.“⁴⁶

3.4.3. Režie

Autor Simonu Pekovou, která působila na postu asistentky režie u inscenace *Excalibur* a která si velmi ochotně popovídala o zkoušení této inscenace.⁴⁷ Z tohoto rozhovoru je patrné, že přípravné práce na muzikálu probíhaly rok před jeho uvedením. Morávek hojně diskutoval s autory scénáře, libreta i hudby a přinášel vlastní úpravy, citace a odkazy.

⁴³ Viz: STEIGERWALD K., TŘEŠŇÁK V., HEDL J., LUDOWITZ R.: *Excalibur, libreto*. Praha: Divadlo TaFantastika, 2003.

⁴⁴ In: MACHALICKÁ, Jana: Morávek zkontrol ve službách muzikálu. *Lidové noviny*, č. 5. listopad 2003.

⁴⁵ Merlin, coby keltský bůh, si neví se situací rady, nehledě na to, že do země proniká křesťanství a vliv pohanských božstev slábne, tak symbolicky slábne i Merlinův vliv na vývoj příběhu

⁴⁶ In: OSOLSOBĚ, Ivo: *Muzikál je, když....* 1. vydání. Praha: Supraphon, 1967, s. 37–38.

⁴⁷ rozhovor byl zaznamenán na diktafon a je uložen v osobním archivu autora

Postavy v rukou Vladimíra Morávka nejednou na jevišti připomínají loutky, které režisér vodí k obrazu svému. Je to do jisté míry dáno tím, že Morávek má již dlouho před začátkem představení zcela **jasnou a předem danou představu**, jak bude inscenace vypadat. Hercům tak **není dopřána tvůrčí svoboda**, která je jim tak sympatická, ovšem která se v mnohých případech lehce přemění v hereckou anarchii.

U Morávka jsou hercům dány mantinely, ve kterých musí přesně šlapat a nadále v nich růst nikoliv horizontálně, ale vertikálně, musí **najít přesné psychologické odůvodnění svého jednání**. Tato skutečnost režijního přístupu byla v této inscenaci povýšena dále na **princip středověké šachové hry**, kdy proti sobě bojují Merlin a Morgana a ostatní osoby jsou figurkami v jejich rukou, kterými pohybují.

Tato **loutkovitost** však může být pro hudební divadlo výhrou, protože česká scéna doposud nedisponuje kvalitní základnou lidí, kteří by dokázali kvalitně hrát, zpívat i tančit. Proto jim v případě, že se plně svěří do režisérových rukou, toto odlehčení budování charakteru prospívá. Tím, že je situace na jevišti daná a nevzniká zkoušením, používá často Morávek již ustálených rekvizit či postupů. Je si však plně vědom, že nebuduje jen umělecké hodnoty, ale staví i jasně čitelnou příběhovou linku. O tom napsal Pavel Klusák: „Především Vladimír Morávek je coby vetřelec do muzikálového dění slibným elementem. Rád vytváří podivné věci, ale má tolik rád efekty lidovou zábavu, banalitu, trapno a kýč, že se na jeho inscenace dá také (a tedy nejen) dívat jako na mainstream.“⁴⁸

Lenka Šaldová dokonce již začala konkrétně vyjmenovávat symboly charakteristické pro Morávkovu poetiku: „Morávková poetika je zřetelná v symbolických obrazech: na dvacet kočiček rozestých po jevišti, dlouhovlasá holčička s černými křídly, klubičko vlny přivádějící Ginevru atd.“⁴⁹

Charakteristickým rysem této Morávkovy režie byla zásada **mít na jevišti neustále všechny postavy**, ať už živé či jako jejich duchy. Stavěl **účelně druhý plán**, který byl oddělen i scénograficky, ve kterém postavy průběžně jednaly v rámci svých charakterů a sledovaly děj, svým jednáním a postoji jej braly na vědomí a komentovaly.

⁴⁸ In: KLUSÁK, Pavel: Příběh spadlý pod (kulatý) stůl. *Týden*, č. 10. listopadu 2003.

⁴⁹ In: ŠALDOVÁ, Lenka: Excalibur – muzikál k nepřečkání?. *Týdeník Rozhlas*, č. 50/2003.

Na scéně herci prožívali velmi vypjaté emoce, hráli je především hlasovým ztvárněním, na jejich očích bylo patrné, že přesně ví, jaká jejich postava má ke komu vztah a v jaké situaci se právě nachází. Morávek o své režii uvedl:

„Nepodvádět ani vteřinu, vykašlat se na velká gesta, která je učili jiní a jistě významní muzikáloví režiséři. Držel jsem se totiž toho, že komorní prostor Ta Fantastiky vylučuje velkou gestickou stylizaci, a vyžaduje naopak až filmový způsob práce, kde je kamera od herce vzdálena sedmdesát centimetrů a odhaluje každou lež.“⁵⁰

Zbavit se patetických gest však trvalo účinkujícím ještě dlouho po premiéře (až na výjimky mezi něž patří Vladimír Marek nebo Lucie Vondráčková), protože nebyli na tento niterný způsob práce zvyklí.

V této inscenaci můžeme také sledovat, jakým způsobem Morávek **pracuje s divadelními alternacemi**. Oproti komerčním produkcím, které se snaží, aby jednotlivé reprízy byly absolutně stejné, Morávek cíleně obsazuje do rolí **odlišné typy herců** a své inscenace **umělecky čistí i po jejich premiéře**, takže se inscenace nestávají vyčpělými, ale stále si drží svou počáteční energii. V případě muzikálu *Excalibur* dokonce rozdíly v jednotlivých ztvárnění alternací šly tak daleko, že někteří z alternujících měli **odlišné nejen líčení, dílčí repliky, ale i kostýmy**. Např. mini šaty čarodějnice Morgany byly v případě Lucie Vondráčkové a Ivany Jirešové tvořeny růžovým lesklým základem překrytým poloprůsvitnou krajkovou vrstvou, na které byl znázorněn vytkaný strom, mini šaty Michaely Zemánkové byly celé černé s leskle vyšitým vzorem vlnovek a šaty alternující Lucie Bílé byly z černého materiálu splývajícího až po zem, doplněny o velké množství stříbrných spínacích špendlíků, jednotícím prvkem kostýmů všech těchto alternací byly černé síťované punčocháče a černá paruka.

3.4.4. Scénografie

Scénografie je pro Morávka často zcela **určujícím elementem inscenace**, nebojí se rozehrávat **nejbizarnější prostory**, jakými jsou kostelní kůry, divadelní lávky, pavlače, parky, atd. Divadlo TaFantastika sice disponuje prostorem, který by se zajisté dal rozehrát, Morávek se však tentokráte „vešel“ do kukátkového jeviště.

⁵⁰ In: KOLÁŘOVÁ, Kateřina: Řady muzikálů dnes rozšíří Excalibur. *Mladá fronta Dnes*, č. 3. listopadu 2003.

Dal tak opět vyniknout **post-dramatickému postupu rámování**. Rám kukátka pouze výjimečně některá postava opustí. V levé části z jeviště až do prvních diváckých řad vybíhá miniaturní forbína, která napomáhá k propojení jeviště s hledištěm a hercům lepšímu kontaktu s divákem.

O tomto prostoru se můžeme dočíst: „Nejen střed jeviště zůstal holý, ale režisér odhalil i boční vstupy s přichystanými rekvizitami.“⁵¹

Scénu tvoří vesměs prázdný prostor, omezený pouze možnostmi konkrétního prostoru (vlevo sloup, vpravo zužující se cihlový portál). Jeviště je zbaveno veškerých divadelních iluzí, chybí černé šály, horizont je tvořen bílým plátnem, na černých stěnách jeviště postupně opadáva omítka, či jsou do nich vryty na první pohled nesmyslné nápisy, které však korespondují s inscenací.

Na jevišti se nachází pouze pár atributů, se kterými je příběh dále rozehráván – vlevo stojí divadelní praktikábl, opodál kolovrat, který po celou dobu inscenace jen nehybně existuje, lze jej tedy pokládat za symbol koloběhu vesmíru⁵². Dále po levé straně jabloň v květináči s plechovou konví a miniaturní jablůňka. Na pravé straně je potřebná police s připravenými rekvizitami a do země zabodnuté meče.

V prostoru jsou dále rozestavěny: **mikrofon** (jde o lupu v mikrofonovém stojanu, která zvětšuje ústa stejně tak, jak zvětšuje mikrofon lidský hlas), obrovský svícen, královský **trůn** a na třicet porůznu rozestavěných **koček** (jednalo se o určitý magický počet bílých plastických koček a jednu černou).

O těchto attributech bylo napsáno: „Scéna je vybavena pouze trůnem, stojanem s lupou a nepříliš funkčními třiceti gumovými kočkami, a přesto je malé pódium stále plné vzrušujících dialogů, výtečně zvládnutých bojových scén a malinkatých hereckých výkonů těch, kteří jsou od epicentra dění třeba pět metrů vzdáleni.“⁵³

Na již zmíněný bílý horizont jsou v patřičných momentech promítány **videodotáčky**, které nejsou prvoplánové, neilustrují děj či prostředí, ale nesou vlastní významy – ať se již jedná o abstraktní animace, promítání jednotlivých slov či reálné

⁵¹ In: KOLÁŘOVÁ, Kateřina: Řady muzikálů dnes rozšíří Excalibur. *Mladá fronta Dnes*, č. 3. listopadu 2003.

⁵² Viz: BRUCE-MITFORD, Miranda: *Znaky a symboly*. Překlad NAVRÁTILOVÁ, Hana. 1. vydání. Praha: Knižní klub. 2009.

⁵³ In: ŠPULÁK, Jaroslav: Trůn, kočky a jedna šťastná ruka. *Právo*, č. 4. listopadu 2003.

filmové dotáčky (např. ve chvíli stvoření světa, kdy Morgana říká: „na počátku počátků bylo slovo a to slovo bylo nic. První obraz, pravěká krajina. Přichází Pán Času“⁵⁴, se na horizontu zjeví černobílé variace slova „nic“, jakoby vystřiženého z novinových článků, posléze sledujeme zříceniny starých kamenných keltských kostelů). Vzhledem k tomu, že se jedná o přední projekci, postavy, které se pohybují před plátnem, na něm zanechávají svůj **stín**, tyto stíny nejsou negativním jevem, ale jsou žádoucí, protože režisér s nimi počítá a dále pracuje se siluetami zjevujícími se v různých prostředích. Rovněž jsou na plátno pomocí **ledek** promítána slova, která provázejí či osvětlují děj názvy obrazů, či v případě, že postavy říkají slova „pozpátku“, jsou promítána na plátno, aby měl divák možnost tento postup rozšifrovat. O těchto projekcích a dále o scéně pojednává Jana Machalická:

„Vladimír Morávek se snaží žánrové polohy propojit a udržet jednotný tah, v režijních nápadech je překvapivě střídmy a volí prostředky, které podtrhují vnitřní významy libreta. Například jakousi heslovitou názornost dneška evokují vybraná slova a věty, které se promítají na projekční plátno na horizontu. Strohé výtvarné řešení – prázdné tmavé jeviště, pár kusů mobiliáře a několik dekorací – to je pro Morávka dost nezvyklý „manipulační“ prostor. Je zajímavé sledovat tohoto vyznavače postmoderních metod, jak v konfrontaci s muzikálem částečně zaujímá služebnou pozici. Jeho jindy provokující nápady připomíná jen kočičí motiv – bílé a černé plastické kočky rozesté po jevišti. Fungují i videodotáčky, jejichž pomocí se režie dorovnává muzikálové výpravnosti.“⁵⁵

Scénu doplňuje kaširovaná bílá lidská ruka, která se spouští z provaziště a drží v ruce rovněž bílou kaširovanou atrapu meče. Pravý **význam symbolů zůstává divákovi povětšinou skrytý**, vše může mít spoustu výkladů, např. když sbor dětí zpívá: „Z temných jezer zván, meč nám byl dán!“⁵⁶, je možná ruka s mečem obraz Merlina, který v mnoha bájích o kouzelném Excaliburu vytáhne meč ze dna jezera.

Sám režisér se k tomuto scénickému pojetí vyjádřil:

⁵⁴ Viz: STEIGERWALD K., TŘEŠŇÁK V., HEDL J., LUDOWITZ R.: *Excalibur, libreto*. Praha: Divadlo TaFantastika, 2003.

⁵⁵ In: MACHALICKÁ, Jana: Morávek zkontrol ve službách muzikálu. *Lidové noviny*, 2003. č. 5. listopad 2003

⁵⁶ Viz: STEIGERWALD K., TŘEŠŇÁK V., HEDL J., LUDOWITZ R.: *Excalibur, libreto*. Praha: Divadlo TaFantastika, 2003

„Jednoduché řešení vychází z principu komorní scény. Ve větším prostoru bych jistě nechal nanosit jabloně a rozprostřít trávu do šířky a hloubky jeviště. V maličkém divadle, přes které musí projít celá artušovská legenda, zajistí proměny scény nejlépe divácká imaginace. (...) Chtěl jsem vzbudit dojem jakoby vyhořelého divadla, prázdného elementárního prostoru, který může být jak rajskou zahradou, tak Artušovou ložnicí.“⁵⁷

To vše v první půlce díla. Druhou část autoři vsadili na jeviště music hallu. Bílý horizont je nahrazen černým posetým malými žárovičkami, zadní prostor je z většiny zakryt černým polopropustným tylem, který fyzicky napomáhá režisérovi k **rozdělení jednotlivých prostorových plánů**, náznaky středověku se téměř vytratily, patrná je rovněž změna v kostýmování.

Kostýmová složka je různorodá jako je různorodá charakteristika postav. Autorka výpravy Alexandra Grusková o nich říká: „Kostýmy jsou výpravné, inspirované dobou bájných rytířů Kulatého stolu, ale zároveň siluetami novodobých rytířů filmu Matrix.“⁵⁸

Díky možnému cestování v čase se setkáme s rozsáhlou koláží kostýmů – s kouzelníkem Merlinem v bílém druidském plášti s bílou parukou, který se postupně mění v rebela v kožených kalhotách s potiskem na tričku, s kouzelnicí Morganou s dlouhou černou parukou, v elegantních fialových šatech, pod nimiž se objevují síťované punčocháče, s královnou Ginevrou v honosných šatech z rudého sametu, s jeptiškami či s rytířem v plné plechové zbroji.

3.4.5. Choreografie

K muzikálu neodmyslitelně patří pohyb. Pohybem máme na mysli v tomto případě však nejen prostorové žití postav na jevišti, ale rovněž stylizované choreografie, které by v ideálním případě měly být nositelem myšlenkového sdělení a emoce. Bohužel práce Leony Kvasnicové se blížila spíše rytmickým opakujícím se efektním spartakiádním pohybům, do jisté míry to zřejmě bylo způsobeno absencí pohybově schopných jedinců, na což se ale u muzikálu nelze vymlouvat. Jak Ivo Osolobě uvádí:

⁵⁷ In: Kolářová, Kateřina: Řady muzikálů dnes rozšíří Excalibur. Mladá fronta dnes. č. 3. listopad 2003, s. B/6.

⁵⁸ In: TICHÝ, A. Zdeněk: Na scéně divadla Ta Fantastika ožije artušovská legenda, *Hospodářské noviny*, č. 3. listopadu 2003.

*„Nositelem výtvarného principu je scéna, eventuálně kostým, nositelem hudebního principu je orchestr, tedy v obou případech něco, co je mimo nejvlastnější ohnisko divadelního modelování. Naproti tomu nositelem zpěvu a tance jsou zpívající a tančící herci či tanečníci, tedy ti, kdo jsou sami zároveň nositeli samého jádra divadelního principu“.*⁵⁹

3.4.6. Poznámka k délce inscenace

Kritici se často pozastavovali nad délkou inscenace, např. Jana Machalická: „Tři a půl hodiny je v muzikálu délka, která nutně musí vést k opakování a rozemílání postupů.“⁶⁰ či Jaroslav Špulák: „Přes tři hodiny trvajících představení je přece jen náročné nejenom pro herce, ale i pro diváky.“⁶¹

Faktem zůstává, že složité časové smyčky a přítomnost mrtvých postav na jevišti zmátly mnoho konzumních diváků, rovněž kontroverzní byl fakt, že Artuš, coby hlavní hrdina, během inscenace zemřel na jevišti celkem třikrát.

Uvedené důvody vedly inscenátory k tomu, že od jara 2004 inscenaci o půl hodiny zkrátily, což svědčí o neustálém vývoji a usazování díla. K dalšímu vývoji přispěl rovněž fakt, že se Lucie Bílá představila 17. října 2004 na třísté repríze v nové roli – kromě královny Ginevry nazkoušela úlohu čarodějnice Morgany.

3.5. Hudební složka inscenace

Inscenace v plné míře využívá half-playback, tedy **reprodukovanou hudební nahrávku** (včetně sborových partů), do které „živě“ zpívají účinkující na jevišti, jejichž hlas byl uměle zesílen použitím mikroportů. Vzhledem k tomu, že se jedná o muzikál, v České republice je tento přístup běžný, v zahraničí však nepřijatelný. Střihavka na otázku, zda bude v inscenaci hrát živá kapela, uvádí:

„Bohužel ne. Jsme limitováni prostorem. S živým orchestrem by to bylo mnohem silnější a emotivnější. Nicméně s producentem jsme se dohodli na zabudování zvukového systému Dolby surround, aby měla hudba větší plastičnost a víc vynikla. (...) Navíc tohle není muzikál v pravém slova smyslu. Režisér Morávek je znám tím,

⁵⁹ In: OSOLSOBĚ, Ivo: *Divadlo, které mluví, zpívá a tančí*. 1. vydání. Praha: Supraphon, 1974. s. 78.

⁶⁰ In: MACHALICKÁ, Jana: Morávek zkrotl ve službách muzikálu. *Lidové noviny*, 2003. č. 5. listopad 2003.

⁶¹ In: ŠPULÁK, Jaroslav: Trůn, kočky a jedna šťastná ruka. *Právo*, č. 4. listopadu 2003.

*že boří hranice mezi žánry a tady to potvrzuje. Je tam od všeho trošku. Místy je to činohra, chvílemi rockový koncert a občas muzikálová show.*⁶²

Konkrétní pojmenování žánru v tomto případě zjednodušuje produkce samotná, která *Excalibur* označila jako „muzikál z časů nevinosti a lásky“. Ovšem divadelní kritici si nebyli se žánrovým zařazením zcela jisti, např. Jaroslav Špulák uvádí: „Nedělní večerní předpremiéra ukázala, že lze elegantně skloubit odpočinkový “muzikálový a kabaretní žánr s rockovou výbušností a přidat k nim volně plynoucí pověst o lásce, cti a zradě.“⁶³.

Jana Machalická však ocenila zvláště autorské vymanění se z dnes již zažitých muzikálových klišé a přiznává, že inscenace *Excalibur* může jako muzikál fungovat pouze v českém kontextu: „*Excalibur* je třeba hodnotit v kontextu domácí muzikálové tvorby. V něm se jeví jako zajímavý žánrový mezitvar, který se pokouší opustit dosavadní schémata.“⁶⁴

Hudba samotná se skládala z **jednotlivých písní**, které posouvaly kupředu děj, a **hudby scénické**, která **rytmizovala** většinu činoherních pasáží. Hudbu doprovázela celá řada **scénických ruchů** např. řinčení mečů, atd., které obstarávali herci na jevišti. Rovněž režisér pracoval s modulací hlasů pomocí portů (např. ve chvíli, kdy se kouzelník Merlin nejvíce zlobí, zní jeho hlas jako hlas robota). Nesetkali jsme se však s nyní pro Morávka tak typickým **neustálým opakováním a gradováním jednoho motivu či ruchu**.

Naopak sledovali jsme pestrou hudební škálu. Jak dále uvádí Jana Machalická:

*„Stejnou žánrovou pružnost sleduje i hudba Michala Pavlíčka, která je zároveň i motivicky provázaným, kompaktním celkem, který chytré a nenápadně těží z historického ukotvení námětu. Stylově má nejbliž k rockové opeře, a i když nestaví na vyloženém hitu či leitmotivu, jeho výrazná síla spočívá v mohutném a dynamickém hudebním toku.“*⁶⁵

Hudba jednoznačně dokreslovala náladu jednotlivých situací, charakterizovala postavy, ale rovněž se nebála s odstupem komentovat. Například ve

⁶² In: KŘEČEK, Bohumil: Mám hodně přátel. A nepřátel!. *Večerník Praha*, 2003. č. 31. října 2003.

⁶³ In: ŠPULÁK, Jaroslav: Trůn, kočky a jedna šťastná ruka. *Právo*, 2003. č. 4. listopadu 2003.

⁶⁴ In: MACHALICKÁ, Jana: Morávek ztrotil ve službách muzikálu. *Lidové noviny*, 2003. č. 5. listopad 2003.

⁶⁵ Tamtéž.

chvíli, kdy během pouti za svatým grálem zemřelo celé vojsko, zpívá postava Markéty šanson: „Pout', skončila pout' za svatým grálem, skončila málem, smrtí nás všech, kde kdo z nás zdech, vadným materiálem či krutým žalem, byl to halt pech, pech, pech, pechů pech!“⁶⁶, nedoprovází ji truchlivá melodie, ale veselá flašinetová hudba jako z pouti. Kateřina Kolářová a Vladimír Vlasák o hudebním stylu uvádějí:

„Stylově proměnlivá hudba Michala Pavlíčka je šitá na tělo a charakter postav, rozbíhá se do žánrově čistých balad Ginevry a patetických rockových songů Artuše, slévá se do fúzí v Merlinových partech, buší v tanečních technorytmech Morgany, stylizuje jeden celý výstup jako kabaret. Hudba přispívá k rozmanitosti i celistvosti díla, v tom jde Pavlíček mnohem dál než dosavadní čeští muzikáloví skladatelé. Na jednu stranu ctí zažitý muzikálový svět masivních melodií a velkých gest, zároveň jej jakoby narušuje vnitřně neklidnou hudbou. Střídání hudebních poloh vytváří vnitřní napětí a jakési vlny, které pomáhají nést příběh dál.“⁶⁷

Díky tomu, že celé představení mohlo vyvolat svými jednotlivými prvky dojem koláže, tak hudební žánrová pestrost skvěle doplnila jednotlivé prvky.

3.6. Závěrem

Excalibur se hrál celkem sedm let, dosáhl bezmála pěti set repríz. Měl velkou diváckou základnu, která ocenila převážně **pestrost alternací a obsazení nejen známých tváří**, ale rovněž objevení začínajících kvalitních umělců, se kterými se dnes můžeme pravidelně setkat v divadlech.

Autor práce soudí, že je škoda, že se Morávek dále nevěnuje systematicky tvorbě muzikálových představení (dalším byl až roku 2011 *Cyrano!! Cyrano!! Cyrano!!*), protože Morávkova schopnost postavit představení, které je umělecky kvalitní, ale zároveň **čitelné pro běžného diváka**, ale také potřeba stavět **velké scénické obrazy** se setkávají s žánrovými potřebami muzikálu. Morávek touto svou prací určil další umělecké směřování divadla TaFantastika, nicméně s českým komerčním „písničkálem“ čeští divadelní kritici bojují dodnes.

⁶⁶ Viz: STEIGERWALD K., TŘEŠŇÁK V., HEDL J., LUDOWITZ R.: *Excalibur, libreto*. Praha: Divadlo TaFantastika, 2003.

⁶⁷ In: KOLÁŘOVÁ, Kateřina; VLASÁK, Vladimír: *Excalibur plní očekávání z poloviny, Mladá fronta Dnes*, 2003. č. 5. Listopadu.

Jaroslav Špulák inscenaci předpověděl: „Podtrženo a sečteno je Excalibur na dobré cestě stát se ctihodným pokračovatelem dosud nepřekonaného muzikálu *Jesus Christ Superstar*. Potenciál na to má, prostor rovněž.“⁶⁸ Z našeho dnešního pohledu je evidentní, že se jeho slova naplnila alespoň v českém kontextu. Inscenaci autor práce opakovaně zhlédl s odstupem let a má k dispozici její videozáznam. Nutno uznat, že je celkem smutné, když se technický stav dekorací, kostýmů a rekvizit s každou reprízou zhoršuje a divadlo nezajistí jejich inovaci.

⁶⁸ In: ŠPULÁK, Jaroslav: Trůn, kočky a jedna šťastná ruka. *Právo*, č. 4. listopadu 2003.

4 VELICE MODRÝ PTÁK ANEB TROCHU SE ZASNILI, ZAMOTALI DO SNU

4.1. Divadlo Husa na provázku

Prvotní myšlenka na založení této experimentální scény se zrodila v myšlenkách Bořivoje Srby. Konkrétní podobu jí dali studenti režie Evžena Sokolovského – Eva Tálská, Zdeněk Pospíšil a Petr Scherhauser. Název a zaměření získalo podle stejnojmenné knihy Jiřího Mahena. Divadlo se orientuje na hledání a experimentování, je zaměřené na nepravidelnou dramaturgii, práci s tématem, nepravidelný divadelní prostor a také důrazem na pohybovou složku inscenací. Tak tvoří alternativu klasickým kamenným divadlům. První veřejná představení se uskutečnila 18. března 1968 v Procházkově síni Domu umění v Brně. Zde pod různým správním vedením působilo až do roku 1993, kdy byl otevřen zrekonstruovaný Dům pánů z Fanalu na Zelném trhu v Brně, kde soubor působí dodnes. Mezi nejvýznamnější inscenace patří: *Příběhy dlouhého nosu* (režie Eva Tálská), *Comedia dell'arte* (režie Petr Scherhauser) či legendární *Balada pro banditu* (režie Zdeněk Pospíšil). Významnou kapitolu rovněž tvoří klaunerie Boleslava Polívky (*Am a Ea, Pépe* či *Trosečník*). Souborem prošla celá řada významných hereckých osobností: Iva Bittová, Miroslav Donutil, Martin Havelka, Vladimír Javorský, Radim Fiala, Jiří Pecha aj. V současnosti spolu s Divadlem U stolu a HaDivadlem spadá pod Centrum experimentálního divadla, příspěvkovou organizaci (v Brně). Uměleckým šéfem je Vladimír Morávek, kterému se daří jeho úroveň držet na evropské úrovni, divadlo pravidelně hostuje v pražském divadle Archa, účastní se mezinárodních festivalů v Avignonu a sbírá nejrůznější vrcholná divadelní ocenění. Mezi hostujícími režiséry se často objevují přední čeští divadelníci: Jan Mikulášek, Jiří Jelínek, Arnošt Goldflam či J. A. Pitínský.⁶⁹

⁶⁹ Viz: ŠORMOVÁ, Eva a kolektiv: *Česká divadla encyklopedie divadelních souborů*. 1. vydání. Praha: Divadelní ústav, 2000.

4.2. Syžet

Děj hry Maurice Maeterlincka *Modrý pták* je velmi spletitý. Je noc před štědrým večerem a k sourozencům Tylytlovi a Mylytl přichází víla, nápadně podobná jejich sousedce, a sdělí jim, že je její dcera nemocná, musí se do rána uzdravit a uzdravit ji může jedině modrý pták. Děti se společně s ní vydávají na cestu.

„Režisér Morávek hru přirovnává k Pánu prstenů. Také Maeterlinckovi hrdinové Mylytl (Eva Vrbková) a Tylytl (Patrik Němec) putují po různých říších s posláním, které je přesahuje – hledají Velice modrého ptáka, aby zachránili život Justýně (Kateřina Ulrichová), holčičce od sousedů. Při této „misi“ je doprovází družina podivuhodných společníků (...)“⁷⁰

Víla jim daruje kouzelný diamant, který oživuje duše jednotlivých věcí. Děti tak na cestě provází například jejich pes, kočka, chléb, mléko, aj.

Děti procházejí nejrůznějšími prostředními – zemí vzpomínek, kde se setkávají se svou mrtvou babičkou a mrtvým dědečkem, palácem noci, zahradami štěstí, kde poznávají nejbizarnější druhy štěstí, královstvím budoucnosti, kde se setkávají s dětmi, které se teprve narodí, včetně jejich budoucího bratra a mnohými jinými.

Přes veškerou snahu modrého ptáka nenaleznou. Vracejí se domů. Ráno je budí jejich maminka, která si je jista, že děti své postele celou noc neopustily, a nevěří jim jejich příběhy. Přichází sousedka, děti jí darují pro nemocnou dceru svoji hrdličku (v některých překladech také andulku), holčička se uzdraví.

4.3. Režijně-scénografická koncepce

4.3.1. Inscenační historie

Symbolistní dramatická báseň Maurice Maeterlincka *Modrý pták* je stále pro česká jeviště dramaturgickým oříškem. Divadelní kritik Jiří P. Kříž ve své recenzi uvádí zásadní inscenace tohoto textu v českých zemích a nebojí se položit zásadní otázku:

⁷⁰ In: ŠMIKMÁTOR, Jan: Velice modrá (je dobrá). Brněnský deník, 2007. č. 19. února.

„Modrého ptáka předchází u nás pověst nehratelného textu. Pokusili se o něj především dva protikladní divadelníci: v roce 1912 Jaroslav Kvapil ve Zlaté kapliče a v roce 1992 Peter Scherhauser v Národním divadle Brno. Jiná země, jiný prav: v Rusku vlétl Modrý pták na jeviště v roce 1908, o rok dříve než v Maeterlinckově Francii. Z ruské verze vychází také překlad Morávkové. Není bez zajímavosti, že Stanislavského inscenace *Síňaja Mica* se v divadle MCHAT hrála šedesát (!) let (1908–1968). Opravdu tedy nehratelné?!“⁷¹

Dalo by se tedy říci, že více než dramaturgickým objevem je tento text dramaturgickým oříškem.

Hra *Modrý pták* byla do češtiny již mnohokrát přeložena⁷², přesto si Morávek pro svoji inscenaci nechal zhotovit vlastní překlad, který si dále upravil k obrazu svému. Jak v recenzi uvedl Vít Závodský: „Na podkladě zbrusu nového překladu Aleny Morávkové a Šárky Belisové vkouzlil Morávkův tandem jeho zkrácenou a upravenou verzi nazvanou *Velice Modrý pták* (...)“⁷³. Režisér tedy dává plně na vědomí, že se jeho úprava netýká jen výrazné režijní interpretace, ale že je plně autorská novým názorem. Poctivě tak dává potenciálnímu divákovi najevo, že nemá očekávat „pouze“ Maeterlinckovu hru.

4.3.2. Scénář

Inscenace vychází z dramatu Maurice Maeterlincka, text je však výrazně upraven. Autorská úprava se týká především výrazného zkrácení hry (např. absolutní vypuštění jinak výrazné postavy Ohně). Původní scénář má přes sedmdesát rolí a k tomu početný zástup rolí sborových. I přes to se v inscenaci objevil prakticky celý soubor, včetně hostů. Na množství postav poukazuje i Vít Závodský: „Jedna z nejzaldněnějších provázkových inscenací (každý interpret ztělesňuje několik z více než půl stovky postav (...)“⁷⁴

Druhým výrazným autorským vkladem jsou písňové texty Milana Uhdeho, vesměs každá z postav má svůj song. Dále o tom Vladimír Čech: „Na Morávkův pokyn připsal Milan Uhde každé postavě charakteristické čtyřverší, které pak

⁷¹ In: KŘÍŽ, Jirí P.: Utkáno ze snů, které se nám přestaly zdát. Právo, 2007. č. 22. února.

⁷² např. Marie Havlíková, Dagmar Hubená, Svatava Bartošová aj.

⁷³ In: ZÁVODSKÝ, Vít: „Provázek“ se vydal za Modrým ptákem. Týdeník rozhlas, 2007. č. 19.

⁷⁴ Tamtéž.

zhudebnil Michal Pavlíček. Co postava, to jiný hudební motiv. Instrumentální doprovod nahrál sám skladatel (...)⁷⁵

Scénář je vlastně snem o velikém putování Tylytyla a Mylytyl za modrým ptákem, který je s odstupem komentován malou holčičkou ze sousedství – Justýnkou, kterou má modrý pták uzdravit.

4.3.3. Režie

Režie vychází z předpokladu, že všechny věci mají své duše. Jeviště je tak neustále zaplněno spoustou „velice“ modrých bytostí v tmavém kostýmu s modrými křídly a škraboškami. Tyto bytosti pomáhají svým **rozestavením vytvářet symbolické obrazy** na jevišti a svým průběžným jednáním neustále reflektují děj. Pro ostatní postavy však zůstávají neviditelné. Rovněž **pomáhají vytvářet zvukovou složku inscenace**.

Všechny **postavy jsou stylizované**, charakteristická je pro ně především velmi pomalá výrazná mluva, nadmíra expresivity či naprostá rezignace (patrné například v scénických komentářích Justýny). Díky charakterové stylizaci mohli jednotliví herci ztvárnit během představení na jevišti několik postav.

Morávkovi se, stejně jako u jiných inscenací (*Excalibur*, *České moře* atd.), podařilo bravurně **začlenit na jeviště dvě hrající děti** (chlapce Tylytyla a sousedku Justýnu), které předvedly naprosto přirozené herectví ve všech situacích a dokázaly udržet pozornost během celého večerního představení.

Vzhledem k tomu, že se fakticky jedná o činohru, dovolil si zde Morávek naplno aplikovat své osvědčené režijní postupy – tedy **zveřejňování scénických poznámek, ostré světelné střihy** či **zcizování pomocí civilních komentářů**, tedy věci, se kterými pracovat umí a které na jevišti fungují.⁷⁶

V inscenaci můžeme sledovat nejen myšlenkovou a tematickou podobnost s muzikálem *Excalibur*: člověk, který sní, může být tím, kým chce a prožít, co jen si sám žádá. Rovněž volbou barev (černá a bílá doplněné modrou pro horizont, kostým, červená coby výraz smyslnosti, ale rovněž možného nebezpečí), kolážovitým stylem kostýmů a také charakterem scénografie jakožto neurčitého prostoru, který se v různá

⁷⁵ In: ČECH, Vladimír: Morávek inscenoval pohádku jako kabaret. *Hospodářské noviny*, 2007. č. 13. března.

⁷⁶ Což je charakteristické pro Morávky inscenace všeobecně (např. *Akvabely*, *Lásky jedné plavovlásky*, *Romeo a Julie*, *Excalibur*).

prostředí mění především díky divákově fantazii, je *Velice modrý pták Excaliburu* blízký.

Podobně jako u *Excaliburu* prošla **inscenace po své premiéře dalšími úpravami**, především **zkrácením** o celou první scénu z druhého jednání (situace, kdy se proti Tyltylovi, coby synu člověka – dřevorubce, postaví jednotlivé lesní stromy).

4.3.4. Scénografie

Inscenace byla uváděna ve velkém sále Divadla Husa na provázku v Brně. Morávek tentokrát zcela nevyužil variability prostoru a elevaci postavil pouze na jednu stranu sálu. Uzavřel jeviště ze tří stran stěnami, které byly potištěny černo-modrým vzorem stromů. Dokumentuje to například recenzent Jan Šmikmátor: „Scénicky je hra pojata skutečně velice modře. Scénu Martina Chocholouška tvoří tři stěny modrého lesa nebo zahrady, v zadní části stojící skříň je bránou do dalších říší a krajů.“⁷⁷ Vznikl tak **dojem klasického kukátkového jeviště**. Uprostřed scény se nacházela velká postel (pro scény z dětského pokoje), která byla posléze pro ostatní obrazy nahrazena dřevěným divadelním praktikáblem. Vedle postele **socha bílého psa**, nad postelí visel kovový lustr s hořícími svícemi, jevišti dominovala v zadním plánu napravo velká stará dřevěná skříň, ze které vycházely zlé postavy – symbolicky – coby „bubáci“ ze skříně. Ve chvíli, kdy byla tato skříň odstraněna, se objevilo okno, které dávalo **průchod do nové dimenze**. Vlevo scénu doplňoval **stůl se sochou bílé kočky** (kterou již známe z inscenace *Excalibur*), dále klec s modrou andulkou, vánoční stromeček a hudebník. V popředí scéně dominovaly dva stříbrné **mikrofony** na stativěch. V prostoru dále bylo několik prostých černých dřevěných stoliček.

I přes to, že scéna byla na Morávka nebývale prázdná, dovedl ji opět zaplnit množstvím dynamických vztahů mezi jednotlivými postavami.

Text samotný v sobě nenese historické odkazy, ani inscenátoři neměli snahu jej časově určit – jedná se o magické snové prostředí. Postavy jsou **stylizovaně oblečené**, základními barvami jsou černá, bílá, modrá (dle modrého ptáka) a doplňující vyzývavá červená (pro šerpy, které na sobě mají různé podoby přízemního pozemského štěstí). Kostýmy Evy Morávkové jsou pestrou koláží: civilní

⁷⁷ In: ŠMIKMÁTOR, Jan: *Velice modrá (je dobrá)*. Brněnský deník, 2007. č. 19. Února.

oblečení dětí – modré šušťákové bundy, pyžamo, stylizované oblečení ožvlých duší (duše diamantu stylizovaná jako fakír, duše psa jako oddaný partyzán, duše mléka jako tenista v bílém atd.), až po pohádkové kostýmy (např. postava víly či pána noci).

4.4. Hudební složka inscenace

Hudební složka inscenace by se dala rozdělit na tři samostatné jednotky, které však spolu komunikují a ruku v ruce vytváří celý hudební plán.

První z nich je hudba Michala Pavlíčka, která se pouští **ze záznamu** (jedná se především o písně a hudbu podkreslující jednotlivé situace). Tato hudba je podpořena dvěma hudebníky, kteří ji doprovází přímo na jevišti, čímž napomáhají její větší plasticitě a bohatosti. Jan Šmikmátor o tomto uvádí: „Pavlíčková hudba jde částečně ze záznamu, částečně je v provázkovské tradici živá. Starají se o ni Martin Bakyta (kytara a baskytara) a především Gabriela Vermelho (zpěv a kvinton). Vermelho působí podobně uhrančivě a sebejistě jako v oživené *Baladě pro banditu*, za kterou získala Radoka za Objev roku.“⁷⁸.

Na adresu Gabriely Vermelho uvedl Jiří P. Kříž: „Houslistka se svým oblíbeným kvintonem (pětistrunná viola), s dokonalým hlasovým vybavením. Její sugestivní projev obstarává plynutí lidí a světa prostorem, a také polovinu kouzlení v jedinečné inscenaci.“⁷⁹

Jako velmi zdařilé se ukázalo i velmi odvážné spojení dramatika starší generace Milana Uhdeho s rebelujícím muzikantem středního věku Michalem Pavlíčkem. Jak opět uvádí Kříž:

„Jenom kdo zná Uhdeho Baladu pro banditu (poezii už skoro nikdo nečte), ví, že dramatik a příležitostný politik může být autorem i poetických textů, naprosto po duchu Maeterlinckovy symbolistní obrazivosti. Jako se kdysi jevilo kongeniální spojení s Milošem Štědrněm pro karpatský western, je nyní ze stejné kvalitativní kategorie negenerační bliženectví s Michalem Pavlíčkem. Songy Velice Modrého

⁷⁸ In: ŠMIKMÁTOR, Jan: Velice modrá (je dobrá). Brněnský deník, 2007. č. 19. února.

⁷⁹ In: KŘÍŽ, Jiří P.: Utkáno ze snů, které se nám přestaly zdát. Právo, 2007. č. 22. února.

*ptáka šperkuje. V rozpětí od vtíravých melodií s inklinací k hitové odezvě až po skladatelovi nejvlastnější rockový háv.*⁸⁰

Divadelní kritik Vít Závodský dokonce čtyřveršové texty písní označil jako „brechtovské“⁸¹.

Pavličkova **hudba je velmi výrazným prvkem inscenace**, snaží se lyrizovat celý příběh, který pak vyznívá ještě více osudově. Zásadně napomáhá utvářet atmosféru, napětí a temporytmus, avšak děj samotný neposouvá kupředu. Můžeme v ní nalézt prvky folku, rocku, heavy metalu i vážné hudby, přitom není tematicky roztržštěná, pracuje se třemi výraznými leitmotivy, které se snaží charakterově obměňovat.

Druhou složkou hudby jsou **ruchy či zvuky**, které vydávají herci přímo na jevišti, čímž reagují na konkrétní situace (např. psí vytí, vokální popěvky písně „Tichá noc, svatá noc“ či hluk padajícího předmětu) Morávek rád **používá citací**, proto se zde vynoří například populární písně „Můj čas“ z televizního seriálu *Sanitka* či variace na populární píseň „Kdybys tak náhodou“ z filmu *Přátelé zeleného údolí*.

Konečně třetí složkou jsou typické **krátké hudební motivy, které se neustále opakují**, jsou **zvukově naddimenzované** a jejich úloha je především temporytmická, vyplňují pauzy, ve kterých se herci staví do určených pozic, či dávají na vědomí příchod konkrétní postavy, které je motiv určen.

Konkrétně **pojmenovat žánr této inscenace je poměrně složité**, na první pohled by se mohlo zdát, že se svou komentovanou formou a charakterovými songy, které se zpívají na mikrofon, jedná o kabaret. Zamýšlí se nad tím například Vladimír Čech: „Ačkoliv jádrem představení je imaginativní, snové putování sourozenců, inscenace opouští mantinely symbolistické pohádky a také díky hudebním výstupům připomíná kabaret. Režisér se přímo vyžívá v ironii, která se mnohdy mění v groteskní škleb.“⁸² Podobně se k tomu vyjadřuje i Závodský: „(...) zgroteskňující rovina estrádě varietní (opakované fórky Jelínkova Diamantu), parodické narážky (na pop music nebo TV seriály) či režisérova obsesní posedlost rádobyzcizujícími klišé.“⁸³ Omezovat se pouze na formu kabaretu by však bylo zavádějící už z toho

⁸⁰ In: KŘÍŽ, Jiří P.: Utkáno ze snů, které se nám přestaly zdát. Právo, 2007. č. 22. února.

⁸¹ In: ZÁVODSKÝ, Vít: „Provázek“ se vydal za Modrým ptákem. Týdeník rozhlas, 2007. č. 19

⁸² In: ČECH, Vladimír: Morávek inscenoval pohádku jako kabaret. *Hospodářské noviny*, 2007. č. 13. března.

⁸³ In: ZÁVODSKÝ, Vít: „Provázek“ se vydal za Modrým ptákem. Týdeník rozhlas, 2007. č. 19

důvodu, že i kabaret má svou specifickou formu (kabaretiér coby divácký průvodce večerem, vrcholné číslo, rezignace na souvislý děj atd.), kterou inscenace postrádá. Z tohoto důvodu je nejvhodnější žánrové označení **činohra s písněmi**.

4.5. Závěrem

Morávkovi se ve *Velice Modrém ptákově* podařilo vytvořit další z řady inscenací, které **stojí na hranici žánrů**. Pro svou syntetičnost jsou těžko zařaditelné, jsou však pro jeho práci charakteristické a nesou jeho rukopis, jak podotýká Kateřina Bartošová: „Navzdory tomu, že režisér neodolal svým oblíbeným postupům hraničícím už s manýrou, jeho obraz světa pod viditelnou skutečností má nezpochybnitelnou sílu. **Nereálnou atmosféru** Morávek umí a jeho sen poskládaný z obrazů, pohybů i zvuků je z těch, které si pamatujeme dlouho po probuzení.“⁸⁴

Inscenaci autor osobně shlédnul třikrát a má k dispozici její videozáznam. Představení mělo úspěch nejen u dospělých diváků, ale i u dětí, kterých se vždy našlo v hledišti dostatek. Byť ne vždy mohly zřejmě pochopit jednotlivé souvislosti, dle jejich reakcí chytlo je především to, že jsou v divadle na velké inscenaci, kde je nikdo nepodceňuje a předkládá jim příběh v jeho složitosti i dojemnosti.

Tuto kapitolu můžeme zakončit charakteristikou inscenace od Jana Šmikmátora: „O celkové kvalitě nové inscenace svědčí fakt, že v člověku atmosféra představení vydrží i po opuštění divadla, jde s ním až domů a brouká mu do uší Uhdeho leitmotiv: Kdepak sídlí modrý pták? / v nadpozemských krajích / je to vzhůru do oblak? / je to spíše na jih?“⁸⁵

⁸⁴ In: BARTOŠOVÁ, Kateřina: Morávkův velice modrý sen. Lidové noviny, 2007. č. 22. únor.

⁸⁵ In: ŠMIKMÁTOR, Jan: Velice modrá (je dobrá). Brněnský deník, 2007. č. 19. únor.

5 CYRANO!! CYRANO!! CYRANO!! ANEB JAKO VE SNU SI PŘIPADALY JEPTIŠKY

5.1. Divadlo Na Vinohradech

Divadlo bylo postaveno podle návrhu architekta Aloise Čenského. Odráželo hmotný rozkvět vinohradského měšťanstva, jehož scéna měla být i po umělecké stránce důstojným protějškem, ba dokonce konkurentem Národního divadla. Z tohoto důvodu v divadle působily dva soubory – činohry a zpěvohry. Divadlo Na Vinohradech zahájilo provoz 24. 11. 1907 premiérou dramatu Jaroslava Vrchlického *Godiva*, opera se představila o den později Weisovým *Polským židem*. Divadlem Na Vinohradech, coby druhou pražskou scénou, prošla řada úspěšných umělců.⁸⁶

V roce 1992 si divadlo pronajala soukromá produkce a tak se právě zde konala česká premiéra světově proslulého muzikálu autorů Claude-Michela Schönberga a Alaina Boublila *Les Misérables – Bídníci*, která odstartovala velký boom a rozvoj fenoménu tohoto žánru v Čechách.

Divadlo Na Vinohradech se často zaměřovalo na výběr titulů pro konzervativního středostavovského diváka, jeho nároky tak zcela uspokojuje dramaturgie her lehčího žánru, a od toho se nejednou odvíjel výběr českých i zahraničních autorů. V současné době divadlo opustila silná generace herců (v čele s dlouholetou herečkou a ředitelkou divadla Jiřinou Jiráskovou), přesto však divadlo disponuje bohatým hereckým potenciálem. Komorní inscenace se uvádějí na nové zkušebně.

Bývalé umělecké vedení v čele s Martinem Stropnickým (ve funkci ředitele 1. 3. 2003 – 31. 4. 2012) se snažilo alespoň jednou za sezónu do divadla přivést silnou uměleckou osobnost (např. v letech 2011, 2010 a 2008 to byl hostující Vladimír Morávek s inscenacemi *Cyrano!! Cyrano!! Cyrano!!*, *Naprosto neuvěřitelná událost o dvou dějstvích: Ženitba aneb Mene tekel, méně Tekel!* a *Višňový sad*, následovat měl v roce 2012 *Amadeus*, k realizaci však nedošlo kvůli změně uměleckého vedení divadla). Současné umělecké vedení s ředitelem

⁸⁶ Viz: ŠORMOVÁ, Eva a kolektiv: *Česká divadla encyklopedie divadelních souborů*. 1. vydání. Praha: Divadelní ústav, 2000.

Tomášem Töpferem (od 1. září 2012), které se neseťkává s příliš kladnými reakcemi v uměleckých kruzích, zatím pokračuje v tradici měšťanského divadla s repertoárem, který se snaží repertoárem zavděčit průměrnému publiku.

5.2. Historie hry

Hra Edmonda Rostanda *Cyrano de Bergerac* měla světovou premiéru v roce 1897. Je ve všeobecném podvědomí, že roli Roxany psal Rostand na tělo pro Sarah Bernhardtovou, která ji posléze ve světové premiéře ztvárnila v padesáti osmi letech (tento fakt vede zkušené režiséry k obsazování zralých hereček do této role, neboť prvotní zápletka hry spočívá v tom, že se jedná o lásku mladého chlapce ke starší ženě).

Inscenace měla obrovský úspěch, ovace údajně trvaly dvě hodiny a ministerský předseda Francie o přestávce udělil autorovi symbolicky řád čestné legie. Hra zaznamenala v krátkém čase úspěch po celém světě a patří dodnes ke klasickým stálícím a divácky úspěšným a vyhledávaným titulům na repertoáru. První překlad do češtiny pochází z pera Jaroslava Vrchlického z roku 1898. Česká premiéra se konala v Národním divadle. V Divadle Na Vinohradech byl *Cyrano* uveden v letech 1925, 1956 a 1986.

Zajímavostí rovněž je, že se Rostand inspiroval skutečnou postavou zchudlého šlechtice, kterým byl Herkules Savinien Cyrano de Bergerac (1619–1655), podle všeho člověk s mimořádným básnickým nadáním, schopný filozof a velký životní smolař.⁸⁷

5.3. Syžet

Cyrano z Bergeracu je jeden z klasických romantických příběhů. Hlavní téma muže, který je i přes bohatou vnitřní krásu hendikepován svým fyzickým vzhledem – velkým nosem – může na první pohled připomenout archetypální pohádkové téma *Krásky a zvířete*. Cyrano je sice velitelem gaskoňských kadetů, ale duší je především básník, platonicky zamilovaný do své sestřenice Roxany. Ta však miluje nového

⁸⁷ Viz: PAULUSOVÁ, Zuzana a kol.: Tisková zpráva k inscenaci. Praha: Divadlo na Vinohradech, 2011.

mladého kadeta Kristiána. Poprosí tedy Cyrana, coby dávného přítele, aby jí mohl Kristián jeho prostřednictvím posílat psaní a vyznat lásku. Cyrano v nezkušeném mladíkovi pozná soka, ale pomůže mu. Píše za něj dopisy, které jsou odrazem jeho vlastních citů k Roxaně. Příběh je o to komplikovanější, že o Roxanu usiluje i hrabě De Guiche. Ten je rovněž vrchním velitelem vojsk a Cyranovým nepřitelem. Roxana jej přemluví, aby kadeti zůstali a netáhli do války, že tak Cyranovi, který se těší do boje, způsobí vztek. Touto lstí chce svého milého Kristiána udržet v Paříži. Večer pod balkónem Kristián vyzná Roxaně lásku, opět to však není Kristián, nýbrž Cyrano, kdo mluví ze stínu stromu s Roxanou. Roxana pozve Kristiana do svého domu. Cyrano zastaví mnicha, který nese vzkaz Roxaně od hraběte De Guiche. Roxana namluví mnichovi, že v listu stojí, že je má okamžitě s Kristiánem oddat, a tak se i stane (jeho původní obsah byl, že si chce okamžitě De Guiche vzít Roxanu). Přichází De Guiche, situaci bere jako muž, ale přesto nechává odjet kadety do válečného pole. Roxana se tak musí s manželem rozloučit. Probíhá válka španělsko-francouzská. Gaskoňští kadeti jsou na pokraji sil. De Guiche chce jejich křídlo nechat obětovat. Cyrano třikrát denně odesílá milostné dopisy Roxaně místo Kristiána. Přijíždí Roxana s proviantem. Zrovna když se strhne bitva, Kristián se dozví pravdu o platonické lásce Cyrana. Než Kristián spolu s ostatními kadety padne v boji, Cyrano mu odpřísáhne, že jen pouze jej Roxana skutečně miluje. Poslední dějství se odehrává o čtrnáct let později. Roxana žije v klášteře, kde ji Cyrano pravidelně navštěvuje. Tentokrát má zpoždění, je raněný, na hlavu mu byl zákeřně shozen střešní trám. Umírá, Roxana z jeho posledních slov pozná, že on je tím, kdo jí celou dobu psal milostná slova.

5.4. Režijně-scénografická koncepce

5.4.1. Textová úprava

Divadlo Na Vinohradech si pro svou inscenaci nezvolilo původní Rostandovo drama, nýbrž adaptaci od Pavla Kohouta *CYRANO!!!* s podtitulem *Herecký minimuzikál podle Edmonda Rostanda*. Podle mého názoru jde však spíše o úpravu, protože Kohout se v hojně míře drží původního díla. Jeho jazyk se snaží modernizovat a dopsat do něj písňe, které se však kvalitou nevyrovnají originálním

veršům. Na otázku, proč si tvůrčí tým vybral právě tuto úpravu, odpověděl Morávek: „To není úprava, to je zcela nový tvůrčí čin. Nejdůležitější jeho gesto jest rozhodnutí vyprávět to celé v žánru hudebního divadla. Že se to neříká, že se to za často zpívá. Protože o lásce, o Bohu a o naději někdy nejde mluvit. Jde jen zpívat.“⁸⁸

Nutno podotknout, že Kohoutova adaptace prošla v rukou režiséra a autora další velkou úpravou a zkrácením. Především inscenaci pojal jako poslední sen Roxany, což je také podtitul inscenace. Celou inscenaci provází hlas autora (Pavel Kohout), který spojuje jednotlivé obrazy divákovi do souvislostí.

Inscenace začíná obrazem, kdy Roxana v klášteře vzpomíná na Cyrana a Kristiána. Následuje obraz v hotelu Burgundském, který začíná písní:

*„De Valvert: (zpívá)
Pážata nosí nápoje,
měšťanstvo šosy natřásá si,
orchestr ladí nástroje
a všude hlasy, hlasy, hlasy!*

*Ozvěna: (zpívá)
Hlasy!*

*De Valvert: (zpívá)
A všude hlavy, hlavy, hlavy
a mezi ně láskou štván
vpadl do té vřavy, vřavy
Kristián! Mladý Kristián!“⁸⁹*

V původním Kohoutově textu se ocitáme okamžitě v Hotelu Burgundském, kde zpívají všichni dlouhou tří slokovou píseň, ze které Morávek do své inscenace použil a upravil pouze jednu, totiž:

*„Všichni: (zpívají či recitují)
Pážata nosí nápoje,
měšťanstvo šosy natřásá si,
orchestr ladí nástroje
a všude hlasy, hlasy, hlasy!
A všude hlavy, hlavy, hlavy*

⁸⁸ In: PAULUSOVÁ, Zuzana a kol.: Tisková zpráva k inscenaci. *Divadlo na Vinohradech*, 2011.

⁸⁹ KOHOUT, Pavel: *Cyrano!! Cyrano!! Cyrano!!!*. [divadelní inscenace]. *Divadlo na Vinohradech*, Praha. režie: Vladimír Morávek. premiéra 2011.

*a do té vřavy, vřavy, vřavy
vpadl teď láskou, láskou štván
Kristián! Krásný Kristián“!⁹⁰*

Ve výčtu změn a úprav bychom mohli nadále dlouze pokračovat. Nutno podotknout, že finální Morávkova textová úprava je mimořádně textově kvalitní a má mnoho silných momentů.

5.4.2. Režie

Morávek opět zaplnil prostor nesčítelnými vztahy a **postavami, které neustále, ačkoliv přímo nehrají, pozorují a komentují děj**. Obešel se tentokrát bez typického zveřejňování scénických poznámek. O tom, že je tato inscenace jednou z typicky Morávkových, hovoří Vojtěch Varyš: „Morávek osadil inscenaci několika silnými obrazy, v nichž nechybí mlha, kentauři, polosvlečení sliční mladíci ani některé ne zcela srozumitelné jevy; tedy všechno to, co už znají jeho diváci velmi důvěrně.“⁹¹

Nedá se však říci, že by inscenace byla málo srozumitelná. I velmi konzervativní vinohradské publikum na novátorskou inscenaci reaguje velmi pozitivně a je vyhledávaným titulem. Jak v článku Zuzany Paulusové uvedla Dagmar Havlová: „Vladimír je velký duch, ale také velmi vzdělaný člověk. Inspiruje mě, rozumím jeho tvorbě, jeho přesahům, symbolům i odkazům – vím, že nejsou samoúčelné.“⁹²

Na druhou stranu, z osobního rozhovoru s Karlem Korsou⁹³ je patrné, že se Morávek věnoval především práci s hlavními rolemi a zbylému komparzu na jevišti pouze přesně vyznačil jejich akce, mimo které nemohli dále stavět a realizovat své charaktery.

Mezi obtížné úkoly režiséra inscenace *Cyrana* patří, jakým způsobem vyřešit Cyránův dlouhý nos. Zda o něm pouze mluvit, či herci na obličej umístit latexovou zvětšeninu. Zdeněk Plachý v Národním divadle Brno dokonce nechal vyrobit zlatou násadu (podobnou polomaskám komedie dell'arte), kterou měl herec po celou dobu

⁹⁰ Viz: Kohout Pavel: Čtyři a Cyrano!!. Brno: Větrné mlýny, 2005.

⁹¹ In: VARYŠ, Vojtěch: Taková láska z Vinohrad. *Týden*, 2011. č. 23

⁹² In: PAULUSOVÁ, Zuzana a kol.: Tisková zpráva k inscenaci. Praha: Divadlo na Vinohradech, 2011.

⁹³ rozhovor byl zaznamenán na diktafon a je uložen v osobním archivu autora práce

trvání představení na obličejí. Morávek zvolil zcela neobvyklou variantu. Jak se uvádí v programu k inscenaci, na nápad jej přivedl Václav Havel. Cyrano má na nose náplast. Nabízí se mnohoznačné výklady, že za ní něco skrývá, nebo že je zraněn atd.

Výborným režijním nápadem je pak příjezd Roxany do vojenského tábora - přijíždí za svým vyvoleným Kristiánem s proviantem. Její příjezd je znázorněn spuštěním velkého kočáru z provaziště, což ve chvíli beznadějně situace válečné připomíná dávný divadelní princip *deus ex machina*.

Morávek touto inscenací staví zrcadlo nejen naší společnosti, ale také divadlu samotnému. Neváhá upozornit **neustálým zrcizováním**, že celý život je divadlo, na které se někdo dívá. Tento princip je dále podpořen postavou Ragueneura, který většinu představení sleduje z pozice diváka, čte si divadelní program atd. Jak dále uvádí Jana Bohutínská: „Je to také **divadlo na divadle**, protože Morávek posílá na předscénu herce v roli diváka. Tím tematizuje samotné dívání se, neustálé sledování a okukování i hraní; ani klíčové scény dramatu se neobejdou bez přítomnosti jiných postav.“⁹⁴

5.4.3. Scénografie

Scéna je imaginativní, prvotně znázorňuje klášterní kobku, ve které umírá Roxana, divákovou fantazií se však mění v další prostředí. Tvoří ji tři kaširované kamenné stěny s mnoha průchody ve tvaru lomeného oblouku. Mezi zadní stěnou a stěnami bočními je půlmetrový pás zrcadlové fólie, takže vzniká iluze, že se prostor táhne donekonečna. V levé části zadní stěny je vyřezán kříž, jehož průsvitem vzniká zajímavý světelný efekt. Vpravo v zadní stěně je pak malé uzavíratelné okénko, kterým se otevírá **brána do jiné dimenze** (objevuje se v něm herečka symbolizující smrt), jeho horizont vždy tvoří jiný obrázkový prospekt, který ilustruje aktuální prostředí.

Podlaha je tvořena posuvnou šikmou, která má v sobě umístěny zářivky, takže plní i funkci světelnou.

V pozadí scény jsou **nánosy nejroztodivnějších divadelních rekvizit**, jak z předchozích Morávkových inscenací z tohoto divadla, **tak ryze funkčních**

⁹⁴ In: BOHUTÍNSKÁ, Jana: V muzikálové verzi Rostanda hraje Roxanu Dagmar Havlová. *Hospodářské noviny*, č. 1. červen 2011.

(kufry, se kterými později kadeti odjíždějí na vojnu). Rovněž je na scéně, umístěn mezi věcmi, bubeník.

Kapela je zasazena do orchestřiště, na předscéně je ještě **nezbytný stojan s mikrofonem** (stejně jako u *Excaliburu* je mikrofon **symbolizován lupou**) a rudé sukno se sochou pohraničníka. O scéně píše Radmila Hrdinová: „Scéna zavalená množstvím předmětů nepochybně rovněž symbolického významu tone v pečlivě udržovaném dýmu a šeru (herci ostatně většinou také), takže pozornost upoutá Kristiánovo šplhání na balkón anebo soška pohraničníka se psem na rampě, zřejmě pocta gaskoňským kadetům Kohoutova mládí.“⁹⁵

Morávek rozehrává nejen prostor jeviště, ale také postranní lóže (Roxanin balkon), divadelní propadlo (mohutný divadelní nástup Montfleuryho) i celý sál (Cyránův příchod do divadla).

U kostýmů můžeme sledovat klasický Morávkův rukopis, jsou sice historizující, ale **doplněny o moderní prvky**. Základními barvami jsou černá, bílá a červená. Červené jsou především obrovské šaty Roxany, které jako ve snu pokryjí téměř celé jeviště. Kostýmy mužů jsou tvořeny koženými kabáty, kalhotami a vysokými koženými botami – kanadami.

5.5. Hudební složka inscenace

Atmosféru Morávek buduje již při příchodu diváků do sálu, kdy použít dramatický hudební motiv. Po jeho třetí repetici začíná představení samotné.

Morávek chtěl i hudbou vyjádřit téma vzdoru proti průměrné společnosti, které v sobě nese titulní postava Cyrana. Hledal tedy někoho, kdo by se v roce 2011 podobal Karlu Krylovi. Morávek o svém hledání uvádí: „Hledal jsem ho zoufale mezi těmi všemi slavnými jmény včetně Michala Pavlíčka, Michaela Kocába či Varhana Orchestroviče Bauera. Až jednou jsem uslyšel píseň Ondřeje Ládky⁹⁶ a zalíbilo se mi to jeho rouhání a plýtvání mládím.“⁹⁷

Hudbu tvoří celkem tři plány, které se však vzájemně překrývají. Prvním z nich jsou písně, které často **posunují děj dopředu** nebo **charakterizují prostředí** či

⁹⁵ In: HRDINOVÁ, Radmila: Mnoho zbytečného povyku pro Cyrana. *Právo*, č. 1. června 2011.

⁹⁶ Alias Xindl X

⁹⁷ In: ČTK: Rostandův Cyrano znovu a jinak. *Pražský deník*, č. 28. května 2011.

konkrétní postavu. Druhým je **scénická hudba**, která pomáhá **rytmizovat představení a dodává mu atmosféru**. Třetí, neméně podstatnou složkou jsou **neustále se opakující zvuky či ruchy**. V tomto případě Morávek použil zvláště zvuk broušení kopy pro vyhrčené dramatické momenty, zvuk hrdliček pro citlivé zamilované chvíle a havraní krákání pro chvíle smutku. **Ruchy rovněž vytvářejí i herci samotní** – ať už opakováním nejvýznamnějších slov či vokálními improvizacemi.

Vojtěch Varyš ve své recenzi o hudbě uvádí:

„(...) režisér Vladimír Morávek, jenž s hudbou, nejraději živou, pracuje často – obvykle tak, že vybere dva nebo tři leitmotivy, které pak nutí diváky poslouchat stále dokola. Což se stalo i s Xindlovými a Kohoutovými písněmi v Cyrano. Nutno říci, že na Vinohradech to v tomto případě docela vyšlo: poněkud statické dění to ozvláštňuje a dodává lehce přízračné atmosféře zejména v první části správný rytmus.“⁹⁸

Aby hudba nepůsobila umělým dojmem, **doprovází hudební nahrávku živě na jevišti čtyři hudebníci** hrající na klávesy, bicí, kytaru a baskytaru. Jsou oblečeni jako kadeti a celou dobu jsou součástí herecké akce. Rovněž Cyrano (Martin Stropnický) si své verše sám doprovází hrou na kytaru.

5.6. Závěrem

Vzhledem měšťáckému a někdy až k bulvárnímu charakteru Divadla Na Vinohradech patří tato inscenace k tomu umělecky nejhodnotnějšímu, co lze v tomto divadle vidět. Zásahu má na tom především mnohohrstevnatá režie Vladimíra Morávka, ale také skvělí herci, kteří si užívají, že hrají velké dramatické postavy. Diváci zprvu reagují rozpačitě, po pár minutách však přijímají Morávkův rukopis, mimo jiné díky humorné lince, kterou Morávek pěstuje, přijímají i nešikovné vulgarismy, které libreto obsahuje.

Po nástupu nového vedení bylo uvádění inscenace pozastaveno. Jednalo se o další umělecké působení jednoho z herců – Ladislava Freje. Kateřina Kočíčková o tomto sporu uvádí:

„Frej se veřejně postavil proti Töpferově žádosti zastavit velkolepou, a také patričně drahou inscenaci Amadeus, kterou měl režírovat Morávek. Ten její přípravě věnoval

⁹⁸ In: VARYŠ, Vojtěch: Taková láska z Vinohrad. *Týden*, 2011. č. 23.

*dva roky života. Frej pak po 25 letech opustil soubor. A tady dochází na Cyrana. Roli Cyranova přítele a kapitána pluku hraje právě Frej, jehož je tedy nutné přeobsadit. S tím nesouhlasí Morávek, podle něhož je role přesně koncipována herci na tělo.*⁹⁹

Role byla nakonec přezkoušena Jaromírem Medunou a inscenace se hraje dál. Morávek však napsal účinkujícím dopis, že s tímto přeobsazením nesouhlasí, a že se inscenace nadále zříká.

Tisková zpráva Divadla na Vinohradech uvádí, že se jedná o herecký muzikál. V oficiálním programu můžeme najít označení **postmuzikál**. Zřejmě se jedná o pokus pojmenovat nový Morávkův hudební žánr, který je právě na pomezí mezi muzikálem a činohrou.

⁹⁹ In: KOČIČKOVÁ, Kateřina: Veleúspěšný Cyrano hyne. Z ješitnosti tří mužů. *Mladá fronta Dnes*, č. 25. srpna 2012.

6 RUSALKA, ANEB ABY SI ALESPŇ CHVILIČKU VZPOMENUL VE SNĚNÍ NA MNE

6.1. Národní divadlo Brno (Janáčkovo divadlo)

V Brně má opera dlouholetou tradici (od začátku patřila také opereta do jejího kmenového repertoáru). Provoz opery byl zahájen 7. 12. 1884 Smetanovou Prodanou nevěstou. Do 1918 divadlo uvedlo 132 oper českého a světového repertoáru, z původních premiér Janáčkův *Počátek románu* (1894) a *Její pastorkyňa* (1904). Soubor operety (zpěvohry) v roce 2004 přešel pod správu Městského divadla Brno. V současné době pod značkou Národního divadla Brno fungují soubory opery, baletu a činohry na historických scénách Mahenova divadla, Malé scény Mahenova divadla a Reduty (včetně Mozartova sálu a provizorní sklepní scény) a Janáčkova divadla – moderní budovy, která byla postavena podle návrhu Jana Víška (otevřena 2. 10. 1965 novým nastudováním *Příhod lišky Bystroušky*). V současné době po odstoupení z vedoucí funkce ředitele Daniela Dvořáka, jehož vedení způsobilo dle autorova názoru pokles umělecké kvality premiér, odliv diváků a mnoho otázek týkajících se financování divadla, je pověřen zastupováním dočasně neobsazené funkce ředitele NDB provozně-výrobní náměstek MgA. Jan Petr.¹⁰⁰

6.2. Syžet

Rusalka – vodní žínka – se zamiluje do prince, který chodí do lesa lovit laně. Díky kouzlu ježibaby je proměněna na člověka, ale není schopna lidské řeči. Setká se s princem, který ji odvede na zámek. Zde se má stát jeho ženou.

Chystá se velká svatba, ale princ je stále více nejistý z mlčení své vyvolené. Podléhá svodům krásné cizí kněžny. Jedná se však pouze o krátkodobé pomatení mysli, princovo srdce patří Rusalce. Na svatbu přichází i vodník – otec Rusalky, je rozezlený z nastalé rozpačité situace.

¹⁰⁰ Viz: ŠORMOVÁ, Eva a kolektiv: *Česká divadla encyklopedie divadelních souborů*. 1. vydání. Praha: Divadelní ústav, 2000.

Rusalka se chce vrátit ke svým družkám, obrací se znovu na ježibabu, ta jí nabízí jediné řešení – Rusalka sama musí prince zabít. Toho však není schopna, stává se bludičkou.

Princ v lesích hledá svoji Rusalku, je bludičkami sveden do bažin a umírá smířen a šťasten v její náruči.

6.3. Režijně-scénografická koncepce

6.3.1. Libreto

Vedle *Prodané nevěsty* a *Libuše* Bedřicha Smetany je *Rusalka* snad v podvědomí lidí nejznámější česká opera. Do širokého povědomí se dostala především árie „Měsíčku na nebi hlubokém“. Pohádkový příběh se skvostnou hudbou Antonína Dvořáka, který se opírá o neméně kvalitní libreto Jaroslava Vrchlického. *Rusalka* dnes patří ke stálícím na repertoáru ve všech světových operních domech. Dopsána byla v roce 1900 a její světová premiéra se uskutečnila 31. března v Národním divadle v Praze.

Vzhledem k tomu, že **Morávek ke svým inscenacím přistupuje výhradně autorsky**, jako takové před ním neobstojí ledajaké dílo, není divu, že se ani *Rusalka* neobešla bez úprav. Nejrazantnější změnou (vynecháme-li prozatím režijní interpretaci), je vyškrtnutí celého obrazu ze třetího jednání, kdy k ježibabě přicházejí hajný a kuchtík a prosí ji o lék pro zarmouceného prince. Tato pasáž je jediným komickým výstupem v opeře, proto se zřejmě režisérovi odlehčeným žánrem do jeho scénické básně nelíbila.

S tímto také souvisí fakt, že zpěvný part kuchtíka, coby hlas malého dítěte, je psán pro soprán. Často se tak můžeme setkat se situací, že kuchtíka zpívá žena. Pokud s tímto faktem režisér dále nepracuje, vzniknou nejednou trapné situace, zdání, že se hajný věnuje kuchtíčkově více, než by se slušelo. Tomuto Morávek mistrně předešel jednoduchým přechýlením role kuchtíka v roli kuchtíčky.

6.3.2. Režie

O **loutkovitosti postav** Vladimíra Morávka již bylo řečeno dost. U *Rusalky* Morávek volil již osvědčený postup, celou inscenaci zkoušel zhruba tři měsíce před

premiérou s hereckým sborem, který tvořili z velké části studenti druhého ročníku muzikálového herectví ateliéru Stana Slováka z Divadelní fakulty Janáčkovy akademie múzických umění v Brně či jiní již zkušení hostující herci. O průběhu zkoušení jsem získal informace od studentky Natálie Tichánkové.¹⁰¹ Odlišné od běžného průběhu bylo zkoušení tím, že s komparzem. Morávek diskutoval, společně přinášeli nápady a zkoušeli nejlepší varianty. Improvizací tak Morávek zkrátil cestu k porozumění charakteru jednotlivých figur pomocí toho, že postavy přímo hrají kontexty, každá postava má daný úkol a přesně ví, je její účel.

Takto režisér postavil veškerý rozsáhlý komparz na jeviště a určil jejich základní pohybový charakter. Až potom přišla choreografka Ladislava Košíková a dokončila práci na **výrazně stylizované pohybové stránce**, která je založena především na rychlých trhavých pohybech vodních žinek, které neustále po jevišti cupitají na špičkách, jakoby se vznášely nad vodní hladinou v kontrastu s velmi pomalými a plynulými pohyby ostatních pohádkových bytostí či zámeckých sloužících.

Jakmile byl postaven tento základní rámec druhého plánu s komparzem, začali zkoušet také operní sólisté. Je patrný **režijní přístup, který cíleně pracuje se strnulostí hlavních postav**. Ty hrají především v prvním inscenačním plánu, čímž mají dobrý výhled na dirigenta a po většinu árií můžeme sledovat herce coby součást jasně daného scénického obrazu. I přes to inscenace nepůsobí staticky, protože **neustále funguje druhý či třetí plán**, ve kterém po jevišti neustále putují bytosti – nejružnější pohádková stvoření pro scény v lese a zástupy služebnictva při scénách na zámku. Kromě tohoto hemžení lidí probíhají neustálé pozvolné změny scény a světla, takže inscenace působí nanejvýš dynamickým dojmem.

Zapletal charakterizuje Morávkův režijní přístup slovy: „Režisér Vladimír Morávek, známý především jako umělecký šéf Husy na provázku, navázal na současný trend ve světové operní režii a pojal tuto pohádkovou symbolistní operu jako scénickou báseň, tedy výrazně autorsky.“¹⁰² **Autorský přístup** můžeme sledovat například ve výkladu postav Ježibaby a Cizí kněžny. Morávek odmítl klasický postup operních režisérů, totiž že postavu hrají dvě zpěvačky, které na sobě nejsou nijak závislé. Podobně jako třeba Jiří Heřman ve své inscenaci v Národním

¹⁰¹ rozhovor byl zaznamenán na diktafon a je uložen v osobním archivu autora práce

¹⁰² In: ZAPLETAL, Miloš: Rusalka: hudební klenot s přeplácanou scénou. *Deník*, č. 28. února 2012.

divadle Praha se Morávek vydal cestou, že Ježibaba zkouší lásku prince, sama je tedy Cizí kněžnou. Heřman jde dokonce tak daleko, že tyto dvě role spojí do dvojrole a zpěvačka si přímo na jevišti při proměně z Cizí kněžny sundá paruku, čímž se stává Ježibabou. Morávek naopak přivádí na scénu trojjedinou bytost, jednu ztvárňuje představitelka Ježibaby, druhou představitelka Cizí kněžny a třetí členka hereckého sboru. Ve většině situací jsou na jevišti všechny tři (nemůžeme opomenout jedinečnost trojky snad ve všech kulturách a náboženstvích), jsou vždy stejně kostýmované, zpívá však vždy jen ta, které je určen dotyčný pěvecký part, ale zbylé dvě artikuluji spolu s ní. Lenka Suchá o tomto režijním řešení napsala:

„Osobitý výklad nabízí brněnská verze pro postavy Cizí kněžny a Ježibaby, které u některých nastudování splývají ve dvojroli pro jednu herečku. Morávek nechává obě postavy pohybovat na scéně výhradně současně a v identickém kostýmu. „Jedna druhé jsou zrcadlem. Cizí kněžna je svým způsobem vlastně převtělená čarodějnice,“ odůvodnil zvolené pojetí těchto rolí Morávek.“¹⁰³

Princip šachové hry, o kterém jsme mluvili už u *Excaliburu*, můžeme sledovat i v této inscenaci. Tentokrát mezi sebou pomyslně soupeří dvě nadpřirozené bytosti – vodník a ježibaba. Oba mají svou hůl (vybavenou **ledkovými světly**, takže Vodníková září modře a hůl Ježibaby červeně). Ve chvíli, kdy Rusalka odchází z princova zámku zklamaná a vrací se zpět do chladné vody, ježibaba vodníka o hůl připraví, jako by jej tím připravila o veškerou moc. Vodník se nadále stává pouhým pozorovatelem příběhu. Navrací mu ji až v závěru inscenace, kdy se vše řítí do záhuby a vodník již nic nesvede. Popisuje to rovněž Helena Havlíková: „Anoncovanou českou krajinu v pojetí jeho a scénografa Daniela Dvořáka s kostýmní výtvarnicí Sylvou Zimulou Hanákovou zabydlela jakási dobrotivá parafráze bílého Gandalfa z *Pána prstenů* ve stříbřitě lesklém hávu s jarmulkou a neonovou holí, kterou mu k jeho překvapení sebere jedna ze ztrojených Ježibab.“¹⁰⁴

Již bylo zmíněno, že choreografickou část inscenace měla na starosti Ladislava Košíková. Nejedná se však přímo o výrazový tanec, který by nesl samostatnou výpovědní složku jako například u muzikálu, ale spíše o **precizní stylizaci pohybů**. Největší choreografická pasáž – ples ve druhém jednání – je režijně pojednána zcela originálně. V jiných inscenacích obvykle v tuto chvíli

¹⁰³ In: SUCHÁ, Lenka: Rusalka: symbolistní apokryf podle Morávka. *Brněnský deník*, č. 22. února 2012.

¹⁰⁴ In: HAVLÍKOVÁ, Helena: Postmoderní mix z Rusalky. *Lidové noviny*, č. 1. března 2012.

nastoupí sbor baletních umělců, kteří zde mají choreografickou vsuvku. Dále se již v inscenaci neobjeví. Morávek celou tuto pasáž pojednal jako příchod hostů na slavnost. Na jevišti tak majordomus na zemi křídou připraví přesné značky pro rozestavení hostů, sluhové uklidí síň, přijdou družičky, které kolem sebe v pravidelných intervalech rozhazují květy bílé růže (později na tuto část navazuje sborová píseň „Květiny bílé po cestě“) a počnou přicházet ceremoniáři a hosté (pěvecký sbor), dámy obdrží od sluhů květiny, na závěr přicházejí také Princ, Rusalka, Cizí kněžna a Vodník. Celý tento slavnostní scénický obraz je zachycen na portrétu, který zhotovuje opodál stojící malíř. Takto pohybově pojatá taneční pasáž skvěle zapadá do celkové poetiky inscenace a nezpůsobuje, jako u jiných zpracování této opery, pocit pouhé baletní vsuvky.

Morávek také vědomě napomáhá tragice příběhu. Například ve chvíli, kdy Princ prozře, pomine jeho zájem o Cizí kněžnu a chce se navrátit zpět k Rusalce, vidíme scénický obraz požáru jeho zámku v obklopení lesních žínek. Opodál celý obraz sleduje **naddimenzovaná socha** havrana.

Setkáváme se opět pro Morávka s typickými **symboly**, jakými jsou vodníkův královský **trůn** (který padá k zemi, když se Rusalka rozhodne vzdát vodní říše), rudá jablka, kalichy či dýky v rukou trojjediných ježibab, **pyrotechnické efekty** v čarodějném doupěti či obrovský prostřený **stůl** na princově zámku. Zapomenout nesmíme ani na **zhmotněný sen** – ve chvíli, kdy se v lese Rusalka svěřuje Vodníkovi, že je zamilovaná do Prince, celá scéna se na okamžik promění v zámek.

Miloš Zapletal režijní práci shrnuje slovy: „Výsledkem je barokně působící, košatý výjev odehrávající se ve více scénických plánech, situovaný do jakéhosi mýtického bezčasu, do světa mísícího historické, pohádkové a bájně atributy.“¹⁰⁵, ona baroknost je v inscenaci patrná rovněž díky výrazné scénografii.

6.3.3. Scénografie

Opona je tvořena polopropustným tylem. Vždy před začátkem jednotlivých dějství můžeme sledovat již připravené herce ve scénickém obraze. Pouze opona, která uzavírá celé představení, má podobu klasické české vyšívané utěrky, kterou popisuje Helena Havlíková: (...) padá opona, vyvedená jako ozdobná utěrka

¹⁰⁵ In: ZAPLETAL, Miloš: Rusalka: hudební klenot s přeplácanou scénou. *Deník*, č. 28. února 2012.

v kuchyních s výšivkou nápisu „Bůh tě pomiluj“.¹⁰⁶ Je to citát posledních slov Rusalky, kvůli které se obětoval princ – „duše lidská – Bůh tě pomiluj!“¹⁰⁷

Prázdné jeviště doplňuje bílý horizont, na který jsou promítány projekce (jedná se pouze o obrazové doplnění scény, na projekcích je zachycena neurčitá dívka – mladá rusalka – či zástupy bytostí – vodní žínky). Rovněž se tento horizont používá pro **stínohru** (siluety vodních žinek, které se snaží dotknout Rusalky). Za horizontem je modrá světelná trubice, která svým světlem dává iluzi vodní hladiny či scénického pohoří.

Celková atmosféra jeviště působí velmi ponuře, magicky. Lenka Suchá o inspiračních východiscích uvedla:

„Pro výtvarnou koncepci se nechali tvůrci inspirovat obdobím secese.“ Scénograf inscenace Daniel Dvořák přiblížil své výtvarné pojetí slovy: „Scéna nabízí malované dekorace, ale s puristicky minimalistickým základem. Výchozí inspirací se nám stala atmosféra obrazů Klimta, Muchy nebo Preislera.“¹⁰⁸

Na scénu jsou neustále v různých plánech spouštěny z provaziště rámy. Ať už se jedná o portály klasického dětského loutkového divadla (pro scény na zámku) či pergolový dřevěný rám (pro scény v lese). Dále jsou používány prospekty, které rovněž připomínají loutkové divadlo. Touto **stylizací dětského loutkového divadla** je opodstatněn režijní přístup **strnulosti hlavních postav**. Zapomenout nesmíme ani na všudypřítomné **sochy**, o kterých Helena Havlíková uvádí: „Zvětšené repliky realistických kulis dětského loutkového divadla, makety barokních soch Ctností i Neřestí Matyáše Brauna a hořícího zámku střídaly projekce vody na zadní horizont, rudé neonové tyče v příbytku sebejisté Ježibaby (...).“¹⁰⁹ Jak autorka uvádí, na scéně je použito několik zářivek různých barev pro dokreslení odpovídající atmosféry. Rovněž jsou použity různě velké světelné míče, které připomínají naddimenzované perly či snad svítící měsíc a které nosí v rukou vodní žínky.

Scénografie využívá i technického vybavení Janáčkova divadla, kterým jsou jevištní stoly. Doupe Ježibaby je umístěno do jednoho z nich, čímž nejen Ježibabu

¹⁰⁶ In: HAVLÍKOVÁ, Helena: Postmoderní mix z Rusalky. *Lidové noviny*, č. 1. března 2012.

¹⁰⁷ Viz: ČÁSTKOVÁ, Patricie: *Program k divadelní inscenaci Rusalka*. Brno: Národní divadlo Brno, 2012.

¹⁰⁸ In: SUCHÁ, Lenka: Rusalka: symbolistní apokryf podle Morávka. *Brněnský deník*, č. 22. února 2012.

¹⁰⁹ In: HAVLÍKOVÁ, Helena: Postmoderní mix z Rusalky. *Lidové noviny*, č. 1. března 2012.

určuje jako stvoření žijící o samotě pod zemí, ale rovněž funkčně řeší představbu scény.

Zapletal o scénografii uvádí: „Momenty velké umělecké síly, mísící výtvarná východiska české moderny (Preisler) a svobodovkou scénografickou tradici, si zde podávají ruku s okamžiky ztráty vkusu a soudnosti.“¹¹⁰ **Záměrný umělecký kýč** patří k Morávkovým oblíbeným prvkům inscenace. Je použit vědomě a s odstupem. Na druhou stranu Morávek vytváří unikátní jevištní obrazy, například v samém závěru inscenace, kdy se vše jeví naprosto tragicky, přichází naděje. Bílý horizont stoupá do provaziště, otvírá se prostor zadního jeviště, z něj vcházející světlo oslní všechny diváky, takže vnímají jen siluety postav, jeden z kentaurů rozhoupe jako kyvadlo svítící měsíc, na forbínu přichází mladá vodní žínka, Rusalka je korunována (obětovala se pro lásku stejně jako Ježíš Kristus).

Kostýmy jsou stylizované do pohádky, využívají **především černé a bílé** barvy. Rusalka a vodní žínky jsou oděny v jednoduché bílé řízy, na hlavách mají dlouhé modré paruky. Ve chvíli, kdy se Rusalka stává člověkem, se paruky rusalek mění na černé (přišly o svou družku, již se k nim nevrátí, je již jiná než ony). Naopak kostýmy Ježibab – potažmo Cizích kněžen tvoří krinolína a jsou doplněny o rudé prvky. Kostýmy nadpřirozených bytostí jsou velmi rozmanité, jmenujeme alespoň **Morávkovy oblíbené kentaury** – lidé, kteří mají holé tělo a ke kalhotám okolo pasu připnuto kaširované tělo a zadní nohy koně. Vznikne tak iluze, že na jevišti skutečně stojí polo-člověk, polo-kůň (nutno podotknout, že tento motiv je rovněž znám už od barokního divadla, které jej dovedlo k dokonalosti – zadní koňské nohy byly mechanicky napojeny na pohyb předních nohou, tudíž vznikla reálná iluze chůze, v tomto případě jsou zadní nohy pro možný pohyb opatřeny pouze kolečky místo kopyt).

6.4. Hudební složka inscenace

K dispozici měl režisér celý orchestr Janáčkova divadla a hotovou, jasně danou partituru. Bohužel i přes svou velkolepost a krásu má tato opera tendenci být spíše koncertem než dramatickým dílem v pravém slova smyslu. I přes to je v hudbě řada dynamických pasáží či důrazů, se kterými dále režisér pracoval při temporytmu a načasování akcí.

¹¹⁰ In: ZAPLETAL, Miloš: Rusalka: hudební klenot s přeplácanou scénou. *Deník*, č. 28. února 2012.

Morávek zohlednil všechny hudební akcenty, proto ve chvílích rozvláčných zasněných melodií provází postavy pomalé pohyby a probíhají plynulé přestavby, naopak v rychlých pasážích zmotivoval chování postav tak, aby odpovídalo hudebnímu podkladu.

I přes veškerou snahu si však Morávek nevystačil pouze s hudebním základem, který mu dává partitura, ale režijně **doplnil inscenaci o pestrou škálu ruchů** – např. zvuk padajícího vodníka trůnu, zvuk realistického scénického deště, ježibaby, které házejí na zem dýky, zvuky kousání do jablka či výstřel při zastřelení laně.

Dle autorova názoru Morávek našel díky rozdělení jednotlivých úloh mezi sólisty a herecký sbor ideální cestu, jakým způsobem dnešnímu divákovi předkládat operu, aby nejen splňovala hudební nároky, ale fungovala také jako vrcholné divadelní dílo a oslovovala dnešního diváka, který je z běžného života zvyklý na zcela jiný temporytmus a potřebuje, aby se na jevišti stále něco dělo.

6.5. Závěrem

V článku Jany Soukupové Morávek zdůvodňuje, v rámci jaké politické situace inscenace vznikala a proč byla věnována Dagmar Havlové:

„Vzal jsem úkol režírovat tuto operu nejen jako práci, ale jako stanovisko,“ líčí své pohnutky režisér, jenž zareagoval na loňské podzimní rozhodnutí brněnského magistrátu „pozastavit“ kvůli finančním škrtnům na sedm měsíců činnost brněnské opery i baletu a rozpustit prakticky oba soubory. Do ulic tehdy vyšly stovky brněnských protestujících a divadla se krátce před svou smrtí zastal i Václav Havel, jehož vdově Dagmar „svou“ Rusalku Morávek věnuje. „Připadá mi, že v jejím osudu se zračí i osud pohádkové bytosti, která se obětovala pro lásku,“ zdůvodnil své rozhodnutí režisér a upřesnil, že „jeho“ práce na Rusalce měla být hlavně aktem, jímž chtěl přispět k záchraně operního souboru Národního divadla Brno. I když má Vladimír Morávek pověst postmoderního tvůrce, v případě nejnovější brněnské Rusalky slibuje, že inscenátoři „vzali vážně každou Dvořákovu notu a každý Kvapilův verš libreta“. Dokonce tak vážně, že v osudu obětující se Rusalky spatřuje režisér nejznámější příběh oběti na světě – Ježíše Krista. A v úloze Prince kromě archetypálního vzoru muže, který slíbí věrnost, ale jednoho dne „se probudí s cizí

*ženou v cizím pokoji“ , i osud prince Hamleta, jenž „vyjde být světu k dispozici, ale nemá dost sil a prohraje vše“.*¹¹¹

Z tohoto rozhovoru je patrné, že Morávkovy kontexty volně proplouvají napříč jeho inscenacemi a že neváhá herci objasňovat situace a motivace jeho postavy přes archetypálně známé příběhy.

I přes to, že konzervativní operní režiséři a kritici tuto inscenaci odsuzují, především kvůli režisérovu autorskému přístupu, Jarmila Adamová uvádí: „Ti, kteří očekávali okázalou podívanou, jakou režisér vytvořil už v Tosce či Macbethovi pražského Národního divadla, mohou být spokojeni.“¹¹²

Vzhledem k dlouhodobému kvalitativnímu poklesu umělecké tvorby v Národním divadle Brno je tato inscenace jedním z fundovaných pokusů oživit umělecké fungování tohoto subjektu a patří k nejkvalitnějším a zároveň nejpozoruhodnějším, byť svým řešením kontroverzním inscenacím. Zapletal o této problematice uvádí: „I přes všechny nedostatky jde rozhodně o jedno z nejnadějnějších čísel na repertoáru Janáčkovy opery za poslední dobu.“¹¹³

¹¹¹ In: SOUKUPOVÁ, Jana: Rusalka se obětuje stejně jako Ježíš. *Dnes*, č. 22. únor 2012.

¹¹² In: HRDINOVÁ, Radmila: Kentauři, mořští koníci, rusalky a Dagmar Havlová. *Právo*, č. 27. února 2012.

¹¹³ In: ZAPLETAL, Miloš: Rusalka: hudební klenot s přeplácanou scénou. *Deník*, č. 28. února 2012.

ZÁVĚR

Položme si nyní otázku, co to tedy znamená, když se řekne hudební divadlo Vladimíra Morávka? Morávkovy inscenace jsou zcela specifické svou **stylizací**, nejen výtvarnou, hereckou, pohybovou, ale především hudební. Hudební složkou myslíme v tomto případě veškeré **zvuky, které inscenaci rytmizují**: pomalá specifická mluva zesílená mikrofonem, neustále se opakující hudební motivy či smyčky podkreslující děj, písně či rytmizující zvuky (hromy, výstřely, zvony atp.). Síla Morávkovy práce s hudbou tví v tom, že ji nepoužívá bezhlavě, ale pracuje s ní vědomě, její významovou rovinu staví na stejnou úroveň jako ostatní prvky v inscenaci.

Morávkovy inscenace jsou **silně autorské**, při své práci cíleně **rozbíjí základní kostru dramatu a hledá nové způsoby**, jak vyjádřit téma předlohy samotné. Ačkoliv často nemá notový záznam, od prvních čtených zkoušek je připraven **ruchový plán** a rovněž je přítomen zvukař, kterému projde rukama obrovské množství hudby, ze které posléze režisér vybírá tu nejvhodnější, či dokonce do svých inscenací **zapojí celou větší či menší kapelu** nebo na hudební nástroj hrající a zpívající herce. Časté je také **doprovázení hudební nahrávky živou hrou** na nástroj, čímž Morávek docílí větší hudební energie, autenticity a dynamiky, než kdyby se jednalo pouze o hudbu ze záznamu. Rovněž díky tomuto **úzkému sepětí s hudbou** se režisérovi daří po celou dobu inscenačního procesu herce burcovat k maximálním výkonům, které potom setrvávají i během reprízování pro diváky.

Nutno podotknout, že také díky výraznému hudebnímu plánu jsou inscenace natolik **přesně rytmizované** a herci propojeni s hudbou do té míry, že nejsou nutné časté opakovací zkoušky, neboť hudba herce natolik vede a inscenace samy o sobě fungují i po mnohaletém reprízování a nerozsype se jejich temporytmus.

V Morávkových inscenacích se jedná o všudypřítomný **souvislý zvukový plán**, který někde zůstává v pozadí, jindy výrazně vystupuje do popředí. Hudba má za úkol tvořit **podkres** jednotlivým scénickým obrazům, **rytmizovat a oddělovat jednotlivé pasáže**, ale také nese **samostatnou významovou rovinu** či tvořit **druhý inscenační plán**, čehož Morávek často docílí, když vedle sebe staví dvě zcela **kontrastní situace** (například v inscenaci *Lucerna* v Národním divadle v Praze, když na scéně vidíme zbabělé české lidi, kteří se bojí, zazní mohutný chorál „Kdož sú boží

bojovníci“ a přes scénu v prvním plánu projde dítě, táhnoucí za sebou husara na koni).

Hudba je dominantní nejen svým rozsahem, ale rovněž mnohdy **nadměrnou hlasitostí**, jakoby režisérovo a mnohdy i divákovo srdce muselo být, kromě emocí, které ze sebe vydávají herci, rozdrásáno emocemi z hudby. Tímto Morávek docílí mnohdy velmi hlubokého zážitku, neboť jeho inscenace jsou **tematicky zaměřeny především na velmi intimní vážná, bolavá, archetypální témata**, jako je zoufalé hledání boha, prvotní hřích, snaha vyrovnat se se svou vlastní minulostí a přijetí sebe sama, beznadějná hluboká oddaná láska, oddaná touha po pravdě, dětská křehkost a naivita, ztracená rytířskost mužů a čistá krása žen, či všudypřítomná smrt.

Morávek často tvoří na **sebe úzce navazující divadelní celky**. Mnohdy se rekvizity, dekorace, citace, repliky či dokonce postavy nebo celé scény vyskytnou **ve více inscenacích**. Pro Morávka dnes již typické motivy můžeme najít ve většině jeho inscenací. Vedle výrazného hudebního plánu je pro jeho inscenace spojující například použití **základních barev** (bílá, černá, modrá, červená), **stylizovaná abstraktní avšak tematická scéna**, která konkrétní prostor dostává díky **divákově fantazii** (častou součástí jsou **sochy**, ať už plastické či plošné, lidské i zvířecí a dominantním prvkem scény dlouhý, bohatě prostřený **stůl**.), bohaté **historizující kostýmy** avšak využívající **moderní materiály, mikrofony**, do kterých herci **zveřejňují scénické poznámky**, postavy křížující jeviště v **mnohých plánech** (často se jedná o jeptišky, děti, duchy či tajemné zahalené dámy v černé), velké množství **výtvarně zpracovaných rekvizit** (častá jsou jablka, nejrůznější kalichy, zbraně, královské koruny, svíčky atd.) či **pyrotechnické efekty** (prskavky, ohně) a velká **záliba v kýči**.

Velmi specifickým rysem tohoto režiséra je rovněž přístup k hercům, sice jim velmi přesně **určí každý pohyb na jevišti**, ale nadále očekává, že budou se svou postavou **růst nikoliv horizontálně, ale vertikálně**. V případě, že je role alternovaná, nevyžaduje přesné dodržování a fixování hereckých poloh, aby každý repríza byla vždy seriálově stejná, ale očekává, že každý k postavě přistoupí dle své vlastní lidské přirozenosti. **Nebojí se tedy ani variant alternací**, kdy jednu roli hraje muž a žena (například pán či paní noci ve *Velice Modrém ptákově*). Dokonce na svých inscenacích často **pracuje i po premiéře samotné** a hledá a zdokonaluje ideální finální tvar.

Pravdou zůstává, že hudební plán často doprovází celou inscenaci, může tvořit souvislou vrstvu, která může diváka začít rušit a unavovat, protože, jak již bylo řečeno, ticho, respektive pauza dělá hudbu a v některých chvílích by přece jen ticho mohlo být silnější než jakýkoliv zvuk.

Tuto diplomovou práci zakončíme citací Mikuláškové: „Je třeba vychovávat režiséry k vědomé, nikoli pudové práci se scénickou hudbou.“¹¹⁴ Morávkovi je možné v jeho hudební práci vytknout mnoho věcí. Vždy najdeme i opačné argumenty. Pravdou zůstává, že podobně vyhraněná práce s dominantní hudbou je v českém kontextu zatím ojedinělá stejně, jako je ojedinělý, specifický a originální pohled tohoto režiséra na svět a umění samotné. Domníváme se, že by bylo jistě přínosem pro současné české divadlo, kdyby bylo více režisérů, kteří vědomě s hudbou pracují a umí s její pomocí vytvořit v inscenaci druhý plán.

¹¹⁴ In: MIKOLÁŠKOVÁ, Hana: *Scénická hudba – dvojsečná zbraň režiséra*. Diplomová práce. Brno: Janáčkova akademie múzických umění v Brně, 2005, s. 4.

POUŽITÉ INFORMAČNÍ ZDROJE

Literatura

ADÁMEK, Jiří. *Théâtre Théâtre musical: Divadlo poutané hudbou*. Praha: Nakladatelství Akademie múzických umění, 2010.

BRUCE-MITFORD, Miranda: *Znaky a symboly*. Překlad NAVRÁTILOVÁ, Hana. 1. vydání. Praha: Knižní klub. 2009.

HERČÍKOVÁ, Barbora: *Aspekty stylizace v režijním rukopisu Vladimíra Morávka*. Bakalářská práce. Janáčkova akademie múzických umění v Brně. 2011.

KOHOUT Pavel: *Čtyři a Cyrano!!*. Brno: Větrné mlýny, 2005.

LEHMANN, Hans-Thies: *Postdramatické divadlo*. Slovenský překlad Anna Grusková a Elena Diamantová. Bratislava: Divadelný ústav, 2007.

MAETERLINCK, Maurice: *Modrý pták*. Překlad Alena Morávková a Šárka Belisová. Brno: Doplněk, 2010.

MIKOLÁŠKOVÁ, Hana: *Scénická hudba – dvojsečná zbraň režiséra*. Diplomová práce. Brno: Janáčkova akademie múzických umění v Brně, 2005.

NĚMEČKOVÁ, Lucie; HULEC, Vladimír; TICHÝ, Zdeněk a kol: *Vladimír Morávek. U nás nudou neumřete*. 1. vydání. Praha: Pražská scéna, 2004.

OSOLSOBĚ, Ivo: *Divadlo, které mluví, zpívá a tančí*. 1. vydání. Praha: Supraphon, 1974.

OSOLSOBĚ, Ivo: *Muzikál je, když....* 1. vydání. Praha: Supraphon, 1967.

ŠORMOVÁ, Eva a kolektiv: *Česká divadla encyklopedie divadelních souborů*. 1. vydání. Praha: Divadelní ústav, 2000.

Programy a libreta k divadelním inscenacím

ČÁSTKOVÁ, Patricie: *Program k divadelní inscenaci Rusalka*. Brno: Národní divadlo Brno, 2012.

HANČIL JAN: *Program k divadelní inscenaci Lucerna*, Praha: Národní divadlo Praha, 2008.

HANČIL JAN: *Program k divadelní inscenaci Lucerna*. Praha: Národní divadlo Praha, 2001.

RESLOVÁ, Marie: *Program k divadelní inscenaci Excalibur*. Praha: divadlo TaFantastika, 2003.

STEIGERWALD K., TŘEŠŇÁK V., HEDL J., LUDOWITZ R.: *Excalibur, libreto*. Praha: Divadlo TaFantastika, 2003.

VALŠUBOVÁ Alena: *Program k divadelní inscenaci Tosca*. Praha: Národní divadlo Praha, 2000.

VELÍŠEK Martin: *Program k divadelní inscenaci Cyrano!! Cyrano!! Cyrano!!!*. Praha: Divadlo na Vinohradech, 2011.

Prameny

PAULUSOVÁ, Zuzana a kol.: Tisková zpráva k inscenaci. Praha: Divadlo na Vinohradech, 2011.

KOHOUT, Pavel: *Cyrano!! Cyrano!! Cyrano!!!*. [divadelní inscenace]. Divadlo na Vinohradech, Praha. režie: Vladimír Morávek. premiéra 2011.

Záznam inscenace *Rusalka* z archivu Národního divadla Brno.

Záznam inscenace *Velice Modrý pták* z archivu Divadla Husa na provázku Brno.

Záznam inscenací *Excalibur* (zkrácená i původní verze) z archivu Divadla TaFantastika.

Zvukový záznam rozhovoru s Karlem Korsou.

Zvukový záznam rozhovoru s Natálií Tichánkovou.

Zvukový záznam rozhovoru se Simonou Pekovou.

Tištěná periodika

BARTOŠOVÁ, Kateřina: Morávkův velice modrý sen. Lidové noviny, 2007. č. 22. únor.

BOHUTÍNSKÁ, Jana: V muzikálové verzi Rostanda hraje Roxanu Dagmar Havlová. Hospodářské noviny, č. 1. červen 2011.

ČECH, Vladimír: Morávek inscenoval pohádku jako kabaret. Hospodářské noviny, 2007. č. 13. Března.

ČTK: Rostandův Cyrano znovu a jinak. Pražský deník, č. 28. května 2011.

DRÁPELOVÁ, Věra: Naše Tosca je mysterium o lásce a smrti. Mladá fronta Dnes, č. 24. listopad 2000.

HAVLÍKOVÁ, Helena: Postmoderní mix z Rusalky. Lidové noviny, č. 1. března 2012.

HRDINOVÁ, Radmila: Kentauři, mořští koníci, rusalky a Dagmar Havlová. Právo, č. 27. února 2012.

HRDINOVÁ, Radmila: Mnoho zbytečného povyku pro Cyrana. Právo, č. 1. června 2011.

KLUSÁK, Pavel: Příběh spadlý pod (kulatý) stůl. Týden, č. 10. listopad 2003.

KOČIČKOVÁ, Kateřina: Veleúspěšný Cyrano hyne. Z ješitnosti tří mužů. Mladá fronta Dnes, č. 25. srpna 2012.

KOLÁŘOVÁ, Kateřina: Řady muzikálů dnes rozšíří Excalibur. Mladá fronta Dnes, č. 3. listopadu 2003.

KOLÁŘOVÁ, Kateřina; VLASÁK, Vladimír: Excalibur plní očekávání z poloviny, Mladá fronta Dnes, 2003. č. 5. Listopadu.

KŘEČEK, Bohumil: Mám hodně přátel. A nepřátele!. Večerník Praha, 2003. č. 31. října 2003.

KŘÍŽ, Jiří P.: Utkáno ze snů, které se nám přestaly zdát. Právo, 2007. č. 22. února.

MACHALICKÁ, Jana: Lehkonohá komedie o těžkých věcech. Lidové noviny, 2003. č. 30. října 2003.

MACHALICKÁ, Jana: Morávek zkontroloval ve službách muzikálu. Lidové noviny, č. 5. listopad 2003.

SOUKUPOVÁ, Jana: Rusalka se obětuje stejně jako Ježíš. Dnes, č. 22. únor 2012.

SUCHÁ, Lenka: Rusalka: symbolistní apokryf podle Morávka. Brněnský deník, č. 22. února 2012.

ŠALDOVÁ, Lenka: Excalibur – muzikál k nepřekání?. Týdeník Rozhlas, č. 50/2003.

ŠMIKMÁTOR, Jan: Velice modrá (je dobrá). Brněnský deník, 2007. č. 19. února.

ŠPULÁK, Jaroslav: Trůn, kočky a jedna šťastná ruka. Právo, č. 4. listopadu 2003.

TICHÝ, A. Zdeněk: Na scéně divadla Ta Fantastika ožije artušovská legenda, Hospodářské noviny, č. 3. listopadu 2003.

VARYŠ, Vojtěch: Taková láska z Vinohrad. Týden, 2011. č. 23.

VOTAVA, Aleš: Tosca a její šelmy. Svět a divadlo, č. 1, 2001.

ZAPLETAL, Miloš: Rusalka: hudební klenot s přeplácanou scénou. Deník, č. 28. února 2012.

ZÁVODSKÝ, Vít: „Provázek“ se vydal za Modrým ptákem. Týdeník rozhlas, 2007. č. 19.

ŽÁČEK, Ivan: Tosca – andělský skok. Svět a divadlo, č. 1, 2001.

Internetové stránky

Historie: černé divadlo TaFantastika [online]. [cit. 2013-15-05]. Dostupné z: <http://www.tafantastika.cz/cz/about/history/>

Zdroje pro absolventský výkon

GOETHE, Johann Wolfgang: *Balady*. Přeložil Otokar Fišer. Praha: Mladá fronta, 1958.

GOETHE, Johann Wolfgang: *Triumf citovosti*. Nepublikovaný scénář k divadelní inscenaci. Přeložila Nika Brettschneiderová. Brno: Janáčkova akademie múzických umění, 2012.

GOETHE, Johann Wolfgang: *Utrpení mladého Werthera*. Přeložil E. A. Saudek. Praha: Aurora, 1999.

GOETHE, Johann Wolfgang: *Výbor z poezie*. Uspořádal Eduard Petiška. Praha: Československý spisovatel, 1973.

GOETHE, Johann Wolfgang: *Život slavím*. Přeložil Václav Renč. Praha: Mladá fronta, 1972.

KUDLÁČKOVÁ, Johana: *Program k divadelní inscenaci Faust*. Praha: Národní divadlo v Praze, 1997.

PALEČEK, Lukáš: *Program k divadelní inscenaci Triumf citovosti*. Brno: Divadelní studio Marta, Divadelní fakulta Janáčkovy akademie múzických umění, 2012.

PROTIVA, Josef: *Póly přitažlivosti*. Praha: Dilia, 1981.

SEZNAM ILUSTRACÍ

Číslo	Popis a zdroj	Strana
Obr. 1	TOSCA 1 Zdroj: http://archiv.narodni-divadlo.cz/Archive/1b98780590974bc594a10023abae2f67.jpg	72
Obr.2	TOSCA 2 Zdroj: http://archiv.narodni-divadlo.cz/Archive/rad5F571.jpg	72
Obr.3	EXCALIBUR 1 Zdroj: http://img3.rajsce.idnes.cz/d0301/3/3462/3462296_6957a92ec6b017ebf8b658a6f3c06d59/images/31.jpg	73
Obr.4	EXCALIBUR 2 Zdroj: http://www.romanricar.cz/image/mode-2/40.jpg	73
Obr.5	VELICE MODRÝ PTÁK 1 Zdroj: http://nd01.jxs.cz/003/110/042cf7b377_18924169_o2.jpg	75
Obr.6	VELICE MODRÝ PTÁK 2 Zdroj: http://www.odaha.com/sites/default/files/velice-modry-ptak-1.jpg	75
Obr.7	CYRANO!!CYRANO!!CYRANO!! 1 Zdroj: http://www.divadlonavinohradech.com/content/files/images/photogalleries/cyrano-cyrano-cyrano-postmuzikal/p709485.jpg	77
Obr.8	CYRANO!!CYRANO!!CYRANO!! 2 Zdroj: http://www.divadlonavinohradech.com/content/files/images/photogalleries/cyrano-cyrano-cyrano-postmuzikal/p013744.jpg	77
Obr.9	RUSALKA 1 Zdroj: http://www.ndbrno.cz/uploads/gallery/full/8545.jpg	79
Obr.10	RUSALKA 2 Zdroj: http://www.ndbrno.cz/uploads/gallery/full/8539.jpg	79
Obr.11	TRIUMF CITOVOSTI 1 Zdroj: http://www.jamu.cz/img/studio-marta/inscenace/marta-4.jpg	92
Obr.12	TRIUMF CITOVOSTI 2 Zdroj: http://www.jamu.cz/img/studio-marta/inscenace/img_4840.jpg	93

SEZNAM PŘÍLOH

Příloha č. 1:

Inscenační bibliografie Vladimíra Morávka.....69

Příloha č. 2:

Tvůrčí tým a obsazení vybraných Morávkových inscenací71
(1.Tosca, 2. Excalibur, 3. Velice modrý pták, 4. Cyrano!! Cyrano!! Cyrano!!
(Roxanin poslední sen), 5. Rusalka)

PŘÍLOHY

Příloha č. 1: Inscenační bibliografie Vladimíra Morávka

Z důvodů zkoumání hudebních inscenací uvádíme zde chronologicky pouze projekty, které žánrově spadají do označení opera, muzikál či činohra s dominantní hudební složkou. Vždy je uveden autor, název projektu, divadlo, kde se inscenace uváděla a v závorce datum premiéry.

1. Giacomo Puccini: **Tosca**, Národní divadlo Praha (25. listopadu 2000)
2. Giuseppe Verdi: **Macbeth**, Národní divadlo Praha (26. června 2002)
3. Michal Pavlíček, Karel Steigerwald, Vlastimil Třešňák, Jan Sahara Hedl: **Excalibur**, Divadlo TaFantastika Praha (3. listopadu 2003)
4. Milan Uhde, Miloš Štědroň: **Balada pro banditu**, Divadlo Husa na provázku Brno (17. listopadu 2005)
5. Giacomo Puccini: **Turandot**, Opera v Göteborgu (8. dubna 2006, obnovená premiéra 17. listopadu 2012)
6. J. A. Pitínský: **Betlém aneb Převeliké klanění sotva narozenému jezulátku**, Premiéra: New York (15. prosince 2006, obnovená premiéra v Divadle Husa na provázku Brno 14. prosince 2012)
7. Maurice Maeterlinck, Michal Pavlíček, Milan Uhde: **Velice modrý pták**, Divadlo Husa na provázku Brno (17. února 2007)
8. Miloš Forman, Jaroslav Papoušek, Ivan Passer: **Lásky jedné plavovlásky**, Divadlo Husa na provázku Brno (16. a 17. listopadu 2007)
9. Václav Havel, Vladimír Morávek, Petr Oslzlý: **Cirkus Havel aneb My všichni jsme Láďa**, Divadlo Husa na provázku Brno (7. listopadu 2008, obnovená premiéra v 15. července 2012 na festivalu Villeneuve en scene ve Villeneuve lez Avignon)
10. Vladimír Morávek, Jan Budař: **Proměna aneb Budař už zase hoří, Buršová se na to dívá - tu a tam se ho zatouží dotknout, ale netroufne si**, Divadlo Husa na provázku (7. prosince 2008)
11. David Drábek: **České moře**, Divadlo Husa na provázku Brno (7. listopadu 2009)
12. Z. Podskalský, V. Blažek: **Světáci**, Klicperovo divadlo Hradec Králové (19. února 2011)

13. E. Rostand, P. Kohout, Xindl X: **Cyrano!! Cyrano!! Cyrano!! Postmuzikál**, Divadlo na Vinohradech Praha (30. května 2011)
14. Milan Uhde, Miloš Štědroň: **Leoš aneb tvá nejuvěrnější**, Divadlo Husa na provázku Brno (11. a 12. listopadu 2011)
15. Jaroslav Kvapil, Antonín Dvořák: **Rusalka**, Janáčkovo divadlo – Národní divadlo Brno (24. února 2012)
16. M. Forman, J. Papoušek, I. Passer: **Lásky jedné plavovlásky - Plavovlásky jedné lásky**, Divadlo Husa na provázku Brno (obnovená premiéra 10. června 2012)
17. Josef a Karel Čapkovi: **Ze života hmyzu - Oh! Jaká podívaná!** – Divadlo Husa na provázku Brno (12. dubna. 2013)

Příloha č. 2: Tvůrčí tým a obsazení vybraných Morávkových inscenací

1. Tosca

Premiéra: 25. listopad 2000
v současnosti stále na repertoáru



Obr. 1: TOSCA 1
zleva Sciarrone (Jiří Kubík), Scarpia (Ivan Kusnjer)
a Tosca (Eva Urbanová)

dirigent: Oliver Dohnányi j.h., Přemysl Charvát; režie: Vladimír Morávek j.h.; scénický
výtvarník: Aleš Votava j.h.; kostýmní výtvarnice: Alexandra Grusková j.h.; sbormistr: Pavel
Vaněk; pohybová spolupráce: Radek Balaš j.h.; hudební nastudování: Oliver Dohnányi j.h.;
asistent dirigenta: Tomáš Hála j.h., Přemysl Charvát, Chun-Chiang Chiu j.h.; pomocný
režisér: Petr Veleta, Klára Zelinková; hudební nastudování: Jiří Pokorný; korepetitor:
Jaroslav Krátký, Iryna Roměnská, Jaromír Šalamoun; jazyková spolupráce: Marie
Kronbergerová; produkce: Šárka Padevětová; dramaturg: Jan Panenka

Floria Tosca: Eva Urbanová, Anda-Louise Bogza, Olga Romanko; Mario
Cavaradossi: Peter Dvorský, Sergej Ljadov, Leo Marian Vodička; Scarpia: Ivan Kusnjer,
Jurij Gorbunov j.h.; Cesare Angelotti: Vratislav Kříž, Jiří Kalendovský; Kostelník: Bohuslav
Maršík, Aleš Hendrych; Spoletta: Alfréd Hampel, Jiří Ceé; Sciarrone: Zdeněk Harvánek,
Dalibor Jedlička; Žalářník: Antonín Hudi, Oldřich Panovský; Jitřenka: Pavla Vykopalová
j.h.; Jitřenka: Tereza Mátlová j.h.; Jitřenka: Alžběta Mátlová j.h.

Spoluúčinkují Kühnův dětský sbor (sbormistr Jiří Chvála) a komparsisté



Obr. 2: TOSCA (Aleš Votava – scéna)

2. Excalibur

muzikál z časů nevinnosti a lásky

Premiéra: 3. listopad 2003

Derniéra: 28. listopad 2010



Obr. 3: EXCALIBUR 1 (Merlin - Martin Pošta)

Hudba: Michal Pavlíček, scénář: Karel Steigerwald, texty písní: Vlastimil Třešňák, Jan Sahara Hedl, spolupráce na scénáři: René von Ludowitz, Dramaturgie: Marie Reslová, výprava: Alexandra Grusková, choreografie: Leona QAŠA Kvasnicová, režie: Vladimír Morávek



Obr. 4: EXCALIBUR 2

Ginevra (Lucie Bílá) a Lancelot (Roman Růžička)

Artuš: Kamil Střihavka / Petr Kolář / Jan Toužimský; Ginevra: Iva Marešová / Martina Čechová / Lucie Bílá; Mordred: Daniel Hůlka / Vilém Čok / Radim Schwab; Merlin: Michael Kocáb / Martin Pošta / Vladimír Marek; Morgana: Lucie Vondráčková / Lucie Bílá / Michaela Zemánková / Ivana Jirešová; Vortinger - Jan Zdražil / Václav Noid Bárta / Marcel Jakobovic / Alan Bastien / Roman Říčař; Lancelot - Alan Bastien / Viktor Dyk / Roman Říčař; Markéta: Tereza Nekudová / Gabriela Vermelho / Andrea Marečková / Michaela Poláková; Igrain: Zlata Kinská / Monika Maláčová / Tereza Hálová; Cornwell: Petr Opava / Hynek Čermák / Jan Gajdoš; Uther: Tomáš Hájíček / Václav Noid Bárta / Radim Schwab / Michal Pleskot; Lamorak: Radim Kalvoda / Zdeněk Vencl / Michal Pleskot / Jan Zdražil; Převorka: Monika Maláčová / Tereza Hálová / Michaela Poláková / Helena Dyrtrtová; Jeptiška: Dita Žemličková / Tereza Nekudová / Helena Dyrtrtová / Tereza Hálová; Iwain: Petr Novotný / Radek Trefný / Václav Procházka; Erec: Lukáš Kumpricht / Michal Cerman / Marcel Jakobovic; Dítě: Michaela Bochnáková / Dominika Řezníčková / Dominika Spohrová / Helena Němcová / Pavla Místrová

3. Velice Modrý pták

premiéra: 17. únor 2007

derniéra: 21. březen 2009



Obr. 5: VELICE MODRÝ PTÁK 1
Justýna (Kateřina Ulrichová)

dramatik: Maurice Maeterlinck; překladatel: Alena Morávková, Šárka Belisová;
úprava, režie: Vladimír Morávek; texty písní: Milan Uhde; hudba: Michal Pavlíček; scénický
výtvarník: Martin Chocholoušek; kostýmní výtvarnice: Eva Morávková; pohybová
spolupráce: Jan Zadražil, Václav Luks; dramaturg: Barbora Vrbová



Obr. 6: VELICE MODRÝ PTÁK 2
zleva Chléb (Tomáš Sýkora), Přizemní štěstí (Petr Jeništa),
Pes (Jiří Vyorálek)

Mytlyl: Eva Vrbková; Justýna: Kateřina Ulrichová, Petra Vlčková; Tytlyl: Patrik
Němec, Adam Beránek; Víla Beryluna, Světlo: Gabriela Štefanová; Čas: Gabriela
Vermelho; Noc: Radim Schwab, Tereza Palková; Chléb: Tomáš Sýkora;

Mléko: Jakub Šmíd; Pes: Jiří Vyorálek; Kocour: David Steigerwald, Pavel Gajdoš;
Tatínek Tyl: Vladimír Hauser; Maminka Tylová: Ivana Hloužková; Dědeček Tyl:
Pavel Zatloukal; Babička Tylová: Alena Ambrová; Velice modré bytosti: 1. modré
dítě a další: Jiří Kniha; 2. modré dítě a další: Jiří Jelínek; 3. modré dítě a další: Petr
Jeništa; 4. modré dítě a další: Michal Bumbálek; 5. modré dítě a další: Robert
Mikluš; 6. modré dítě a další: Andrea Buršová; 7. modré dítě a další: Slávek Bilský;
8. modré dítě a další: Tereza Palková, Petra Vlčková; 9. modré dítě a další: Ester
Povýšilová, Barbara Vrbová; 10. modré dítě a další: Vendula Kasalická; Štěstí
jedlíků: Kateřina Mančalová

4. Cyrano!! Cyrano!! Cyrano!! Postmuzikál (Roxanin poslední sen)

Premiéra: 30. květen 2011

v současnosti stále na repertoáru



Obr. 7: CYRANO!!CYRANO!!CYRANO!! 1
Roxana (Dagmar Havlová), Cyrano (Martin Stropnický)

Úprava pro DNV: Vladimír Morávek a Pavel Kohout; režie: Vladimír Morávek.;
dramaturgie: Martin Velíšek; scéna: Daniel Dvořák; kostýmy: Sylva Zimula Hanáková;
hudba k písním: Xindl X; aranže: Dalibor Cidlinský jr.; scénická hudba: Dalibor Cidlinský
jr., Xindl X; boje a šermy: Václav Luks; choreografie: Radka Janů; korepetice: Jakub Šafr,
Sára Bukovská



Obr. 8: CYRANO!!CYRANO!!CYRANO!! 2
Daniel Dvořák - scéna

Cyrano de Bergerac: Martin Stropnický; Roxana: Dagmar Havlová-Veškrnová;
Kristián de Neuvillette: Martin Kraus; De Guiche: Pavel Batěk; Le Bret: Jan Šťastný;
Raguenau: Václav Vydra; Carbon Castel – Jaloux: Jaromír Meduna (dříve Ladislav
Frej); Montfleury + Stráž: Daniel Bambas; Herečka + Dueňa + 1. Jeptiška: Veronika
Žilková; Líza + 2. Jeptiška: Vendulka Křížová; De Valvert + Kadet: Lukáš Příkazký;
Ligniére + Kadet: Martin Davídek; Mušketýr + Španěl + Kadet: Josef Hervert;
Maestro + Kapucín + Kadet za bicími: Petr Batěk j.h.; Kadet u kláves: Michal
Vejskal, Jan Aleš; Bertrandou + Herec + Kadet: Lukáš Chovan - Jiřík j.h.; Nejbohatší
kadet: František Skopal j.h.; Nejhezčí kadet: David Steigerwald j.h.; Nejhodnější
kadet: Petr Florián j.h.; Sestra Klára: Ivana Špráchalová j.h.; Matka představená:
Irena Šmídová j.h.; Kadet s kytarou: Miroslav Šebek j.h.; Kadet s baskytarou: Marek
Guldan j.h.; Nejlepší kadet (ve zpěvu): Karel Korsá j.h., Radek Seidl j.h.; Hlas
autora: Pavel Kohout; Pážata: Mimický sbor Divadla na Vinohradech j.h.

5. Rusalka

scénická báseň Vladimíra Morávka

Premiéra 24. únor 2012

v současnosti stále na repertoáru



Obr. 9: RUSALKA 1
Laň - Nicole Maláčová

libreto: Jaroslav Kvapil; hudba: Antonín Dvořák; hudební nastudování: Jaroslav Kyzlink; dirigent: Jaroslav Kyzlink, Ondrej Olos; režie: Vladimír Morávek; scéna: Daniel Dvořák; kostýmy: Sylva Zimula Hanáková; choreograf: Ladislava Košíková; sbormistr: Pavel Koňárek; dramaturg: Patricie Částková; asistent dirigenta: Daniel Simandl; asistent režie: Barbora Hamalová, Renata Fraisová; videoprojekce: Tomáš Hrůza



Obr. 10: RUSALKA 2
Daniel Dvořák - scéna

Rusalka: Pavla Vykopalová, Anna Wierzbicka; Princ: Peter Berger, Richard Samek;
Vodník: Gustáv Beláček, Rafał Pawnuk, Jiří Sulženko; Cizí kněžna: Iveta Jiříková,
Lada Biriucov, Daniela Straková-Šedrlová; Ježibaba: Laura-Teresia Molnár, Helena
Zubanovich, Veronika Hajnová Fialová; Kuchtík: Martina Králíková, Radka
Hudečková; Hajný: Jiří Klecker, Petr Císař; 1. žínka: Tereza Merklová Kyzlinková,
Lucie Kašpárková; 2. žínka: Jana Wallingerová, Jitka Klečanská; 3. žínka: Radka
Hudečková, Hana Kopřivová; Lovec: Roman Janál, Petr Císař

Sbor a orchestr Janáčkovy opery NDB, herecký sbor

REFLEXE PRÁCE NA ABSOLVENTSKÉM VÝKONU

KŘESTNÍ LIST INSCENACE

Johann Wolfgang von Goethe

TRIUMF CITOVOSTI

dramatický vrtoch

REALIZAČNÍ TÝM:

Autor: Johann Wolfgang von Goethe

Překlad, režie: prof. MgA. Nika Brettschneiderová

Hudba: BcA. Ondřej Hájek (2. ročník navazujícího magisterského stupně
kompozice)

Dramaturgie, asistent režie, zvuk: BcA. Lukáš Paleček (2. ročník navazujícího
magisterského stupně divadelní dramaturgie a 2. ročník jevištní technologie)

Pohybová spolupráce: Mgr. Igor Dostálek

Hlasová spolupráce: MgA. Andrea Buršová

Choreografie: doc. Mgr. Hana Halberstadt

Scénografie: Mgr. Kateřina Miholová (1. ročník navazujícího magisterského stupně
scénografie)

Produkce: Eliška Luňáčková (3. ročník divadelní manažerství)

Světla, stavba: Petra Konvicová (2. ročník jevištní technologie)

Podivné strojky a mechanismy: Jaromír Ryšavý

Fotografie: BcA. Petra Bučková (2. ročník navazujícího magisterského stupně
audiovizuální tvorby a divadla) a Barbora Nečasová j. h.

OSOBY A OBSAZENÍ:

ANDRASON, humoristický král: Jan Jedlinský (4. ročník činoherní herectví)

MANDANDANA, jeho manželka (též jako PROSERPINA): Iveta Austová (4. ročník činoherní herectví)

FERIA, jeho sestra, mladá vdova: Martin Veselý (4. ročník činoherní herectví)

SORA, Feriina mladá dvořanka: Paulína Labudová (4. ročník činoherní herectví)

MANA, Feriina mladá dvořanka: Táňa Hlostová (4. ročník činoherní herectví)

MELA, Feriina mladá dvořanka: Tereza Lexová (4. ročník činoherní herectví)

LATO, Feriina mladá dvořanka: Kristýna Šebíková (4. ročník činoherní herectví)

ORONARO, princ: Lukáš Černoch (4. ročník činoherní herectví)

MERKULO, jeho kavalír: Tomáš Červinek (4. ročník činoherní herectví)

Mandandanin komorník (též jako ASKALAPHUS): Ing. Miroslav Sýkora (4. ročník činoherní herectví)

Dva sluhové: Bc. Miroslav Novotný (4. ročník činoherní herectví) a Dalibor Buš (4. ročník činoherní herectví)

Pedagogické vedení: prof. MgA. Nika Brettschneiderová, Mgr. Igor Dostálek, prof. PhDr. Leoš Faltus, prof. PhDr. Josef Kovalčuk, doc. Mgr. Jana Preková, doc. Mgr. Jan Kolegar, MgA. Blanka Chládková, BcA. Jan Škubal, BcA. Jan Hons Šuškleb, Mgr. Aleš Záboj

Zahajovací zkouška: 13. března 2012 8:30 (učebna č. 302 DIFA JAMU Brno)

Explikační a předávací porada: 26. dubna 2012 10:00

Začátek zkoušení v MARTĚ na zkušebně: 28. května 2012

Začátek zkoušení v MARTĚ na jevišti: 18. června 2012

Předpremiéra: 30. června 2012

Premiéra: 16. září 2012 19:30

Derniéra: 15. května 2013

1. Anotace

„Skutečnými hlupáky se stáváme teprve tehdy, když si namlouváme, že se řídíme dobrou radou nebo posloucháme bohy.“¹¹⁵

Svěží divadelní prvotina největšího německého básníka, dramatika a prozaika. J. W. Goethe zasadil děj hry na romantický letohrádek, kde nejrůznější společnost nachází odpočinek a rozptýlení při cestách do hor pro věštby od Orákula. Poklidná atmosféra je narušena, když si princ doveze „umělou přírodu“ a v ní ukryté své největší tajemství. Inscenace plná písní, ironie a lehkého humoru plně ctí autorovu kritiku romantismu, klasické aristotelské formy dramatu i jeho samotného.

2. Syžet

Na královský letohrádek přichází král Andrason, který se vrací z hor od mytického Orákula, které mu poskytlo záhadnou věštbu: „Když hmatatelný příznak díky krásným rukám dostraší a lněný pytel propůjčí své vnitřnosti, když se záplatovaná nevěsta spojí s milencem, pak přijde klid a štěstí do tvého domu, tazateli.“ Ještě než se vydá domů ke své ženě, která má zálibu ve hraní monodramat, stěžuje si mladým dvořankám své sestry, že nenávidí prince Merkula, který se zde brzy staví na cestě za Orákulem. Prosí je, aby jej zaujaly a odvedly jeho případné city od královny.

Princ skutečně přijíždí, ovšem kromě prince přijíždí také jeho umělá příroda a v ní jeho největší tajemství – umělá podoba královny Mandandany. Nakonec se princ vydává za Orákulem.

Na okamžik se ocitáme na královském zámku, kde zastihneme Mandandanu v jednom z jejích monodramat, tentokrát jako mytickou Proserpinu.

Zpátky na letohrádku mladé dvořanky obelstí v noci stráž a vkradou se do princova pokoje, aby se podívaly na zázraky umělé přírody, a odhalí i tajemství vycpané panny. Ba co víc, zjistí, že uvnitř jejího těla se nalézá pytel plný slámy a romantických knih. Do této situace přichází král, který zjišťuje, že vše se děje dle předpovědi. Mandandana nechce věřit, že by platonické city prince k ní mohly být naplňovány s pannou, proto je sama ukryta do princových komnat.

¹¹⁵ GOETHE, Johann Wolfgang: *Triumf citovosti*. Nепublikovaný scénář k divadelní inscenaci. Přeložila Nika Brettschneiderová. Brno: Janáčkova akademie múzických umění, 2012.

Princ přináší od Orákula neméně záhadnou věštbu: „Jestliže nebude dětinská hra zahrána hrou vážnou, nebude-li ti milé a cenné, co vlastnic nemáš, dáš odhodlaně za to, co nemajíc vlastníš: Uplyne Tvůj život ve věčném snu, ubožáku. Co jsi podle ukradl, dej opět vlastníkovi: Vlastnit budeš pak, co tak ustrašeně skrýváš. Jinak se musíš bát zloby všemohoucích Bohů! Zde i za řekou se pak obávej Tantalova údělu.“ Vzápětí zjišťuje, že jeho tajemná milenka jej již nepřitahuje jako dřív a rozhodne se jednat. Nechá svolat celý hrad a smíří se s Andrasonem, kterému dává svou milenku (stále netuší, že se jedná o skutečnou Mandandanu). Andrason, coby humoristický král, se skvěle baví a princí vrací jeho pannu, ke které princ stále hoří láskou a bere si zpět svoji zákonitou manželku. Vše vrcholí závěrečným smířlivým zpěvem a tancem.

3. Charakteristika postav

ANDRASON, humoristický král: Ve středních letech, miluje svou ženu a svou sestru, ale rád si dopřává rozkoši s mladými dvořankami. Je rozpustilý a má rád zábavu, jediné, co jej v životě trápí, je platonický vztah prince Oronara k jeho manželce, protože je to typický alfa samec, žárlivý muž.

MANDANDANA, jeho manželka: Nadevše miluje svého muže, je jí sympatická přízeň prince, ale jeho city si pouze užívá, nikdy by se svého manžela nevzdala. Pod princovým vedením objevuje rozkoše, které jí Andrason, coby vládnutím zaneprázdněný panovník, nemůže dát či pro ně jako muž nemá pochopení – např. láska k divadlu, herectví.

FERIA, jeho sestra, mladá vdova: Má na starosti vedení celého letohrádku, kde se má vysoce postavená společnost cítit dobře. K tomu je obklopena svými rozjařenými dvořankami, sama si však zachovává královskou důstojnost a noblesu. Nadevše miluje svého bratra, je to blízká přítelkyně jeho ženy.

SORA, Feriina mladá dvořanka: Rozdováděná dívka, které je plný zámek. Kde se něco děje, tam nesmí chybět, a aby se skutečně dověděla o všem, neváhá špehovat klíčovou dírkou. Má ráda muže a je ze všech dvořanek nejchytřejší a nejvíce aktivní, miluje předvádění se a hraní si.

MANA, Feriina mladá dvořanka: Spíše zakřiknutá dívka, která rozumu moc nepobrala, takže často častuje okolí svými nechápavými dotazy. Je to

kamarádka Sory, má velmi ráda zpěv, i když jí moc nejde a je fascinována starým Řeckem.

MELA, Feriina mladá dvořanka: Nejvyspělejší z dívek, svou náturou nemá potřebu se prosazovat, když už ale něco řekne, tak je to nanejvýš trefná a inteligentní poznámka. Často je vystavena posměchům ostatních pro svůj hluboký hlas.

LATO, Feriina mladá dvořanka: Velmi ustrašená dívka, která rychleji mluví, než myslí. Je to však do jisté míry způsobeno její mladickostí. Je to kamarádka Mely, velmi ráda tančí.

ORONARO, princ: Mladík, který je natolik rozmazlený, že se tato jeho vlastnost stává naivně roztomilá. Je velmi náchylný ke změnám denních dob a teplot, proto si nechal vytvořit umělou představu přímo dle svých představ a tužeb. Jeho city ke královně jsou čistě platonické, jeho pravé city se váží k umění, zvláště k umění slova. Své největší poklady, ke kterým se poutá jeho láska, jsou skryty v romantických knihách ukrytých ve vycpané panně.

MERKULO, jeho kavalír: Oddaný osobní sluha prince, který k němu má téměř přátelský vztah, nicméně není seznámen se všemi taji jeho umělé přírody. Je to vzorný a poslušný muž, i když sám si hojně svého postavení užívá, vzhledem k princově chladnému vztahu k ostatním ženám má dostatek prostoru je utěšovat.

Mandandanin komorník: O této postavě se nemáme moc šancí dovědět, neboť jeho prostorem je pouze jakýsi prolog v monodramatu Mandandany (který by jinak zřejmě hrál princ, kdyby byl přítomen), kde ztvárňuje postavu pekelného zahradníka a průvodce podsvětím Askalapha. Jeho Askalaphus má pochopení pro utrpení Proserpiny a snaží se jí pobyt v podsvětí zpříjemnit pěstováním zeleně. Nevědomky tak přivede na svět granátník, jehož ovoce, které Proserpina sní, zpečetí její osud.

Dva sluhové: Jejich hlavní úlohou je rozšířit kapelu a mají na starost bezproblémový chod na jevišti (letohrádku), tedy funkce spíše technické – úklid scény, přinášení rekvizit atd. Jsou zcela oddáni své službě, ale nebojí se zašpásovat s děvčat či popít vína. Jsou hraví, vysoce společenští a kreativní.

4. Dramaturgická koncepce a průběh zkoušení

Dramaturg nemá v inscenačním procesu jednoduché postavení. Jeho práce je velmi složitá a výsledky ne vždy zcela viditelné. Ve své praxi jsem se setkal s velmi razantními režiséry, u kterých jsem nedokázal prosadit svou dramaturgickou volbu textu či kteří si do své jasně dané režijní představy nenechali mluvit. Když za mnou přišel v prosinci 2011 profesor Josef Kovalčuk s tím, že mou absolventskou inscenací bude *Triumf citovosti* s režisérkou a pedagožkou Nikou Brettschneiderovou, nebyl jsem si touto volbou jist. V lednu 2012 jsem si hru poprvé přečetl a neporozuměl jí. Byl jsem přesvědčen, že je příliš dlouhá a naivní, že nemá současnému divákovi co říci, a že nejlepší by bylo tuto hru nedělat vůbec a pokud, tak pouze v rámci koláže Goethových textů.

Čas však neúprosně letěl kupředu a já si hru četl znovu a znovu a začal jsem postupně objevovat její kouzlo. Hra nemůže být hrána vážně, jak jsem ji napoprvé četl, sám Goethe ji označil za dramatický vrtoch, je to hlubokomyslná parodie celé společnosti, možná o to více aktuální, že již ve své době hovoří o věcech, jakými jsou umělá příroda, náhražky, korupce, genderová tematika a pochopitelně nejrůznorodější mezilidské vztahy.

Když jsem se osobně v březnu 2012 seznámil s režisérkou, padli jsme si do oka a pochopili jsme, že naše uvažování o tématu a režijním stylu inscenace jsou velmi shodné, totiž, že hlavním úkolem bude balancovat na tenké hranici mezi komedií a trapností a zásadní pozornost práce bude lpět na přirozeném pravdivém herectví a kreativním rozehrávání dílčích situací.

Záhy jsme začali spolupracovat i se scénografkou, která naše uvažování doplnila o obrazový vjem. Diskuse byly velmi podnětné, bohužel scénografka nebyla schopna fixovat nápady a neustále svá stanoviska přehodnocovala, takže režisérka musela místy velmi tvrdě zakročit. Zvláště při práci na jevišti se ukázalo, že realizované návrhy nejsou funkční a těžce se hledalo, jakou hereckou akci jejich přítomnost na scéně opodstatnit. Scéna byla dlouhou dobu trnem v oku inscenačnímu týmu i hercům, kteří si rovněž stěžovali na často omezující a nepratelné kostýmy (např. královský hermelín), byť originální, ale nevhodné nejen pro hereckou akci (např. čepice sluhy Merkula), ale ani pro klasický divadelní provoz. Základní scénografickou otázkou bylo vyřešit umístění kapely, aby na sebe herci viděli

a slyšeli se, přitom se mohli do kapely nepozorovaně přidat či z ní zmizet. Na tomto záviselo i umístění divácké elevace. Nakonec padlo rozhodnutí použít jevištní stoly k rozlišení jednotlivých prostředí. Elevace tak byla umístěna na klasické divadelní kukátko. Velkým oříškem bylo rovněž ztvárnění princovy umělé přírody, která musela být nejen pojízdná, ale rovněž efektní.

Nepodařilo se nám zjistit, že by se hra kdy hrála na českých jevištích, rovněž jsme nenalezli žádný jiný překlad, než který pořídila sama Brettschneiderová. Nutno podotknout, že tento překlad je velmi kvalitní, hravý, přitom nanejvýš poetický. Jednalo se tedy o českou premiéru. Jediná zmínka, kterou se nám podařilo objevit, je z programu Národního divadla v Praze k inscenaci *Faust* z roku 1997, kde se v kalendáriu Johanna Wolfganga von Goethe uvádí, že roku 1777 napsal hru *Vítězství citu* (*Der Triumph der Empfindsamkeit*). Dle slov Ludvíka Kavína¹¹⁶ není ani v Rakousku příliš známá, byť se jedná o předního německého spisovatele. Její inscenace se objeví cca jednou za dvacet let a pokaždé se jedná svým způsobem o dramaturgický objev. Je to zřejmě způsobeno do jisté míry tím, že nenaplňuje zažitou představu Goetheho jako velkého dramatického básníka.

Přitom jen těžko bychom hledali takového velikána, který si je sám vědom svého hlubokého ponoření do romantismu, a proto sám sebe cituje a paroduje, nebojí se jmenovat ani své kolegy, zpochybnit Aristotelskou stavbu dramatu či cíleně nechat hercům prostor pro improvizaci a napsat jim zcela civilní dialog na forbíně.

Společně s režisérkou jsme hru výrazně proškrtali. Naším záměrem bylo nejprve udělat inscenaci hranou bez přestávky, od čehož jsme nakonec během zkoušení upustili, protože by délka odpovídala bezmála dvou hodinám. Ač tomu velké množství diváků nevěřilo, mohu s klidným svědomím říci, že z devadesáti devíti procent se jedná o zkrácený text, který jsme nikterak neaktualizovali, případné dílčí úpravy vznikly formou herecké akce. Rovněž se nám podařilo velké množství komparzu (Tělesná stráž, Maurové, Sluhové atd.) eliminovat na celkem dvanáct účinkujících, tedy přesně počet studentů ateliéru. Režisérka původně chtěla zmenšit počet mladých dvořanek na tři, kvůli nedostatku žen, já jsem proti tomu protestoval, neboť by představení bylo o to chudší a jeden mužský představitel by neměl žádnou roli. Proto jsem navrhl, aby roli princezny hrál muž. Režisérka souhlasila pod

¹¹⁶ Viz: Paleček, Lukáš: Program k divadelní inscenaci *Triumf citovosti*. Divadelní studio Marta, Divadelní fakulta Janáčkovy akademie múzických umění, Brno 2012

podmínkou, že skutečně bude hrát „ženu“, nikoliv karikaturu. Toto řešení se posléze ukázalo jako velmi výhodné nejen pro množství komických situací, ale také pro možnost hercova zkoumání zcela netradiční figury, dokonce si tuto roli zvolil herec jako svoji absolventskou.

Vzhledem k tomu, že se jednalo o první inscenaci absolventského ročníku, tak jsme během prvních tří čtených zkoušek zkoumali, komu z herců sedí která role lépe, či na kterou by se hodil dle našich záměrů. To vše jsme posléze řešili s ostatními režiséry této sezóny, aby každý z herců měl výhledově minimálně dvě potenciální absolventské role. Musím uznat, že až na pár výjimek se nám tento záměr podařil.

Herci se s tímto textem seznámili již dříve během svého studia, a povídali si o něm, v diskuzích jsme na začátku zkoušení pokračovali a společně hledali jak uchopit nejen postavy, ale i celý příběh. Text se setkal vesměs s milým přijetím a vedl herce ke spontánní diskuzi. Každý rovněž napsal svou vlastní představu umělé přírody. V těchto literárních pracích jsme našli mnohá překvapení, humor a inspiraci pro další práci. Citace rovněž byly použity v programu (např. Miroslav Sýkora: *Anžto taková umělá příroda, vyrobená na míru, ta je přímo doporučována, jako nedílná součást každého dne a uspokojení tužeb každého člověka. Je vhodná na cesty, jako nejmobilnější se jeví příroda nafukovací, na dovolené, příroda umístěná na střeše vozidla (tzv. zahrádka).*, či Dalibor Buš: *Živé věci, které jsou součástí přírody, jako jsou stromy, květiny, mechy, lišejníky, hmyz, pavouci, hadi, lvi, tygři, ptáci, želvy, psi, chobotnice, žraloci, malé rybičky, sumci, hipíci, kočky, perlorodky, jeskynní lidé, indiáni, aboriginci, medúzy, slimáci a podobně, budou nahrazeny chutným jídlem z obchodu, vůní z osvěžovačů a velejemným polyesterem.*)

Po cca dvou týdnech čtených zkoušek jsme se přesunuli k aranžování do prostoru. Začínali jsme na hereckém ateliéru, později jsme se přestěhovali na zkušebnu Divadelního studia Marta, poslední dva týdny zkoušení v červnu 2012 na jeviště tohoto studia. Proběhl první generálový týden, který vyvrcholil 30. června 2012 uzavřenou generální zkouškou. Interní publikum neskrývalo bouřlivé reakce. Během letních prázdnin se hra usadila. V září 2012 začali herci zkoušet s hostujícím režisérem novou inscenaci hry Theresie Walser *Zítřka v Kataru*, uváděné rovněž v české premiéře. Toto zkoušení bylo přerušeno druhým generálovým týdnem, kdy se inscenace oprášila, a vypilovaly se nepřesnosti. Premiéra se uskutečnila 16. září

2012. V rámci propagace jí předcházela tisková konference, která se uskutečnila 10. září 2012 ve foyer Marty, a na niž byli sezváni novináři, kteří tento nápad vřele uvítali a byli potěšeni, že se po dlouhé době podařilo tento vstřícný krok realizovat.

Jako zvukař inscenace jsem se účastnil všech repríz včetně zájezdů. Mohl jsem tak plně sledovat fungování inscenace a její usazování. Herci byli plně připraveni situaci přizpůsobit novému prostoru a inscenace tak zafungovala nejen v kukátku, v black boxu, na stísněném prostoru, ale i na velkém jevišti.

Postupem času se inscenace usadila, herci zvládli balancování na hraně herectví a trapnosti a začali svými postavami doslova žít a šperkovat je mnoha detaily v rámci smyslu inscenace. Bohužel účinkující nebyli schopni napojit se na diváky natolik, aby vnímali vesměs velmi otevřenou a vstřícnou atmosféru v sále, často nerozpoznali, že se diváci skvěle baví, vnímají je a jdou s nimi i bez hlasitých reakcí.

Vzhledem k tomu, že Divadelní studio Marta ve svém rozpočtu již nepočítá s tiskem barevných programů a plakátů na křídovém papíře, ale pouze s černobílým tiskem na kancelářském papíře, neodpovídal program mým ideálním představám o grafice a kvalitě tisku. Nicméně po obsahové stránce, soudím, byl zcela profesionální.

Poslední věc, která mě, coby dramaturgovi, leží na srdci je, že zatím nefunguje žádná dramaturgická rada školy či divadelního studia, nikdo tedy nemá žádnou odpovědnost za podobu inscenace, podobu propagace, zpětnou reflexi atd., např. podoba programů je zcela na inscenátorech, resp. na dramaturgovi. Během zkoušení se také ukázalo, že manažerka inscenace není schopna fungování, kterého by bylo od ní potřeba, např. zajištění tisku programů, komunikaci s tajemnicí či spoluorganizace jednotlivých repríz. Zřízením takovéto funkce (která by dále spolupracovala s jedním grafikem, jednou byť externí tiskárnou, monitorovala průběžnou práci na inscenaci atd.) by se těmto nepříjemnostem dalo zajisté do jisté míry předejít.

5. Hudební složka inscenace

Jak již bylo zmíněno, od prvních rozhovorů s režisérkou nám bylo jasné, že inscenace má být hravá, braná lehce s humorem a nadhledem, a že v ní bude mít důležitou roli hudební složka, kterou budou na jevišti obstarávat samotní herci. Kolikrát v životě má člověk příležitost pracovat s lidmi, které tři roky vychovává a kteří jsou muzikálně nadaní! Nehledě na to, že Goethe sám ve scénických poznámkách počítá s výraznou hudební složkou, například:

„Během celé poslední kadence, protože nástroje příliš dlouho napodobují jeho hlas, usedne Princ na travnatou vyvýšeninu a nakonec usne. Je snaha různými tóny mu umožnit znovu se přidat a přednes ukončit; ale on se nepohne; orchestr je znejistěn; nakonec se I. violina cítí nucena kadenci uzavřít, nástroje se přidávají, besídka se zavírá, spouští se střední závěs a ukáže se předsálí. Ferie a čtyři slečny.“ nebo: *„Živý tanec v pěti s kastanětami a plechovými bubínky; občas tancuje Ferie sólo. Přichází představený, poprosit princeznu, aby nerušila princův odpočinek, přičemž se stráž snaží uklidnit slečny. Tyto dělají stále větší hluk. Zadní závěs se zvedá; divadlo je zase jako na začátku aktu; zároveň vstupuje Merkulo, Princ se rozrušen zvedá, mračí se a zpívá.“*¹¹⁷

Proto jsme velmi uvítali, když nám bylo oznámeno, že se na inscenaci vztahuje víceletý grant, v rámci něhož dostaneme finanční příspěvek. Naše inscenace tak musí splňovat požadavky:

Spolupráce studenta režie DIFA se studentem hudební kompozice HF (propojení s KA8, kt. vychází u inovace hud. um. výstupů), v rámci níž vznikne původní scénická hudba, která je jedním z klíčových výrazových prostředků. Doposud scénické hudbě nebyl věnován dostatečný prostor.

Později se však objevil problém, protože režisérka Brettschneiderová je pedagog, nikoliv student režie. Proto tato klíčová aktivita musela být na poslední chvíli změněna na:

¹¹⁷ GOETHE, Johann Wolfgang: *Triumf citovosti*. Nepublikovaný scénář k divadelní inscenaci. Přeložila Nika Brettschneiderová. Brno: Janáčkova akademie múzických umění, 2012.

Dlouholetým problémem je malá možnost prezentovat inscenaci vzniklou v Mg. stupni mimo prostory školy. DIFA se pravidelně zúčastňuje významných div. festivalů především v zahraničí, jedná se však o produkčně zajištěná jednorázová vystoupení v relativně dobře připravených podmínkách. JAMU ale paradoxně nemá mnoho možností prezentovat um. výstupy studentů v ČR vzhledem k provozní i finanční náročnosti. Pro lepší uplatnění absolventů na trhu práce, bude jedna z inscenací během sezóny vytvořena pro prezentaci na území ČR.

Právě díky těmto financím jsme se mohli kromě hostování v brněnském HaDivadle a v Theatre Brett ve Vídni zúčastnit i zájezdů do Divadla Disk v Praze, Studia Z Městského divadla ve Zlíně a na Malou scénu Slováckého divadla Uherské Hradiště. Na druhou stranu, pokud bychom dříve věděli, že se bude jednat o zájezdovou inscenaci, přizpůsobili bychom tomuto faktu i náročnost scénografie.

Rozhodli jsme se proto pro zámeckou kapelu, která bude po celou dobu na jevišti a bude doprovázet děj nejen hudbou, ale rovněž svým průběžným jednáním. Problémem se ukázalo rozlišení postav hudebníků a postav ze hry samotné, proto jsme se přiklonili k řešení, že hudebníci neměli na sobě kompletní kostýmy (např. princ coby hudebník měl pouze kalhoty a tílko, na rozdíl od hry, kdy měl dále košili, rovnáč zad a sluneční brýle).

Společně s režisérkou a hudebním skladatelem jsme našli v textu místa vhodná ke zhudebnění. Ty na zkouškách hudební skladatel s herci zkoušel improvizovat a z tohoto materiálu později složil původní originální skladby, na kterých nadále s herci po hudební stránce pracoval.

Nástrojové složení vycházelo z hudebních schopností jednotlivých herců, základ tvořilo piano, kytary, cajony, saxofon, flétny či Orfovy nástroje.

Dle připomínky profesora Kovalčuka, že osoby na jevišti tvoří sympatickou partu lidí, ale bylo by dobré na tento fakt ještě více upozornit např. společnou písničkou, jsme se rozhodli, že do improvizované přede hry k inscenaci, kdy herci rozehrávají mikrosituace během příchodu diváků do sálu, zařadíme písničku, kterou si sami herci složili v prvním ročníku v rámci jejich klauzur. Tato píseň se setkala s obrovským úspěchem a stala se nepsanou hymnou ročníku:



Obr. 11: TRIUMF CITOVOSTI 1

zleva Feria (Martin Veselý), Mana (Táňa Hlostová), Lato (Kristýna Šebíková),
Sora (Paulína Labudová) a Mela (Tereza Lexová)

*„My jsme trpasličí banda,
věřte, že je s náma sranda,
člověci!*

*V lese, v lese žijem spolu,
po večerech jídáváme u jednoho stolu.*

*Naše práce není vůbec lehká,
starat se o les, sbírat plody,
kaštan, žalud, ba i jahody.*

*Včera, zítra, stejně jako dnes,
před pytláky ochráníme les.*

*Srnec, medvěd, ovádi i štiky,
všichni mají rádi trpaslíky.*

*Naše práce není vůbec lehká,
starat se o les, sbírat plody,
kaštan, žalud, ba i jahody“.¹¹⁸*

¹¹⁸ In: Paleček, Lukáš: Program k divadelní inscenaci Triumf citovosti, vydalo Divadelní studio Marta, Divadelní fakulta Janáčkovy akademie múzických umění Brno 2012,

6. Závěr

Inscenaci jsem si jako svoji absolventskou zvolil proto, že se za pět let mého studia jedná o jediný projekt, na kterém jsem se coby dramaturg cítil nejen jako ten, který má udělat program, potvrdit režisérovi jeho genialitu a napovídat hercům na zkouškách text, ale jako plnohodnotný člen tvůrčího týmu, který konzultuje s režisérem každý jeho krok a další postup, má právo zasáhnout do průběhu zkoušení a dávat připomínky nejen hercům, ale celému inscenačnímu týmu. Nehledě na to, jedná se o inscenaci s výraznou hudební složkou, což tematicky doplňuje moji teoretickou magisterskou práci.

O kvalitě této inscenace svědčí nejen fakt, že ji dle souhrnného přehledu, poskytnutého tajemnicí Divadelního studia Marta vidělo během jedenácti repríz na domácím jevišti celkem šest set sedmdesát devět diváků, což vzhledem ke kapacitě sálu devadesát devět míst, dělá cca šedesáti dvou procentní návštěvnost, ale také skutečnost, že si ji za svou absolventskou zvolili herci: Jan Jedlinský, Iveta Austová, Martin Veselý, Táňa Hlostová a Lukáš Černoch, scénografka Kateřina Miholová a dramaturg Lukáš Paleček.

Inscenaci s nadšením přivítali nejen náhodní návštěvníci Marty, ale rovněž stálí předplatitelé a technický personál. Podařilo se nám tak ve zcela tvůrčí a přátelské atmosféře vytvořit důstojné představení, plné hereckých možností, na které se bude po léta vzpomínat.



Obr. 12: TRIUMF CITOVOSTI 2
Princ (Lukáš Černoch) a Merkulo (Tomáš Červinek)