

AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE

**DIVADELNÍ FAKULTA**

Dramatická umění

Scénická tvorba a teorie scénické tvorby

**TEZE DISERTAČNÍ PRÁCE**

**HOSTUJÍCÍ REŽISÉR V ČESKÝCH DIVADLECH**

**divadelní praxe optikou pomíjivé spolupráce**

**Mikoláš Tyc**

Vedoucí práce:

prof. Jaroslav Vostrý

Oponent práce:

Datum obhajoby:

Přidělovaný akademický titul:

Praha, 2019

Disertační práce s názvem *Hostující režisér v českých divadlech* vychází z mé divadelní činnosti a mých praktických zkušeností během posledních šesti let.

V prvních dvou kapitolách se věnuji fenoménu hostování v českých divadlech, a věnuji se nárokům, které takový provoz na režiséry, herce a divadla klade. To dále rozvíjím na reflexi konkrétních inscenací, na kterých jsem se podílel jako režisér.

Pozice režiséra je pozice exkluzivní. Nejenže režisér stojí na vrcholu pyramidy uměleckého gesta inscenace, tedy že se pod jeho vedením rozvíjí konkrétní režijně-dramaturgicko-scénografický koncept inscenace, ale pozice režiséra je zároveň pozice manažerská, která určuje a vede proces zkoušení. Režisér tedy vede celkový proces zkoušení i každou jednotlivou zkoušku.

Jsou ovšem divadla připravená na tento střet „domácího“ zázemí a „hostujícího“ inscenačního týmu? Respektive jsou na to připravení skutečně všechny složky, všichni zaměstnanci divadla, od rekvizitářek, přes zaměstnance dílen a jevištní techniky, až po herce a herečky?

Pro tuto práci jsem zmapoval skutečný rozsah, reálné počty divadelních inscenací, které v současnosti pro česká divadla vytváří hostující režiséři. Do souhrnu za sezónu 2017/2018 jsem zahrnul především činoherní divadla s pravidelným provozem, tedy divadla stálá, „kamenná“. Z celkových 240 inscenací (zahrnutých do souhrnu) jich celých 160 vzniklo díky hostujícím umělcům, tedy přesně dvě třetiny.

Každá režijní a divadelní zkušenost je svébytná a specifická. Proces zkoušení je nejen o vytváření inscenace, je to „střetnutí“. Vznik divadelního díla vždy doprovází kolektivní (pochopitelně i individuální) záznam (lidské i pracovní) zkušenosti ze samotného procesu zkoušení.

Pro účely této práce jsem zvolil jisté členění divadelní tvorby: (podle knihy Katalin Trencsényi *Dramaturgy in the Making*<sup>1</sup>)

1. „průzkum divadelního terénu“ (*exploration of the field*)
2. „vytváření a tvarování materiálu“ (*creating and shaping the material*)
3. „hledání tvaru“ (*finding a shape*)
4. „vlastní život inscenace“ (*performance gains its own life*)

---

<sup>1</sup> Trencsényi, Katalin: *Dramaturgy in the Making*, Londýn (Bloomsbury) 2015.

V dalších kapitolách pak (na základě takového členění) popisují pracovní zázemí v konkrétních českých a moravských divadlech – věnuji se Jihočeskému divadlu, Moravskému divadlu, Východočeskému divadlu, Švandovu divadlu, Buranteatru a nakonec Městskému divadlu v Brně. Na konkrétních příkladech dokládám, jak obtížně se hledá a udržuje rovnováha mezi vznikem nové divadelní inscenace a řešením každodenních provozních problémů. V závěru pak předkládám domněnku, že žádná smysluplná divadelní práce a kvalitní inscenace nemůže vzniknout bez vzájemného respektu, bezpečné provozní základny a skutečně ovládnuté profese všech v divadle.

## Jihočeské divadlo

### *Škola základ života*

Krátký čas vyhrazený na zkoušení jsem se snažil využít k uvolnění tvořivé vnitřní energie, kterou jsem v hereckém souboru činohry JD cítil. Snažil jsem se podvědomě probudit v hercích pocit jisté výzvy, kterou se stalo právě nazkoušení náročné hudební inscenace *Škola základ života*.<sup>2</sup>

Na rozdíl od mé předchozí spolupráce s JD (kdy bylo obsazení předem dané), jsme nyní měli od vedení činohry naprostou volnost (díky mé znalosti souboru JD to nyní byla výhoda). Hravé atmosféře a noblesní nostalgii odpovídala i scénografie Karla Čapka. Chtěli jsme využít scénický potenciál živé kapely a její trvalou přítomností na jevišti posílit divadelnost celé divadelní „hry“ na „študáky a kantory“.

Stylizované malované kulisy pak členily prostor na jednotlivé scény. Jistá přiznaná, až naivní divadelnost v tomto případě přispěla k pocitu nostalgie a dodávala jevišti pocit „retro“. Dveře měly malované kliky, reproduktor rozhlasu byl evidentně také jen namalovaný, přehnaná perspektiva ubíhající chodby neodpovídala skutečným parametrům jeviště, atd.

Na této inscenaci se ukázalo, že mně osobně se nejlépe osvědčilo řešení časové tísně tím, že jsem nastavil zkoušení celé inscenace jako kolektivní tvořivou „hru“. Je to svým způsobem jedno z možných řešení daného úkolu (je-li úkolem nazkoušení inscenace) z pozice hostujícího režiséra.

---

<sup>2</sup> ŽÁK, Jaroslav: *Škola základ života*, Jihočeské divadlo, premiéra 20. dubna 2012.

Tehdejší ředitel JD Jiří Šesták ve své knize shrnuje úkoly stojící před divadlem takto: *Protože vedení divadla přichází s novými, náročnějšími úkoly, mnohdy v nových podmínkách a ne vždy s předem zaručeným úspěchem, je třeba, aby uvnitř instituce byli lidé s kreativním přístupem a odolností. Vzájemná informovanost a důvěra vždy napomáhá posilovat přesvědčení, že nový projekt nebude znamenat jen plýtvání silami. Důležité je tu i pomoci jednotlivým spolupracovníkům nabýt vědomí vlastní nepostradatelnosti při řešení daného úkolu, který bezprostředně souvisí se stupněm individuální pracovní i existenční jistoty.*<sup>3</sup> Postřehy Jiřího Šestáka jako kdyby šlo aplikovat i na situaci hostujícího divadelního režiséra.

## Moravské divadlo

*Láska a peníze, Rodinná slavnost*

Naší motivací (s dramaturgem Milanem Šotkem) pro uvedení hry *Láska a peníze*<sup>4</sup> nebylo dosáhnout nějaké výraznější české premiéry, ale zdálo se nám smysluplnější vytvořit výraznou inscenaci pro město a pro kultivaci souboru.

Celý inscenační tým pak motivoval herecký ensemble tím, že jedině při společné souhře a za předpokladu, že se všichni „postaví“ za daný inscenační tvar a za danou interpretaci, by se pomalu mohlo přetvářet nevstřícné zázemí divadla k novému přístupu k činohře.

Tvarování prostoru scénografií, tematizace prostoru měla přispívat k diváckému zážitku z inscenace. Se scénografem Eufraziem Lucena-Muñozem jsme hledali funkční scénický princip a nakonec jsme se shodli na levném, ale dostupném a funkčním řešení – na scéně bylo stylizované torzo budovy, jakási prázdná železná konstrukce. Aby tato stavba umožňovala herecké rozvíjení situací z textu, zabydleli jsme tuto jevištní železnou konstrukci různými realistickými objekty. Vystačili jsme přitom ale jen s drobnými detaily, se znaky; čekárnu na pohotovosti stručně vystihovala řada plastových židlí, apod. Dynamiku scénografie určovala především herecká akce a modelování prostoru (respektive spíše akcentování příslušných jevištních míst) díky light designu.

---

<sup>3</sup> ŠESTÁK, Jiří: *Divadlo – kultura – podmínky (Osobní zkušenost)*. Praha (KANT) 2012. s. 146.

<sup>4</sup> KELLY, Dennis: *Láska a peníze*, Moravské divadlo Olomouc, premiéra 23. listopadu 2012.

Možná se uplatnilo to, o čem Jaroslav Vostrý píše v jiné souvislosti: Šlo nám totiž právě o takovou „tematizaci“ prostoru, kde se *podoba zobrazovaných předmětů stává podnětem ke hře „obsahové“ i „formální“*. (...) *K utváření smyslu v procesu divákovy recepce dochází jak na základě podnětů apelujících na vnitřně hmatové vnímání, tak na základě podnětů souvisejících s využitím možných (vizuálně identifikovatelných) symbolických konsekvencí (...)*.<sup>5</sup>

Jevištní „zkratka“ (i z nutnosti dodržení finančních limitů) byla přitom velice účinná a vytvořila celkový styl inscenace – která tak balancovala mezi výseky reality a divadelní hrou na reálnou všednodenní skutečnost.

Patří však (obecně řečeno) ekonomický přístup mezi povinnosti (a případně přednosti) hostujícího režiséra? Pokud host, obvykle bojující zejména ve prospěch „své“ inscenace, zohlední některá rozhodnutí ve prospěch dlouhodobého hlediska činoherního souboru, pak jednoznačně přispívá k celkovému zlepšování pracovních podmínek. Dlouhodobé hledisko kvalitního zázemí, kvalitních podmínek pro práci musí každému hostujícímu umělci následně nabízet mnohem lepší servis pro dosažení co nejlepších uměleckých výkonů. Ovšem divadla bohužel někdy na oplátku nevychází vstříc uměleckému záměru konkrétní inscenace – i když se to děje jen v individuálních případech zhrzených pracovníků, kteří nemají zájem podílet se na divadelním provozu, na hlavním úkolu divadelního domu.

Bohužel, hostující režisér může na nezájem narazit i u hereckého souboru, což se mi v jisté formě přihodilo u druhé inscenace v Moravském divadle, u *Rodinné slavnosti*<sup>6</sup>. Možná právě proto, že se během zkoušení (opět) dosáhlo jisté uvolněnosti. Nebezpečí zdánlivě bezproblémového zkoušení inscenace se totiž ukázalo v tom, že se postupně ze souboru stala nesoustředěná skupina hereckých individualit. Klíčová pro smysluplnou divadelní tvorbu je totiž schopnost *fixovat* a udržet v psychické i fyzické paměti konkrétní herecký projev. Zásadní oporou a pracovní pomůckou sice může být hercův bytostný talent, ale jak jsem zjistil, tak na něj nelze bezostyšně a bezstarostně spoléhat. Vždyť jde přeci u každého o celkový herecký trénink, o skutečnou hercovu připravenost – a tam jsou bez soustavné a vytrvalé péče u každého člena souboru zcela jiné předpoklady.

---

<sup>5</sup> VOSTRÝ, Jaroslav: *Scénování v době všeobecné scénovanosti*. Praha (KANT) 2012, s. 188–189.

<sup>6</sup> VINTENBERG, Thomas; RUKOV, Mogen: *Rodinná slavnost*, Moravské divadlo Olomouc, premiéra 2. června 2017.

V daném případě má režie vlastně odhalovala vznikající parazitní dějovou linii inscenace – tu, která se odpoutávala jak od linie dějové, tak od linie inscenační. Jakoby u některých herců vyhřezla setrvačná linie hereckých zlovyků a automatismů, která se vytvářela u onoho (třeba i zručného) herce vlivem běžné inscenační praxe a provozu. Jako by si dotyčný v průběhu herecké kariéry vytvořil jistou skořápku a sebeobranu před každodenním niterným vydíráním sebe sama na jevišti.

Další silnou překážkou se stal souboj s provozem a s absencí představivosti. Bylo nesmírně únavné slýchat od herců, jak nemohou hrát, pokud scéna a rekvizity nejsou připravené tak, jak to nakonec bude, a proč to někdo z tvůrčího týmu nezařídil. Přitom jsou to často provozní mechanismy divadla (ve kterých se ale herci sami orientují mnohem lépe než hosté!), které blokují distribuce informací a další rozvíjení zkoušek.

## Východočeské divadlo

### *Bílá nemoc*

V tomto případě jsem byl, i pod dojmem skvělé knihy Jany Cindlerové *Dramaturgie her Karla Čapka*, odhodlán obhájit tuto v současnosti příliš neuváženou hru jako stále živou součást českého divadelního kánonu.<sup>7</sup> A připadalo mi vzrušující prolomit zaprášené a nepravdivé představy o tomto titulu a proměnit předsudky spojené s interpretací a obecnou představou o stylu a žánru této hry. Navíc má Východočeské divadlo ve svém souboru mimořádného představitele doktora Galéna Milana Němce, který představil Galéna jako naprosto obyčejného, ale věčného snílka o možnostech humanistického přístupu.

Zásadním problémem inscenace se ale staly nepromyšlené proměny scénografie (přestavby). Scénografický systém byl funkční, ale nedostatečně promyšlený s ohledem na skutečný provoz. Snažil jsem se neustále přísně sledovat a připomínkovat co nejvíce aspektů herecké práce, o kterých hovoří Katie Mitchell<sup>8</sup> a

---

<sup>7</sup> ČAPEK, Karel: *Bílá nemoc*, Východočeské divadlo Pardubice, premiéra 23. dubna 2016.

<sup>8</sup> *Zde je seznam oblastí herecké práce, k nimž byste se měli vyjádřit. Bedlivě sledujte všechny tyto součásti na každém kroku vašeho pracovního procesu (...):*

Čas

Místo

Bezprostřední okolnosti

udržovat žánrový klíč, ale v konečném důsledku byl výsledný umělecký tvar otiskem právě i souboje s provozními limity. Z výsledného tvaru inscenace bylo někde cítit srdečné pochopení režijního záměru v konkrétních a silných hereckých výkonech, jinde však evidentní snaha vypořádat se s neznámým terénem (jak pro herce, tak pro režiséra) vyústila do sporných scénických situací. V této inscenaci jsem objevoval potřebu a užitečnost žánrového klíče, jakož i důsledky interpretačních nedostatečností.

Přitom jsem si byl vědom, že: *Je zapotřebí uvažovat v psychofyzické akci. (...) Člověk všechno vidí prostřednictvím děje, konfliktu. Jestliže takto přistupujeme k představení, nebude nikdy nudné, ospalé a neslétne odkudsi z nebe, ale bude čerpat ze života.*<sup>9</sup> Inscenace se však nakonec setkala s velice příznivým diváckým ohlasem a nasbírala za dva roky přes (neočekávaných) třicet repríz.

## Švandovo divadlo

### *Peníze*

Hra *Peníze* nabízí řadu možností k interpretaci, ale stojí a padá především s rozvíjením drobných (mini)situací. Ty jsou často vykresleny se sympatickým formálním nadhledem. Právě nesamozřejmě rozvíjení děje, nečekané stříhy a evidentní výzva k rozehrávání situací i po formální stránce se mi zdála jako ideální materiál pro herecký soubor Švandova divadla.<sup>10</sup>

Spolu se scénografem Karlem Čapkem jsme vytvořili krajně bezpříznakovou scénu, abychom podpořili právě onen „mysl pro hru jako takovou“, abychom neustále upozorňovali diváky, že víme, že hrajeme hru a tématem inscenace a vzájemné herecké souhry se stává i tato „hra“ (hra jako taková) na „závažné divadelní sdělení“.

Ale někteří členové hereckého souboru se odmítali podílet na vytváření *jakékoliv hry* a neprojevovali ani sebemenší vstřícnost k divadelní práci. Důvodem

---

#### *Události*

*Záměry* (možná snad přesněji *motivace* – poznámka M. T.)

#### *Vztahy*

*Postava* (včetně obrázků předchozích událostí, tempa, myšlenek o sobě i o budoucích obrazech)

in: MITCHELL, Katie: *The Director's Craft*. Abingdon (Routledge) 2009; česky JAMU 2015 pod názvem *Umění a řemeslo režiséra..*

<sup>9</sup> Anatolij Efros: *Divadlo má lásku*, Praha (Panorama) 1980, s. 35.

<sup>10</sup> GOMBÁR, Dodo: *Peníze*, Švandovo divadlo, premiéra 18. března 2017.

nesouhlasu bylo (alespoň u některých) jisté přesvědčení, že my, herci, máme nárok na vyjádření souhlasu či nesouhlasu s plánovaným titulem, s procesem tvorby, se stavem dramaturgie divadla. A díky této divadelní zkušenosti se objevila otázka: Má tyto stížnosti, podněty, připomínky hereckého souboru řešit *hostující inscenační tým* (souběžně se zkoušením příslušné inscenace)? Snažil jsem se udržet trvalý nárok na pracovní morálku, ale ani to neodpovídalo rozpoložení některých herců, nešlo se spoléhat na běžné vědomí nutnosti vzájemné spolupráce v profesionálním prostředí.

V konečné inscenaci se společná herecká tvořivost, jistá divadelní souhra nakonec naštěstí objevila. Sice tam bylo patrné jisté režijní vynucování tvořivého zdivadelňování – zejména tam, kde herci nepřistoupili ke svému partu s vizí individuálního naplnění příslušného scénického úkolu. Paradoxně se inscenace dočkala největšího ohlasu na generální zkoušce před prvními diváky. Vědomí nejistoty v plném smyslu (nejistého divadelního tvaru a nejistého diváckého ohlasu) přimělo herce k opravdové a živé hře.

Ve Švandově divadle sice existují profesionální nároky a odpovědný přístup k tvorbě (o tom není pochyb), ale samotná profesionalita musí zřejmě existovat v jistém souladu s osobním nadšením, které překračuje (ne)psané požadavky na divadelní tvorbu. Zkrátka aby spolu s nároky na odpovědnou tvořivost přicházelo i jisté množství nadšení. Jinak lze snadno upadnout do pocitu jisté rutiny, která práci v divadle často provází. Cílem profesionálního moderního činoherního divadla by měla být společná disciplinovaná práce, nikoli pouhá povinnost plnit zadání.

Kvalitní inscenace (alespoň podle mých praktických zkušeností) vznikají nejpravděpodobněji tam, kde je práce na inscenaci podporována jak profesionálními nároky (ze všech stran), tak i neopominutelnou mírou „vstřícnosti“ a „nadšení“ (ze všech stran).

## Buranteatr

Tehdy (v Buranteatru jsem byl umělecký šéf v letech 2013-2015) jsem měl za to, že skutečná a radostná divadelní tvorba je nezávislá na instituci a na podmínkách, ve kterých vzniká. Podstatné a objevné pro mě bylo najít spojení mezi osobou režiséra a souborem divadla – a dosáhnout radosti ze společného rozvíjení



sdíleného nadšení z tvorby. Pochopitelně, i tehdy bylo dobré prodiskutovat úhly pohledu na problematické místo v inscenaci, zejména pokud se rozcházel přístup mezi tím, co chtějí herci, co chce režisér a co říká text.

Ale to je hlavní zvláštnost tohoto divadla – ta samozřejmá sounáležitost. Vznikající inscenace jsou (vlastně všechny) profilové pro soubor Buranteatru: každá inscenace je zde stejně tak inscenací hostujícího režiséra, jako je inscenací herců a všech dalších dobrovolných spolupracovníků divadla. A režisér se zde proto vůbec necítí jako host. Velice k tomu přispívá prostor tzv. Stadionu neboli „Stadecu“, kde Buranteatr již několik sezón sídlí. Samotný prostor nemůžeme asi považovat za vkusný či útulný, nicméně poskytuje tu potřebnou míru identifikace mezi diváky a herci, takovou, při které lze hovořit o setkání „klubovém“ či „studiovém“. Takový způsob setkávání umožňuje hercům soustředit se i na jiný princip scénické existence než jen na herecký úkol, na ztvárnění příslušné role. Zdánlivě tam totiž neexistuje tak silná potřeba popsat a stanovit žánr inscenace během prvních okamžiků divadelního setkání. Diváci i herci jsou jakoby na jedné lodi, jsou partneři, stávají se společníky při cestě do světa divadelního představení, do světa hry. Přitom slovo „hra“ platí ve všech svých významech. V domácím prostředí rampa de facto neexistuje.

Samozřejmě že jde o setkání nad konkrétním pravidelným textem, který je interpretován a činoherně inscenován (tak to bývalo v Buranteatru zvykem). Ale jde právě také o moment kolektivní divadelní hry, o hraní si pro hru samu, o hraní si „na divadlo“. To vše v Buranteatru existovalo a snažil jsem se to v různých variacích divadelně zúročit a využít – nejmarkantněji právě v inscenaci *39 Stupňů*, ale element hry (hra na postavu, hra na žánr, hra jako taková, hra na život?) je zásadním tématem v inscenaci *Létající dítě* a také inscenace Goethova *Fausta a Markétky* je ukázkou toho, jak si (a se ctí) herecky pohrávají Michal Isteník, Magdaléna Tkačíková a Kateřina Dostálová s mohutným myšlenkovým odkazem klasické tragédie.

Největší slabina Buranteatru se odhalila na divadelních zájezdech: Obvykle převažující nadšení, chuť udělat si inscenaci „po našem“, se najednou mimo domácí prostředí někdy vytrácela (zejména během nezdařeného hostování s inscenací *Vyhnaní* v Žižkovském divadle). Tam se jednotlivé situace zcela rozpadly, postavy

nebyly tvůrci a suveréni svého prostředí. Dialogy nezaplňily vyvýšený prostor, převládla realistická přibližnost, repliky zamrzaly v prázdném vakuu bez významů.

Inscenaci měla v pevném tvaru udržet snad právě zažitá profesionalita, profesní nároky, které ovšem nebyly s tímto souborem spojené a u všech členů suverénně zažité. Celkový dojem byl velice slabý a původní síla souboru se ztratila v nepřesnostech a nedůslednostech.

Nejen herci by se měli naučit vnímat nepatrný, ale zásadní rozdíl mezi převažujícím nadšením a převažující profesionalitou (a ideálně si udržet obojí). V uvedeném případě se to totiž zřetelně odrazilo v disproporci mezi původní inscenací a tímto představením – a existence takových výkyvů mezi reprízami je zásadní překážkou na cestě ke skutečné divadelní profesionalitě.

## Městské divadlo Brno

*Podivný případ se psem, Princ Homburský,  
Splašené nůžky, Čarodějky ze Salemu*

Některé moje inscenace v Městském divadle v Brně, zejména *Podivný případ se psem*<sup>11</sup> a *Čarodějky ze Salemu*<sup>12</sup>, ale i další, byly mimořádně šťastným a tvořivým setkáním herců s režisérem, dramaturgem, choreografkou a s jednotlivými výtvarníky. Jednotlivé nápady do sebe zapadaly, herci sami přicházeli s řadou možných řešení jednotlivých situací a úkolem inscenačního týmu vlastně bylo jen směřovat tuto energii žádoucím směrem.

V *Podivném případě se psem* jsme chtěli s dramaturgem a scénografem zpřítomnit na jevišti jednotlivé scény z běžného života kluka s Aspergerovým syndromem. Scéna byla proto jasně stylizovaná (šedý box, šedé krabice, herci po celou dobu na scéně), ale měla prvky realistické iluze (jasně dané reálné rekvizity, naturalistická maketa mrtvého psa). Proto jsme pro klíčovou scénu v londýnském metru využili možnosti točny a odhalili jsme dosud skrytý prostor (zadní stěnu divadelního „boxu“) realistické nástupiště londýnského metra. Přesun ze stylizované

---

<sup>11</sup> HADDON, Mark; STEPHENS, Simon: *Podivný případ se psem*, Městské divadlo Brno, premiéra 30. listopadu a 1. prosince 2013.

<sup>12</sup> MILLER, Arthur: *Čarodějky ze Salemu*, Městské divadlo Brno, premiéra 10. a 11. února 2018.

scény do prostředí pojatého jako naturalistická iluze mohl snad i odpovídat perspektivě postavy Christophera – tedy intenzivnímu zážitku z velkoměsta, z nového světa.

Úspěšné a pozitivně přijaté inscenace v Městském divadle se mi podařilo vytvořit i díky specifickému, ale promyšlenému divadelnímu provozu v MDB, kde je prioritou srozumitelná a funkční disciplína a disciplinovanost celého divadla.

Náročný provoz dvou divadelních scén (činoherní a hudební) si ale možná sám řekl o netradiční řešení divadelního zázemí. Specifika zkoušení libovolné inscenace v MDB jsou především v tom, že inscenační tým má k dispozici až do generálkového týdne právě jen a pouze zkušebnu. Celý inscenační tým se podívá na jeviště vlastně jen jednou – v den technické a svícené zkoušky (obvykle 14 dnů před premiérou). Největší pracovní vypětí pak čeká herce a celý inscenační tým během posledního týdne. Od pondělí až do sobotní premiéry se totiž na jevišti činoherní scény *nehraje*.<sup>13</sup> Hlavní zkoušky (čtyř- , ale většinou až pětihodinové) probíhají ve dvou fázích, tedy ráno i večer.

### **Divadelní provoz**

Výše uvedené odpovídá postřehu J. Šestáka, a sice že *v řadě případů vyžaduje chod divadla takové nasazení jednotlivých pracovníků, které překračuje jejich povinnosti, pracovní dobu i finanční ohodnocení*.<sup>14</sup> Bohužel, často se v divadlech stává, že limitující rozpočet nutí inscenační tým do nalezení takového řešení, které bývá často "to nejlevnější". Kvalita materiálů pak nevydrží náročný divadelní provoz a snadněji podlehnou opotřebování – a začarovaný kruh nedostatečnosti se uzavírá. Jako zjevení z jiné reality se inscenačnímu týmu přivyklému na českou provozní realitu mohou jevit principy práce se scénografií v zahraničí – jmenovitě u režiséra Thomase Ostermeiera (jak to ve své knize popisuje Jitka Goriaux Pelechová<sup>15</sup>). Existence *Bauprobe* anebo zahájení zkoušek až v momentě existence reálné scény – obojí by v podmínkách českých souborových divadel vyžadovalo naprosto exkluzivní přístup (včetně odpovídajícího zafinancování) vyjednaný měsíce, možná roky před premiérou.

---

<sup>13</sup> V případě přípravy náročného muzikálu nebo hudební inscenace se na hudební scéně MDB nehraje až 14 dnů – specifika muzikálového provozu jsou na organizaci závěrečných zkoušek ještě náročnější.

<sup>14</sup> Šesták, op. cit., s. 146.

<sup>15</sup> Goriaux Pelechová, Jitka: *Divadlo Thomase Ostermeiera*, Praha (KANT) 2014, s. 109.

V divadlech, kde jsem zatím měl možnost pracovat, je hledání provozního mechanismu pro danou inscenaci často tím nejdůležitějším bodem na všech inscenačních poradách<sup>16</sup>. Netvrdím, že to není důležité, reálným podmínkám se tvůrčí tým prostě musí přizpůsobit – ale nestává se snad až příliš často, že se opomíjí skutečná snaha o nalezení smyslu inscenace a divadla? Divadlo je složitý provozní komplex, ale v ideálním případě by mělo být (a od všech zaměstnanců) spojeno se stálou vnitřní přítomností, se skutečnou *účastí* na divadelním provozu.

Mluvím-li na tomto místě o vzájemném soužití a spolupráci v rámci divadla, pak musím zmínit ještě jednu podstatnou výhodu, kterou zkoušení v Městském divadle nabízí – a tou je zavedená a funkční pozice asistenta režie.

Je nesmírně přínosné pro inscenaci, že existuje taková osobnost, která propojuje svět inscenačního týmu a svět divadla. Asistent oorganizuje setkávání s šéfem jevištní techniky, koordinuje a dohlíží na stavbu náznaku dekorace na zkušebně, předává informace o vývoji zkoušek a postav všem, kteří to potřebují vědět, alternacím, nepřítomným hercům, krejčovnám, technikům... Aktivně se podílí na tom, *čeho chce tvůrčí tým v inscenaci dosáhnout*.

### **Čarodějky ze Salemu**

Za dosavadní vrchol mé plodné a přínosné spolupráce s Městským divadlem považuji inscenaci *Čarodějky ze Salemu*. Nešlo o nic jiného než o vzájemný respekt (a o úctu k profesi) všech zúčastněných při divadelní práci. Smysluplnost divadla se pak může projevat nejen ve směru ven, ke společnosti, ale i v dostředivém působení na lidi pracující v divadelní instituci.

### **Závěr**

V pozici hostujícího režiséra stojím na hraně mezi dvěma perspektivami: na jedné straně stojí zájem divadla, na straně druhé pak osobní zájem režiséra, jeho představy, ideje, motivace, vůle. Předkládaná disertační práce by tedy měla vykreslit

---

<sup>16</sup> Někdy se přidávají ještě další omezení, například pokud si divadlo přeje, aby celá inscenace byla k dispozici na zájezdová představení či na představení pod širým nebem. Scénografické možnosti jsou pak omezovány i přepravními rozměry dopravních prostředků, které má divadlo k dispozici.

zejména subjektivní obraz, ale optika hostujícího režiséra je svým způsobem zároveň zprávou o současném stavu divadla (a divadel).

Jak tedy „tvořivost“ vzájemného setkávání hostujícího režiséra s divadlem do budoucna rozvíjet? Případně jaké další aspekty a okolnosti se k primárnímu úkolu „vytvoření uměleckého díla“ hostujícím umělcem přidávají a jak to iniciuje/blokuje tvorbu? Souborové divadlo je jistým typem kulturní instituce – a životnost institucí určuje i jejich organizovanost.

Z hlediska tvořivosti a tvorby se zaměřuji na herecký ensemble: konkrétní divadlo, respektive dramaturgie a/nebo vedení příslušného divadla (ať již ředitel či umělecký šéf, případně oba), by mělo především znát schopnosti a vlastnosti členů hereckého souboru a mělo by tento svůj herecký potenciál rozvíjet, inspirovat a využívat. Pro každého herce je důležitý *pocit uplatnění* v rámci repertoáru a programu divadla. Pokud zanikne u jednoho či více herců pocit uplatnění, pak divadlo stojí před hrozivými komplikacemi při přípravách libovolné další inscenace i při běžných reprízách inscenací, které již na repertoáru jsou.

Hostující režisér vstupuje se svým inscenačním projektem do divadla, které ze samé podstaty divadelního provozu nemůže nebýt v nějaké velice konkrétní a aktuální situaci (divadlo disponující hereckým souborem také existuje na onom klíčovém průsečíku časoprostoru, tedy *tady a teď*). Kromě nálad, pocitů uplatnění a osobních sympatií i antipatií směrem k chystanému kusu a k inscenačnímu týmu, jde velmi často o složité vzájemné emocionální vazby v relativně uzavřeném kolektivu. Tyto vazby pochopitelně lze ignorovat (zejména v profesionálním divadle, resp. tam by to mělo být možné), ale režisér při delikátní povaze svého povolání, kdy vytváří složitá kolektivní umělecká díla ve spolupráci s ostatními, by měl mít o aktuálním stavu nálady v souboru alespoň nějaké povědomí. I proto je schopnost číst sociální dynamiku, vzájemné vztahy v souboru klíčová nejen pro režiséry, ale i pro vedení divadel, konkrétněji pro dramaturgy, kteří mohou svými tvůrčími rozhodnutími ovlivňovat herecký soubor a jeho jednotlivé členy. Dramaturg, a jeho zásadní tvořivá pozice v divadelní instituci, by tedy měl být hostujícímu režisérovi nejbližším partnerem – ale povaha dramaturgů (podobně jako režiséru či herců) bývá různá. V pomyslném spektru stojí na jedné straně dramaturgové intelektuálové, kteří jsou zruční a pohotiví čtenáři, na straně druhé pak stojí ti dramaturgové, pro které je

vášní samotný kolektiv divadelního organismu. Ideální dramaturg je ovšem kombinací obou těchto typů, respektive právě takového dramaturga by hostující režisér nejvíce potřeboval.

Na divadelním provozu a tvorbě se následně podílí i technické a marketingové složky: Osobně mám moc rád, pokud mohu pracovat v divadle s vlastními divadelními dílnami. Místní truhláři, čalouníci a zámečníci mají přímou zkušenost s možnostmi divadla a jsou v drtivé většině případů lepšími partnery než najaté firmy. Obchodní oddělení je pak mocná (někdy bohužel samostatná a soběstačná) instituce uvnitř divadelní instituce ovlivňující tvorbu a tvořivost.

Ale nejde opomenout celkové finanční zabezpečení (a možnosti) divadel (potažmo celého kulturního sektoru). A při práci je navíc potřeba věnovat pozornost kulturnímu povědomí divácké obce (potažmo národa), které jde ruku v ruce s reálnými nároky, diváckým zájmem a vkusem. Takové kulturní zázemí úzce souvisí s živými kulturními tradicemi. Obě tyto oblasti se překrývají, finance a kultura jsou v mnohem těsnějším kontaktu, než si příslušné obecní zastupitelstvo uvědomuje.

V práci cituji článek deníku Guardian<sup>17</sup> z roku 2015, kde se k mému překvapení odkrývá značně podfinancovaná rovina honorářů pro režiséry i v britském divadle: „Polovina režisérů pracujících v britském divadle má roční příjmy pod £5,000“ (podle kurzu 28,6Kč/£ přibližně 143.000Kč). Průměrný příjem režiséra za rok pak činí £10,759 (cca 308.000Kč). Tuto částku autorka porovnává s průměrnými příjmy režisérů v jiných evropských zemích; i úspěšný a dobře zavedený režisér, který za rok nazkouší čtyři inscenace v reprezentativních divadlech dosáhne na souhrnný roční příjem „pouze“ £22.000 (cca 630.000Kč) – režiséři na podobné úrovni získají za rok v Německu £32.600 (cca 932.000Kč), v Amsterdamu £29.900 (cca 855.000Kč), ve Varšavě £37.260 (cca 1.066.000Kč). Podrobný článek rozebírá i důsledky takového stavu: „(...) je to hanba, protože přicházíme o brilantní talenty a opravdu zajímavé přístupy.“

Aby režisér (na volné noze) nebyl nucen přijímat neúnosné množství režii za sezónu, za což se v citovaném článku (a i dle mé zkušenosti) považuje více

---

<sup>17</sup> in: <https://www.theguardian.com/stage/2015/jan/08/theatre-directors-survey-low-wages-britain>  
by: Ellis-Petersen, Hannah: Half of theatre directors in Britain earning less than £5,000 a year. The Guardian, Thu 8th January 2015.

inscenací než 3-4 za sezónu, měl by jeho plat dosahovat jisté úrovně. Jak v běžné sezóně může vypadat jeden měsíc v zaměstnání hostujícího režiséra – to v předkládané práci uvádím na příkladu záznamu mého pracovního nasazení během listopadu 2018.

### **Profese a profesionalita**

Hmatatelná energie tvořit divadlo s konkrétními osobnostmi se devaluje (zejména v Praze) přijímáním seriálových rolí, nabídek do dabingu a libovolných závazků. Divadlo ovšem nemá být a nesmí být čekárna pro herecké osobnosti. Energie *tvořit* se musí v divadle zužitkovat a kultivovat, musí dojít skutečného docenění – nejen finančního, ale i co se týče příslušné pozornosti od vedení divadla, od kritiky, od divácké obce.

Najde-li se šťastná osobnost, která bere divadelní práci vážně a touží po uměleckém rozvíjení a hledání uměleckých úkolů, pak nejednou sleduji i jiné zápasy. Například jde o zápas takového ducha s něčím ryze fyzickým, s prostorovými možnostmi divadla. I tak se totiž finanční zabezpečení divadel podepisuje na tvorbě: zkušebny, potažmo tréninkové prostory divadel jsou často v tristním stavu. Tvůrčí energie, která sice má být uplatněna především na jevišti, ale je dlouhodobě potlačována a utiskována prostým pobytem na prostorově neodpovídající zkušebně, se má pak tedy najednou zázračně uvolnit na premiéře – a také na každé další repríze. Lze toto dělení energií udržovat dlouhodobě? Anebo je snad cílem jisté univerzální pojetí, jistá zručná povrchnost, se kterou se již lze spokojit?

Cenou za tento „divadelní život v omezeních“ jsou však reálné hodnoty a realizovatelné nároky. Nároky pouze logicky ustupují časovým a prostorovým možnostem divadla a herců. Sestavovat denní anebo týdenní ferman (natož hrací plán na dva měsíce dopředu) je v některých divadlech adrenalinová a neřešitelná křížovka. Rozvíjet českou divadelní kulturu tak, aby získala soběstačné místo na kulturní mapě Evropy, podle mého názoru nelze bez cíleně vynaložených prostředků na reálnou podobu divadelního zázemí, potažmo celé divadelní kultury.

Vždyť kultura (kulturní instituce) přináší mnohem více každému městu a každému lidskému společenství. Nejde jen o jeden osobní zážitek pro dotyčného diváka, nejde jen o společenskou událost.

Divadlo zkrátka přináší užitek. A tento užitek překvapivě podrobně, přesně a inspirativně vystihl již Prokop Šedivý<sup>18</sup>:

„Však užitek ten, které ono [divadlo] zde působí, větší jest než se lidé domnívají. (...) Divadlo jest takové místo, kde utěšení s naučením, odpočínutí s přičiněním, kratochvíle s užitkem se páří. – Když tesklivost srdce naše obkličuje, starostlivé myšlínky mysl naši soužejí, když se nám svět a všecka práce zošklivuje – tu jdeme do divadla, v tomto kunstovném světě jako v snách skutečný svět nám pomíjí, my k sobě opět přicházíme a citedlnosti naše zase procitují, uzdravující náruživosti potřásají s naší dřímající přirozeností, a krvi naší působí čerstvější běh. Nešťastný zde slze své s cizími starostmi vylévá. (...) A tu teprv, když uvidíme, že spolulidé naši šťastni býti počínají, budem se radovati, a pokolení lidské, poněvadž ono cíle a konce svého poznalo, oslavovati.“

#### **Součástí disertační práce jsou záznamy čtyř inscenací na dvd:**

ČAPEK, Karel: ***Bílá nemoc***, Východočeské divadlo Pardubice, premiéra 23. dubna 2016.

HADDON, Mark; STEPHENS, Simon: ***Podivný případ se psem***. Městské divadlo Brno, premiéra 30. listopadu a 1. prosince 2013.

KELLY, Dennis: ***Láska a peníze***, Moravské divadlo Olomouc, premiéra 23. listopadu 2012.

MILLER, Arthur: ***Čarodějky ze Salem***, Městské divadlo Brno, premiéry 10. a 11. února 2018.

---

<sup>18</sup> Šedivý, Prokop: Krátké pojednání o užitku, kterýž ustavičně stojící a dobře spořádané divadlo způsobiti může, strojopis (k stopadesátému výročí smrti Friedricha Schillera), Čs. divadelní a literární jednatelství v Praze [1955], s.40-41.