

Slovo v prostoru (Scénické řešení a divácký prožitek dramatu)

Štěpán Pácl

*teze*

Disertační práce s názvem *Slovo v prostoru (Scénické řešení a divácký prožitek dramatu)* je teoretickou reflexí šesti inscenací, na jejichž vzniku jsem se podílel jako režisér v letech 2008 až 2013. Jde o čtyři inscenace her českých autorů: Josef Topol: *Konec masopustu* (premiéra 6. 11. 2008 v divadle DISK), Josef Kajetán Tyl: *Krvavé křtiny aneb Drahomíra a její synové* (premiéra 30. 1. 2010 Divadlo Jiřího Myrona – Národní divadlo Moravskoslezské), František Langer: *Periferie* (premiéra 18. 1. 2013 v Moravském divadle Olomouc), a Lenka Lagronová: *Z prachu hvězd* (premiéra 23. 3. 2013 v Divadle Kolowrat – Národní divadlo Praha); a dvou her autorů zahraničních: Anton Pavlovič Čechov: *Ivanov* (premiéra 29. 3. 2013 v Divadle Antonína Dvořáka – Národní divadlo moravskoslezské) a Pedro Calderón de la Barca: *Vytrvalý princ* a (premiéra 12. 9. 2012 v Divadle v Celetné).

V jistém smyslu svírá celou práci dramatika Lenky Lagronové, protože vlastně tato práce začíná tam, kde se skončila má diplomová práce *Dynamika scénického řešení a dynamika diváckého zážitku*, které se z velké části věnovala absolventské inscenaci hry *Království* Lenky Lagronové. Hra *Z prachu hvězd* téže autorky je pak předposlední kapitolou této práce.

Zážitek při práci na *Království* nás vedl s dramaturgyní Terezou Marečkovou k tomu znovu se potkat s některými herci a především s takovým textem, který by nás svým jazykem a tématem vzrušoval podobně jako *Království*. Vznikla tak inscenace hry Josefa Topola *Konec masopustu*. Setkání s *Královstvím* Lenky Lagronové bylo určující pro přemýšlení o jazyku hry, jeho hereckého tvarování, budování prostoru pro něj, a především pro rozvíjení takových inscenačních postupů, které souvisejí s tím, co Otakar Zich nazývá ‘vnitřně-hmatovým vnímáním’.

Předmětem zkoumání této práce je vztah vnitřního tématu dramatikova textu a scénického řešení, které určuje způsob jeho divácké recepce. Na základě scénického řešení – tedy toho, co divák vidí a slyší ze scény –

vzniká v divákově obraz, jehož vnímání je vždy spojené s interpretací. To, co divák vidí a slyší, můžeme – v duchu známého Ejzenštejnova rozlišení vyobrazení a obrazu – pokládat za vyobrazení, které vytváří pro divákově vnímání – vnímání spojené s prožitkem a jím vyprovokovaným domýšlením – závazné podmínky. V předkládané práci jde v každém jednotlivém případě o popis vzniku takových podmínek souvisejících s konkrétním scénickým řešením. Toto řešení, má-li být podkladem vzniku obrazu, musí zajišťovat nejenom předpoklady pro divákově spoluprožívání viděného a slyšeného ve smyslu ztotožnění, ale i možnost diváckého odstupu.

Vytváření takového odstupu při zajištění divákovy bytostné účasti na předváděném scénickém dění souvisí do velké míry právě s řešením prostoru coby předpokladu scénického dění v žádoucích parametrech. V nich se tento prostor stává nejenom podmínkou adekvátního způsobu hereckého jednání, ale – v souhlasu s tím – také podmínkou diváckého prožitku založeného primárně na vnitřně hmatovém vnímání. Otázku, jak takové scénické řešení vzniká z podnětu a v souhlasu s inscenovaným dramatem, zodpovídá tato práce na základě popisu vzniku příslušných inscenací.

Tyto inscenace se lišily i možnostmi a nároky, jaké jim skýtaly i jak se jim stavěly do cesty příslušné divadelní prostory – tedy prostory konkrétních divadelních sálů (divadlo DISK, Divadlo v Celetné, MeetFactory a Eliadova knihovna Divadla Na zábradlí v Praze, Divadlo Jiřího Myrona a Divadlo Antonína Dvořáka v Ostravě a Moravské divadlo Olomouc. V jejich rámci mohou totiž teprve vznikat konkrétní scénické prostory, které jsou vždy výsledkem režijně-scénografické úvahy vycházející z tvůrčí konfrontace s vybraným textem a z konfrontace možností tohoto textu s danými prostorovými podmínkami. V rámci této konfrontace vzniká konkrétní scénické či – snad lépe řečeno – režijně-scénografické řešení, když skutečný (byť ne ve všem všudy

materializovaný) dramatický prostor vzniká teprve při konkrétním střetnutí herců s textem. Jeho konkrétnímu průběhu vytváří režisér ve spolupráci se scénografem nejenom prostorové podmínky, ale také jej při konkrétní režijně-herectké práci na zkouškách usiluje učinit skutečně tvůrčím. A to je možné jen při snaze o pochopení hercova potenciálního tématu rozvíjeného v konfrontaci s potenciálním tématem hry.

Z výběru titulů je zřejmé, že se jedná o činoherní texty inscenované v tradici divadla dramatu, tedy takového divadla, kde výchozím bodem pro scénické řešení je dramatikův text, jeho potenciální téma, struktura a v neposlední řadě jeho jazyk. Zkoumání vlivu scénických vlastností dramatikova jazyka na vznik prostoru hry a podobu herectví představuje také podstatnou součást této práce. S tím ostatně souvisí i výběr českých titulů, který není nikterak náhodný. Inscenace českých her, které byly předmětem mého doktorského projektu, mají tak co dělat jednak – v případě Tyla, Topola a Lagronové – s tím druhem dramatických textů, kterým se obvykle dává přídomek *básnický*, a jednak – a to v případě všech českých textů včetně Langerova – s tím seznamem dramatických textů, který je možné pokládat za jakýsi ‘kánon české dramatiky’. Konkrétní střetnutí s těmito texty, reflektované v předkládané práci, mě přesvědčilo – a snad se to obrazí i v její reflexi –, že si tyto texty takové zařazení právem zaslouží.

V případě zahraničních autorů jde o výběr těch inscenací, jejichž scénické řešení se mohlo stát podkladem k dalšímu rozvíjení naznačené problematiky.

Mluvíme-li o vztahu scénického řešení a jazyku dramatu, pak pojmenování tématu inscenace nesouvisí jen s tím, ‘co’ text říká, ale především ‘jak’ to říká. Dotýkáme se tu podstatné, ale často pomíjené vlastnosti dramatikova jazyka, a to scénického potenciálu samotné hry.

Tyto scénické vlastnosti mají na jedné straně co dělat s hledáním takového prostoru, který by umožnil hercům, aby naplno využili tyto scénické vlastnosti dramatikových slov, na druhé straně mají samozřejmě vliv na podobu herectví: Dramatikova slova se stávají nejen prostředkem sdělování informací, které odkrývají dané téma, ale především prostředkem sdílení vnitřních hnutí dané postavy. Jinak řečeno herecké objevení tohoto 'jak' při využití scénických vlastností slov umožňuje dané téma nejen chápat ale patřičně pocítit a zažít jakoby společně s postavami, přesněji řečeno, s jejich (Zichovým 'vnitřním hmatem' pociťovaným) jednáním.

Nárok na scénografii jako na prostor, ve kterém s příslušnou rezonancí umožňovanou (či potlačovanou) a konkretizovanou vším ostatním, tj. nárok na znějící prostor, je ovšem jen jedním z mnoha požadavků, které má prostor plnit. Takový scénický prostor lze také vnímat jako zhmotněný soubor pravidel hry, která souvisí s tím 'o co' ve hře jde; těmto pravidlům pak podléhají všichni, kdo vstupují do kontaktu s tímto prostorem: režisér, herci a další tvůrci inscenace. Tvar a charakter takového prostoru je sice výsledkem – v ideálním případě – společné práce režiséra, dramaturga a scénografa, ale sám o sobě se stává dalším tvůrcem inscenace. Jeho možnosti, na začátku často jen tušené a odhadované, se teprve rozkrývají v průběhu zkoušení, kdy sám scénický prostor tvaruje strukturu jednotlivých situací a umožňuje, aby se vše obecné, čeho se text dotýká, stalo konkrétním a jedinečným.

Struktura takového prostoru se stává souborem míst, která mají svou paměť. A to jak a priori sama o sobě, na základě toho, co divákům asociují, tak tím, co na jednotlivých místech herci a jejich postavy prožijí. Takový prostor má schopnost konkretizovat i vnitřní pohyb hry jako takové, když umožňuje hercům nepopisně jej realizovat na scéně.

Charakter scénického prostoru se tak stává jedním z komunikačních kanálů mezi jevištěm a hledištěm, jedním z komponentů diváckého prožitku, jedním z faktorů určujících dynamiku života na scéně.

Další částí, neodmyslitelně propojenou s už zmíněnými, je analýza herecké práce, která souvisí s režijním vedením herce na jedné straně a na straně druhé s hereckým vedením režiséra. V případech, kdy se detailněji věnuji analýze herecké práce, jde o takové herecké výkony, kdy se herci jako by dávali své roli 'všanc' a dokázali naplno využít scénických vlastností slova a prostoru k propojení svého potenciálního vnitřního tématu s potenciálním tématem své postavy. Při čemž osobní vklad těchto herců se projevoval vždy tvůrčím způsobem, a činil tak divácký zážitek spojený s danou postavou jedinečným.

Aby byl takový okamžik možný, nelze se vyhnout problematice herecké dramaturgie, která takové obnažení herci umožňuje. Ta je pak na jedné straně spojená s důvěrou v režiséra a dramaturga, vyskytne-li se možnost opakované spolupráce, a na druhé straně, a to především, s hercovou důvěrou ve vlastní téma, které může scénickými prostředky ve svých postavách a těmito postavami rozvíjet a s diváky jedinečným způsobem – protože 'za sebe' a 'ze sebe' – sdílet. Troufám si tvrdit, že příslušná místa v této práci jsou záznamem setkání s výjimečnými osobnostmi současného českého herectví.

Inscenace hry Josefa Topola *Konec masopustu*, kterou se zabývá kapitola s názvem Slovo a obraz, byla prvním divadelním projektem skupiny tvůrců, kteří se později zformovali do divadelní společnosti Masopust. Na počátku zkoušení této hry byla vzájemná chuť ještě jednou pracovat s těmi, se kterými jsme se s Terezou Marečkovou potkali při

studiu na pražské DAMU a s nimiž došlo – především při zkoušení naší absolventské inscenace *Království* – k jistému druhu divadelního spříznění. Tereza Marečková, která *Konec masopustu* pro nás ‘objevila’, později shrnula důvody této volby takto: „Básník a dramatik v ní konfrontuje českého hrdinu Františka Krále se společností udusanou poměry padesátých let dvacátého století. Organismus lidského společenství je otisknutý do hmoty jazyka. Vesnice v souřadnicích kolektivizace zemědělství, kolektivizace zodpovědnosti a nepřipouštěné viny“.

To, co nás na Topolově hře lákalo, byl jednak ‘lyrický’ jazyk této hry, a pak ‘brutální’ příběh, který nahlíží (vesnickou) společnost období 50. let v Československu. A v tomto napětí mezi ‘lyrickým’ a ‘brutálním’ jsme spatřovali možnost, jak se divadelně vypořádat z nelichotivou součástí české historie.

V předchozí práci v divadle DISK při inscenování hry Lenky Lagronové *Království* jsme jako scénu zvolili prostor ‘ulice’, tedy levo-pravé řešení, kdy mezi dvěma diváckými elevacemi probíhalo prostředkem sálu dlouhé zvlněné molo. Už toto řešení mimo jiné vycházelo z potřeby reagovat na výše popsanou specifičnost divadla DISK. A to proto, že jsme hledali takové řešení, které by – samozřejmě ruku v ruce s tématem hry – působilo scénicky, nikoli které by scéničnost pouze předstíralo. V případě Topolovy hry nám přišlo výhodnější zvolit princip ‘jedn pohledového’ řešení vycházející z představy kukátkového divadla tak, aby bylo možné dění na scéně vnímat z patřičného odstupu, který by divákům v ‘bezpečí’ hlediště nabídl prožít střet světa Topolovy hry se svým vlastním světem. S volbou ‘jedn pohledového’ řešení vyvstaly ale otázky, jak vlastně v možnostech divadla DISK takového diváckého odstupu dosáhnout.

Hledání scénického řešení pro Topolovo básnické drama vycházelo jednak z charakteru dialogu, jednak ze struktury hry. Vnímání toho, co se v dialogu odehrává, se totiž neděje jen v rovině informační, ale v samotné

rovině zvukové a vnitřně hmatové. Slova působí svou zvukovostí, svou hmotou, svým tvarem. Svou obrazivostí, důrazem na rytmus a prozodii nemá Topolova hra daleko k básni, přestože je psaná prózou. A lze tu dokonce mluvit o zážitku ze slov už při samotném tichém čtení hry.

Dosáhnout takového diváckého prožitku slov jejich zněním na scéně byl nejen úkol herecký, ale také režijně-scénografický: souvisel s nalezením prostoru, který by takový zážitek umožňoval. A tento úkol se týkal také dosažení diváckého zážitku z pohybu struktury hry, který je s charakterem dialogu nerozlučně spojený.

Topol buduje svou hru na konfrontaci dvou světů: světa masopustních maškar a světa vesnického společenství. Oba tyto světy jako by byly přítomné současně (přestože se pravidelně střídají obraz po obrazu), vzájemně se ovlivňovaly a prolínaly a docházelo mezi nimi ke vzájemnému rozechvívání.

Potřeba zhmotnit tento vnitřní pohyb hry na scéně dalo vzniknout příslušnému scénografickému řešení, které zároveň řešilo problém spjatý s dispozicemi divadelního sálu divadla DISK vybudovaného jako 'black-box' – tedy bez pevných portálů –, který spíš vybízí stavět scénické řešení na těsném kontaktu jeviště a hlediště, ba dokonce jejich vzájemnou hranici znejasnit a oslabit (snad pro větší autenticitu hereckých výkonů) divácký odstup od toho, co se na scéně děje. Dosáhnout pro vnímání Topolova dramatu potřebného diváckého odstupu bylo nutné především scénickým řešením, tedy takovým využitím danosti sálu divadla DISK, aby z toho, co se děje na scéně vznikalo (pomocí scénografie, fyzického a hlasového projevu herců) z odstupu vnímatelný obraz.

S problematikou dramatikova jazyka se setkáváme i v následující kapitole, která se věnuje inscenaci hry Josefa Kajetána Tyla *Krvavé křtiny aneb Drahomíra a její synové* (2. kapitola Slovo, které křiví tvář).

V případě Tylovy hry máme co dělat s jazykem vysoce stylizovaným, který se od běžné řeči vzdaluje nejen nezvyklým lexikem, ale také mnohonásobnou větnou stavbou a převráceným slovosledem. Byla před námi jako inscenátory volba: Zachovat původnost Tylova jazyka, anebo jej ‘přeložit’ do současné češtiny. Inscenace nakonec vycházela z téměř nezměněného (vlastně jen ‘technicky’ kráceného) Tylova textu, který se v ústech herců nestal překážkou v jeho vnímání, ale který divákům vlastně umožnil hlouběji spoluprožít téma této politicko-rodinné tragédie.

‘Obhajobu’ původního Tylova jazyka doplňuje také polemika s úpravou Otomara Krejči, který pro svou inscenaci této hry v Národním divadle v roce 1960 text oprostil od veškeré jazykové stylizace. Už samotný rozbor Tylovy jazykové stylizace a s ním spojených hereckých výkonů (především Anny Cónové jako Drahomíry a Tomáše Jirmana jako Václava) poukazuje jednak na široké scénické vlastnosti Tylových slov, a zároveň na to, že Tylovo drama lze vnímat nejen jako historické drama s českou (a tedy vlastně jen lokálně ‘národní’) platností, ale především obecněji jako drama politické, či ještě lépe řečeno politicko-rodinné. Ale co hlavně, že zachování původní Tylovy stylizace se hra posouvá do roviny skutečné tragédie, kdy politicko-rodinný spor Drahomíry a Václava vlastně nelze rozsoudit. Roli tu hraje spíše než ‘co’ postavy říkají, ono ‘jak’ to říkají. Jinými slovy jako by tu Tyl odkrýval, jak se jeho postavy cítí – to na jedné straně, na straně druhé, co jim slova, která chtějí, musí nebo jsou nuceni pronášet způsobují. Vlastně lze tak na základě samotných hereckého prožitku ze slov budovat prožitek divácký.

Takovému vnímání textu odpovídalo i scénografické řešení, které se vydalo cestou materiálně konkrétního, ale z hlediska předepsaného prostředí abstraktního prostoru. Koneckonců šlo opět o to najít takový prostor, který by umožnil Tylovům slovům zaznít tak, aby vyvolaly patřičnou odezvu v hledišti.

Byl-li pro scénické řešení Topolova *Konce masopustu* určující vnitřní pohyb hry, ne jinak tomu bylo i v případě hry A. P. Čechova *Ivanov* (3. kapitola Prostor a herecké dramaturgie). S pocitem bezvýchodnosti, ve kterém se hlavní hrdina Ivanov nachází, souvisel totiž pocit zmítání se, konkretizovaný v našem případě jakoby neukončeným dvojpohybem nahoru a dolů. Tento vnitřní pohyb byl vyobrazen pomocí šikmy – s její mírnější polohou v první polovině a poté strmější polohou v polovině druhé –, která zabírala celou plochu jeviště. Pohyb jednotlivých postav po šikmě obrazil, s jakou lehkostí nebo s jakými obtížemi se dané postavy ve svém životě dokážou pohybovat, aniž se stával prostorem symbolickým, přesněji řečeno, umožnil hercům, aby našly adekvátní výrazový pohyb jeho pomocí.

Stejně jako *Krvavé křtiny* i *Ivanov* byl spoluprací s činohrou Národního divadla moravskoslezského. Obsazení této inscenace vycházelo ze zkušeností s tímto souborem z předchozí spolupráce a bylo možné při obsazování přihlížet také k herecké dramaturgii. Jednak se tak navázalo na to, co jsme s herci objevili při zkoušení *Krvavých křtin*, ale zároveň bylo možné propojit vnitřní téma daných herců s vnitřním tématem postav, do kterých byli obsazeni.

Pakliže lze mluvit o předchozích inscenacích a jejich scénografických řešeních jako obrazu a vyobrazení, v případě *Periferie* Františka Langera lze mluvit o scénografickém řešení jako o výrazu (4. kapitola Prostorové řešení jako výraz). Podoba scénografické řešení této inscenace uvedené v Moravském divadle Olomouc vycházela daleko víc z pocitu, kterým na nás prostředí Langerovy hry působilo.

Obávali jsme se totiž, že cesta realistického zobrazení periferie z doby, kdy Langer hru psal a ve které se hra odehrává (tedy 20. léta minulého století), by se mohla snadno stát nepodařeným pokusem zachytit

ve scéně atmosféru První republiky a její galerky s jejím líbivě neškodným oděrem, který známe z různých ‘prvorepublikových’ kriminálních seriálů: tedy stát se obrazem, přesněji řečeno (podle Ejzenštejnova rozlišování) pouhým vyobrazením. Na druhé straně cesta aktualizace, připodobnění tehdejší periferie periferiím, jak je můžeme znát dnes (a tedy jejich vyobrazení), se nám také nezdála přesná. Tehdy i dnes se jedná o skupiny lidí ‘ohrožené marginalitou’, ale tehdejší příčiny takového ohrožení byly zcela jiné, než jaké jsou dnes například na předměstí Paříže nebo v rómských ‘ghettech’ severočeských měst.

To, co ale zmíněné podoby periferie spojuje, je v každém případě pocit vyloučenosti a pocit ponížení. A bylo třeba najít takový prostor, který by alespoň potenciálně s takovými pocity souvisel, stal se jejich výrazem. Takto promyšlená scénografie měla pak vliv na celé scénické řešení, včetně podoby herectví, které stejně jako v případě *Ivanova* bylo pevně spjato s podobou scénografie.

Kapitola také odhaluje důvody, proč jsme se společně s tehdejším dramaturgem Moravského divadla Milanem Šotkem neobešli bez ‘problematické’ postavy této hry – bez Muže před oponou. A to nejen ve vztahu ke struktuře samotné hry, ale také ve vztahu k budování diváckého odstupu.

S diváckým odstupem souvisí 6. kapitola s názvem *Obraz ve sklepe* věnovaná zkušenostem s inscenováním veršované hry Pedra Calderóna de la Barca *Vytrvalý princ*, uvedená divadelní společností Masopust v roce 2012 pod názvem *El Príncipe Constante*. Kapitola se zaměřuje výlučně na hledání scénografického řešení, jaké by odpovídalo myšlenkovému prostoru hry, která svou formou a obsahem se spíše podobá veršovanému eseji na téma (ne)smysluplnosti lidské oběti. Autor scénického návrhu Andrej Ďurík tu stál před problémem vytvořit takovou scéna, která by umožnila zaznít

Calderónovu verši a zároveň se vymezit vůči v podstatě nedivadelnímu prostředí sálu Multižánrového centra MeetFactory na pražském Smíchově s vědomím toho, že inscenace má být v identické podobě přenesena do sálu Divadla v Celetné. Andrej Ďurík volil cestu materiálově hmatatelného prázdného prostoru podobného vlastně takovému typu divadelního prostoru, pro které Calderón a jeho současníci své hry psali, tedy *corral de comedia*.

Předposlední kapitola Potřebnost herece? v sobě v jistém smyslu jako by všechny předchozí popsané zkušenosti spojovala. Věnujeme se tu inscenaci hry Lenky Lagronové *Z prachu hvězd* napsané na objednávku pro pražské Národní divadlo a uvedenou tamtéž – v Divadle Kolowrat – v roce 2013.

Kapitola blíže rozvádí problematiku setkání s takovou hrou, jejíž skutečná dramatičnost se odhaluje teprve na základě herecké práce se scénickými vlastnostmi autorčina jazyka. Vnitřní dramatičnost celé hry totiž vyrůstá z napětí mezi touhou něco na sobě nebo na svém okolí změnit, a nedostatečnou odvahou nebo schopností tuto touhu naplnit. S vědomím scénických možností textu tu skutečně můžeme mluvit spíš o nejednání, ale nikoli ve smyslu teatrologické kategorie, ale jako o samostatném dramatickém činiteli.

Téma hry – (ne)schopnost intimní blízkosti – autorka vkládá nejen do obsahu slov, ale především do jejich struktury. Toto téma je totiž nakonec zakusitelné i díky samotnému zvukovému plánu, který vznikl na základě zvláštní – a pro Lenku Lagronovou typické – formy krátkých vět, převahy monologu nad dialogem a podobě monologu jako necelého dialogu. Jako by teprve hra odhalovala svou skutečnou dramatičnost až v okamžiku, kdy se její slova zhmotňovala na jevišti. A spíše než o pojmenovatelné dramatičnosti bychom tu mohli mluvit přímo o zážitku z ní.

Zkušenost s tímto textem potvrdila, že Lenka Lagronová není jen autorkou her *pro ženy a o ženách*. Podle mého soudu spíš než s ženským viděním světa tu máme co dělat se schopností nazírat na svět svébytným a jedinečným současným způsobem pomocí specifických prostředků činoherního divadla.

Postavy her Lenky Lagronové jsou nositeli jistých (a pravda často tíživých) životních zkušeností. Ale v každém okamžiku se jedná o postavy svébytné, jedinečné, a tedy nezařaditelné do mužsko-ženského schématu, podle kterého bychom je mohli teprve interpretovat. Ale navíc až ve střetu či dialogu s jinými (stejně jedinečnými) bytostmi se vyjevuje téma, o kterém Lenka Lagronová píše.

Hrozí tu totiž jinak nebezpečí zredukování obsahu textů Lenky Lagronové na falešné jmenovatele (a často vlastně pouhé módní floskule) jako 'ženský svět', 'samota', 'opuštěnost', 'ztracenost', 'traumatická minulost'. Troufám si říct, že pro Lenku Lagronovou nejsou tato témata předmětem tvorby, ale východiskem pro ni. Teprve tím, jak nechává své postavy, aby se v této námětové spíš než tematické krajině pohybovaly, můžeme sledovat, *jak* jsou (ne)schopni se s tíživými stránkami skutečnosti vypořádat.

Lze tu opět mluvit v širším smyslu o herecké dramaturgii, která souvisí mimo jiné s tím, že autorka psala některé postavy přímo na tělo herečkám, se kterými se potkala při dřívější práci. Velká část této kapitoly je také věnovaná Janu Hartlovi: právě tento herec tvůrčím přístupem ke své postavě spoluurčil základní princip pohybu po scéně, který fyzicky vyjevoval vnitřní téma hry – (ne)schopnost intimní blízkosti.

Práce je doplněna o vlastní divácké zkušenosti s vybranými berlínskými a vídeňskými inscenacemi, které jsem považoval vzhledem k dotčeným tématům za inspirativní. Nejedná se o komplexní

kritické studie těchto inscenací. Tato kapitola je analýzou vlastního diváckého zážitku ve vztahu k tomu, co bylo možné na jevišti slyšet a vidět a co bylo možné na základě viděného a slyšeného v hledišti prožít. Je to vlastně jakýsi pohled z druhé strany na principy, kterými se zabývají předchozí kapitoly.

Bylo by nepřesné tvrdit, že to, co je obsahem jednotlivých kapitol, je pouze výsledkem ohlédnutí se za vlastní práci. V případě Tylových *Krvavých křtin* byla chuť prozkoumat sílu dramatikova slova přítomna už v okamžiku, kdy padla volba na tento titul. A podobně tomu bylo i v případě ostatních titulů. Často s tím byla spojena i touha zjistit, v čem tkví kvalita pozapomenutých českých nebo světových her, jak tomu bylo v případě nejen *Krvavých křtin*, ale také Topolova *Konce masopustu*, Langerovy *Periferie* nebo Calderónova *Vytrvalého prince*. A s tím přirozená otázka, zda tyto případné kvality daná hra neztratila v čase. K tomu, aby bylo možné prohlásit, že zmíněné hry jsou opomíjené neprávem, byly opatřeny dva důkazy: jednak jistý ohlas u publika, ale především živost, s jakou se herci chopili slov těchto her. Spíše než o slovech by se slušelo mluvit o textu těchto her jako materiálu, který herce pudil k tomu, aby jej svým uměním ohmatávali, zpracovávali a tvarovali.

Potřeba klást si otázku, jaký charakter prostoru si dramatikovo slovo vyžaduje má svůj počátek v hodinách semináře scénologie na pražské DAMU, kdy v rámci příprav na zkoušení absolventské inscenace hry Lenky Lagronové *Království* prof. Jaroslav Vostrý mluvil o tom, že v souvislosti s touto hrou je potřeba přemýšlet o scénickém prostoru jako o „dynamické struktuře“. Jako o „znějící struktuře“ mluvil na svých seminářích prof. Vladimír Franz o hudbě. Tady vznikala představa inscenace jakoznějící dynamické struktury. A vlastně volba titulů – včetně a především těch, o kterých se v této práci mluví – pro vlastní režijní práci pak namnoze

podléhala kritériu, zda a nakolik má v sobě daný text takovou dynamickou znějící strukturu zakódovanou, zda ji potenciálně obsahuje tak, aby ji bylo lze zhmotnit ve scénickém prostoru. A to nejen prostřednictvím scénografie, herectví, režijních postupů či scénické hudby, ale všemi složkami jaksi zároveň.

Ono divadelní hledání ‘s dneškem rezonujícího tématu’ tu lze pak chápat nejen v přeneseném slova smyslu, ale především doslovně. V každém jednotlivém případě vlastně nešlo o nic jiného než pokusit se naplnit představu, že ve všem, co se odehrává na jevišti, může a má být zakódovaná potenciální odezva diváků, jinak řečeno, že rezonance dění na jevišti musí být zakódována už v něm samém.