

JANÁČKOVA AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V BRNĚ
DIVADELNÍ FAKULTA

Jana Schmiedtová

Inscenační rukopis režisérky Hany Burešové

(s přihlédnutím k její tvorbě v *Městském divadle Brno* v letech 2003 - 2006)

Bakalářská diplomová práce

Vedoucí diplomové práce: MgA. Ivo Krobot

BRNO 2007



Prohlašuji, že jsem pracovala samostatně a
použila pouze prameny, které uvádím
v seznamu literatury.

Jana Schmiedtová

Děkuji za projevenou ochotu konzultování panu **Štěpánu Otčenáškov**i. Dále děkuji **Veronice Poláčkové**, tiskové mluvčí *Městského divadla Brno*, za poskytnutí fotografií k brněnským inscenacím (foto © Jef Kratochvíl), panu **Ladislavovi Stýblovi** za poskytnutí DVD s nahrávkami brněnských inscenací, panu **Karlovi Královi** ze zasláný článek.

Dále děkuji pracovníkům archivu *Městského divadla Brno* za poskytnutí a okopírování článků a kritik týkajících se brněnských inscenací a pracovníkům Divadelního ústavu za zasláné bibliografie článků a seznam inscenací Hany Burešové.

Mé díky patří i všem ostatním, kteří mě k tomuto tématu nasměřovali a těm, kteří mi pomohli tuto práci dokončit.

OBSAH

1		
Úvod (volba tématu)		str.6
1.1		
Literatura týkající se režisérky Hany Burešové...		str.7
2		
Krátký pohled na současnou ženskou profesionální činoherní režii v České republice		str.10
3		
Shrnutí dosavadní tvůrčí činnosti režisérek		str.13
4		
Režijní rukopis režisérky Hany Burešové		str.21
4.1		
Koncepce		str.21
4.2		
Hledání osobního tématu		str.22
4.3		
Jedinečnost prolínání výrazových prostředků a žánrů		str.23
4.4		
Archetyp a konvence		str.25
4.5		
Jednotlivé archetypy v inscenacích Burešové		str.27
4.6		
Základní stylové linie v tvorbě režisérky		str.30
4.7		
Hudba a výprava – součást jevištního obrazu		str.37
4.8		
Herec – nositel energie		.str.40
5		
Brněnské inscenace v letech 2003 až 2006		str.42
5.1		
Kamenný host aneb Prostopášník /2003/		str.44
5.2		
Znamení kříže /2005/ /shrnutí poznatků z praktické stáže/		str.49
5.3		
Amfitryon /2006/		str.54
6		
Závěr		str.57
7		
Anotace bakalářské práce		str.58
8		
Seznam citované a použité literatury		str.59
9		
Příloha 2 (<i>Hedda Gabler – Hra s mrtvou myší</i> , bakalářský projekt)		str.66

1 Úvod (volba tématu)

Hanu Burešovou vnímám jako jednu z nejvýraznějších osobností současné režie a českého divadla vůbec. A také jako ženu, která obhájila své místo na poli divadla – více méně mužského světa. Jde o jedinou režisérku, která doposud obdržela cenu české kritiky – Cenu Alfréda Radoka – a o jednu ze dvou režisérek v České republice, které aktuálně fungují jako kmenové režisérky a členky uměleckého vedení profesionálního repertoárového činoherního divadla. Nejenom proto jsem si ji a její režijní rukopis zvolila jako téma své bakalářské práce.

V žádném případě nejde o volbu nahodilou či z nutnosti, ale o volbu ovlivněnou v posledních deseti letech mým instinktivním vyhledáváním jejích inscenací v dramaturgické skladbě nejenom pražských divadel. Na počátku mě zaujala Burešová inscenace *Škola základ života*, kterou jsem zhlédla v roce 1997, pár měsíců po její obnovené premiéře v nově otevřeném *Divadle v Dlouhé*. Od té doby patřím – postupně plánovitě – k režisérčiným pravidelným divákům a nyní i k těm jedincům, kteří se o její osobu a tvorbu zajímají z divadelně odborného hlediska.

Skrze analýzu tří jejích inscenací, které uvedla jako host na *Činoherní scéně v Městském divadle Brno*, se budu v této práci snažit pojmenovat základní rukopis režisérky Hany Burešové, který zaujímá v kontextu současné české režie své významné místo. Půjde o inscenace:

Vincenzo Righini – Nunziato Porta: *Kamenný host aneb Prostopášník*¹

Pedro Calderón de la Barca: *Znamení kříže*²

Heinrich von Kleist: *Amfytrion*³.

Tyto režijní práce kauzálně jasně vycházejí z osobitých linií, kterých se Hana Burešová drží po celou svou profesionální režijní dráhu. Proto se budu vracet do minulosti, k pracím, které považujeme za vývojové fáze těchto linií. Také se budu odvolávat k osobě dramaturga Štěpána Otčenáška, který je vlastně – jako stálý člen inscenačního týmu – nutně jejich spoluautorem. To je další věc, kterou shledávám na tvorbě režisérky jako ojedinělou a důležitou – její úzká a stálá spolupráce se svým dramaturgem. Přesně to vystihují dva citáty Zdeňka Hořínka, se kterými se plně ztotožňuji.

„*Východiskem divadelní práce je dramaturgie.*“⁴

¹ Premiéry v *Městském divadle v Brně* 6. a 7. září 2003

² Premiéry v *Městském divadle v Brně* 10. a 11. září 2005

³ Premiéry v *Městském divadle v Brně* 9. a 10. září 2006

⁴ *Radostná dobrodružství*. In Hořínek, Zdeněk. *Divadlo mezi modernou a postmodernou*, Praha, Nakladatelství Studia Ypsilon, 1998, str. 96.

„(...) že je to svazek (chápejme Burešové a Otčenáška, poznámka autora) těsný, v němž se historická, teoretická a kritická kvalifikace dramaturga spojuje s uměleckou imaginací, ale též se vzděláním a umanutou pracovitostí režisérky. Dramaturgicko-režijní příprava je v jejich případě vždy masivní, což zahrnuje nejen značkou pietu k výchozímu textu, ale i velmi aktivní vztah k němu.“⁵

Hana Burešová je pro mě zajímavým tématem nejen proto, že jde – jak jsem už zmínila – o jednu z mála žen-režisérek v českém divadelním prostředí, jde hlavně o režisérku vynikající jedinečnou šíří žánrového záběru. Ten sahá od frašek a komedií různých druhů, přes činoherně pojatou operu, operetu i samotnou operu, dramaturgické – ať už prozaických děl velkých společenských témat nebo fantasy literatury – až k hrám se spirituální či náboženskou tematikou.

Režisérka – ve spolupráci s dramaturgem – uvádí české i světové novinky, a to jak dramatické texty pozapomenuté, v dnešní době nehrané nebo považované za nehratelné, tak nově napsané nebo přeložené. Repertoár *Divadla v Dlouhé* – společně s inscenacemi druhého kmenového režiséra Jana Borny – díky tomu vyniká svým programovým zaměřením v kontextu ostatních pražských i českých činoherních scén.

Vezmeme-li režijní práci Burešové obecně, u žádné z jejích inscenací nejde ve výsledku o tvar působící jako bezinvenčně převedený text na scénu. Režisérka má tu schopnost, že dokáže důsledně naplnit koncepci. Každá inscenace ve výsledku vyniká přesným klíčem a stylizací, ojedinělou poezií a stylovým uchopením vzešlých z podrobné analýzy a interpretace dramatického textu.

Ne posledním, avšak důležitým impulsem pro můj výběr tématu, je fakt, že osobnost a práce režisérky Hany Burešové není – v porovnání s jejími generačními režiséřskými vrstevníky – dostatečně zmapována, ale o tom více v následující podkapitole.

1.1 Literatura týkající se Hany Burešové

Literatury, která by se přímo týkala režisérky Burešové a její práce, je málo. Existuje sice velké množství dílčích informací získatelných z jednotlivých programů k inscenacím, rozhovorů a kritik, dají se vyhledat i stručnější portréty režisérky, ale jde o materiál nikdy neutříděný, nikým nikde uceleně neshrnutý, její dosavadní práce je nezmapovaná. Je mi jasné, že se tvorba režisérky neustále kontinuálně vyvíjí, že neskonečila, a proto se nedá zpracovat celkově. Ale i tak neexistenci jakékoli literatury shrnující její dosavadní práci pokládám za neodpuštělný deficit. Tvrdím toto s přihlédnutím k nevyvratitelnému faktu, že o režisérech, kteří společně s Burešovou výrazně profilovali české profesionální divadlo po roce 1989: Vladimíru Morávkovi,

⁵ *Radostná dobrodružství*. In: Hořínek, Zdeněk. *Divadlo mezi modernou a postmodernou*, Praha, Nakladatelství Studia Ypsilon, 1998, str. 96.

Petrovi Lébloví, Janu Antonínu Pitínském⁶ nebo Janu Nebeském, existují celé knihy⁷. Portrét či monografie Hany Burešové v knižní podobě doposud nevyšly.

Celkovým dosavadním dílem režisérky se v obsáhlejší studii či článku v poslední době nezabýval nikdo. Před 14 lety po té, co Burešová získala cenu Alfréda Radoka, vyšel obsáhlý rozhovor a analýza jejího režijního stylu v časopisu Svět a divadlo, autorem byl Karel Král. V roce 1995 shrnul do výstižného několikastránkového portrétu práci režisérky Zdeněk Hořínek.

Nedostačující, ale existující informační zdroje jsou periodika: Divadelní noviny, Svět a divadlo, Kritická příloha Revolver revue a Czech Theatre, v posledním jmenovaném jde spíše o obecnější informační články v anglickém a francouzském jazyce.

Dobře lze pracovat s literaturou vydanou *Divadlem v Dlouhé* k propagačním účelům⁸, najdeme tu stručný portrét a výčet inscenací. Podobně je to s almanachem *Divadla v Řeznické*⁹ a *Činoherního studia* v Ústí nad Labem¹⁰.

Samostatně lze dohledat starší kritiky a stručné analýzy jednotlivých představení či rozhovory s režisérkou, a to nejlépe ve výstřížkové službě Městské knihovny v Praze (zde jsou podchyceny všechny její významnější pražské a brněnské inscenace i články a obecné rozhovory s Burešovou o její režisérské práci) nebo v archivu *Městského divadla Brno* (zde najdete kritiky a rozhovory týkající se inscenací režisérky v *Městském divadle Brno*). Toto divadlo také každoročně vydává ročenku, kde se formou analýz vyjadřují divadelní teoretici ke každé premiéře sezóny zvlášť. Pro nás důležité je, že o inscenaci *Kamenný host aneb Prostopášník* napsal Vít Závodský¹¹, o *Znamení kříže* Petr Christov¹² a o poslední zdejší režisérčině inscenaci *Amfitryon*, která měla svou premiéru na začátku letošní divadelní sezóny 2006 - 2007, bude psát David Drozd (ročenka nebyla ještě vydána).

⁶ Vlastním jménem Zdeněk Petrželka.

⁷ Němečková, Lucie – Hulec, Vladimír – Tichý, Zdeněk Alois a kolektiv autorů: Vladimír Morávek U nás nudou neumřete, Praha, Pražská scéna, 2004.

-Smoláková, Vlasta – Tobiáš, Egon L.: Fenomén Lébl aneb Nikdy nevíš, kdy zas budeš amatér, Pražská Scéna, Praha 1996.

-Soláková, Vlasta: Fenomén Lébl 2 aneb Dobře se bavit – s Pánembohem!, Divadelní ústav v Praze a Pražská scéna, Praha 2005.

-Reslová, Marie – Černý, Ondřej – Dvořák, Jan – Hořínek, Zdeněk – Krejčí Hubert – Petláková Eva – Tobiáš, Egon: *J.A.Pitínský Od Ameriky k Daliborovi*, Pražská scéna, Praha 2001.

-Šavlíková, Kateřina a kolektiv autorů: *Jan Nebeský*, Pražská scéna, Praha 2003.

⁸ *Prvních pět let*. Vydalo *Divadlo v Dlouhé*, scéna hl. města Prahy v roce 2001. 2002/2003 *Mokrý sezona*. Vydalo *Divadlo v Dlouhé*, scéna hl. města Prahy v roce 2003.

⁹ *Almanach Divadla v Řeznické 1981 – 2001*. Praha, Divadlo v Řeznické, 2001.

¹⁰ *Činoherní studio DVACET LET*. Děčín, Klub přátel Činoherního studia, 1992.

¹¹ Závodský, Vít: *Donjuanovské téma v odlehčeně komediální podobě*. In *Městské divadlo Brno 2003 – 2004*. Brno, *Městské divadlo Brno*, 2004, str. 18 – 27.

¹² Christov, Petr: *Jak neudělat nad divadlem kříž, aneb Znamení kříže*. In *Městské divadlo Brno 2005 – 2006*, Brno, *Městské divadlo Brno*, 2006, str. 24 – 26.

V programu České televize bylo možno shlédnout dva poměrně informačně obsáhlé pořady, a to talkshow *Noc s Andělem s Divadlem v Dlouhé*¹³ a dokument Samihy Malen mapující historii *Divadla v Dlouhé* s názvem *Dlouhých deset let*¹⁴.

Dále lze vyhledávat informace o osobě a práci režisérky na internetu. Z použitelných webových stránek bych jmenovala: web domovské scény režisérky: www.divadlovdlouhe.cz, divadelní server www.scena.cz, www.divadlo.cz a <http://i-divadlo.cz> (zde lze nalézt archiv kritik). Na stránkách divadelního ústavu: www.divadelni-ustav.cz je možno hledat v bibliografické databázi a dotazovat se odborných pracovníků Divadelního ústavu v Praze. Ovšem všechny na internetu získané informace musí být prověřeny z několika zdrojů. Ani databáze Divadelního ústavu není úplná, scházejí záznamy o některých inscenacích a data premiér se neshodují s už zmíněnou propagační literaturou *Divadla v Dlouhé*.

V této práci hodlám taktéž těžit z vlastních poznámek¹⁵, které jsem pořídila během přípravy, premiéry a repríz inscenace *Znamení kříže*, kterých jsem se účastnila jako druhý asistent režie, a tedy jako každodenní pozorovatel.

¹³ *Noc s Andělem s Divadlem v Dlouhé*. Vyrobila Česká televize 2006. Odvysíláno živě 26.září 2006.

¹⁴ Maleh, Samiha (scénář, režie): *Dlouhých deset let*. Ve spolupráci s *Divadlem v Dlouhé* vyrobila Česká televize 2006.

¹⁵ Rukopis poznámek týkajících se přípravy, premiéry a některých repríz inscenace *Znamení kříže* jsou v archivu autorky. Tyto poznámky se týkají časového rozmezí 30. května 2005 (první čtená zkouška) až 27.3. 2007 (jedna z mnou zhlédnutých repríz)

2 Krátký pohled na současnou ženskou profesionální činoherní režii v České republice

Obecně lze říci, že ženy-profesionální režisérky jsou zastoupeny v českých divadlech opravdu jen z několika málo procent. Provedeme-li průzkum¹⁶ webových stránek více než čtyřiceti profesionálních činoherních scén České republiky, projdeme-li obsazení stálých uměleckých souborů, zjistíme, že pouze ve dvou případech působí žena na postu kmenové režisérky. Je to Hana Burešová v pražském *Divadle v Dlouhé* a čerstvá absolventka činoherní režie na AMU¹⁷, studentka Jakuba Korčáka, Natálie Deáková. Ta pracuje v angažmá v *Činoherním studiu* v Ústí nad Labem od ledna 2005. Obě dvě jsou zároveň i členky uměleckého vedení divadla. Do tohoto výčtu by bylo možno zařadit i Evu Bergerovou, která působí jako umělecká šéfka a režisérka divadelní společnost *Company.cz*, jež pravidelně hraje v pražském *Strašnickém divadle*. Tady ale nejde o repertoárové divadlo se stálým hereckým souborem, byť o něj režisérka usilovala a usiluje.

Jako kmenová dramaturgyně a příležitostná režisérka funguje v brněnském divadle *Polárka* absolventka činoherní režie na JAMU¹⁸, žačka Zbyňka Srby, Hana Mikolášková a pražské divadlo *Nablízko* vede Apolena Vynohradnyková, absolventka režie na KALD DAMU¹⁹ pod vedením Jana Borny.

To jsou všechny profesionální režisérky zaměstnané v českých divadlech. Ovšem tady jsem už zmínila i nedávné absolventky, Haně Burešové generačně vzdálené. Ji bližší a režijně činné jsou Jana Kališová a Lucie Bělohradská. Obě pracují ve „svobodném povolání“, tedy takzvaně „na volné noze“, tedy pracují v divadlech pohostinsky, stejně jako starší Lída Engelová a nyní i Věra Herajtová, ta působila od roku 2001 do roku 2005 ve stálém angažmá jako režisérka a umělecká šéfka *Západočeského divadla v Chebu*. Další ze současných českých režisérek – Zoja Mikotová – vede ateliér Dramatické výchovy pro neslyšící na brněnské JAMU, pohostinsky režiruje a pravidelně participuje na inscenacích Ivo Krobota jako choreografka a autorka pohybové spolupráce.

V neposlední řadě je dnes divadelně činná brněnská Eva Tálská, bývalá kmenová režisérka *Husy na Provázku* a „umělecká vůdkyně“ *Studia Dům*. Dovolíme si zde malou, omyl vysvětlující, odbočku. Totiž: právě s režisérkou Tálskou bývá Burešová divadelními teoretiky srovnávána (snad k tomu přispívá fakt, že obě dvě studovaly režii u Evžena Sokolovského). Jde však o srovnání pouze povrchní, vnějškové, jedná se o dvě

¹⁶ K této rešerši jsem čerpala ze sítě internet, 23.dubna 2007, 13:00 – 19:00.

¹⁷ Akademie múzických umění v Praze

¹⁸ Janáčkova akademie múzických umění v Brně

¹⁹ Katedra alternativního a loutkového divadla, Divadelní akademie múzických umění v Praze

naprosto odlišné tvůrčí individuality. Obě se sice ve své tvorbě zabývají lidovou tradicí, folklórem a hledáním vyššího řádu v lidském životě, ale každá na toto téma nahlíží zcela z jiného a ojedinělého úhlu pohledu. Zatímco Tálská vychází ze síly jednoduchosti a přesnosti lidové poezie, a tu ve vizuálně působivých obrazech oživuje na scéně, Burešová obecně téma řádu a tradice hledá v textech obsáhlejších, s pravidelnější strukturou, a podtrhuje je až ve výsledném scénickém ztvárnění.

Za podobné u těchto dvou režiserek by bylo možné považovat inspiraci a vycházení z tradic lidového divadla. A také skládání textu pomocí montáže. To např. v inscenaci *Hra lidová* Hany Burešové (o té více v dalších kapitolách) a v inscenaci *Veselka*²⁰ Evy Tálské. U obou byl text složen z dílčích prvků tradiční lidové tvorby (poezie, říkadel atp.). Ovšem u Burešové prozatím zůstalo u jedné takové inscenace, dále se její umělecký vývoj ubíral jiným směrem, směrem textů pravidelnějších forem.

Obecně v tvorbě Burešové shledáváme jasné ohnisko zájmu v hledání a studování archetypů²¹ a archetypálních situací. V oblasti zájmu Tálské se nachází možnost metaforického jevištního vyjádření poezie, nonsensu a pohádkových motivů. To jsem se však odklonila od své rešerše – považovala jsem ale za nutné vyjádřit se k jejich častému povrchnímu srovnání.

Pro úplný výčet aktivních divadelních režiserek uvádím v Čechách pracující a na JAMU činoherní herectví vyučující ruskou režisérku Oxanu Meleškinu – Smilkovou. Dále pak pohostinsky režirující Viktorii Čermákovou, Valérii Schulczovou a v divadle režirující filmovou režisérku Alici Nellis.

Po této rešerši snad dáte za pravdu mému tvrzení, že divadlo je mužský svět. Jádrem nastíněné situace je fakt, že žena-režisérka vždy nutně stojí před otázkou týkající se mateřství a rodiny v jejím životě. To nelze popírat nebo bagatelizovat. Můžeme se sice obracet na feministické teorie o rovnosti pohlaví a dávat ženě stejné možnosti jako muži, ale nelze přehlédnout, že muž a žena jsou v jádru dva – nejenom fyzicky – nestejní jedinci. Každému je primárně dána v životě jiná, zcela odlišná úloha.

Žena v sobě nese potenciál nového života, kterým je ovlivněno celé její tělo, celý její život. Je zranitelnější, slabší a pro případně narozené dítě potřebnější. Tak je oslabována možná kariéra, ve které lépe uspěje muž. Tyto úlohy jsou v dnešním světě přehlíženy, zjednodušovány a negovány. Funkce manželského svazku je málokdy chápána jako zaštitění rodičovství pro dítě (tím zde mizí i nutnost role otce!), mateřství a s ním spojená práce jsou bagatelizovány, ponižovány, státem chtěny, ale dostatečně nepodporovány (už jen sousloví „mateřská dovolená“ je spojení paradoxní; označuje čas, který žena stráví staráním se o dítě, ale slovo dovolená v sobě nese význam času

²⁰ *Divadlo Husa na Provázku*, premiéra 7.června 2002.

²¹ archetyp, -u m. (6. j. -u) (z řec. zákl.) původní typ, původní znění textu; praty, *Slovník spisovného jazyka českého*

nepracovního, odpočinkového). Žena se často v tomto období – těhotenství a tři roky mateřské dovolené – stává finančně, tedy životně závislá na svém muži, což se chápe jako jemu podřízená. To je ale popření norem dnešního společenského názoru, který ženu vyzývá, aby byla soběstačná, svobodná a nezávislá.

Popření role matky znamená vynechání důležité vývojové etapy v životě ženy. Mnohé profesně činné režisérky zůstávají bez rodin a dětí, stávají se tak lépe schopné postavit se do umělecké konfrontace s muži-režiséry, ale ochuzují sebe i svou práci o důležité citové a lidské dozrání, o celkové zklidnění, které by jistě ojediněle změnilo jejich nahlížení nejenom na divadlo, ale vůbec na celý život. Stávají se svým způsobem muži v ženském těle, jejich ženská jedinečnost se minimalizuje.

Na druhé straně si však nelze nevšimnout, že ačkoliv mnoho režisérek dokončí studia, nakonec se rozhodnou pro méně stresující a nervově vypjatou práci, než je fungování v pravidelném repertoárovém divadle.

V širším povědomí se tak přemýšlí o práci režiséra jako o výhradně mužské práci. Případné ženě-režisérce (nebo ženě-režisérce-matce) pak není díky tomu dávana v českém divadle stejná šance jako jejímu mužskému kolegovi. Ve vedení některých divadel fungují rutinní, průměrní muži-režiséři, jež vytrvale posečkali na svou příležitost a kteří ve svých funkcích zůstávají jen proto, že jejich dosavadní (často jde dle Petere Brooka použít označení „mrtvolná“) práce a postavení nebylo znejistěno něčím jako je těhotenství, mateřství nebo chod rodiny a domácnosti.

Žena je svou přirozeností nucena k neustálé konfrontaci s případným mateřstvím a flexibilním přizpůsobením se mu.

Ano jistě, vše, co jsem zde zmínila, je postavené na osobním rozhodnutí, ale je nutné si uvědomit, že – v dnešním divadelním světě ojedinělá – režisérka-matka vnáší do svých inscenací ojedinělý „měkčí“ pohled na svět, a ten je třeba podpořit. Ne stavět ho do konfrontace a dokonce někdy i soutěže s mužským pohledem, jenž je sám ve své podstatě vnějškově razantnější, odolnější a průbojnější.

Zdeněk Hořínek vystihuje pohled Burešové-režisérky-matky – následovně:

„Pro svůj pohled na vyznění Faustova Juanova osudu našla režisérka naivně výmluvný znak, „záblesk čistoty“ ztělesněný nevinným dítětem v bílém, které se zjevuje ve chvíli, kdy se Rytíř chystá odnést Juana do pekla. Žádná tragédie není absolutní, žádná lidská katastrofa není s to zrušit věčnou lidskou naději. (...).

I když si Hana Burešová – jako mnohá inteligentní holka – v mládí přála být klukem a ani později se nestala bojovnou feministkou, obohacuje doménu české režie nápadným příspěvkem ženského realismu, ženské vitality a ženské

*moudrosti. Není snad dítě nejpádnejším a nejrealnějším ženským argumentem?*²²

3 Shrnutí dosavadní tvůrčí činnosti režisérky

Pro přesné pojmenování režijního směřování a rukopisu Burešové, které následuje v další kapitole, je nutné si nejdříve uvědomit kořeny jejích inspirační zdrojů a vývojové tendence už zmíněných linií²³.

Hana Burešová se narodila 25. února 1959 v Praze.

*„Dětství je zásobárna mých snů i nápadů, která se občas kupodivu uskutečňují. Člověk přitom cítí trochu uspokojení, že je to tak, jak si představoval, i trochu lítost, že se tím naplněním ale cosi taky končí.“*²⁴

Studovala opakovaným čtením stavbu příběhu, typické postavy a klišé starých dívčích románek. Skrze příbuzenstvo na Klatovsku (sousedícího s Chodskem) a díla Boženy Němcové (nejvíce *Babičku*) si našla vztah k folklóru. Obojí zmíněné se později projevuje v její profesionální režijní práci. V roce 1971 zakládá se spolužáky na základní škole divadlo *Sundrop a spol.*, pro které jednak píše hry (1971 – *Manželství na dvě facky*, 1972 – *Aristokraté*, 1975 – *Podzimy mého života*) a režisuje, ale kde také hraje většinu mužských rolí. Navštěvuje dramatický kroužek pod vedením Jiřiny Steimarové při Lidové škole umění. Statuje a patří k pravidelným návštěvníkům výhradně *Realistického divadla*, kde poznává tvorbu režiséra Luboše Pistoria.

V roce 1979 je – po maturitě na gymnáziu – na odvolání přijata na Divadelní fakultu pražské AMU, obor činoherní režie, do ročníku Evžena Sokolovského. Jakékoliv ambice být herečkou ji brzy opustily.

*„Od patnácti jsem chodila jako jiné děti toužící po DAMU do „lidušky“ (...) Zpočátku jsem ještě trochu koketovala s herectvím. Záhy mě však přestalo bavit hrát něco, co jsem sama necítila potřebu hrát. (...) Chyběla mi asi vůle, motivace a myslím i odvaha veřejně „opravdově“ vystupovat.“*²⁵

²² Hořínek, Zdeněk: *Radostná dobrodružství*. In Hořínek, Zdeněk. *Divadlo mezi modernou a postmodernou*, Praha, Nakladatelství Studia Ypsilon, 1998, str. 100 - 101.

²³ K tomuto přehledu jsem čerpala z:

Archivních materiálů Divadelního ústavu v Praze – přehledu divadelních inscenací Hany Burešové, použitý výpis v archivu autorky. Burešová, Hana – Král, Karel (rozmlouval): *Kapitán John Peggy Heartfield vypravuje*. Svět a divadlo, 1993, roč. 4, č. 1, str. 56 – 71.

Burešová, Hana – Procházka, Vladimír (rozmlouval): *Případ Labyrint*. Divadelní noviny, 3.10. 1995, roč. 4, č. 16, str. 3.

Prvních pět let. Vydalo Divadlo v Dlouhé, scéna hl. města Prahy. Praha 2001.

Almanach Divadla v Řeznické 1981 – 2001. Praha, Divadlo v Řeznické, 2001.

Činoherní studio DVACET LET. Děčín, Klub přátel Činoherního studia, 1992.

Otčenášek, Štěpán – Závíš, Jiří (sestavili): *Amfitryon* (program k inscenaci). Vydalo *Městské divadlo v Brně*, Brno 2006.

²⁴ Burešová, Hana – Král, Karel (rozmlouval): *Kapitán John Peggy vypravuje*. Svět a divadlo, 1993, roč. 4, č.1, str. 62.

²⁵ Burešová, Hana – Král, Karel (rozmlouval): *Kapitán John Peggy vypravuje*. Svět a divadlo, 1993, roč. 4, č.1, str. 62 – 63.

Než však nastoupila ke studiu na vysokou školu, hraje hlavní dívčí roli ve filmu Jiřího Menzela: *Báječní muži s klikou*. Je přesvědčená, že film svým výkonem zkazila.

Během studia režie (1979 – 1983) předvedla svou studijní práci na: *Národ sobě* (krátká scénická variace podle Nezvalových *52 hořkých balad věčného studenta Roberta Davida*.), *Hra na honěnou* (scénář podle „černé kroniky“), *Requero de Espagna* (taneční drama podle filmových scénářů *Španělská slavnost* a *Horečka*), *Kat Morinello* (z loutkových her Matěje Kopeckého), *Brechtabend* (podle *Umění zacházet s pravdou jako se zbrání* z textu Bertolta Brechta *Pět obtíží psaní pravdy*) a na režijní knize dramatu Williama Shakespeara: *Makbeth* (se studenty herectví byl realizovaný úryvek od přípravy po dokonání Dunkanovy vraždy).

V roce 1983 absolvuje akademii inscenací *Hra lidová*²⁶ v divadelním studiu DAMU Disk. Tuto inscenaci Burešová nejenom režírovala ale i sestavila scénář (pracovala na něm dva roky). Šlo o text Václava Kocmánka: *Actus Pobožný*, který režisérce doporučil Evžen Sokolovský. Text samotný byl ale příliš krátký pro celovečerní inscenaci a pojednával pouze o vánoční tematice, zatímco Burešovou více zajímala velikonoční - pašijová. Proto sestavila montáž: do Kocmánkova textu vložila úryvky z *Nového zákona*, vánoční hry lidového baroka, tři pašijové hry z Podkrkonoší, lidové koledy, poezii a říkadla. Vznikl tak text, ve kterém se cyklicky prolínalo téma narození i smrti.

„ (...) jako v moravské lidové o Panence Marii hledající místo k porození božího syna a odmítnuté kovářem, který si již připravuje hřebíky na Kristův kříž (...)“²⁷

Inscenace byla úspěšně přijata na mezinárodním festivalu v italské Aquille.

Při studiu na DAMU inscenuje na nově otevřené scéně *Klubu v Řeznické*²⁸: Anatol Stern: *Výrobce bomb aneb Útěk srdce*²⁹ a Antonín Přidal: *Pěnkava s Loutnou*³⁰. Již tehdy v dramaturgii Štěpána Otčenáška, se kterým se poznali na konci jejího druhého ročníku a který se od té doby stal jejím úzkým spolupracovníkem a manželem.

V letech 1983 – 1984 absolvuje Burešová studijní pobyt v pražském *Činoherním klubu* u režii Ivo Krobota: Alfréd de Musset: *Marianiny rozmary* a Ladislava Smočka: Alexandr Nikolajevič Ostrovskij: *Les*.

Pod značkou DDT³¹ uvádí – opět v *Klubu v Řeznické* – inscenace: Ludvig Holberg: *Jeppe z kopečku*³² a August Strindberg: *Slečna Julie*³³.

V období 1984 – 1985 odchází režisérka na mateřskou dovolenou.

²⁶ Premiéra 19.2. 1983

²⁷ Král, Karel: *Hrdinové a sny vzdorují*. Svět a divadlo, 1993, roč. 4, č.1, str.73.

²⁸ Dnešní *Divadlo v Řeznické*

²⁹ Premiéra 1982, přesné datum se mi nepodařilo zjistit, inscenace není zanesena ani v *Almanachu Divadla v Řeznické* ani ve výpisu inscenací Hany Burešové v Divadelním ústavu.

³⁰ Premiéra 11.10. 1982

³¹ Družstvo divadelní tvorby

³² Premiéra 29.11. 1984

³³ Premiéra 6.11. 1984

Po návratu inscenuje v *Klubu v Řeznické* – společně s herci skupiny *Sklep a Vpřed* – Christian Dietrich Grabbe: *Žert, satira, ironie a hlubší význam*³⁴, hostuje v *Divadle J. Průchy Kladno – Mladá Boleslav* s inscenací: Jiří Šotola: *Možná je na střeše kůň*³⁵ a v *Činoherním studiu* v Ústí nad Labem: Karol Horák: *My tě tu písničku naučíme (Medzivojnový muž)*³⁶. Režiruje v pražském poetickém divadle *Viola* hru Josefa Kainara: *Ubu se vrací*³⁷.

Od roku 1988 přijímá stálé angažmá v *Divadle Jaroslava Průchy* (později přejmenováno na *Středočeské divadlo*) *Kladno – Mladá Boleslav*. Zde pracuje do roku 1992. „*Řekla jsem si, že budu dělat divadlo kdekoliv, ale dobře!*“³⁸ Během tohoto období spolupracovala s dramaturgy Janem Czivišem a Karolou Štěpánovou³⁹. Inscenuje: Michael Frayn: *Bez roucha*⁴⁰, Friedrich Dürrenmatt: *Play Strindberg*⁴¹, Florimond Hervé, Henri Meilhac, Albert Millaud: *Mam'zelle Nitouche*⁴², František Vodsed'álek: *Mojžíš*⁴³, George Bernard Shaw: *Člověk nikdy neví*⁴⁴, Jaroslav Žák: *Škola základ života*⁴⁵.

Vrcholem tohoto období byla inscenace – činoherci zahraná a zazpívaná opera, za kterou obdržela Cenu Českého literárního fondu: Pierre Beaumarchais, Gioacchino Rossini, Cesare Sterbini: *Lazebník sevillský*⁴⁶.

S tímto repertoárem dokázalo divadlo úspěšně získat publikum a přitom nepřistoupit na vnějšíkově líbivou a podbízivou dramaturgii, kterou často volí do svého repertoáru regionální divadla, aby se „zavděčila“ divákovi a dostala ho tak do svého hlediště. Pak ale namísto snahy o „vyšší“ repertoár – snažící se pojmenovat svět kolem nás – suplují funkci povrchní a spotřební televizní zábavy. Peter Brook v *Prázdném prostoru* tvrdí, že je nutné vytvořit takové divadlo, aby bylo nutností člověka na něj chodit, a ne nutit diváka, aby chodil na divadlo, které tvoříme.

Burešová je vyzvána pražským *Labyrintem* k pohostinské režii. S dramaturgem Otčenáškem zvolili a připravili v Československu doposud nehranou hru Cristiana Dietricha Grabbeho: *Don Juan a Faust*, ve které se střetávají dva archetypy světové kultury – svou duši d'áblu upisující Faust a bezcharakterní svůdník Don Juan. Během přípravy bylo Burešové i Otčenáškoví ředitelem divadla, režisérem Karlem Křížem,

³⁴ Premiéra 27.5. 1986

³⁵ Premiéra 30.5. 1987

³⁶ Premiéra 5.11. 1987. Původní název hry v závorce, inscenace přejmenována dle písně z repertoáru skupiny *Vltava*.

³⁷ Premiéra 1988

³⁸ Cituji režisérku ze dne 21.června 2006, bazén Kraví hora, Brno.

³⁹ Dnes pracuje jako dramaturg a tiskový mluvčí pražského *Divadla v Dlouhé*.

⁴⁰ Premiéra 18. 6. 1988

⁴¹ Premiéra 18.1. 1989

⁴² Premiéra 30.12. 1989

⁴³ Premiéra 19.4. 1990

⁴⁴ Premiéra 1.12. 1990

⁴⁵ Premiéra 14.6. 1991

⁴⁶ Premiéra 21.2. 1992

nabídnuto angažmá, které přijali, a společně se svým příchodem do Prahy přenesli ze *Středočeského divadla Kladno – Mladá Boleslav* i inscenaci *Lazebníka sevillského* (s ní do angažmá v *Labyrintu* přišli i čtyři herci⁴⁷). Toto představení se tak souběžně hraje s malou změnou v obsazení jak v Praze v *Labyrintu*, tak ve *Středočeském divadle Kladno – Mladá Boleslav*, koncepce zůstává stejná.

Pražské obnovení inscenace *Lazebníka sevillského* a premiéra hry *Don Juan a Faust*⁴⁸ zaznamenala velký ohlas jak u kritické obce,⁴⁹ tak u diváků⁵⁰. *Don Juan a Faust* je kritiky zvolen inscenačním počinem roku a získává tak Cenu Alfréda Radoka. Ovšem tento rok Burešová boduje nejen na první příčce ankety, ale obsazuje rovnou všechny tři „medailové“ pozice. Pomyslné druhé místo získal *Lazebník sevillský* a třetí inscenace zapomenutých aktovek Františka Ferdinanda Šamberka: *Boucharón – Já mám příjem*⁵¹.

Další premiérou v *Labyrintu* byla česká premiéra Thomase Stearnse Eliota: *Vražda v katedrále*⁵² a pro posílení návštěvnosti následovalo nastudování nové verze – Burešovou a Otčenáškem upravené – komedie Jaroslava Žáka: *Škola základ života*⁵³.

Po konfliktu s vedením divadla, který vyústil v nepříjemnou kauzu, odchází Burešová a Otčenášek společně s několika herci⁵⁴ z angažmá na „volnou nohu“. (Nejdůležitější pro moji práci je fakt, že Burešová v režirování po odchodu z *Labyrintu* pokračuje a že díky tomuto kroku nalézá později své útočiště v *Divadle v Dlouhé*, nepovažují proto za nutné zde konflikt a jeho podstatu rozebírat.⁵⁵).

Burešová pohostinsky režiruje (stále v Otčenáškově dramaturgii) *Zázračného mága*⁵⁶ Pedra Calderóna de la Barcy v *Národním divadle* v Praze a tamtéž, ale na scéně *Stavovského divadla*, operu Giuseppeho Verdiho: *Rigoletto*⁵⁷.

Společně s herci, kteří s ní opustili *Labyrint*, inscenuje, za podpory pražského *Divadla Na zábradlí*, kde se představení reprizuje, vlastní a Otčenáškův scénář – volně podle

⁴⁷ Luděk Čtvrtlík, Miroslav Hanuš, Miroslav Táborský a Jiří Wohanka

⁴⁸ Premiéra 16. 9. 1992

⁴⁹ Viz např. Král, Karel: *Hrdinové a sny vzdorují*. Svět a divadlo, 1993, roč. 4, č. 1, str.72 – 97.

Machonin, Sergej: *Chvála secesí*. Kritická příloha Revolver revue, 1995, roč. 1995, č. 3, str. 70.

⁵⁰ Inscenace je vyprodána až do své derniéry 29.1. 2004.

⁵¹ Premiéra 18.12. 1992

⁵² Premiéra 17.9. 1993

⁵³ Premiéra 19.5. 1994

⁵⁴ Společně s již zmíněnými herci, kteří s Burešovou odešli ze *Středočeského divadla Kladno – Mladá Boleslav* to byli: Ilona Svobodová a Tomáš Turek, později se přidal Vlastimil Zavřel a Jaroslava Pokorná.

⁵⁵ Pro zájemce o podrobnosti viz: Kříž, Karel – Machalická, Jana (rozmlouvala): *Případ Labyrint*. Divadelní noviny, 3.10. 1995, roč. 4, č. 16, str. 3. Burešová, Hana – Procházka, Vladimír (rozmlouval): *Případ Labyrint*. Divadelní noviny, 3.10. 1995, roč. 4, č. 16, str. 3, Machonin, Sergej: *Chvála secesí*. Kritická příloha Revolver revue, 1995, roč. 1995, č. 3, str. 70 – 74.

⁵⁶ Premiéra 9.2. 1995

⁵⁷ Premiéry 20. a 21. 12. 1995

Moliérových „doktorských“ komedií a textů komedie dell'arte: *Létavý lékař aneb Proměny Harlekýnovy*⁵⁸.

Režisérka o tomto období svého profesního života mluví takto:

„(...) Z pocitu prázdnoty vznikla i naše inscenace *Létavého lékaře*. (...) Scéna jako černá díra, z níž povstanou ti šašci počmáraní jakoby z nicoty a do nicoty se zase vracejí. Bylo to jinak dost ošklivé období, protože jsme tenkrát netušili, že bude nějaký konkurs na jiné divadlo a že ho vyhraje. Věděli jsme jenom, že musíme udělat jednu inscenaci a za půl roku další, abychom náš maličký soubor udrželi.“⁵⁹

V roce 1995 vypisuje Magistrát hlavního města Prahy konkurz na *Divadlo na Starém Městě*, dříve *Divadlo Jiřího Wolker*a s výhradním zaměřením na dětského a mladého diváka. Do konkurzu vstupuje – a posléze ho i vyhrává – Burešová se svou skupinou (dramaturg Otčenášek, produkční Daniela Šálková⁶⁰ a již zmínění herci) společně s režisérem Janem Bornou, který s sebou přivádí svůj soubor (složený z absolventů KALD DAMU) z *Dejvického divadla*, které ten rok obdrželo Cenu Alfréda Radoka jako Divadlo roku.

Tímto spojením vzniká nejenom ojedinělý herecký soubor, o jehož „dvojím“ herectví se zmíním dále, ale i svou pestrostí ojedinělá, velmi široce a velkoryse rozvržená koncepce divadla, odvozená od spojení dvou režijních osobností, která počítá jak s uváděním malých kabaretů, tak plánuje i velké celosouborové inscenace.

V přejmenovaném *Divadle v Dlouhé* se obnovují Burešové inscenace: *Lazebník sevillský*⁶¹, *Škola základ života*⁶², *Don Juan a Faust*⁶³ a *Létavý lékař aneb Proměny Harlekýnovy*⁶⁴. První nově nazkoušenou inscenací je *Konec Masopustu*⁶⁵ dramatika Josefa Topola. Miroslav Táborský získává za ztvárnění postavy Jindřicha Cenu časopisu SAD a firmy Schering-Plough za mužský herecký výkon roku 1997.

⁵⁸ Premiéra 20.4.1996

⁵⁹ Burešová, Hana – Erml, Richard (rozmlouval): *Když startuje letadlo*. Reflex, 27.12.2000, roč. 11, č. 52, str. 19.

⁶⁰ Ta opustila divadlo *Labyrint* společně s Burešovou, Otčenáškem a spol.

⁶¹ Obnovená premiéra – archiv Divadelního ústavu uvádí: 20.10.1996, v publikaci *Prvních pět let* se uvádí: 12.11.1996.

⁶² Obnovená premiéra - archiv Divadelního ústavu uvádí: 30.11.1996, v publikaci *Prvních pět let* se uvádí: 19.10.1996.

⁶³ Obnovená premiéra 26.1.1997 – zde se archiv Divadelního ústavu a publikace *Prvních pět let* shodují.

⁶⁴ Obnovená premiéra – archiv Divadelního ústavu uvádí: 1.2.1997, v publikaci *Prvních pět let* se uvádí: 6.2.1997.

⁶⁵ Premiéra 22.3.1997

Tato inscenace je sice označována v archivu Divadelního ústavu i v publikaci *Prvních pět let* jako premiéra *Divadla v Dlouhé*, ale z rozhovoru s Karlem Křížem jasně vyplývá, že byla nazkoušena a uvedena v režii Burešové už v *Labyrintu* a pětkrát hrána. Viz Kříž, Karel – Machalická, Jana (rozmlouvala): *Případ Labyrint*. Divadelní noviny, 3.10.1995, roč. 4, č. 16.

Pohostinsky Burešová poprvé uvádí dramaturgický objev – operu Vincenza Righiniho a Porta Nunzata *Kamenný host aneb Prostopášník*⁶⁶, a to s druhým ročníkem herectví⁶⁷ Jana Borny na KALD DAMU v pražském *Dejvickém divadle*.

Následuje řada inscenací na scéně domovského *Divadla v Dlouhé*. Fernand Crommelynck: *Velkolepý paroháč*⁶⁸, inscenace získává hlavní cenu „Zlomené závory“ a odměnu Ministerstva kultury umění Polské republiky na IX. mezinárodním divadelním festivalu Na hranici v Českém Těšíně. Karel Roden získává za postavu Bruna Cenu časopisu Svět a divadlo za mužský herecký výkon roku 1998. Eugène Labiche, Marc Michel: *Sýr, sýr! aneb Lov na havrany*⁶⁹, Johann Nepomuk Nestroy: *Opice a ženich*⁷⁰ a premiéruje se i odložená, dva roky připravovaná, inscenace „historického kabaretu“ Hana Burešová, Štěpán Otčenášek, Jan Vedral: *Obrazy z Francouzské revoluce*⁷¹.

Velkým diváckým úspěchem divadla s kladnou odezvou u kritiky se stala inscenace dramatinizace fantasy knihy Terryho Pratchetta: *Soudné sestry*⁷² pod názvem: *Soudné sestry (celá Plocha jest jevištěm)*⁷³. Cenu časopisu Svět a divadlo za ženský herecký výkon roku 2002 získala Marie Málková za postavu Varvary Petrovny Stavroginové v Burešové inscenaci dramatinizace románu: Fjodora Michajloviče Dostojevského: *Běsi*⁷⁴.

V srpnu 2002 zdevastovaly povodně celý prostor *Divadla v Dlouhé*, včetně kostýmů a dekorací. Vedení se snaží i přes krizovou situaci nepolevit z vytyčených cílů a plánuje – za pomoci ostatních pražských scén, které existujícím inscenacím nabízejí azyl k reprizování – „běžný“ provoz divadla. Burešová zkouší na scéně *Švandova divadla* (už zmíněného *Labyrintu*, ovšem s již změněným uměleckým vedením) českou dramatickou novinku: *Ještě žiju s věšákem, čepicí a plácačkou*⁷⁵ Samuela Königgratze⁷⁶.

Zpět na zrekonstruované scéně *Divadla v Dlouhé* inscenuje hru George Taboriho: *Goldbergovské variace*⁷⁷ a Carla Goldoniho: *Lhář*⁷⁸. Za ztvárnění role Lelia získal Jan Vondráček Cenu časopisu Svět a divadlo za mužský herecký výkon roku 2005, ten samý rok získává Cenu časopisu Svět a divadlo za ženský herecký výkon další herečka *Divadla v Dlouhé* Jaroslava Pokorná za roli Hedviky v Nebeského inscenaci *Divoké*

⁶⁶ Premiéra 6.6. 1997

⁶⁷ Tento ročník později zakládá v úvodu zmíněné *Divadlo Nablízko*.

⁶⁸ Premiéra 28.2. 1998

⁶⁹ Premiéra 14.11. 2001

⁷⁰ Premiéra 4.12. 1999

⁷¹ Premiéra: 10.11. 2000

⁷² Česky vyšlo jako: Pratchett, Terry: *Soudné sestry*. Praha, Talpress, 1997. Překlad Jan Kantůrek.

⁷³ Premiéra 27.4. 2001

⁷⁴ Premiéra 20.4. 2002

⁷⁵ Premiéra 12. a 13. 4. 2003 na scéně *Švandova divadla*.

⁷⁶ Pod tímto pseudonymem se skrývá René Levínský, zakládající člen amatérského souboru *Nejhodnější medvídci* a dramatik. Jeho dalším pseudonymem je Šimon Olivětín, pod tímto pseudonymem píše literaturu pro děti.

⁷⁷ Premiéra 8.5. 2004

⁷⁸ Premiéra 16.4. 2005

kachny a *Divadlo v Dlouhé* se celkově stává Divadlem roku v anketě kritiků Ceny Alfréda Radoka.

Jako pokračování oblíbených *Soudných sester (celá Plocha jest jevištěm)* lze považovat dramaturgii knihy Terryho Pratchetta: *Maškaráda*⁷⁹, která na *Soudné sestry* příběhem přímo navazuje, která byla Burešovou uvedena pod názvem *Maškaráda čili Fantom opery*⁸⁰. Zatím poslední její režijní prací na scéně *Divadla v Dlouhé* je v Čechách ještě neinscenovaný text Lucie Annaeuse Senecy: *Faidra*⁸¹ v novém překladu Evy Stehlíkové.

Od roku 2000 režisérka Hana Burešová pravidelně hostuje mimo svou domovskou scénu, a to i když, jak sama říká, nejraději pracuje se svým známým týmem.

„*Nemám ráda davy. Nemiluju ani seznamování s neznámými lidmi, a to dokonce i když se na seznámení s nimi vlastně těším. Ten akt je většinou pro mě traumatický.*“⁸²

Na scéně *Kazaliště Marina Držiče* v chorvatském Dubrovniku uvedla inscenaci hry Václava Havla: *Žebrácká opera*⁸³ a na scéně pražského *Divadlo na Vinohradech* inscenaci dramatu, jehož režijní knihou se zabývala už během studií na AMU, Williama Shakespeara: *Macbeth*⁸⁴.

Opakovaně pracuje režisérka v pražském divadle *Ungelt*. Zde uvedla: Frank Marcus: *Jak vraždili sestru Charlie*⁸⁵, Friedrich Dürrenmatt: *Play Strindberg*⁸⁶ a Joe Penhall: *Láska a porozumění*⁸⁷.

První pohostinskou režii Burešové na *Činoherní scéně Městského divadla Brno* byla opera, o níž jsem již zmínila v úvodu, *Kamenný host aneb Prostopášník*. Na rozdíl od inscenace v pražském *Dejvickém divadle* s druhým ročníkem KALD DAMU zde šlo o činoherní představení hrané herci s muzikálovou zkušeností a s živým orchestrem. Inscenace získala na Grand festivalu smíchu v Pardubicích cenu Komédie roku 2003 a Cenu studentské poroty.

Dalšími inscenacemi byly kritiky velmi kladně hodnocené, dramaturgii Městského divadla se ve své podstatě vymykající tituly: Pedro Calderón de la Barca: *Znamení kříže* a Heinrich von Kleist: *Amfítrion*.

⁷⁹ Česky vyšlo jako: Pratchett, Terry: *Maškaráda*. Praha, Talpress, 1998. Překlad Jan Kantůrek.

⁸⁰ Premiéra 12.4. 2006

⁸¹ Premiéra 17.3. 2007

⁸² Hrdličková, Martina: *Co prozradilo písmo na Hanu Otčenáškovou – Burešovou*. Xantypa,

listopad 2001. roč. 7, str. 58.

⁸³ Premiéra 2001

⁸⁴ Premiéra 16.11. 2004

⁸⁵ Premiéra 24.2. 2000

⁸⁶ Premiéra 23.1. 2003

⁸⁷ Premiéra 6.2. 2004

V současné době Hana Burešová připravuje pro tuto scénu inscenaci dramatu Dmitrije Merežkovského: *Smrt Pavla I.*. Opět jde o novinku, o českému publiku neznámý text.

V rámci scénických čtení v *Eliadově knihovně* (součást *Divadle Na zábradlí*) a v rámci projektu *Polská sezóna* v *Divadle Na zábradlí* připravila a uvedla režisérka – formou scénického čtení – dva texty současného dramatika Ingmara Villquista: *Bez Kyslíku* a *Kostka sádla s bakaliemi*⁸⁸. Pro *Divadlo v Dlouhé* připravila v sezóně 2005 – 2006 adventní čtení z poezie svatého Jana od kříže společně s madrigaly Vladimíra Franze pod názvem *Zářící noc*⁸⁹.

Pro úplnost jsem našla dva případy režijní spolupráce Hany Burešové s Českým rozhlasem. Jde o texty Josefa Kainara: *Ubu se vrací* a Moliérova: *Tartuffa*.

⁸⁸ Premiéra 9.12.2002 v *Eliadově knihovně* (*Divadlo Na zábradlí*, Praha)

⁸⁹ Premiéra 18. 12. 2005

4 Režijní rukopis režisérky Hany Burešové

V soupisu dosavadní režijní práce Burešové si nelze nepovšimnout faktu, že u většiny inscenací je uvedena jako spoluautorka úpravy nebo dramaturgické (to v případě pratchettovských fantasy knih), tedy jako aktivní článek teoretické přípravy. To znamená, že nezastává roli režiséra, který pouze zinscenuje dramaturgem vybraný text, ale že se podílí již na primární volbě a zpracování informací, které se jí se týkají. Její spolupráce s dramaturgem Štěpánem Otčenáškem je intenzivní natolik, že společně tvoří silný režijně-dramaturgický tandem, jehož práce je v konečné podobě inscenace dobře čitelná.

Programově, tedy záměrně, si vybírají texty spíše „otevřené“. Tímto označením chápeme text, jehož kompozice není sevřená natolik, aby nebylo možno látku autorsky dotvářet a upravovat. Na první pohled jakoby šlo u Otčenáška a Burešové o dramaturgické volby, dalo by se říct kuriozity – bývají to pro divadlo texty „nehodné“, zdají se nehratelné, složitě inscenovatelné, zastaralé a spíše literární, ne-li muzeální.

Tyto pro inscenování obecně chápané nedostatky bere dramaturg s režisérkou jako výzvu k hledání klíče, stylizace a správného režijního uchopení pro jevištní zpřítomnění. Stávají se tak objeviteli nových, často české dramaturgii neznámých a nehraných titulů. Nelze se pak tedy divit, že výčet jejich společných inscenací je tolik vzdálený běžně uváděnému repertoáru.

„Často mě (Burešovou, poznámka J.S.) zajímají hry otevřené, nepravidelné, zdánlivě nehratelné víc, než ty takzvaně dobře napsané. Bavi mě je i autorsky dotvářet, s čímž mi vydatně pomáhá můj stálý dramaturg Štěpán Otčenášek. Ráda střídám různé žánry a poetiky, snad nejraději mám ty hry, kde se prolíná tragické a komické...“⁹⁰

⁹⁰ Burešová, Hana – Jungmannová, Lenka (rozmlouvala): *Rozhovor s Hanou Burešovou*. PRO-GRAM, 9.6.1994. (Výstřížek z archivu Městské knihovny v Praze.)

Burešová provokativně neexhibuje na klasických – častým uváděním na jevišti prověřených – textech, ona si hledá s dramaturgem své a v nich jejich potenciální skrytou divadelnost.

4.1 Koncepce

Promyšlená a propracovaná – před počátkem praktického zkoušení existující – režijně-dramaturgická koncepce je základem pro pevně stojící homogenní celek inscenace a je výsledkem aktivní a úzké spolupráce režisérky Burešové s dramaturgem Otčenáškem. Umožňuje uvádění zmíněných obtížně inscenovatelných textů, protože už v ní je obsažena jasně určená koncepce vedoucí ke zdárnému výslednému ztvárnění.

Důležitou částí koncepce je volba stylizace, a to ve všech případech, neboť nic opravdového v pravém slova smyslu se na jevišti neděje, neexistuje jevištní realismus. Stylizace je klíčem k textu. Je odpovědí na otázku: „Jak to udělat?“ S ní je volena forma, jakou bude obsah díla přenášen od herce k divákovi.

Burešová často stylizuje mluvu i pohyb herce. Dosahuje tak pro každou inscenaci specifického rytmu. Postava Lelia ve *Lháři* ze sebe chrlí jednu lživou výmluvu za druhou v takovém rytmu, že ve výsledku jeho mluva připomíná spíše rapování. Ve *Znamení kříže* je scéna boje mezi Lisardem a Eusebiem od kříže. Oba mají kordy, ale jejich souboj není až tak soubojem, jako spíše pomalým stylizovaným tancem připomínajícím jednotlivé polohy bojového umění.

Stylizace je klíčem i k postavě a formování jejího charakteristického chování. Jednoduché stylizované gesto chápeme jako znak, který je sdílnější, než důsledné – drobnokresebné – oběhrávání.

4.2 Hledání osobního tématu

Společně (Burešová a Otčenášek) nalézají svá témata v textech diametrálně rozdílných námětů a žánrů. Své inscenace sjednocují skrze přesnou a jasnou koncepci svým pohledem na svět a životním názorem. Proto ta neustále zmiňovaná žánrová bezbřehost, ale stále jasně rozpoznatelný rukopis režisérky.

Téma, které lze vysledovat jako neustále se opakující v inscenacích Burešové, je hledání existence či neexistence jakéhosi boha nebo spíše vyššího principu a řádu v lidském životě a světě obecně. Často její inscenace vypovídají o následcích zborcení řádu. Jde o řešení základních lidských otázek týkajících se samotného bytí a jeho smyslu. I když toto pojmenování zní vysoce a religiózně, u Burešové nacházíme téma vyšší moci i ve více méně komediálních titulech (např. oživení sochy a ztrestání Donna Giovanniho v *Kamenném hostovi* aneb *Prostopášníkovi* nebo odhalení a dopadení Lelia vlastní

manželkou Cleonicí v Goldonihovi *Lháři*, tady ale nechápejme vyšší moc jako manželku, spíše jako osud, který nakonec unikajícího hříšníka dostihne).

Burešová výhradně neinscenuje ani témata nekriticky zábavná, ani témata neřešitelných konečných životních hrůz. V komediích nelézáme vážné momenty připomínající nám závažná společenská témata (např. ve své podstatě komediální inscenace *Škole základ života* končí v počátcích druhé světové války, divákovi jakoby byla položena otázka týkající se následných osudů studentů – na které straně budou stát?) a stejně tak v tragediích fungují situace komického rázu (ať už jde o „nižší“ scény sluhů a poddaných, které byly přímo autorem do textu zakomponovány, nebo o interpretaci pozmeněného smyslu vážně psaného textu). V každém případě Burešová dává svému divákovi neustálou neutuchající naději v dobrý svět. Sergej Machonin mluví o: „(...)viditelném důvodu k životu, který má smysl.“⁹¹

Zdeněk Hořínek píše:

„V permanentní touze po řádu, dokonalosti a čistotě, ve schopnosti zpodobovat život jako neomezený rezervoár lidských možností neomezenými jevištními prostředky, v objevování zázračnosti světa skrze rozpoutanou hru spočívá „pozitivní energie“ divadla Hany Burešové.“⁹²

Dalším tématem, které sleduji v dosavadní práci Burešové, je téma vášnivé, někdy až sebezžirající lásky, která přímo hraničí s vášnivým patologickým nesnášením nebo dokonce týráním toho druhého, tedy extrémů ve vztazích člověka.

Nejjasněji lze toto téma identifikovat v inscenaci *Velkolepý paroháč*. Postava vyšinutě žárlivého Bruna, jenž trpí obsesí, že je mu jeho manželka nevěrná, nutí svou milovanou ženu Stellu, aby sdílela lože s ostatními muži, zatímco on je při aktu pozoruje. Je totiž přesvědčen, že právě tento pohled ho zbaví jeho šíravé žárlivosti.

V dramatu *Znamení kříže* je Julie postavena mezi velkou láskou a naprosté zavrnutí. Eusebio od kříže, kterého miluje, zabil v souboji jejího bratra Lisarda. Citově rozervaná Julie je hnána vášní a znejišťována nerozhodností. Ničí sama sebe i svůj život, aby na konci zjistila, že je Eusebiovou sestrou. V momentu tohoto strašného zjištění je za své pozemské utrpení vzata na nebesa.

Toto velké téma vášnivé lásky svým způsobem vyplývá z prvně řečeného, je s ním často stavěno do konfliktu (vášnivé a spontánní „co chceme“ proti společenskému a ustálenému „co musíme“).

4.3 Jedinečnost prolínání výrazových prostředků a žánrů

⁹¹ Machonin, Sergej: *Chvála secesí*. Kritická příloha Revolver revue, 1995, roč. 1995, č. 3, str. 72.

⁹² Hořínek, Zdeněk: *Radostná dobrodružství*. In Hořínek, Zdeněk. *Divadlo mezi modernou a postmodernou*, Praha, Nakladatelství Studia Ypsilon, 1998, str. 101.

Ojedinělostí režijního jazyku Burešové je inklinace k žánrovému i stylovému prolínání, k jakési mozaice, pestré montáži.

Ve svých inscenacích režisérka propojuje různé prostředky vyjádření a sceluje je v jednotný homogenní celek. Do činohry vsazuje hudebně-pěvecká čísla (*Škola základ života, Opice a ženich, Goldbergovské variace, Obrazy z Francouzské revoluce*), sborovou recitaci (*Mojžíš, Opice a ženich*), stylizovaný tanec a balet (*Lazebník sevillský, Soudné sestry (celá Plocha ještě jevištém), Maškaráda čili Fantom opery*), masky (*Létavý lékař, Kamenný host aneb Prostopášník, Obrazy z Francouzské revoluce, Lhář*), stylizované bojová umění a sport (*Obrazy z Francouzské revoluce, Znamení kříže, Maškaráda čili Fantom opery*), filmové dotáčky (*Běsi, Ještě žiju s věšákem, čepicí a plácačkou, Amfitryon*), videoanimaci (*Znamení kříže*) i hru s marionetou (*Žert, satira a hlubší význam, Obrazy z Francouzské revoluce*).

V jedné inscenaci se střetává samozřejmě více vyjadřovacích prostředků najednou a v některých případech dochází k jakémusi „uvádění na sebe navazujících čísel“. To někdy působí skoro jako kabaretní způsob inscenování (zřetelně to vnímáme například u inscenací *Škola základ života* a *Obrazy z Francouzské revoluce*).

Zdeněk Hořínek se k tomu vyjadřuje:

„Technika čísel (ejzenštejnovsky by se dalo říct „montáž atrakcí“) má řadu výhod: proměnlivost, pestrost, zábavnost, ale též významovou všestrannost a informační nahuštěnost. Samozřejmě též umožňuje bohaté rozvinutí divadelních výrazových prostředků všeho druhu. (...) Skrze mnohost a rozmanitost úsporně směřuje (chápejme režisérky Burešová, poznámka J.S.) k řádu a stylu. Důsledně podřizuje všechny roztržité části jednotně celku, celek je pro ni vždy více než detail a střídání poloh a postojů jí nikdy neznamena libovolnost“⁹³

Hana Burešová nepracuje jen s prolínáním výrazových prostředků, v jejích inscenacích se mísí i jednotlivé žánry. Nikdy nejde o striktně dodrženu komedii nebo tragedii. Burešové režijní styl balancuje na hraně někde uprostřed, zachovává si svou dvojznačnost, vyhledává paradox. Často lze její inscenace označit za groteskně tragické či tragikomedie.

Používá ironii, sarkasmus a nadhled, jimiž zcizuje původní komediální nebo tragickou látku. Získává tak od ní odstup a vzniká nejen nový – mnohdy velmi kritický – úhel pohledu, ale taky daleko propracovanější charakter jednotlivých postav, které ve své literární podobě působily „černobíle“, jejich charakter byl schématický.

Například v inscenaci *Opice a ženich* ožívá svět bizarní frašky, která – dohnaná herectvím, výpravou i hudbou ad absurdum – ve zkratce, nadsázce a s drsností postihuje skutečnost současného rozporuplného světa. Krutost se v něm snoubí s roztomilými

⁹³ Hořínek, Zdeněk: *Radostná dobrodružství*. In Hořínek, Zdeněk. *Divadlo mezi modernou a postmodernou*, Praha, Nakladatelství Studia Ypsilon, 1998, str. 97- 99.

drobnostmi: postava Jenovefy se chce rychle svobodně rozhodnout a provdat za muže, kterého si sama vybere, než aby si vzala toho, kterého určil otec. Avšak v jejím okolí není nikdo jiný, a tak si sice svobodně vybere ale naprosto nevhodného zvrhlého maloměšťáckého sukničkáře Hechta. Burešové interpretace této Nestroyovy komedie je postavená na maximálním vysmání se našim slabým místům, která si tak ale bolestivě uvědomíme.

Režisérka v průběhu svého profesionálního vývoje střídá inscenace, kde převažuje „vysoký“ nebo „nízký“ (myšleno tragický nebo komický) potenciál, ale také programově vyhledává texty, v jejichž samotné struktuře (zápletce) se barokně prolínají výstupy „vysokého“ existencionálního dramatu s „nízkým“ lidovým komickým prvkem. Často jde o látku, ve které funguje vztah pána a sluhy, vrchnosti a obyčejných lidí. To je případ všech tří brněnských inscenací – *Kamenný host aneb Prostopášík*, *Znamení kříže* i *Amfitryon*. Do velké míry v tom identifikujeme Burešové zájem o archetyp a archetypální situaci.

Jasně potvrzení této své domněnky jsem našla v rozhovoru s režisérkou:

„Je zajímavé sledovat, jak se vzájemně prolínají témata, formy, například sledovat motiv sluhů a pánů až do dnešních dnů je nesmírně poučné.“⁹⁴

4.4 Archetyp a konvence

Ve výčtu dosavadních inscenací režisérky jasně vidíme neutuchající zájem o ustálený typ člověka v typově ustálené situaci. Vlastně jde o konvenci, kterou ale – mluvíme-li o Burešové – nevnímáme pejorativně. A to proto, že se do inscenace dostane plánovitě – ve své čisté, nedotčené, naivní formě. Nejde tedy o takzvaný „šuplíček“ nebo „šarži“, tedy o ustálené neinvenční jevištní řešení charakterů a situací, ale o režisérkou zvolený výrazový prvek. K tomu se Burešová vyjadřuje následovně:

„V divadle jde jen o to, zda chceš konvenci připomenout její původní autenticitu nebo její zvetšlost, falešnost. Z obojího lze udělat živé divadlo. Když se to ovšem nepovede, vznikne konvenční nuda.“⁹⁵

Fenomén archetypálních postav a situací v dějinách světového divadla nelzáme nejmístěji v komedii typů (masek), v *commedia dell'arte*, která je na přesné a neměnné charakterizaci postav primárně založená. Ustálené postavy lze ale nalézt ve všech žánrech: v opeře, operetě, muzikálu, ve všech druzích komedií i v tragediích, v baletu, pantomimě ale také v lidových hrách. Burešová si těchto typů všimá, inspiruje se a

⁹⁴ Burešová, Hana – Machalická, Jana (rozmlouvala): *Nestroyova komedie je svou bizarností téměř postmoderní*. Lidové noviny, 3.12. 1999. (Výstřižek z archivu Městské knihovny v Praze.)

⁹⁵ Burešová, Hana – Král, Karel (rozmlouval): *Kapitán John Peggy vypravuje*. Svět a divadlo, 1993, roč. 4, č.1, str. 66.

pracuje s nimi, dotváří jejich přesné charakterizace jevištním ztvárněním a k tomu používá nejenom hereckých prostředků, ale také hudbou a samozřejmě kostýmem.

Hudbu režisérka nevyužívá pouze v prvním plánu – jako podkres, ale osobitě pracuje s množstvím jejích asociací, jež vyvolává u diváka. Burešová tak neotřele dotváří charakterizaci postavy nebo dramatické situace. Hořínek mluví o „*hudební dramaturgii*“ a dále vysvětluje:

„*Klasické citace fungují jako hudební vizitky, jimiž jsou postavy naráz představovány, charakterizují atmosféru situací a graduji dramatický účinek, ale příležitostně vytvářejí též parodistický kontrapunkt – např. melodie Beethovenovy Ódy na radost ve chvíli Faustova pádu.*“⁹⁶

Režisérka využívá k přesné charakterizaci a vykreslení typu postavy i kostým. Uvádím zde jako příklad povahu postavy Basilia v *Lazebníkovi sevillském*. Základní jeho popis byl: všem hrozící pomlouvačný senilní intrikán. Jiří Wohanka, který tuto roli hrál, stál na vysokých koturnech zahalený do dlouhého tmavého pláště. Na hlavě do výšky vytáhlý klobouk nad hubeným obličejem se zvýrazněným obočím, jež podtrhávalo jeho neustálou dezorientovanost. Dodělané – nadměrně dlouhé prsty, kterými ostatním hrozil, do detailu dotvářely jeho celkovou charakteristiku, jež byla umocněna ještě jeho úmorně zdoluhavým zpěvem.

I ve scénografickém řešení inscenací lze nalézt určitou formu režisérčiny práce s konvencí. V *Lazebníkovi sevillském* se objevuje replika římského Serlioova divadla s klamnou perspektivou, obdobně je tomu i v obou inscenacích *Kamenného hosta aneb Prostopášíka*, kde se hraje divadlo na divadle v „iluzivní“ replice rokokového divadla (dávám iluzivní do uvozovek z toho důvodu, že inscenátoři nechali plánovitě diváka nahlédnout do zákulisí, kde se rozehrávají druhotné mini příběhy mezi herci v rolích herců). Tato scénografii odkazuje nejen na dobu, kdy opera vznikla, ale i na způsob herectví a konvence kočovného divadla, který byl tenkrát častý. Ve *Znamení kříže* a v *Amfitryonovi* k době vzniku textu odkazují spíše renesanční a klasicistické kostýmy, scénografie je zde více stylizovaná, nadčasová.

Invence, se kterou Burešová přivedla na jeviště dramatizace knih Terryho Pratchetta, spočívá právě ve zmíněném prolínání výrazových prostředků, žánrů, stylů a v práci s archetypem a konvencí.

Pratchett, který své fantasy romány napsal na půdorysech světově známých literárních děl (*Soudné sestry* vycházejí z Shakespearova *Macbetha* a *Maškaráda z Fantoma opery* Gastona Leroux), situuje tato díla do prostředí, která jsou na archetypy a konvence bohatá (zámek, divadlo, opera). S nimi pak pracuje: ironizuje je a hraje si nejenom se zmíněnými konvencemi, archetypy a s konotacemi na ně vázanými, ale i s jejich

⁹⁶ Hořínek, Zdeněk: *Radostná dobrodružství*. In Hořínek, Zdeněk. *Divadlo mezi modernou a postmodernou*, Praha, Nakladatelství Studia Ypsilon, 1998, str. 97.

dovedením do extrému, nepochopením, špatným použitím či naprostým zbagatelizováním⁹⁷.

V knize i v inscenaci (díky autorovu barvitému líčení připomínají jeho knihy podrobnou režijní knihu) kupříkladu práce s konvencí a archetypem vypadá následovně:

Sardelli, umělecký šéf opery, byl usvědčen z tunelování operního domu a vražd, jež spáchal pod maskou fantoma, je raněn, umírá. I když jde o opravdovou smrt (je probodnut), Pratchett ji předvádí, dovádí do absurdna a vlastně zcizuje ve stylu operního umírání – tedy ve stylu operní konvence umírání, kdy osoba zemře, vstane a o své smrti zazpívá árii. Sardelli se během umírání neustále zvedá a káže všem okolo o poslání a charakteru opery a všichni jsou znudění a jeho opakovaně nekončící návraty do života je nadměru otravují. To operní konvenci ironizuje na druhou, neboť většinou v tuto chvíli přihlížející pláčou a jsou dojmutí.

Režisérka ke své práci s archetypem a konvencí dodává:

*(...)ráda pracuji s konvencí, a to nejenom v parodických, ale někdy i ve vážných hrách. Konvence je zrovna tak jako žánr jakýmsi vodítkem. Určitá tradice existuje, ty ji divákovi připomeneš a odražíš se od ní. Divák se lépe orientuje, lépe a bezprostředněji rozumí tomu, co vytvoříš nad tím.*⁹⁸

4.5 Jednotlivé archetypy v inscenacích Burešové

V látkách, které Burešová inscenovala a inscenuje, nalézáme – nezávisle na žánru – pravidelné opakování se ustálených typů. Nejde o přesné kopie týchž charakterů, ale o sobě si navzájem velmi charakterově podobné postavy, které lze zařadit do jednotlivých skupin podle nejvýraznějšího jejich povahového rysu. Jde zcela jistě o řazení podobné či přímo vzešlé z konvence komedii dell'arte.

Na jedné straně režisérku přitahují příběhy bohémských šilenců-nenapravitelných svůdníků koketujících s vyšší mocí a jejich drzých a hloupých sluhů (jde tedy o vyhledávání vztahu pána a sluhy) a na straně druhé nahý člověk ztracený ve velkém kolosu světa, neschopný se včlenit do běžného života a podříditi se společenským normám. Velmi nosným typem je citově rozpolcená žena, a to právě pro režisérčin zájem o motivy vášnivé lásky a nenávisti, která je často skrze tento typ postavy dramaticky zpřítomňována.

Ke každému ze základních typů, které lze vysledovat v Burešové dosavadní tvorbě, zde přiřadíme jeho základní charakteristiku a nositele v jednotlivých režisérčiných inscenacích.

⁹⁷ Nutno ovšem dodat, že tímto ironizuje nejen konvence zmíněných míst, ale i samotnou fantasy literaturu ve jejím základu.

⁹⁸ Burešová, Hana – Král, Karel (rozmlouval): *Kapitán John Peggy vypravuje*. Svět a divadlo, 1993, roč. 4, č.1, str. 66.

Nenapravitelný svůdník: muž, který není schopen odolat a koketérii nesvádět ženy ve své blízkosti. Se svým umem si hraje a zkouší, kam až může zajít, co ještě je možné (slíbí věnost, zasnoubí se či ožení, klidně s několika ženami najednou, a pak zmizí), zároveň se však odmítá za tuto svou zvrhlou nemorálnost jakkoliv kát. Jeho síla je v trvání na svém způsobu života, za který se nehodlá nikomu omlouvat a za který – bez prošení o smilování – přijme trest.

V *Donu Juanovi a Faustovi* vidíme bezesporu tento typ v zženštilém sebestředném Juanovi (Karel Roden), v *Opici a ženichovi* v trdlujícím a přelétavém povrchním Hechtovi (Jan Vondráček), ten je ale v tem samý moment sluhou! V *Běsech* jde o tiše uhrančivého démona, silou své osobnosti na okolí působícího, pyšného Stavrogina (David Prachař), v *Kamenném hostovi aneb Prostopášníkovi* o s ženami obratně „cvičícího“ Donna Giovanniho (Igor Ondříček), ve *Lháři* o výmluvného a lži nezastavitelně chrlicího Lelia (Jan Vondráček) a vlastně i o božsky povýšeného Jupitera v *Amfítryonovi* (Igor Ondříček).

Archetyp „nenapravitelného svůdníka“ se často objevuje ve vyšším postavení, v aristokratickém postavení pána. Ale z toho nevyplývá, že každý pán musí být nutně svůdníkem – i když je to častá konvence, neboť samotná charakteristika pán není dostatečně nosná (je-li použita, často jde o menší role).

Dalším častým typem, který je velmi důležitý právě ve vztahu se svým pánem, je

Sluha: prostý užvaněný človíček z nižší vrstvy, kterému jde především o vlastní pupek a blaho a který všechno ví a všemu „rozumí“. Jeho plebejský pohled kontrastuje pánovu aristokratickému. Rád by byl jako jeho pán či šlechta, má okoukané manýry a intriky lepší společnosti, snaží se je napodobit (např. ve svádění) a z následného neúspěchu pramení komický prvek ve hře. Je přelétavý a zbabělý, raději se poníží, než aby za své činy nesl odpovědnost.

Není ovšem výjimkou, je-li sluha rozumu jasného a čistého a svého hřešícího pána spíše krotí a usměrňuje. (*Lazebník sevillský*).

V *Lazebníkovi sevillském* je to chytrý Figaro (Miroslav Hanuš), v *Donu Juanovi a Faustovi* stále hladový obtloustlý Leporelo a vdavek chtivá Líza (Vlastimil Zavřel a Ilona Svobodová nebo Alena Mihulová), Harlekýn (Miroslav Hanuš) v inscenaci *Létavý lékař aneb Proměny Harlekýnovy*, rány schytávající pohybově nadaný Arlecchino (Viktor Skála) v *Kamenném hostovi aneb Prostopášníkovi*, znovu Arlecchino, tentokrát mrštný a svého pána obdivující, ve *Lháři* (Pavel Tesař), hádaví a přelétaví manželé Gil a Menga (Viktor Skála a Irena Konvalinová) ve *Znamení kříže* a nebo Charis a jeho žena Sosias (Irena Konvalinová a Jan Mazák) v *Amfítryonovi*. Svým způsobem bych do této skupiny zařadila i postavu Petra Verchovenského z inscenace *Běsi*. Ten je ve své

podstatě nižšího postavení než Stavrogin a plní funkci jakéhosi drzého, intrikujícího podřízeného, který touží být jako jeho pán.

Všimněme si, že u archetypu sluhy se velmi často vychází z ustáleného pravidelného typu *commedie dell'arte* Harlekýna (*Arlecchino*). A to nejenom jménem, ale v inscenaci Burešové i hereckým projevem – hrubší fyzický humor, komunikace s publikem, typické postupně gradované *lazzi*, akrobacie – a kostýmem – kosočtvercový vzorek někdy doplněný o obličejovou masku, čepičku a typickou dřevěnou klapající „pleskačku“, která se uplatňuje v bitkách a výprascích (*Kamenný host aneb Prostopášník*) –.

Další z výrazných tematicky nosných typů je:

Nahý člověk vyvržený do světa⁹⁹: člověk věřící ve vyšší spravedlnost světa, ale sám je smýkán a zpracován mašinérií doby a moci, za svou naivitu často zaplatí životem.

Jindřich (Miroslav Táborský) v *Konci masopustu*, Robespierre (Miroslav Táborský) v *Obrazech z Francouzské revoluce*, Macbeth (Jan Dvořák) v *Macbethovi* a logicky i Vévoda Felmet (Tomáš Turek) v *Soudných sestřích*. Dále pak Eusebio od kříže (Petr Štěpán) ve *Znamení kříže*. K Eusebiovi od kříže nutno dodat, že donucením mašinérií osudu se stane tato postava typem svůdníka, ale pouze díky okolnostem a ne pro svou charakterní postatu, jde o důležitý paradox celého Calderónova dramatu. „*Nevím, kdo jsem.*“¹⁰⁰, říká sám Eusebio a je to jedna z nejdůležitějších vět v dlouhé expozici postavy pro celkovou interpretaci. Svým způsobem můžeme do této skupiny přidat i Amfitryon (Petr Štěpán) v *Amfitryonovi*.

Jakoby ženská podkategorie Nahého člověka vyvrženého do světa působí archetyp:

Citově rozpolcené ženy: vášní a emocemi smýkané bytosti, která se ve své lásce a nenávisti musí podrobit svrchovanému společenskému diktátu a nebo jej naprosto zavrhne a nerespektuje, z čehož pramení její následná tragédie.

V nejjasnější podobě je tento typ předveden ve *Znamení kříže*, v postavě Julie (Helena Dvořáková). Dále pak jde o postavu Dony Anny (Nela Boudová nebo Marie Horáčková), která je postavena mezi láskou dvou vyšinutých individuí, v *Don Juanovi a Faustovi*. Tuto typizaci nalzáme také ve *Velkolepém paroháčovi* – Stella (Klára Sedláčková) sebe sama zničí, aby dokázala lásku manželovi, a samozřejmě ve Faidře v postavě Faidry (Helena Dvořáková), jež se zamiluje do svého nevlastního syna.

Bylo by možné detailně pronikat ještě hlouběji a pojmenovat i jiný výrazný typ. Např.:

⁹⁹ Toto označení volím dle Alberta Camuse, který adaptoval hru Pedra Calderóna de la Barcy *Oddanost kříži* právě v existenciálním duchu, tedy jako drama vyvrženého nahého člověka ve světě (u Burešové jde o inscenaci *Znamení kříže*).

¹⁰⁰ Otčenášek, Štěpán – Záviš, Jiří (sestavili): *Znamení kříže* (program k inscenaci). Vydalo Městské divadlo Brno, Brno 2005, str. 169.

Chorobného žárlivce – Bruno (Karel Roden) ve *Velkolepém paroháčovi*, Ottavio (Čeněk Koliáš) ve *Lhářovi*, Curlio (Ladislav Kolář) ve *Znamení kříže* – nebo **Dominantní manipulativní ženy** – Lady Macbeth (Vilma Cibulková) v *Macbethovi*, Lady Felmetová (Ilona Svobodová) v *Soudných sestřích (celá Plocha jest jevištěm)* – aj..

Je nasnadě, že tyto kategorie nejsou vždy striktně dodržené, že se prolínají – např. typově charakterizovaná služka může dominantně manipulovat se svým mužem (viz Menga ve *Znamení kříže*) a nebo, že archetyp pána, který je protiklad drzého poddaného-sluby, může být nahým člověkem vyvrženým do světa a podobně.

Pro naši představu funkce archetypální postavy v dosavadní práci Burešové tento přehled stačí. Je na něm jasně vidět, že archetyp režisérka plánovitě vyhledává a že nejde o žánrové členění – tematicky nosná charakterem podobná postava se vyskytuje jak v komedii, tragedii tak i ve spirituálním dramatu.

4.6 Základní stylové linie v tvorbě režisérky

Z předešlých zde zmíněných tvrzení jasně vyplývá, že dělit inscenace Hany Burešové do jednotlivých skupin podle použitého výrazového prostředku je nesmyslné. Ono prolínání, jímž jsem charakterizovala jednu z režisérčiných základních režijních metod, znamená, že se v celku inscenace střídají prvky taneční, pantomimické, hudební i zpěvní a samozřejmě se v nich mluví.

Stejně tak by nešlo čistě rozdělit práci režisérky podle zvoleného žánru. Vzpomeňme na zmíněné tragikomedie nebo tragické frašky. Ale i tak, pohlédneme-li na výčet dosavadních prací režisérky, zjistíme, že se dají vysledovat dvě základní – navzájem se proplétající – a stylově odlišné linie¹⁰¹, ke kterým se režisérka pravidelně vrací. Jsou to linie, které si pojmenujeme:

- **spirituální a filosofická**
- **komediální**

Vzniknou nám tak dvě diametrálně odlišné skupiny, ve kterých budou na jedné straně inscenace ve své podstatě „vysokého“ – míněno více vážného – stylu a inscenace ve své podstatě „nízkého“ – míněno více komediálního – stylu.

¹⁰¹ Inscenace Burešové dělil do jakýchsi kategorií (na grotesky, biblické hry a „operety“) Karel Král ve své analýze režijního stylu režisérky z roku 1993 v práci pod názvem *Hrdinové a sny vzdorují*. Ovšem zde se míchá dělení žánrové a stylové, tedy dle výrazových prostředků.

1) Inscenace **spirituální a filosofické** linie nemusejí vždy nutně vycházet z čistě náboženského¹⁰² či filosofického dramatu. Jde v jádru o látky, které spojuje společně silné existenciální téma, a to téma nadlidské morální síly, jež se dá chápat religiózně - jako bůh, ale i jako vrozený či zažitý vyšší řád ve společnosti a světě vůbec. Jde o látky zabývající se tématem existence a hledání čistého světa, který směřuje k ideálně fungujícímu spravedlivému řádu, absolutnu.

V inscenacích Burešové však nejde jen o hledání a případné nalézání, ale i o poznávání vyhoceného světa, kde je onen řád destruovaný nebo chybí zcela.

Formou tázání se poznáváme okolí, společnost, svět. Je životně důležité neustávat v kladení otázek, které objasňují a zároveň znejišťují základní společností uznávané hodnoty. Ptáním se získáváme informace nebo ověřujeme či vyvracíme ty, které už máme. Ne nadarmo jsou mnohé filosofické spisy psané formou dialogu mezi tím, kdo se ptá a druhým, který odpovídá.

V této linii se inscenátoři skrze inscenaci nesnaží dát jakýsi – povrchně moralistický – instantní návod, jak by měl člověk žít. Spíše kladou otázky objasňující smysl a důvod lidského bytí. Proč člověk žije, a jak by měl správně žít? A jaké je jeho odpovědnost k sobě samému a ke společnosti?

Tato linie Burešové tvorby by šla pojmenovat i jako: „Velká společenská plátna“, což činí sama režisérka, její dramaturg i mnozí teoretikové. Ovšem já pod pojmenováním „Velké společenské plátno“ vnímám i některé tituly zařazené do linie komediální, a proto volím označení jiné.

Do této linie můžeme zařadit už absolventskou inscenaci Hany Burešové: *Hra lidová* (1983), do jejíhož scénáře byly vkomponovány české barokní lidové hry vánoční a pašijové hry. Dále inscenaci *Mojžš* (1990), ve které se líčí vyvedení izraelitů z egyptského zajetí a jejich čtyřicetileté putování pouští.

Zcela jistě sem patří inscenace textu, ve kterém se setkávají a konfrontují dva výrazně odlišné fenomény, dvě individuality světové kultury – *Don Juan a Faust* (1992). Následuje *Vražda v katedrále* (1993) řešící konflikt Tomáše Becketa s králem a jeho následnou vraždu. Ve struktuře tohoto dramatu se střídají kázání Tomáše Becketa při bohoslužbách, sbor canterburských žen komentujících události a dohromady ztělesňujících postavu svědka mučednické smrti a pragmatická obhajoba Becketových vrahů. Do této linie zařadíme i náboženskou barokní hru zabývající se tématem prvních křesťanských mučedníků *Zázračný mág* (1995) i jedinou opravdovou režisérkou inscenovanou operu *Rigolletto* (1995). V té nacházíme téma sociální křivdy a nerovnosti v hlavní postavě šaška, který žije v rozmařilé aristokratické společnosti, jež ho obere o

¹⁰² Nutno ale zde dodat, že právě v náboženském dramatu je obsažena většina stále s osobou Burešové zmiňovaných archetypálních situací.

poslední životní bohatství – vlastní nevinnou dceru. (Jen připomínám pro povšimnutí: zde je jasně vidět fungující prolínání archetypů v postavě šaška Rigolleta – nalézáme zde svým způsobem jednak typ „sluhy“, ale zároveň typ „nahého člověka vyvrženého do světa“.)

Dále jde do této linie zařadit inscenace: *Konec masopustu* (1997) a pestrou žánrově různorodou montáž *Obrazy z Francouzské revoluce* (2000). Jde o historickou fresku zabývající se povahou a mašinérií odstartované revoluce v čele s jejím vůdcem Maximilienem de Robespierrem. Formálně je tato inscenace kabaretem, ve kterém se střídají jednotlivé – ve vyjadřovacích prostředích různorodé – fragmenty-čísla, jež události revoluce parodují, zcizují a obohacují o nové konotace a překvapivé odkazy (např. parafrázování všeobecně v Čechách známého zvolání: „Ševče, kam bys utíkal“ z *Pyšné princezny*).

Běsi (2002) jsou inscenace ve svém středu s pyšnou postavou uvnitř vyhaslého – životně kapitulujícího – Stavrogina, kterého všichni díky jeho pověsti zvrhlíka svým způsobem obdivují. Jevištní ztvárnění Camusovy drammatizace působí na diváka jako hororový sen, ve kterém nefunguje základní společenský řád anebo lépe: funguje zvrhlým způsobem. Tato inscenace jasně myšlenkově navazuje na *Konec masopustu* a *Obrazy z Francouzské revoluce*: ve všech nalézáme nikdy nekončící polemiku se sebou samým o existenci či neexistenci boha, polemiku se způsobem svého žití, s vlastními iluzemi i s rouháním se (Stavrogin je stejně jako Juan naprosto smířený s tím, že jeho život je špatný a nehodlá se proto kát).

Jednoznačně sem řadím inscenaci *Goldbergovských variací* (2004), i když ta by se dala zařadit i do linie komediální. (To ale považuji za možnost povrchní, protože pak bychom ji degradovali do roviny prosté parodie.) V textu samotném autor ostře polemizuje s biblickými příběhy, se základními morálními milníky náboženské víry, hledá odpověď na otázku týkající se existence boha, tu znejišťuje a ptá se po božské odpovědnosti. Celou „politiku“ náboženství přenáší do prostředí divadla, kde režisér je bůh aranžující chod celého divadla-světa.

V dramatu *Macbeth* (2004) je jasně pojmenována situace, kdy nefungující systém společnosti ztrácí postupně svůj řád – přestávají se dodržovat daná pravidla, vzniká chaos – až sám sebe zničí, aby mohl být nahrazen jiným, lepším. Stejně tak Macbeth je neodvratně pohlcován mašinérií moci až do svého vyčerpání, do svého neodvratného konce.

Snášením svého lidského životního údělu a hledáním svatosti v sobě samém se zabývá drama *Znamení kříže* (2005). Zde se stejně jako ve struktuře textu *Zázračného mága* prolíná vážná a komická poloha – formou výstupů šlechty a obyčejných lidí – a postavy obou dvou těchto děl směřují hledáním k poznání vyšší moci, řádu.

O vyšší (božské) spravedlnosti a jí naprostém podřízení se pojednává inscenace: *Amfitryon* (2006). Jde o hru napsanou na půdorysu antického příběhu mykénského krále Amfitryona, kterému bůh Zeus (ve hře Jupiter) svede manželku tak, že na sebe vezme jeho podobu, svůj čin později odhalí a Amfitryon ho ze své poddané pozice přijímá jako požehnání výměnou za syna Herkula.

Poslední do této kategorie vřazená inscenace je tragedie *Faidra* (2007).

Pozorujeme-li struktury většiny textů inscenací, jež jsme právě přiřadili do linie spirituální a filosofické, všimneme si, že jejich kompozice, ve které se střídají monology, dialogy a sborové pasáže, jsou svým způsobem často podobné struktuře opery, kde se s áriemi střídají duety a sbory. Nejlépe to lze pozorovat u barokních textů, které ve své struktuře obsahují dlouhé expozice jednotlivých postav a jejich monology, dialogy a davové scény. Např. ve *Znamení kříže* je scéna smrtelného pádu Eusebia od kříže se skály, kterou Eusebio sám popisuje. Právě ta je v podstatě stejně absurdní jako úmrtí postavy v opeře a následná její árie o hrůze vlastní smrti.

V režii této linie pracuje režisérka Burešová s přesným jednoduchým a stylizovaným gestem, které vnějškově vyjadřuje emoci probíhající uvnitř postavy (neplatí pro *Obrazy z Francouzské revoluce*, kde jde o kabaretní – číslovou – formu inscenace, kterou častěji nacházíme v linii druhé - komediální). Gesto nese jasný znak. V těchto inscenacích jde o herectví vypjaté, exaltované, plné velkých emocí. Celek inscenace musí být dostatečně silný na to, aby koncepcí zvolený velkolepý stylizovaný gestus herce unesl a ten nevyzněl jako přehraný, naddimenzovaný. Naprosto jasně lze toto vidět ve *Znamení kříže* a *Amfitryonovi*, kde je v jevištním ztvárnění užitá barokní teatralita (i v klasicistickém Kleistově dramatu je užitá – stejně jako ve *Znamení kříže* – barokní prolínání vážné a komické roviny).

Barokní člověk sám sebe chápal jako herce na jevišti světa, kam je pozván bohem, který je jedinou jistotou ve veškeré pomíjivosti. Svět byl tedy vnímán jako velké divadlo a životní příběhy lidí jako nezvratné osudy.

Z dostupných informací týkajících se *Hry lidové*, absolventské inscenace režisérky, vyplývá, že už tam Burešová pracovala se zmíněným barokním gestem.

„*Tedy jsme se s výtvarníkem Petrem Dosoudilem chodili inspirovat do Jiřského kláštera, dívali se na svaté na mostě, na barokní gesto vypjaté až do konečků prstů, člověka zkriveného v extatickém vytržení*“.¹⁰³

¹⁰³ Burešová, Hana – Král, Karel (rozmlouval): *Kapitán John Peggy vypravuje*. Svět a divadlo, 1993, roč. 4, č.1, str. 64.

2) Inscenace linie **komediální** v sobě v první řadě nesou již zmíněný zájem Burešové o konvenci, archetyp a archetypální situaci. Režisérka často používá inspiraci vycházející z komedie dell'arte a tradic lidového divadla vůbec.

Komediální látky, které režisérka inscenuje, obsahují ve své výsledné podobě prvky parodie, sarkasmu, ironie, nadsázky, fraškovitosti, bizarnosti, grotesky i nonsensu. Najdeme v nich reje masek, harlekyniády, sborové stylizované výstupy, tance i zpěv. Tady nejde jen o pouhý zájem o komedii a komično vůbec, jde o jejich programové studium. Což také dokazuje Burešová svými slovy:

„(...) dala jsem si takový studijní úkol prozkoumávat styly jednotlivých komediografů. Je zajímavé sledovat, jak se vzájemně prolínají témata, formy (...)“¹⁰⁴.

V komediálních inscenacích Burešová dosahuje u diváka kritického hodnocení celkové situace pomocí „zcizení“, skrze něž ve výsledném efektu není komedie jen „bezzubě“ zábavná a nekritická, ale také v jistém směru apelativní a vyvolávající nejenom pasivní konzumování předváděného, ale i aktivní zamyšlení.

Tohoto zcizení dosahuje režisérka mnoha prostředky – interpretačním posunem části textu, vložením písně do celkové struktury inscenace, dovedením situace ad absurdum, střihovým navazováním scén s následným překvapivým efektem, použitím komunikace postavy s publikem a jejím – divákovi slyšitelným – mluvením stranou, použitím nápisů atd.

Zájem režisérky o komiku sledujeme od samých počátků její režijní práce. Bláznivě bizarní mystifikující tituly už uvedla během a těsně po dokončení svého studia režie: **Výrobce bomb aneb Útěk srdce** (1982), **Žert, satira a hlubší význam** (1986), **Ubu se vrací** (1988).

Karel Král tyto inscenace popisuje následovně:

„(...) jsou spíše sarkastické než satirické grotesky, bláznivě, šíleně (a poeticky) si pohrávají se situacemi a postavami. V tradiční dramaturgii představují kolorit kuriozit „čtenářských“, protože scénicky těžko zvládnutých děl, otevřených však kvalitativně rovnocennému „šílené“ inscenátorů. Stane-li se ono „šílení“ řádem, inscenace, přestane být divné, jako v Grabbeho Žertu..., že třeba Kantor (David Vávra), třímaje pastičku na čerta s nastraženou „slaninou“ Casanovových pamětí, předvádí expresivní tanec za doprovodu Stravinského hudby (...).

Kainarova variace na otce Ubu je koncertním provedením stejného šílení: tři herci (L. Suchařípa, L. Východilová, I. Řezáč) sedí za notovými pulťky, ladí, čtou

¹⁰⁴ Burešová, Hana – Machalická, Jana (rozmlouvala): *Nestroyova komedie je svou bizarností téměř postmoderní*. Lidové noviny, 3.12. 1999.

(i scénické poznámky), *minimalisticky plní autorem předepsané jednání (tak předvedou vstávání, klekání na kolena, skrývání se – za partituroou textu), to vše za doprovodu klavíristy (...)*.¹⁰⁵

Groteskní prvky se nacházejí i v dalších inscenacích režisérky: *Slečna Julie* (1984) *My tě tu písničku naučíme (Medzivojnový muž)* (1987), *Bez roucha* (1988), *Play Strindberg* (1898 a 2003).

Jako podkapitolu linie komediální můžeme vnímat inscenace hudebně dramatického žánru. Ty jsou kompozičně složitými celky. Jejich struktura je postavena na střídání různých výstupů, jež jsou složeny z mnoha žánrově rozdílných čísel:

První takovou inscenací byla klasická opereta *Mam'zelle Nitouche* (1989). Následovala freska ze života studentů a kantorů: *Škola základ života* (1991) inspirována slavnými filmy Martina Fryče a humoristickou prózou Zdeňka Žáka, ze které filmy vycházejí. Hudební složku inscenace zde obstarávala školní kapela složená z naživo – na hudební nástroje – hrajících herců. Do textu tematicky kompaktně (avšak jako samostatně fungující čísla) byly přidány songy nejrůznějších žánrů, které sugestivně připomínaly atmosféru čtyřicátých let a rytmizovaly jevištní dění. Neprofesionální – spíše amatérské – vystupování kapely jen přidávalo na autentičnosti celku.

Dvojměst herce a postavy (tím chápeme, že herec na jevišti hraje herce a ten teprve hraje postavu), kterou používá režisérka v *Lazebníkovi sevillském* (1992), umožňuje rozehrát z nadhledu (a tím pádem zcizit) všeobecně známé konvence (velkolepá teatrální gesta, přehnaná práce s mimikou), a to jak týkající se činoherního divadla tak opery (v této inscenaci se prolíná text komedie Pierra Beaumarchaise a opera Gioacchina Rossiniho a Cesara Sterbiniho). V inscenaci se objeví několik úmyslně nazkoušených chyb (špatné hlasové nasazení, chybné otevření opony a nástupy herců), jež zcizují dění na jevišti podobně jako stále přítomný klavírista hodnotící pěvecké výkony postav. Zdeněk Hořínek dodává: „*Setkání opery s činohrou je pro Burešovou příležitostí ke konfrontaci dvou divadelních konvencí a k ironické hře mezi nimi a s nimi.*“¹⁰⁶

Operně nedokonalý zpěv činoherních (a při druhém uvedení i muzikálových) herců v *Kamenném hostovi aneb Prostopášníkovi* (1997 a 2003) vyřešila Burešová funkčním použitím „divadla na divadle“. Tímto způsobem vsadila příběh opery samotné do příběhu jednoho představení kočovné herecké skupiny druhé či třetí kategorie.

I do inscenace dvou – v jednom večeru uváděných – aktových her, frašek *Boucharón/ Já mám příjem* (1992) byly zasazeny dobové sokolské písně odkazující na tehdejší atmosféru doby.

¹⁰⁵ Král, Karel: *Hrdinové a sny vzdorují*. Svět a divadlo, 1993, roč. 4, č.1, str.72.

¹⁰⁶ Hořínek, Zdeněk: *Radostná dobrodružství*. In Hořínek, Zdeněk. *Divadlo mezi modernou a postmodernou*, Praha, Nakladatelství Studia Ypsilon, 1998, str. 98.

Commedia dell'arte a její tradiční typy, příběhy i kostýmy jsou naprosto jasným východiskem pro stylizaci inscenace *Létavý lékař* (1996).

U *Velkolepého paroháče* (1998) se rovněž setkáváme s přesnou hereckou stylizací. Zajímavým scénografickým řešením, které znázorňuje destrukci člověka posedlého obsesní myšlenkou, je nedodržování jakýchkoliv souběžných a souměrných linií. Excentrické herectví je dovedeno do extrémní grotesknosti a u postavy Bruna hraničí s epileptickým záchvatem.

Absurdně groteskní byla inscenace *Sýr, sýr! aneb Lov na havrany* (1998), jejíž děj byl často zcizován právě mluvením postavy stranou. A podobně absurdně působila i inscenace *Opice a ženich* (1999), kde režisérka pracovala s ad absurdum dovedenými konvencemi grotesky a lidové frašky. Záměr podporovala výprava inspirovaná bavorským a tyrolským kýčem.

Rozhodnutí inscenovat *Soudné sestry* (2001) a posléze i *Maškarádu aneb Fantoma opery* (2006) znamenalo na jevišti zpřítomnit složitou a ojedinelou komediální poetiku světa Zeměplochy autora Terryho Pratchetta. Od inscenátorů to znamenalo zvládnout neustálé stříhové změny lokalizace příběhu a od herců vytvořením a udržením přesné typizaci postav. Bylo zapotřebí zkratkovitě vystihnout charakter postavy, což ve výsledku připomíná vytváření povahy komiksových postaviček. Inscenátoři našli potřebnou poetiku v kaširovaném světě pohádek, kde je například naddimenzovaná část těla postavy podle toho, jakou má ona postava charakteristiku.

Původní česká hra *Ještě žiju s věšákem, čepicí a plácačkou* (2003) sleduje banální život na malé železniční stanici – místo bohaté na archetypy a neustále se opakující rozhovory a situace. Autor vnesl do textu precizně odposlouchané slangové obraty a dorozumivací formule, kterým člověk nepracující na dráze jen těžko rozumí. Výsledný celek stojí na maximálně autentickém herectví, které ale zároveň obsahující nutnou míru divadelní stylizace.

Opětná inspirace commedií dell'arte je patrná v – poslední do této kategorie zařazené – inscenaci *Lháře* (2005), jehož děj je ale svým časovým situováním zasazený do dnešních – turisty „okupovaných“ – Benátek v době tradičního karnevalu. Historicky ustálené – v případě této hry více charakterizované, tedy méně schématické – typy jsou tak přeneseny do dnešní současnosti. Za poznámku stojí to, že se zde v postavě Lelia setkáme nejenom s typizací ve stylu commedie dell'arte, ale i s inspirací spojenou s postavou herce Oldřicha Nového, který Lelia hrál v minulém století v inscenaci *Karlínského divadla*.

V této linii režisérka bohatě pracuje s prolínáním výrazových prostředků, žánrů a dobových stylů. Celky inscenací jsou složeny z mnoha na sebe navazujících různorodých čísel, jsou do nich vkomponovány písně, sborové recitace, taneční i

hudební prvky. Rytmus inscenace je závislý od přesného navazování jednotlivých čísel na sebe, to podporuje režisérkou často v komediálních látkách využívaná muzikálnost hereckého souboru *Divadla v Dlouhé*, jehož herci sami opatřují hudební složku inscenace.

4.7 Hudba a výprava – součást jevištního obrazu

Specifický pro režijní rukopis Burešové je funkční rámec hudební, scénografický a kostýmní, který společně s hercem tvoří celkový jevištní obraz vnímaný divákem. Ačkoli se často skladatel i jevištní výtvarníci inspiroují dobou, ve které byl text napsán – a do které je tak někdy inscenace situována, nikdy nejde o přesnou repliku, ale jen o účelnou inspiraci pro stylizaci.

V hudební složce celku je často stavěna do konfrontace vážná hudba (Bach, Beethoven, Mahler, Mozart, Vivaldi, Wagner) s hudbou tradiční lidovou (např. rakouské „jódlovačky“ v inscenaci *Opici a ženich*) i současné hudby (rocková kapela v *Goldbergovských variacích*).

Burešové využívá citací z vážné hudby (Bizetovo *Bolero* v inscenaci *Opice a ženich* nebo Mozartova *Óda na radost* v *Donu Juanovi a Faustovi*), na které se někdy zpívá nový text vztahující se přímo k tématu inscenace.

Např. na montáž klasických operních árií světového repertoáru zpívá postava zbabělého maloměšťáka Hechta v inscenaci *Opici a ženich* text – zabývající se jeho vrtkavou nerozhodnou láskou – začínající:

*„Jenovéfo, ztratím-li tě!
Opustí mě okamžitě všechna radost kvůli tobě, jako v hrobě zmizí hned.
Ztratím-li tě, co mě čeká!
Smutek, žal a to mě leká,
nejlépe je do daleka jako řeka odšumět.
Krapet filosofuju tu,
ačkoli to nemám rád.
V tu ránu chce se mi spát.

Kéž je mé srdce chladné,
Nerozpláče se, snad ne!
Copak se neovládne!
Umlčím ho! A čím?
Namísto všeho pláče*

*zplivnu dva zavináče.
Pak se dám do koláče,
tím ho snad nasytím.*

*Pravda, kdybych se mñ bál,
byl už ze mě generál!¹⁰⁷*

Burešové hledá v celku inscenace místa, která ozvláštňuje a podtrhuje jejich vyznění hudebním motivem (citace španělské kytary ve *Znamení kříže*), dotváří hudbou atmosféru situací, kontrapunktem je paroduje nebo deintepretuje. V její práci hraje svou důležitou úlohu i použití zcizující písně ve struktuře inscenace.

Hudba a její motivy (ať už klasické, moderní, lidové, vysoké i pokleslé) je vždy pevnou a kompaktní součástí jejích inscenací.

Režisérka pravidelně spolupracuje na svých inscenacích s hudebníkem Petrem Skoumalem (*Mojžíš, Boucharón/Já mám příjem, Vražda v katedrále, Konec masopustu*), Vladimírem Franzem (*Běsi, Macbeth, Znamení kříže, Amfitryon*) Janem Vondráčkem (*Opice a ženich, Soudné sestry (celá Plocha jest jevištěm), Goldbergovské variace, Lhář, Maškaráda čili Fantom opery*) dvakrát se na hudební složce podílel skrze svou kapelu *Vltava* známý Robert Nebřenský (*My tě tu písničku naučíme (Medzivojnový muž)*) a *Ještě žiju s věšákem, čepicí a plácačkou*). K *Zázračnému mágovi* vytvořil hudbu Petr Kofroň.

V inscenacích Burešové existují momenty, kdy se herec na scéně zastaví, aby se scénografie rozpohybovala okolo něj (práce s točnou a s paravány v inscenaci *Znamení kříže*) a nebo kdy se dramatická situace prolne do živého jevištního obrazu (*Běsi, Amfitryon* a svým způsobem i inscenace *Znamení kříže*, která skrze stylizovanou scénografii působí jako snový obraz). V inscenaci *Macbeth* režisérka účelně využila technických možností jeviště *Divadla na Vinohradech*, které se od portálu k portálu stupňovitě zvlí a utvoří tak neotřelý vizuální vjem, jenž stylizovaně symbolizuje pochodující les a Macbethův v chaosu hroučící se život. Ve scénografiích pratchettovských dramaturgií je scéna složena z nespočtu hracích ploch, které svým „oživováním“ umožňují okamžité stříhové přemístění děje. V *Soudných sestrách* se dokonce jako výraz chaosu ve světě části scény bortí – ulamují se kaširované chrliče a padají do hracího prostoru.

Do scény jsou často zakomponovaná i projekční plátna (projekce pohledu mašinřiry z jedoucího vlaku na koleje v *Ještě žiju s věšákem, čepicí a plácačkou*, hororově snové dotáčky v *Běsech*, scéna nanebevzetí Julie ve *Znamení kříže*) a nebo se promítá přímo na

¹⁰⁷ Citace z inscenace *Opice a ženich*. Výběr, kompozice a úprava hudby: Jan Vondráček. In *Krátké písně z Dlouhé* (CD). Praha, *Divadlo v Dlouhé*, 2002.

oponu, která je tak vzata z architektonické podstaty divadla do scénografie inscenace, (citáty otevírající inscenaci *Goldbergovské variace*). Obojí funkčně dotváří celkovou scénickou atmosféru.

Scéna i kostýmy jsou vždy stylově a účelně vytvořeny bez zbytečných na jedné straně popisností a na straně druhé schválností, které pro svou nefunkční originalitu stojí v cestě fungujícímu celku inscenace.

Režisérka pravidelně spolupracuje se scénickým výtvarníkem Davidem Markem (*Boucharón/Já mám příjem, Létavý lékař, Lazebník sevillský, Škola základ života, Sýr, sýr! aneb Lov na Havrany, Běsi, Goldbergovské variace, Lhář, Znamení kříže, Amfitryon, Faidra*) a Karlem Glogrem (*Mojžíš, Vražda v katedrále, Don Juan a Faust, Zázračný mág, Rigoletto, Velkolepý paroháč, Opice a ženich, Obrazy z Francouzské revoluce, Kamenný host aneb Prostopášník, Macbeth, Soudné sestry (celá Plocha ještě jevištěm), Maškaráda čili Fantom opery*). V případě inscenace *Ještě žiju s věšákem, čepicí a plácačkou* spolupracovala režisérka s Davidem Vávrou.

Režisérka používá světlo nejen jako pouhý prostředek pro osvětlení hracího prostoru a herce. Vytváří jím atmosféru, dotváří situaci i charakter postavy. Ve *Znamení kříže* nasvícením scény přesně vystihne náladu jednotlivých prostředí (les v ranní mlze, pokoj Julie prosvícený slunečním světlem, noční klášter). Světlem rytmizuje jevištní dění. V *Obrazech z Francouzské revoluce* neslo zhasnutí světla (spolu s použitím hudebního motivu) znak vykonané popravy gilotinou. V inscenaci *Don Juan a Faust*, která se odehrávala v komorním *Studia Švandova divadla* nebo přímo na jevišti *Divadla v Dlouhé*, dokázala režisérka stísněný prostor světlem obohatit o nové rozměry, strukturovat a dodat mu na monumentálnosti. Ve svých pracích využívá režisérka i prvku stínohry (*Škola, základ života, Obrazy z Francouzské revoluce, Amfitryon*) a náladu modelující šerosvit (*Znamení kříže*).

Stejně jako u scénografie, tak i zpracování kostýmů je prvek, který je do celku inscenace kompaktně zařazený. Vychází z celkové stylizace, kterou zároveň dotváří. Kostým povahově vystihuje postavu. Jeho barva může být charakteristickým znakem (bílé šaty Lizavety Nikolajevny v *Běsech* a Julie ve *Znamení kříže*, rudé šaty Alkmeny v *Amfitryonovi*), stejně tak může podtrhovat povahový rys postavy naddimenzováním některé jeho části (velkolepá hrud' lady Felmetové v *Soudných sestrách (celá Plocha jest jevištěm)*), která utiskuje a manipuluje nejen svého manžela, měkké koturny postavy Mrtvého krále Verence v téže inscenaci, jež simulují pohyb ducha. Milování chtivá a svého manžela svádějící postava Charis v *Amfitryonovi* má zvětšené oblasti pohlavních orgánů - hluboký dekolt odhaluje větší část prsou a pod širokou sukni chápeme tělesné partie ne nepodobné siluetě Věstonické Venuše, což podtrhuje její neustálý chtíč.).

Kostýmní výtvarníci, kteří pravidelně spolupracovali nebo spolupracují s režisérkou Burešovou jsou: Samiha Malehová (*Obrazy z Francouzské revoluce, Soudné sestry (celá Plocha jest jevištěm), Kamenný host aneb Prostopášník, Macbeth, Maškaráda čili Fantom opery*), Karel Glogr (*Vražda v katedrále, Zázračný mág, Don Juan a Faust, Opice a ženich*), Marek David (*Boucharón/Já mám příjem, Lazebník sevillský, Škola základ života, Sýr, sýr! aneb Lov na Havrany, Goldbergovské variace, Lhář*), Hana Fischerová (*Znamení kříže, Amfitryon, Faidra*) a Irena Marečková (*Rigoletto, Létavý lékař*).

4.8 Herec – nositel energie

„Režisér musí vždycky vycházet nejen z toho, jak je figura napsaná od autora, ale i z toho, co přináší herec. Když se toto nepotká, autenticita není. Energie, jdoucí od autora přes režiséra k herci, se musí spojit v jednu, a protože herec je jejím přímým přenašečem na diváka, jeho síla je často rozhodující.“¹⁰⁸

V pracích Hany Burešové sledujeme maximální rozehrání všech složek podílejících se na tvorbě divadelní inscenace. Je to syntetické divadlo, kde je však herec hlavním prvkem celku, protože jde o komunikátora mezi autorem a režisérem a divákem (viz zmíněný citát).

Jde o totální divadlo. Chápeme tím maximální nasazení energie všech herců k fungování společného výsledného celku inscenace. To je taky důvod existence pevného zázemí pro zmíněný Burešové a Otčenáškův dramaturgicky netypický repertoár. Ten spočívá v hereckém souboru, jenž je celistvě fungující skupinou.

V souboru *Divadla v Dlouhé* společně pracují dvě skupiny herců, jež na počátku své spolupráce byly diametrálně rozdílnými ve svém primárním přístupu k tvorbě inscenace. Jedna z nich – vedená Burešovou – byla ve své podstatě klasickou činoherní a druhá – vedená Janem Bornou – se zabývala alternativním divadlem. Tedy divadlem, které mluví k divákovi jinými vyjadřovacími prostředky, než je jen slovo.

Zjednodušeně řečeno: spojením těchto dvou – divadlo rozdílně pojímajících směrů, kdy: „(...) *jedni přemýšleli, o čem text je, a druzí o tom, jak ho udělají* (...)“¹⁰⁹, vzniklo dvojí herectví, v němž se tyto dva přístupy prolínají. Hlavními složkami tohoto herectví je smysl pro hravost a muzikálnost (herci alternativní větve Jana Borny často doprovázejí inscenaci živě na hudební nástroje), vnímavost pro prolínání žánru, stylu a výrazových prostředků. Důležitým je ovládat stříhové herectví.

¹⁰⁸ Burešová, Hana – Mlejnek, Josef (rozmluval): *Nebylo nám lépe v Egyptě?*. (Rozhovor s Hanou Burešovou). Divadelní noviny 29.11.2005, roč. 14, č. 20, str. 9.

¹⁰⁹ Jiří Wohanka In Maleh, Samiha (scénář, režie): *Dlouhých deset let*. Ve spolupráci s *Divadlem v Dlouhé* vyrobila Česká televize 2006.

I když si do hlavních a velkých rolí Burešová většinou obsazuje herce své skupiny – činoherní – zvyklých na režisérčin styl inscenování (Miroslava Hanuše, Miroslava Táborského, pravidelně hostujícího Karla Rodena), existují i výjimky, kdy do hlavní role režisérka obsadila i herce z alternativní části souboru (Jana Vondráčka). Tímto nechci obviňovat režisérku, že by snad svým hercům v obsazování nadbíhala, jen chci poukázat na fakt, že každý z režisérů *Divadla v Dlouhé* pracuje se svým v jádru neměnným týmem, který je doplňován.

„Svou“ herečku našla Burešová v mladé absolventce JAMU Kláře Sedláčkové (dnes Sedláčkové - Oltové), kterou na základě konkurzu angažovala po jejím absolutoriu do role Stelly ve *Velkolepém paroháčovi*.

V *Městském divadle Brno* režisérka pracuje se skupinou ve svém jádru se neobměňujících herců: Petr Štěpán, Igor Ondříček, Helena Dvořáková (ta odešla z angažmá v *Městském divadle Brno* za režisérkou do *Divadla v Dlouhé*), Irena Konvalinová, Viktor Skála, Jan Mazák a Ladislav Kolář.

5 Brněnské inscenace v letech 2003 až 2006

Práce režisérky Hany Burešové a dramaturga Štěpána Otčenáška zaujímá v kontextu českého divadla ojedinělé místo pro své neustále hledání a nalézání nových, pro jejich vidění divadla, vhodných titulů.

K brněnské dramaturgii tandemu Burešová, Otčenášek se vyjádřil Luboš Mareček:

*„Burešové mistrná práce začíná už pečlivým výběrem titulů. Se svým životním partnerem Štěpánem Otčenáškem pro Brno vlastně znovu objevili tři staré mistry. Tento umělecký tandem objevuje věci časem sice zašlé, jejichž historická, literární i divadelní hodnota byla pokaždé nefalšovaným překvapením.“*¹¹⁰

Do repertoáru *Městského divadla Brno* kompaktně a bez problémů zapadla dramaturgická volba uvedení *Kamenného hosta aneb Prostopášíka*, a to pro svůj hudební základ¹¹¹ a koncepci, která toto ve své podstatě tragické téma převedla na jeviště formou „divadla na divadle“. Vznikla tak komická inscenace s tragickým podtextem založená na parodování opery, s ní spojených archetypálních situací, postav a jejich typických operních manýr. V hereckém souboru *Městského divadla Brno* našla režisérka i vhodně disponované herce pro hlavní postavy Donna Giovanniho a jeho sluhy Arlecchina.

Tituly *Znamení kříže* a *Amfitryon* by se svou tematickou a žánrovou podstatou hodily spíše do repertoáru *Národního divadla v Brně*, kde ale v poslední době panuje dramaturgický chaos, který – z pohledu zvenčí – působí jako nahodilé inscenování odlišných žánrů a témat bez jakéhokoliv koncepčního směřování. V repertoáru *Městského divadla* zaujímají tyto dva tituly místo jakýchsi vyšších dramaturgických voleb, které vyvažují častější lidový – bulvární – repertoár (společně s nimi tuto funkci plnily v minulých sezónách např. uvedení *Čekání na godota*¹¹² Samuela Becketta nebo *Arkádie*¹¹³ Toma Stopparta).

Pro publikum *Městského divadla Brno*, které je zvyklé spíše na situační a konverzační divadlo, jsou tyto inscenace (soudím dle opakovaně navštěvovaných repríz a reakcí publika) příliš založené na poslechu textu, který je zčásti koncentrován do dlouhých

¹¹⁰ Mareček, Luboš: *Burešová objevuje Brnu klasiku*. DNES, 6. 10. 2006.

¹¹¹ V současné době je Městské divadlo Brno spíše vnímáno jako scéna muzikální, tedy jako hudební divadlo uvádějící operety a muzikály.

¹¹² Premiéra 4.10. 2003, režie: Zdeněk Černín.

¹¹³ Premiéra 4.9. 2004, režie: Roman Polák.

monologů. Slovo je zde hlavním vyjadřovacím prostředkem a spolu se střídou jevištní akcí, která se omezuje na stylizovaná emočně vypjatá gesta, může na diváka působit jevištní dění jako přeexponované a příliš patetické. Inscenace také – pro celkové pochopení – vyžadují plné soustředění, což je problematické v ten moment, přestane-li divák sledovat jejich průběh. Ovšem je-li schopen přistoupit na jakési v České republice nepříliš časté „obrazově vizuální divadlo poslechu“, dostane se mu silného příběhu postav hledajících vlastní identitu a vyšší směřování svého bytí.

Nutno zde dodat, že všechny inscenace Burešové a Otčenáška uvedené v *Městském divadle Brno* poznamenaly výrazným způsobem současné české divadlo (účast na festivalech, získané ocenění i nominace v Cenách Alfréda Radoka a Thálie, hojně kritické odezvy). Od ředitele této scény, Stanislava Moši jde – dle mého názoru – o promyšlenou strategii, kdy – sice za cenu divácké nejistoty – uvádí na jeviště inscenace, které jsou jedinečné pro svou propracovanost, a to jak dramaturgickou, tak režijní.

5.1 *Kamenný host aneb Prostopášník /2003/*

Základem jevištního zpracování tohoto titulu je stejnojmenná opera skladatele Vincenza Righiniho¹¹⁴ a libretisty Nunziata Porty, která byla poprvé uvedena v pražském *Divadle v Kotcích* roku 1776, tedy 11 let před pražskou premiérou Mozartova *Donna Giovanniho* v *Nosticově* (dnešním *Stavovském*) *divadle*. Tematicky jde o druhou historicky doloženou operu stojící na juanovském archetypu¹¹⁵. Spíše než o opeře se dá mluvit o hře se zpěvy, v níž se střídají mluvené dialogy (veršované i prozaické) s jednotlivými áriemi a sbory. Jde o klasickou strukturu za sebou jdoucích výstupů. Text je členěn do 29 scén s předělem po 17. výstupu. Inscenace *Městského divadla v Brně* byla prvním¹¹⁶ profesionálním provedením tohoto titulu v českém jazyce¹¹⁷.

Tragické téma potrestaného svůdníka je v tomto díle spojeno s commedií dell'arte. Vzniká tak neobvyklá žánrová varianta tragikomedie, ve které se prolíná opera buffo (tedy komická opera) a poučení dávající moralita. Postava Donna Giovanniho zde (klíčový archetyp světové kultury) postrádá – na rozdíl od Moliérova zpracování – filosofickou nadstavbu, v *Kamenném hostovi aneb Prostopášníkovi* jde o schématictější variantu – s méně propracovanou charakteristikou – blížící se k jednoduchému typu.

Obecná známost fenoménu Dona Juana (zde Donna Giovanniho), příběhu do pekla vzatého svůdníka, nenabízí novou překvapivou zápletku a díky použití ustálených charakterů ani zajímavé postavy. Proto inscenační tým (Burešová, Otčenášek, Glogr, Malehová¹¹⁸) koncipuje funkční nadstavbu příběhu celkovým jeho přenesením do kočovného divadla 18. století hrajícího operní představení.

V libretu opery nacházíme hned několik jasných důvodů, proč si jej Burešová zvolila k inscenování. Nalézáme zde zmíněné – režisérkou vyhledávané – archetypy postav: nenapravitelný svůdník Juan a jeho sluha – postava do opery převzatá z commedie dell'arte – Arlecchino. Ten je svou fyzickou i mluvní mrštností a komunikací s divákem (varuje přítomné ženy před Donnem Giovannim, ukazuje publiku soupis jeho

¹¹⁴ Rodák z italské Boloně, skladatel, zpěvák a kapelník působící v Bustelliho společnosti, která hrála v pražském *Divadle v Kotcích*.

¹¹⁵ První by měla být snad z roku 1669 *Potrestaný bezbožník* nebo 1730 *Potrestaná zkaženost*. V tomto směru není mezi teoretiky jasno.

¹¹⁶ U inscenace z roku 1997 se studenty II. ročníku KALD DAMU šlo o studijní představení.

¹¹⁷ překlad ©Stella Pavlovská, 1992

¹¹⁸ Tento v *Městském divadle Brno* pohostinsky pracující tým má za sebou v tuto dobu v pražském *Divadle v Dlouhé* projekty *Obrazy z Francouzské revoluce* a *Soudné sestry (celá Plocha jest jevištěm)*.

dosavadních milenek) hlavní dynamizující a komický prvek inscenace. S touto postavou souvisí takzvané harlekyniády (vrstvené gradované gagy), při kterých postava používá tradiční dřevěnou pleskačku.

Dále se v inscenaci pracuje s veškerými konvencemi a klišé opery a operního zákulisí, dvou světů, jež se navzájem ovlivňují. Ty režisérka s nadsázkou vsazuje do dramatických akcí a nechává je herci maximálně rozehrát. Součástí celku jsou i etudy gagově rozvinutých improvizčních lazzi Arlecchina a hostinské Corraliny, jejichž základ vznikl během zkušebního procesu.

Hlavním a nejdůležitějším režijním klíčem je uvedení *Kamenného hosta aneb Prostopášíka* jako „divadlo na divadle“ (přesněji řečeno „opera na divadle“). V přední středové části jeviště stojí zmenšená replika iluzivní rokokové scény s kulisami sbíhajícími se do perspektivového úběžníku, po stranách divák nahlíží do odkrytého zákulisí, kde se připravují herci na svůj výstup. Nad vším visí honosný dobový lustr na svíce, který před začátkem představení jevištní personál rozsvěcí, a spolu s ním i svíce rozestavěné po obrubě rampy.

Příběh Donna Giovanniho zcizuje odkryté zákulisí. Tím umožňuje dohrávat na jevišti rozehrané situace i rozhrávat samostatné drobné příběhy na pozadí. Např.: subrety se mezi sebou pomlouvají a čekají, až ta druhá špatně zazpívá, aby se jí mohly vysmát, herci vypadávají ze svých rolí a náповěda „hází repliky“, vlásenkářky upravují paruky. Toto řešení ale také umožňuje hravě postavit do kontrastu přepjatý operní patos a běžné zákulisní chování herců-zpěváků.

Scénograf (Karel Glogr j.h.) s nadsázkou přenesl děj inscenace – ač dle libreta jde o Kastilii – do „přímořského“ Brna. Na patinované scéně je napsáno *Grüss aus Brünn* (pozdrav z Brna) a setkáváme se zde i s dalšími motivy neodmyslitelně s městem souvisejícími: pověstný brněnský drak, lednické kolo, divadlo Reduta, panorama Petrova a upravená Fisherova kašna na Zelném trhu, kde je ale namísto na vrcholu se tyčící Evropy umístěná jezdecká socha Komtura. K situování příběhu do Brna odkazují i některé části textu – např. z německého jazyka Arlecchinem do typického moravského „hantecu“ přeložený Giovanniův přípitek dámám.

Rychlé změny prostředí a okamžité střídání scén umožňují otáčivé postranní trojboké hranoly tvořící portály a prostorově strukturované jeviště, jež lze do hloubky oddělovat jednotlivými oponami.

Jevištní triky jsou uskutečňovány tou nejnaivnější a neprimitivnější metodou (zvuk plískanice vznikne např. máváním plátem plechu) a vzhledem k tomu, že vidíme, jak vznikají, ztrácejí na své iluzivnosti, což je samozřejmě součástí celkové koncepce. Moře, ve kterém se topí Don Giovanni s Arlecchinem ve druhém výstupu, je na scéně jednoduše znázorněno naivními látkovými vlnami. Za jejich konce vidí publikum tahat jevištní personál. Don Giovanni „plavající ve vlnách“ projíždí z portálu do portálu na

nízkém vozičku a rozehraje se i situace, kdy vodou sleduje plavce obávaná žraločí ploutev, kterou – jak jinak – drží sama postava Donna Giovannioho v ruce.

Pro představování mobiliáře na scéně slouží z portálu ovládaná dlouhá dřevěná tyč, kaširovanou maketu skály odnese jakoby nenápadně jeden z protagonistů. Se stejnou naivitou je do zákulisí vtahována mrtvola Komtura: spod závěsnou kulisou se objeví ruce jevištního personálu a bezvládné tělo pomalu mizí (pro diváka ovšem není možné si toho nevšimnout). I příchod oživé sochy Komtura do domu Donna Giovannioho je řešen pomalým příchodem na šedivo nalíčeného herce v jakémsi sošném obleku a na vysokých botách. Jednotlivé konvence jsou zde použity ve své nejčistší naivitě, v základní podobě a plánovitě.

Rokokové kostýmy (Samiha Maleh) na první pohled ve zkratce typově charakterizují postavu (paní, služka). Jsou bohatě zdobené, velkolepé a barevné. Ne však přeplácené a nedomyšlené – v drobných detailech se ukazuje jejich účelnost. Např. postava Donny Anny na znamení svého smutku nad ztrátou otce stáhne přes svou širokou krinolínu černou smuteční záclonku. Na do vysoka načesané bílé dámské paruce sedí dvě holubičky a do další je vpletena pštrosí hlava. Aristokratické ženské postavy nosí naddimenzované široké sukně, hluboké výstřihy a výrazné je také líčení (rudé rty a tváře, kontury očí, umělé pihy). Pánové jsou oblečeni v kratších – pro rokoko typických – kalhotách, zdobném kabátu a u krku mají nezbytné fiži. U některých z jednodušších kostýmů sluhů je jasná inspirace commedií dell'arte. Např. zcela jasně tomu tak je u postavy Arlecchina, který je oblečen v kosočtverečkované kombinéze, na hlavě má typickou žlutou čapku a na tváři černou polomasku, tutéž inspiraci lze také pozorovat u kostýmu hostinské Coralliny.

Hudbu¹¹⁹ v brněnské inscenaci obstarával malý – zpravidla devítičlenný – živý orchestr v čele s na elektronické cembalo hrajícím dirigentem (Dan Kalousek j.h.). Ten je – s parukou na hlavě – v neustálém kontaktu s herci, funguje tak z pohledu diváka jako člen otevřeného zákulisí.

Konvence divadla a opery zvlášť je v *Kamenném hostovi aneb Prostopášníkovi* dovedena herecky ad absurdum, a to i proto, že herec vlastně „hraje na druhou“ – tedy hraje herce, jenž hraje postavu v opeře. V inscenaci tedy nevidíme jen na jevišti pateticky teatrálního herce-pěvce, spatříme ho a jeho „osobní“ manýry i v zákulisí. Komtur odmítá pro svou namyšlenost opustit scénu a uvolnit tak místo kolegovi-konkurentovi, proto opakuje svůj výstup, pěvkyně, která zpívá part Donny Isabelly, shazuje zpěv ostatních ženských postav a představitel Donna Giovannioho si nemůže pomoci a nemá-li výstup, svádí ženy nejenom v zákulisí, ale dokonce (polibky a výmluvnou mimikou) i ty sedící v publiku.

¹¹⁹ Hudební úpravu a nastudování obstaral Karel Cón.

Inspirace komedií dell'arte se projevuje i použitou – dalo by se říci hrubší – komikou. Výprasky dřevěnou pleskačkou, kopance, nebezpečně vypadající pády, kotrmelce a mnohé jiné akrobatické kousky. Je zde použita i ustálená komická situace „zhasnuté místnosti“ (herci při světle, aby divák viděl, hrají, že je tma), kdy mužské postavy „omylem“ sahají na prsa a zadnice ženským. Vzniká zde komická situace tvořená na základě rozporu mezi tím, co herec říká nebo zpívá, a toho jak se tváří.

Herecký projev je postavený na jednoduchém a přesném uchopení typů skrze základní charakteristiku: „naivka“, „žárlivka“, „nadutec“, „ňouma“, „vychytralec“ atp. a za pomoci ilustrativních kostýmů a specifického charakteristického chování (gesto, způsob pohybu, nesení těla, tik, způsob mluvy nebo opakování téhož slova atp.). Herecký představitel ironizuje a přehání operní manýry, svou nadsázkou je zcizuje, ale zároveň je a sebe bere jakoby vážně. Vzniká tak napětí mezi dobovou konvencí a jejím dnešním zparodováním. Velkolepá gestikulace (lomení rukama, ovívání se), křečovitě obličejové grimasy a přehnaná vážnost při zpěvu – to vše dobře dohrává režisérkou zvolenou koncepcí, postavenou na hře s konvencí a archetypem.

Důležitou roli v omezeném prostoru scény hraje přesně rytmicky sehraná skupina herců. Je nutné cítit svého partnera. Inscenace vyžaduje maximální herecké nasazení společně s nutnou umírněností, kdy herec neexhibuje na úkor spoluhráčů a celku.

Jak už bylo řečeno, v této inscenaci – svým původem opeře – *Městského divadla Brno* zpívají činoherní herci (a herci s muzikálovou zkušeností) – tedy interpreti s hlasem nedosahujícím kvalit operního zpěvu. I když by se dala tato skutečnost považovat za deficit (jak to také ve svých článcích uváděli někteří recenzenti¹²⁰), můžeme ji také považovat za velmi dobrý prostředek pro situování inscenace do reality 18. století, do prostředí německé či italské kočovné operní společnosti nižší kategorie. Jsem do velké míry přesvědčena, že Burešová s tím ve své koncepci pracovala, neboť takovéto pojetí skrývá možnost osobitého vyhrání individuálnějšího charakteru operních konvencí.

Pro hlavní postavu charismatického egoisty Donna Giovanniho zvolila režisérka – mezi ostatními herci svou výškou ojedinělého – Igora Ondříčka. Působí dojmem jednak svébytné důstojnosti a také jakési neskladnosti – jakoby se do repliky rokokového divadla snad ani nevešel. Opovržlivá gesta a mimika podporuje jeho povýšenou pozici nad ostatními, v zrzavé paruce s „ocáskem“ a v průhledné blůze svádí ledabyle jednu ženu za druhou, v jeho chování je poznat jakýsi stereotyp – každou si okoukne, typově pojmenuje a následně zvolí nejvhodnější taktiku k „lovu“. Již v druhém výstupu to briskně předvede s naivní rybářkou Elisou (Zuzana Kyseľová, v alternaci s Ivanou Vaňkovou), která se mu okamžitě a bez zaváhání oddává a slibuje doživotní věrnost. Velmi jednoduše – dalo by se říci až prvoplánově – je tím ukázáno, jak každá žena celý

¹²⁰ Radmila Hrdinová a Vladimír Čech (pro podrobnosti viz seznam přečtených kritik v příloze této práce).

svůj život zahodí, pozná-li osudného Giovanniho. Ten jakoby se už ani nesnažil, nepřekvapuje ho jemu vlastní um svádění, bere to jako každodenní samozřejmost. Už od samého začátku je divákovi jasné, že tato postava neodvratně míří do pekel, že si zahrává příliš, ale Ondříček představuje Giovanniho jako muže plného gracie, který když do pekla, tak na hezkém koni a po dobré hostině.

Jak konvence tradičně stojí, jeho protikladem je sluha Arlecchino hraný Viktorem Skálou. Přesně na něj platí všechny zde dosud zmíněné charakteristiky sluhy – bojácny, žravý, opakující manýry svého pána (hlavně co se koketování týče). Zvláště pohybové provedení role je výjimečné. Skála skládá svůj jevištní pohyb z kotrmelců, pádů, skoků. Je neskutečně mrštný a zdá se být nezastavitelný. V některých momentech jeho komika balancuje na hranice lidovosti a stává se vulgární a přehraná (překlad přípitku Dona Giovanniho dámám z němčiny do brněnského „hantecu“, opakované Arlecchinovy renonce ve zpěvu). K němu do páru je zde vdavek chtivá prostořeká hostinská (postava částečně inspirovaná commedii dell'arte) Corallina hraná Helenou Dvořákovou (mimochodem velmi dobře zpívající). Ve společných dialozích během hostiny se výborně doplňují a vedou situace do přesné pointy.

Vážnou postavou mluvící knižním archaizujícím jazykem s odkazy na antickou mytologii je Komtur (Ladislav Kolář), otec svedené Donny Anny (Alena Antalová), kterého Don Giovanni zavraždí, aby se – na Giovanniho rouhavé pozvání – vrátil jako oživlá socha trestající hříšníka.

Burešová dokázala v této inscenaci obratně skloubit několik různorodých – důsledně do detailu provedených – vrstev příběhu (dvojnost postav, dvojnost příběhu). Fungující celek diváka zaujme především svým svižným rytmem, kdy výstup navazuje na výstup bez zbytečných prodlev, a vyrovnanými hereckými výkony, v jejichž popředí samozřejmě stojí pár pána a sluhy.

Tematicky i formálně inscenace velmi dobře a hlavně kompaktně funguje, což v první řadě příkládám sevřené, přesně pojmenované a jasné koncepci a jejímu hereckému naplnění.

Ještě bych dodala, že i když je celek inscenace pojat jako jednoznačná komedie, tragický konec Donna Giovanniho (mizí v propadle jako v pekle) nevyznívá do prázdna, ani nepatříčně. Jde o znejišťující tečku, která v závěru odkryje další tematicky nosnou rovinu inscenace.

5.2 Znamení kříže /2005/

Drama Pedra Calderóna de la Barcy *La devoción de la cruz*, v *Městském divadle Brno* inscenované pod titulem *Znamení kříže*¹²¹, se řadí do žánru „santos y bandeleros“ („svatí a lupiči“)¹²² specifického pro španělské náboženské drama. Dílo – svou zápletkou připomínající Shakespearovo slavné drama *Romeo a Julie* – přeložil Vladimír Mikeš, a to už před 20 lety pro Františka Derflera. Burešová ho uvedla v české premiéře.

Téma inscenace v žádném případě není – jak by se dle názvu mohlo zdát – nábožensky povrchní. Nejde o jednoduchou moralitu připomínající důležitost víry. Režisérka rozehrává téma fatálního lidského hledání vlastní identity a smyslu života. I když hlavním symbolem celé inscenace je křesťanský kříž (např. postavy sourozenců Eusebia a Julie ho mají na hrudi jako „vyšší“ varování jejich rodinné blízkosti), prvořadě se rozehrává příběh lidské neukotvenosti, ztracenosti ve světě.

Josef Mlejnek vystihl téma dramatu takto:

„I v této Calderónově hře platí, že „život je sen“, v němž bloudíme, hledáme naslepo, a z něhož se probudíme až ve smrti, která je pro křesťana vzkříšením.“¹²³

Hlavní hrdina – Eusebio od kříže – nezná své rodiče, je nalezenec, a vzhledem k tomu, že žije ve společnosti, kde více než lidský život je ceněna čest a pevné tradiční hodnoty, neznamená společensky nic, je ztracen. V souboji zabije Lisarda, bratra své vyvolené, který odhalil jejich tajnou – zakázanou – lásku. Celá společnost se proti němu obrací zády, stává se z něj outsider. Jeho milou Julii zavrhuje otec a ona – rozpolcená mezi láskou a nenávisť k Eusebiovi – je nucena odejít do kláštera. Vášeň, osudy a vnitřní myšlenkové pochyby jednotlivých postav jsou představeny v celé své rozervanosti, ale zároveň zůstávají ve svém vyznění lidskými. Eusebio smýká osudem se stává lupičem a vrahem, stále však trýznivě hledá smysl svého bytí a konání, stále se obrací ke kříži, k bohu, aby nakonec zjistil, že je bratrem zabitého Lisarda a milované Julie a syn svého úhlavního nepřítele, Curcia. Umírá – očištěn zpovědí – v rukou nalezeného otce, který mu odpouští.

¹²¹ Dá se též překládat jako *Oddanost kříži* nebo *Nést svůj kříž*. Vladimír Mikeš přeložil španělský název jako *Nést svůj kříž*, ale s přejmenováním, se kterým přišli inscenátoři, souhlasil.

¹²² Poustevníci – „svatí lidé“ a lupiči – oba dva tyto typy jsou svým způsobem vyloučeny ze společnosti, žijí v lesích a mají tak tedy k sobě blízko.

¹²³ Mlejnek, Josef: *Vše je milost, zní nešizeně ve Znamení kříže*. MF DNES, 18.11. 2005.

Julie se odhodlá vydat Eusebiovi poté, co ten ji tajně vyhledá v klášteře. On ale náhle její lásku odmítá – uvidí totiž na její hrudi „znamení kříže“ a utíká. Julie – hnána touhou po pomstě za ponížení – prchá z kláštera. Aby přežila, stává se lupičkou a vražedkyní. Setkává se v lesích s Eusebiem, bojuje s ním, nechává se mu poznat a nakonec je okolnostmi donucena přidat se na jeho stranu v boji s vesničany v čele s Curciem, jejím vlastním otcem. Když se po boji ukáže pravda o jejím sourozenectví s Eusebiem, ohromena se ukazuje zuřícímu otcí.

*„Prznit život nestydatě,
dost, už dost, skončeme s tím!
Chceš? téměř rukama tě,
poběhlíce, zardousím...“¹²⁴*

V tu chvíli, než může svou dceru Curcio zabít, je Julie vzata na nebesa.

*„Zázrak, padá zemská tíže!
Ano, všecko tady končí.
To bylo znamení kříže.“¹²⁵*

Struktura textu v sobě pravidelně střídá – pro baroko typickou – vážnou rovinu s komickým prvkem, který obstarávají lidé nižší vrstvy svým chováním a komentářem. Dvě roviny jsou od sebe odlišeny i použitým jazykem. Postavy vesničanů a jejich výstupy jako by byly inspirovány *comedií dell'arte* (viz úvodní scéna, ve které se snaží Gil a Menga vyprostit svou – na první pohled kaširovanou – oslici z bláta). To samozřejmě vychází ze vztahu poddaného ke šlechtě, tedy pánovi. Jde o odlehčující etudy, jež uvolňují graduující se napětí „vysokých“ scén.

Burešová se nepokouší o přesnou repliku barokního divadla, pouze se jím inspiruje. Ve své práci se nevyhýbá typickým barokním prvkům, jež text dramatu obsahuje: neškrtná dlouhé monologické pasáže ani obsáhlé expozice postav¹²⁶, ale snaží se k nim najít adekvátní jevištní ztvárnění.

Ve vysoce stylizovaném veršovaném textu, ve kterém se střídají monology, dialogy i sborové pasáže, nachází režisérka vnitřní pravdivost a přirozenost.

Ohniskem zájmu Burešové je už zmíněné střídání vysokých a nízkých scén ve struktuře dramatu. Dále pak postava Eusebia – tedy archetyp „nahého člověka vhozeného do světa“ a postava Julie – archetyp „citově rozpolcené ženy“. Jde o dvě vášněmi zmítané postavy, které skrze hledání vlastní identity a vyššího řádu ve světě nalézají svatost s sobě samých.

¹²⁴ *Znamení kříže*, výtisk textu hry k potřebám *Městského divadla Brno*, přeložil Vladimír Mikeš, str. 77.

¹²⁵ Tamtéž.

¹²⁶ Dlouhé expozice, jež detailně představovaly charakter postavy, byly v období baroka ustálené proto, že divadlo bylo hráno za špatného osvětlení a divák musel být se vším, na co nebylo vidět, seznámen.

Hlavním zvoleným vyjadřovacím prostředkem je v této inscenaci slovo. Skrze ně je řečeno vše. Burešová rozehrává velkolepé stylizované divadlo. Vede herce k exaltovanému, vypjatému gestu barokních soch, stylizuje jejich přednes i pohyb. Tuto stylizaci jasně vidíme v soubojových scénách. První z nich – souboj Eusebia s Lisardem – je režiséřkou formován do jednotlivých figur, které ve svém ustrnutí působí, nasvícené zezadu, jako siluetní obrazy. Druhý souboj – Eusebia s vlastním otcem Curciem – probíhá v kruzích na rozpořehované točně. V první půlce souboj připomíná jakousi počítačovou hru z minulosti. Poté, co odhodí soupeři zbraně a bojují rukama, přejde styl zápasníků v nevědomé objetí, které zde nastiňuje jejich rodinnou spřízněnost. Nutno ještě k soubojům dodat, že každý nese svůj příběh. Nejde tedy jen o pouhý souboj, ale i o jeho průběh, tedy postupný vývoj.

Vrcholně stylizovanou částí inscenace je scéna Eusebiova smrtelného pádu ze skály. Herec se objevuje ve středu zadního prospektu. Pohybuje se středovou linií kupředu, popisuje svůj pád a v jednotlivých „zastaveních“, jež jsou choreograficky¹²⁷ pojata jako zastavení na křížové cestě Ježíše Krista, pak ustrne do krátké pózy.

Právě tyto scény vyžadují naprostou přesnost a čistotu ztvárnění.

Interpretačním posunem, který vrhá na vyznění celé látky nové světlo, je obsazení role Eusebiem zabitého Lisarda a kněze dávajícího Eusebiovi poslední rozhřešení jedním hercem. Jakoby tím byla připomenuta jakási neodvratnost a osudové směřování.

Inscenace je scénograficky¹²⁸ řešena jako představa „pohyblivé scény“ Gordona Craiga, jež pracuje s mobilní dekorací umožňující rychlé střídání místa děje. Je složena z jednotlivých závěsných paravánů. Ty jsou na mnoha místech jakoby „proškrábány“, aby skrze ně šlo světlo. Vytváří se tak jednoduchý zajímavý efekt (např. velmi iluzivně působící dojem lesa). Klášter je řešen jednoduchou stylizovanou patrovou jevištní stavbou, pokoj Julie svislými závěsy připomínajícími dlouhé záclony v oknech.

Kostýmy¹²⁹ jsou barevně laděné do základních odstínů bílé a černé, barvy však nejsou použity prvoplánově (bílá = dobro, černá = zlo). V provokativních temně červených šatech přichází na jeviště Helena Dvořáková jako Curciova vzpomínka na těhotnou manželku, kterou v záchvatu žárlivosti zabil. V druhé polovině inscenace se radikálně mění kostýmy postav Eusebia a Julie, ti jsou nyní „zvlčili“ životem společenských vyvrženců. Na jejich život mimo civilizaci odkazují vrstvené barevné kostýmy doplněné o paruky, které jsou spleteny do dnes moderních dredů.

Madrigaly Vladimíra Franze (Cena Alfréda Radoka za rok 2005) dodávají celku na monumentálnosti, sakrálnosti. Okamžitě vystihnou atmosféru, emoci a navodí u diváka znepokojivý pocit. V jistých momentech ale žijí vlastním životem inscenaci

¹²⁷ Pohybová spolupráce: Hana Charvátová.

¹²⁸ Scéna: David Marek.

¹²⁹ Kostýmy: Hana Fischerová j.h.

přesahujícím. Pak jde více o samostatně stojící hudební skladby, než o homogenní složku celku.

Režisérka v textu hledá a podtrhuje vypjaté momenty hudebním motivem. V této inscenaci nepoužívá zmíněných hudebních citací, spíše hudbou situuje děj do Španělska.

Inscenace působí obrazově, a to nejenom jako sled jednotlivých obrazů, ale i celkovým stavěním herce do prostoru. Ten se najednou zastaví a scénografie se rozpožhybuje okolo něj (práce s točnou, rychle se měnící místo děje pomocí závěsných paravánů). Fascinující je scéna odchodu Julie do kláštera, stejně výraznou je poslední zpověď Eusebia před smrtí.

Režisérka vede herce k plnému vyjádření vnitřních rozporů, k emocionálně vypjatému přednesu i chování (postava Julie s výkřikem vběhne na scénu, strhne závěs a padá se zoufalým pláčem k zemi).

Naprostoj jedinečný herecký výkon předvádí Helena Dvořáková jako Julie. Dokázala svou postavu naplnit pravdivými vnitřními pochybnostmi i zmltavými emocemi, které předvádí s nutným ale nepřehnaným patosem. I její vzletné repliky znějí jako konfrontace zla a dobra, jako tázání se, kudy vede správná cesta lidského údělu. Dobrým partnerem je jí Petr Štěpán jako Eusebio od kříže. Postavou chlap, myšlením rozporuplný člověk hledající svou roli ve světě. Přesvědčivě působí i v tak stylizované scéně jako je zmiňovaný pád ze skály. Srozumitelnost jeho přednesu sice není vždy perfektní, ale oporou pro celkově silné vyznění charakteru postavy je jeho schopnost vytvoření halucinujících existenciálně vypjatých momentů, kdy divák cítí soucit s jeho hledáním vlastního já. Igor Ondříček jako Lisardo a kněz Alberto plní svou úlohu v příběhu, ale celkově nelze tento jeho výkon přirovnávat k Donnu Giovannimu, který znamenal opravdu herecký koncert. Velkým hereckým úkolem byla postava Curcia. Ladislav Kolář hledal možnost pravdivého ztělesnění postavy oscilující mezi extrémními polohami lásky a nenávisti. I když je Curcio uznávaným šlechticem s jistým společenským postavením, osud s ním hraje stejně nesmlouvavou hru jako s ostatními. Na světě v závěru zůstává nevratně sám. Kolář je ve svém ztvárnění postavy Curcia věrohodný. Vykresluje ho jako vyšinutého jedince, který je posedlý společenskými normami a jejich plněním.

Viktor Skála a Irena Konvalinová zastávali ve svých rolích hlavní postavy „nizkých“ scén, pokrytecké a přelétavé manžele Gila a Mengu. Právě v „nizkých“ scénách cítím nejvíce přehranosti, křečovisti, a to z toho důvodu, že témata a humor těchto výstupů není aktuální pro dnešní svět, a proto ne stejně humorný, jako jsou „vysoké“ scény tragické. Sbor vesničanů trpí nejvíce tím, že jeho protagonisté nejsou vždy plně soustředění.

I v „nízké“ rovině ale lze bez problémů najít scény živé a herecky vydařené: Mengino svádění Eusebia, schovávání se Gila do keře pichlavé trnky, přijmutí Gila do skupiny lupičů a jeho následné zběhnutí.

Ve své proměně je současná, k dnešku apelativní, skupina vesničanů, která nejprve zastává „nízké“ humorné scény, aby se pak z ní stal – ve skupině nebojácny – běsnící živel ke smrti nahánějící Eusebia.

Na herce *Městského divadla Brno* se v této inscenaci kladou nemalé nároky. Musejí se spolehnout na jiné výrazové prostředky, než je v jejich divadle obvyklé, tedy na slovo na prvním místě. Je nutné, aby mluvili přímo a srozumitelně do publika, aby divák slyšel vše. Velkým umem je herecky věrohodně unést patos, jenž obsahuje už samotné drama a který plně podporuje režijní ztvárnění. Dost dobře není v tomto celku možná improvizace. Každé – byť malé – vybočení z celkové koncepce je okamžitě viditelné a inscenaci rušící. To vše se nedaří bez výjimky, celkově jde ale o herecky precizně provedenou, režijně koncepčně sevřenou, stylově čistou práci.

Shrnutí poznatků z praktické stáže

Práce na inscenaci *Znamení kříže* byla velmi intenzivní. Zkoušelo se osm hodin denně včetně sobot v časovém rozmezí 30.května – 29. červa a od 23. srpna do premiéry 10. a 11. září. Většinu času se pracovalo na zkušebně divadla, na jevišti s postavenou scénou – ale bez světel – se zkoušelo až od 24. srpna.

Během zkoušení (vyjma teoretické přípravy) strávila režisérka nejvíce času prací s hercem v prostoru a hledáním funkce jeho postavy v celku inscenace (například postava služka Armindy již od prvního svého výstupu dává jasně najevo podřízenost svému pánovi Curcioví, ukazuje tak jeho vyšší šlechtické postavení). Přistupovala k herci jako k mluvčímu, jenž divákovi přibližuje hlavní nosné téma a myšlenku. Neuplatňovala ve své úloze režijní despotismus, ale ani kolektivní režírování. Při prvním čtení vysvětlila koncepci a během dílčích zkoušek se vracela explikací ke každé situaci zvlášť. Měla již dopředu přesně vymyšlenou hereckou i výtvarnou stylizaci, ke které celou práci důsledně směřovala.

Celek inscenace aranžovala Burešová po situacích, detaily přicházely na řadu až v závěrečné fázi práce, kdy již byla zhruba načrtnuta struktura celku. Text byl rozdělen do scén, jež režisérka postupně řadila za sebe, pracovala víceméně v chronologickém sledu příběhu (což znamenalo, že III.dějství se zkoušelo nejméně, ale už pod vlivem vypjaté energii fungování prvních dvou).

Interpretace jednotlivých dramatických situací byla dopředu promyšlená, ale jejich – režisérkou navrhnuté – aranžmá nebylo absolutní, konečné. Nechávala herce, aby o něm přemýšleli, aby ho dotvářeli. Herec musel být v tomto případě nejenom materiál, který režisérka formuje ke své – koncepcí podložené – vizi, ale musel uplatnit i svůj tvůrčí

potenciál a invenci. Burešová určila koncepcí omezení, ale očekávala, že právě v tomto omezení uplatní herec své možnosti, svůj talent.

Jednala s herci jako s partnery, nevytvářela vztahové emočně vypjaté momenty, nekřičela. Právě naopak, držela celou práci v náladě energií pulzujícího klidu. Rozčílila se jen jednou, a to z důvodů zcela technických, kdy předčasně ukončila zkoušku – nefungovalo světlo tak, jak bylo domluveno.

5.3 Amfitryon /2006/

Burešová svou zatím poslední režii v *Městském divadle Brno* navazuje na předešlé *Znamení kříže* a tím pádem i na zde již pojmenovanou linii spirituální a filosofickou. Jednak jde o tematickou podobnost látky s Calderónovým dramatem: titulní hrdina Amfitryon ztrácí svou identitu díky tomu, že se za něj vydává bůh Jupiter, a ocitá se tak v situaci, kdy ho nepoznává a zavrhuje vlastní žena. Dále v textu nalézáme otázku týkající se mylné iluze, jež bývá považována za pravdivou realitu. Za druhé nalézáme mezi texty jasnou formální podobu: v jejich stavbě nacházíme prolínání „vysokých“ tragický scén s „nízkými“ komickými, což je inspirováno barokní strukturou dramatu.

Příběh vychází z mnohokrát v historii zpracovaného tématu, a to jak z komického (Plautus, Molière), tak tragického (Sofokles, Aischylos, Eurípides) úhlu pohledu. Kleistova verze je asi nejvíce tragikomická, a to právě pro své prolínání stylů. Ze zdvojení postav a jejich setkání ale nepramení pouze komický účinek (viz pojetí této látky Moliérem), spíše psychologické vykreslení niterných myšlenek v nejistotě a duchovních zmatcích se zmítajících postav.

Příběh vychází z antické pověsti: bůh Zeus (v případě Kleistova dramatu Jupiter, používá se zde římských ekvivalentů jmen) by se rád pomiloval s pozemskou ženou, kráskou Alkmenou. Ale ta je věrná svému muži, Amfitryonovi. Jedinou možností, jak dojít svého cíle, je lest. Zeus na sebe vezme podobu Amfitryona, který není doma, vrací se z vítězné bitvy, a s Alkmenou stráví noc. Z tohoto „dvojího“ spojení Alkmena otěhotní a přivede na svět dvojčata: slavného hrdinu Heraklea, který je synem Dia, a Ifikleia, který je potomkem Amfitryona.

V Kleistově adaptaci antického příběhu je ovšem zmíněn pouze syn Herakles a o něj si Jupiterovi výslovně řekne Amfitryon jako o odčinění za jeho božský rozmar.

Klasicistní drama Heindricha von Kleista, v jehož klasické stavbě se střídá monolog s dialogem, čistě dodržuje jednotu času, místa i děje. Vše se odehraje za jednu noc před domem Amfitryona a po celou dobu jde o jedno a to oprávněnost podezření z nevěry.

Je zde zdvojená nejen postava mykénského krále Amfitryona, ale také sluhy (Jupiterův Merkur a Amfitryonův Sosias). Partnerkou Sosia je vášně chtivá Charis, jeho žena. Humorných „nízkých“ situací je použito v celkové stavbě textu méně, než ve *Znamení kříže*. V první řadě se řeší konflikt mezi Amfitryonem, jeho věrně milující ženou

Alkmenou, jež je ale paradoxně podezřívána z nevěry, a Jupiterem, který v závěru zápletky sestoupí na zem před manžele, aby rozřešil jejich svár.

Téma neodvratitelnosti osudu a stálé směřování k jeho naplnění se jasně objevuje ve *Znamení kříže*. V *Amfitryonovi* jde více o božskou všemohoucnost a svrchovanost, která je ve svém jádru hlavním strůjcem zápletky.

Burešová jako hlavní výrazový prostředek opět zvolila slovo. Stylizovaný veršovaný text „vysokých“ scén nechává zaznít v dlouhých monolozích, které jen minimálně pohybově rozehrává. Můžeme mluvit o soustředěném expresivním herectví a o exaltovaném gestu. Této „sošnosti“ se vymykají postavy „nízkých“ situací: charakteristickými pohyby a chováním ztvárňují povahové rysy jednotlivých typů. Nejlépe to vidíme na vlnadné Charis. Ta by se ráda pomilovala, ale její muž Sosias nechce, řeší zmatení mysli, které pramení ze setkání s vlastním dvojníkem, jenž tvrdil, že pravý Sosias je on (byl to vtipkující Merkur, sluha Jupitera). Charis houpavě vlným krokem chodí po jevišti, sleduje svého zamyšleného manžela, nastavuje do jeho zorného úhlu své vlnadné tělo. Takzvané ho „nahání“ nebo se snaží „uhnat“. Její chtíč je gradován Sosiovým stálým odmítáním. Typově jde o postavu vycházející z *comédie dell'arte*, stejně tak tomu je u Sosia a Merkura. V jejich společných výstupech nalézáme typickou scénu výprasku s použitím hrubé komiky obsahující i kopance do zadnice, urážení se atp.

Scénografické řešení¹³⁰ se skládá ze dvou na jevišti se do rohu sbíhajících stěn. Vpravo je vysoká zeď Amfitryonova domu s vchodem, druhá – z pohledu diváka levá – slouží jako projekční plátno. Na jakémisi – mezi dvěma stěnami vzniklém – dvorku stojí studna a kameny, ze kterých se v závěru stávají piedestaly pro „zkamenělou“ scénu. Ze začátku máme pocit, že jde o scénu samoúčelnou, ale postupem času se objevují nečekané funkce: psí víno skrývá úchytky pro hbitě lezoucího Merkura, nečekaně se objeví projekční plátno.

Burešové se podařilo vytvořit světelně několik velmi sugestivně působivých obrazů. Krásná je scéna, kdy se na plátno promítne naddimenzovaný stín postavy. Jeho – v porovnání se stínem malý nositel stojí před svou velkou siluetou. Vznikne tak invenční obraz malosti lidského individua vůči božskému absolutnu. Silný dojem zanechává i závěrečné scéna deště a doslovný odlet Merkura na Olymp.

Jupiter i Amfitryon mají na sobě stejný kostým. Jupiterův je celý čistě bílý, zatímco Amfitryonův černý. Výtvarnice¹³¹ se nesnaží o naprostou iluzivní podobnost těchto postav (ta beztak není možná pro rozdílnou fyzis představitelů), ale o maximální znakovou shodu (oba dva herci mají stejný účes, vous, kabát i boty). To se opakuje i u postav sluhů. Merkur má na sobě bílé šaty, Sosias ty samé, ale patinované, působící

¹³⁰ Scénograf: David Marek

¹³¹ Kostýmy: Hana Fischerová

ušmudlaně. Inspirace commedii dell'arte je nejvíce patrná u kostýmu postavy Charis. Ta v pantoflíčkách, s širokou sukní a hlubokým dekoltem jasně vystihuje typ koketující, lásky neustále chtivé ženy.

Původní hudba¹³²rytmizuje celek inscenace a s přispěním minimalistické režie v monologických pasážích jakoby posunovala příběh do žánru melodramatu.

I přes velmi stylizovaný text zvládl herecky věrohodně svou postavu – citově rozervaného Amfitryona – Petr Štěpán. (Nutno zde podotknout, že v jeho herecké kariéře nejde o první postavu s nitrem rozedraného vyvržence.) Vystihuje krále Amfitryona jako cholerického, žárlivého, avšak milujícího manžela, dostává se do neuvěřitelných stavů naprostého vyšinutí emocemi zmítaného muže. V jeho podání jde o postavu s lidským rozměrem, který naivně hledá fungující vyšší řád. Protějškem by mu měl být Igor Ondříček jako Jupier, ale strnulá božská povýšenost nedovoluje, aby rozehrál odstíny charakteru do takových detailů jako Štěpán. Ivana Vaňková jako Alkmena je výrazná v rudých vyzývavých šatech, ale hloubkou svého hereckého projevu nedosahuje takových nuancí jako Julie Heleny Dvořákové ve *Znamení kříže*. Paradoxně ji v komické roli lehce přehraje Irena Konvalinová jako Charis.

Vcelku jde o soustředěné herecké nasazení, avšak můj dojem z inscenace je rozporuplný. V textu převažuje vážná rovina, ale živým divadlem se ukazuje být spíše ta komická. Pro diváka se stává překvapivě hlavní postavou, dynamickým prvkem a hybatelem sluha Sosias (Jan Mazák). Jeho plebejský pohled trefně glosuje a komentuje „vysoké“ dění. Společně s postavou Charis hravě a lehce pointují situace, kdy je Sosias ženou sváděn, ale ve vykonání povinnosti muže mu brání povinnost.

Formálně jde o velmi precizní, v kontextu českého divadla nadprůměrnou práci s pevným rámcem výtvarným i hudebním, se silným hereckým potenciálem a s funkčně vnějškově strohou režii pracující s vnitřním napětím. Avšak v porovnání s *Kamenným hostem aneb Prostopášníkem a se Znaméním kříže* vyznívá v podstatě jako nejslabší, a to – dle mého názoru – z důvodu schematicnosti romantického textu, který v sobě nenese ani překvapivě silný příběh lidské existence (*Znamení kříže*) ani kongeniální funkční nadsázku (*Kamenný host aneb Prostopášník*).

¹³²

Hudba: Vladimír Franz, Cena Alfréda Radoka ze rok 2006.

6 Závěr

Hana Burešová je jednou z nejinvenčnějších režijních osobností pracujících v českém divadelním prostředí po roce 1989. Vytváří režie ojedinelé svou na jedné straně stylovou čistotou a na straně druhé prolínáním výrazových prostředků, stylů a žánrů v kompozičně složitých celcích. O její práci lze obecně říct, že vychází z přesné koncepce, která vzniká úzkou a aktivní spoluprací s dramaturgem Štěpánem Otčenáškem. Tato spolupráce se také výrazně projevuje skrze dvě stylově odlišné linie, které lze vyzorovat – postupně krystalizují – ve vývoji režisérky, a to od samotného počátku umělecké kariéry.

Zajímavé je její vracení se k tradicím lidového divadla, ke konvencím, archetypům a archetypálním situacím známých nejenom z *commedie dell'arte*.

Hana Burešová umělecky vede – společně se svým manželem (Štěpánem Otčenáškem) a režisérem Janem Bornou – pražské *Divadlo v Dlouhé*, které se odlišuje svým nepravidelným repertoárem. Najdeme tu inscenace kabaretní, hudebně dramatické, dramatizace, které byly zinscenovány na podkladě beletristického textu. Nikdy ale nejde o inscenace bez invenčního autorského vkladu, a to jak interpretačního, tak i textového.

Brněnské inscenace (*Kamenný host aneb Prostopášník*, *Znamení kříže* i *Amfitryon*) byly kritiky hodnoceny v kontextu ostatní divadelní tvorby jako ojedinelé a pozoruhodné, a to z pohledu dramaturgické volby, dramaturgicko-režijní koncepce i jejího následného důsledného naplnění.

Zkrátka: skrze svou práci jsem chtěla dokázat a myslím, že jsem dokázala, pravdivost svého tvrzení, které jsem uvedla na začátku:

„Hanu Burešovou vnímám jako jednu z nejvýraznějších osobností současné režie a českého divadla vůbec. A také jako ženu, která obhájila své místo na poli divadla – víceméně mužského světa.“

Chtěla bych zde jen dodat, že každý tvořící umělec potřebuje svého vzdělaného, objektivního a zároveň mu nakloněného kritika. Poté, co jsem přečetla větší počet kritických ohlasů na práci Hany Burešové, překvapilo mě, jak moc od sebe jednotliví divadelní „recenzenti“ opisují, jak daleko jsou ochotni dojít ve svém pokryteckém plagiátorství. Diletantismus a nulový názor na divadlo, kterými se snaží hodnotit cizí práci, jsou neskutečné. Dokud bude recenzent pouze popisovat děj, nastiňovat herecké obsazení a neodborně glosovat inscenace, skrývající se při tom za lacinou nadsázku, do té doby nebude kritika ničím jiným než bezzubě nudnou notickou. Jakmile se to změní,

kritici se stanou funkční zpětnou vazbou divadelníků a vznikne neuvěřitelně plodný vztah. Už aby to bylo!

7 Anotace bakalářské práce

Jana Schmiedtová: **Inscenační rukopis režisérky Hany Burešové**

(s přihlédnutím k její tvorbě v *Městském divadle Brno* v letech 2003 - 2006)

Bakalářská práce se zabývá osobou a prací režisérky Hany Burešové. Její režie ovlivnily české divadlo po roce 1989. Společně se svým mužem a stálým dramaturgem Štěpánem Otčenášek vytváří v kontextu českého divadla osobité inscenace. V této práci analyzuji tři její inscenace, které uvedla na scéně *Městského divadla Brno*, s ohledem na její dosavadní režijní činnost. Jde o jednu ze dvou žen-režisérek, které v současné době působí jako kmenové režisérky v profesionálních činoherních repertoárových divadlech České republiky.

Klíčová slova / Key words:

Burešová, Hana

Otčenášek, Štěpán

česká režie po roce 1989 / czech theatre directing after 1989, the Velvet Revolution
režie / theatre directing

Městské divadlo Brno / The Brno City Theatre

Divadlo v Dlouhé / The Theatre at Dlouhá Street

Jana Schmiedtová: **An idiomatic character of directing of Hana Burešová**

This bachelor diploma thesis is dedicated to the theatre director Hana Burešová. Her works has influenced czech theatre after 1989, the Velvet Revolution. Together with her husband and her major literary advisor Štěpán Otčenášek she has been creating an idiomatic performances (in the contex of contemporary czech theatre). In this thesis I have analysed three performances directed by Hana Burešová in *The Brno City Theatre*. I have considered there her professional work history till 2006. Currently she is one of two women directors who are working as major director in all of the professional theatres in the Czech republic.

SEZNAM CITOVANÉ LITERATURY:

(kopie všech výstřížků v archivu autorky)

Burešová, Hana – Jungmannová, Lenka (rozmlouvala):

Rozhovor s Hanou Burešovou. PRO-GRAM, 9.6.1994.

Burešová, Hana – Král, Karel (rozmlouval):

Kapitán John Peggy vypravuje. Svět a divadlo, 1993, roč. 4, č.1, str. 56 – 71.

Burešová, Hana – Machalická, Jana (rozmlouvala):

Nestroyova komedie je svou bizarností téměř postmoderní. Lidové noviny, 3.12. 1999.

Burešová, Hana – Erml, Richard (rozmlouval):

Když startuje letadlo. Reflex, 27.12.2000, roč. 11, č. 52, str. 18 – 21.

Burešová, Hana – Mlejnek, Josef (rozmlouval):

Nebylo nám lépe v Egyptě?. (Rozhovor s Hanou Burešovou). Divadelní noviny 29.11.2005, roč. 14, č. 20, str. 8 – 9.

Hořínek, Zdeněk:

Radostná dobrodružství. In Hořínek, Zdeněk. *Divadlo mezi modernou a postmodernou*, Praha, Nakladatelství Studia Ypsilon, 1998, str. 96 – 101. Poprvé vyšlo (anglicky a francouzsky) v Czech Theatre, č. 8, 1995, str. 25 - 35.

Hrdličková, Martina:

Co prozradilo písmo na Hanu Otčenáškovou – Burešovou. Xantypa, listopad 2001. roč. 7, str: 54 – 58.

Král, Karel:

Hrdinové a sny vzdorují. Svět a divadlo, 1993, roč. 4, č.1, str.72 – 97.

Krátké písně z Dlouhé (CD). Praha, *Divadlo v Dlouhé*, 2002.

Machonin, Sergej:

Chvála secesí. Kritická příloha Revolver revue, 1995, roč. 1995, č. 3, str. 70 – 74.

Mareček, Luboš:

Burešová objevuje Brnu klasiku. DNES, 6. 10. 2006.

Otčenášek, Štěpán – Závíš, Jiří (sestavili):

Znamení kříže (program k inscenaci). Vydalo Městské divadlo Brno, Brno 2005.

SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY A PRAMENŮ:

(kopie všech výstřižků v archivu autorky)

- Barca, Pedro Calderón de la: *Znamení kříže*, výtisk textu hry k potřebám *Městského divadla Brno*. Přeložil Vladimír Mikeš.
(Text v archivu autorky)
- Brockett, Oscar G.: *Dějiny divadla*. Praha, Nakladatelství Lidové noviny a Divadelní ústav, 1999. Přeložil Milan Lukeš.
- Brook, Peter: *Prázdný prostor*. Praha, Panorama, 1998. Přeložil dr. Alois Bejblík
- Burešová, Hana – Tichý, Zdeněk A.(rozmlouval):
Strašlivě nerozhodná režisérka. Mladá fronta, 10.9.1992.
- Burešová, Hana – Krupková, Daniela (rozmlouvala):
Každý večer zázrak. Mladý svět, 1993, č. 12.
- Burešová, Hana – Procházka, Vladimír (rozmlouval):
Případ Labyrint. Divadelní noviny, 3.10.1995, roč. 4, č. 16, str.3.
- Burešová, Hana – Mareček, Luboš (rozmlouval):
Burešová: Nový smilník? Znáte ho! Mladá Fronta Dnes, 5.9. 2003.
- Burešová, Hana (online rozhovor):
<http://nethovory.scena.cz/index.php?page=rozhovor>
25.2. 2005.
- Burešová, Hana – Tichý, Zdeněk Alois:
Režisérka: Nesnáším akustický smog. DNES, 11. 9. 2006.
- Dědek, Honza *Letní průvodce zákulisím. 1. – Režisér*. In Reflex, 3.7.2003, roč.14, č. 27, str. 27.
Hana Burešová. TV, 22.4. 1987.
Autor nezmíněn (omylem ustrížen)
- Dvořáková, Helena – Grunová, Karolina (rozmlouvala):
Snažím se s každým vyjít dobře. Haló noviny, 24. 4. 2006.
- Dvořáková, Helena – Mlejnek, Josef (rozmlouval):
Provázejí mě opuštěné ženy. Divadelní noviny, 17. dubna 2007, str. 8 – 9.

- Herman, Josef: *K čemu je opernímu divadlu režisér?.* Praktické otázky teorie operního divadla. Svět a divadlo, 1996, roč. 7, č. 1, str. 76 – 88.
- Hořínek, Zdeněk: *Drama, divadlo, divák.* Brno, JAMU, 1991.
- Chládková, Blanka: *Formální úprava seminárních a diplomových prací. Příručka pro studenty DIFA JAMU.* 2002, Janáčkova akademie múzických umění v Brně, 2002.
- Christov, Petr: *Jak neudělat nad divadlem kříž, aneb Znamení kříže.* In *Městské divadlo Brno 2005 – 2006*, Brno, Městské divadlo Brno, 2006, str. 24 - 26.
- Just, Vladimír: *Zázrak normálnosti.* Literární noviny (Dataci se mi nepodařila sehnat, nebyla zaznamenaná, jde o výstřižek z Městské knihovny v Praze)
- Just, Vladimír: *Vystupňovaná červeň Faidry.* Divadelní noviny, 17. dubna 2007, str. 5.
- Kolektiv autorů: *Činoherní studio DVACET LET.* Děčín, Klub přátel Činoherního studia, 1992.
- Kolektiv autorů: *Almanach Divadla v Řeznické 1981 – 2001.* Praha, Divadlo v Řeznické, 2001.
- Kolektiv autorů: *Prvních pět let.* Praha, Divadlo v Dlouhé, scéna hl. města Prahy, 2001.
- Kolektiv autorů: *2002/2003 Mokrý sezona.* Praha, Divadlo v Dlouhé, scéna hl. města Prahy, 2003.
- Král, Karel: *Divadlo v Čechách a na Slovensku. Hledání pánů Naděje a Skepse.* Vyšlo jako: *République Tchèque et Slovaquie. Controverse entre espoir et scepticisme.* Du Théâtre. 1er forum du théâtre européen, říjen 1997, roč. 4, č. 6 (zvláštní číslo), str. 119 – 126.
Článek v českém jazyce poskytl autor, kopie v majetku autorky.
- Kříž, Jiří P.: *Režisérka s fantazií k závidění.* Xantypa, listopad 2001, roč. 7, str. 59.
- Kříž, Karel – Machalická, Jana (rozmlouvala): *Případ Labyrint.* Divadelní noviny, 3.10. 1995, roč. 4, č. 16, str.3.

- Maleh, Samiha (scénář, režie):
Dlouhých deset let. Ve spolupráci s Divadlem v Dlouhé
 vyrobila Česká televize 2006.
Noc s Andělem s Divadlem v Dlouhé. Vyrobila Česká
 televize 2006. Odvysíláno živě 26.září 2006.
- Otčenášek, Štěpán – Závíš, Jiří (sestavili):
Kamenný host aneb Prostopášník (program k inscenaci).
 Vydalo Městské divadlo Brno, Brno 2003.
- Otčenášek, Štěpán – Závíš, Jiří (sestavili):
Amfitryon (program k inscenaci). Vydalo Městské
 divadlo Brno, Brno 2006.
- Patková, Kamila:
The Theatre in Dlouhá Street Above the Water. Czech
 Theatre, 2004, roč. 2004, č. 20, str. 49 – 56.
- Pavlovský, Petr:
Hana Burešová. Mladý svět, 1989, č. 26.
- Pratchett, Terry:
Soudné sestry. Praha, Talpress, 1997, II.vydání. Přeložil
 Jan Kantůrek.
- Pratchett, Terry:
Maškaráda. Praha, Talpress, 1998. Přeložil Jan
 Kantůrek.
- Semil, Małgorzata – Wysíńska, Alžbieta:
Slovník světového divadla 1945 – 1990. Praha,
 Divadelní ústav, 1998. Přeložil kolektiv autorů,
 odpovědná redaktorka Ladislava Petišková.
- Sloupová, Jitka:
A farewell to the Nineties. /anglická verze/ Czech
 Theatre, duben 2000, č. 16, str. 6 – 19. Souběžný
 anglický a francouzský text.
- Skokanová, Ivana:
Divadlo v Dlouhé – Dramaturgický profil divadla se
zaměřením na kabaretní a jiné hudebně-dramatické
žánry (bakalářské práce), JAMU, 2006.
- Švejda, Martin J.:
Přirozený vývoj?. 90. léta v českém činoherním divadle.
 Svět a divadlo, 2002, roč.13, č.4, str. 12 – 19.
- Závodský, Vít:
Donjuanovské téma v odlehčeně komediální podobě. In
Městské divadlo Brno 2003 – 2004, Brno, Městské
 divadlo Brno, 2004, str. 18 – 27.

SEZNAM PŘEČTENÝCH KRITIK: (kopie všech recenzí uloženy v archivu autorky)

- *uvádím zde pouze kritiky zabývající se analyzovanými inscenacemi v Městském divadle Brno, ostatní jsou v seznamu použité literatury*

Kamenný host aneb Prostopášník

Bartošová, Kateřina: *Don Giovanni v paruce i v negližé.* Lidové noviny, 15.10, 2003.

Čech, Vladimír: *Prostopášník sice prostopášnil, bavit však hlavně Arlecchino.* Příloha KAM, č. 12, str. 8.

Havelková, Markéta: *Vincenzo Righini, Nunziato Porta: Kamenný host aneb prostopášník.*

http://dodivadla.tiscali.cz/tisk.asp?art_id=1695,

vytištěno 1.6. 2004.

Hobstová, Pavla: *Juan spíše úsměvný.* Impuls, 16.9. 2003.

Hrdinová, Radmila: *Prostopášník ze Zelňáku.* Divadelní noviny 29.9.2003

Kříž, Jiří P.: *Burešová nechala vzplát vášně.* Právo, 30.9.2003, str. 13.

Brno vyráží do boje s komickou operou. Mladá Fronta 11.2.2004. (podepsáno zkratkami man, mlk)

Mareček, Lubor: *Prostopášník obrácený k humoru.* Mladá Fronta Dnes, 2.10. 2003.

Meszáros, Josef::

<http://archiv.scena.cz/index.php?page=casopis&o=1&c=2561>,

vyšlo 1.9. 2003 17:09:03, vytištěno 28.9. 2003

Meszáros,Josef:

<http://archiv.scena.cz/index.php?page=casopis&c=1&c=2634>,

vyšlo 26.9.2003 02:09:24, vytištěno 28.9. 2003.

Polcarová, Simona: *Prostopášník zůstal humornou variací na donjuanovské téma.* Rovnost, 10. září 2003.

Závodský, Vít: *Na komické struně hudební i konverzační.* Týdeník rozhlas, 31.5. 2004.

Znamení kříže

Bartošová, Kateřina: *Co skrývá Znamení kříže?* Lidové noviny, 20.9. 2005
Calderón akční i duchovní. Právo, 7.9. 2005. Psáno pod zkratkou (tr).

Čech, Vladimír: *Znamení kříže ústí v mystickou extázi.* Hospodářské noviny, 22.9. 2005.

- Do Divadla tentokrát na Znamení kříže.* Týdeník rozhlas, 3. 9. 2006. Psáno pod zkratkou (top).
- Grafová, Jitka: *Doporučení: dvě kávy a energy drink.* MF Dnes, 16.9. 2005
- Hořínek, Zdeněk: *Vášeň a kříž.* 2005, Divadelní noviny, č.17, str.6.
- Hrdinová, Radmila: *Znamení kříže.* Divadelní noviny, 3.10. 2006.
- Christov, Petr: *Znamení kříže v době bez vyznání.* Svět a divadlo, 2006, roč. 17, č. 2, str. 56 – 60.
- Just, Vladimír: *Barokní zázrak v ateistické Praze.* A2, 12 – 13/2005.
- Kříž, Jiří P.: *Na scéně vévodí gejzír vražd a smilstva.* Právo, 13.9. 2005.
- Mlejnek, Josef: *Vše je milost, zní nešizeně ve Znamení kříže.* MF DNES, 18.11. 2005.
- Polcarová, Simona: *Hra Znamení kříže slibuje na jevišti extázi a vášeň.* Rovnost, 6.9. 2005.
- Polcarová, Simona: *Městské divadlo Brno započalo sezonu tragickým příběhem osudových milenců.* Rovnost 13.9. 2005.
- Sikora, Roman: *Odvaha k patosu strohosti.* Literární noviny, 19.9. 2005.
Televizní štáb se usídlil v divadle. Haló noviny, 15. 11. 2006. Psáno pod zkratkou (the).

Amfitryon

- Amfitryon.* MF Dnes, 2.9. 2006. Nepodepsáno.
- Bartošová, Kateřina: *Zálety nejvyššího z bohů.* Lidové noviny, 22.9. 2006
- Čech, Vladimír: *Kleistům Amfitryon zdaleka není jen bezzubou komedií.* KAM, listopad 2006.
- Just, Vladimír: *Od baroka k Nebřenskému.* Literární noviny, 30.10. 2006.
- Kročá, David: Recenze pro Český rozhlas 3 Vltava
Divadelní. Literární noviny, 18.9. 2006. Nepodepsáno.
- Kříž, Jiří P.: *Dělit se s Jupiterem o ženu není hanba,* Právo, 12.9. 2006, str. 13.
- Mlejnek, Josef: *Brněnský Amfitryon: klasika, která se povedla.* MF Dnes, 26.9. 2006.
- Šmiktátor, Jan: *Městské divadlo začíná antikou.* Rovnost, 1.9. 2006.
- Šmiktátor, Jan: *Amfitryon: nuda místa, času i děje.* Rovnost, 11.9. 2006.

ZHLÉDNUTÉ INSCENACE

ND ¹³³	Rigoletto
DVD ¹³⁴	Škola základ života
DVD	Don Juan a Faust
KALD DAMU	Kamenný host aneb Prostopášník (záznam na VHS)
DVD	Velkolepý paroháč
DVD	Opice a ženich
DVD	Obrazy z Francouzské revoluce
DVD	Soudné sestry
DVD	Běsi
DNZ ¹³⁵	Bez kyslíku a Kostka sádla
Ungelt	Play Strindberg
DVD	Ještě žiju s věšákem, čepicí a plácačkou
MdB ¹³⁶	Kamenný host aneb Prostopášník (záznam na DVD)
DVD	Goldbergovské variace
DnV ¹³⁷	Macbeth
DVD	Lhář
MdB	Znamení kříže
DVD	Maškaráda aneb Fantom opery
MdB	Amfitryon

¹³³ *Národní divadlo, Praha*

¹³⁴ *Divadlo v Dlouhé, Praha*

¹³⁵ *Divadlo Na Zábradlí, Praha*

¹³⁶ *Městské divadlo Brno*

¹³⁷ *Divadlo na Vinohradech, Praha*

Křestní list inscenace:

Název: ***Hedda Gabler – Hra s mrtvou myší***
Na motivy hry: Henrik Ibsen: *Heda Gablerová*, v překladu Františka Fröhliche
Úprava, dramaturgie: **Anna Saavedra**¹³⁸, III.ročník divadelní dramaturgie
Režie: **Janka Schmiedtová**¹³⁹, III. ročník činoherní režie
Kostýmy: **Martina Petrová**, III.ročník scénografie
Produkce: **Josef Müller**, II. ročník navazujícího magisterského studia divadelního manažerství

Osoby a obsazení: Hedda Gabler: **Kamila Dvorská**, III.ročník čin. herectví
Tea Elvstedová: **Erika Stárková**, III.ročník čin. herectví
Eilert Lövborg: **Jiří M. Valůšek**, III.ročník čin. herectví

Technická spolupráce:

Petr „Kewin“ Kupka, II. ročník jevištní technologie
Radka Sičová, I. ročník jevištní technologie
Tomáš „Jehně“ Jiřík, II. ročník jevištní technologie

Pedagogické vedení: prof. Petr Oslzlý
MgA. Ivo Krobot
Mgr. Aleš Bergman Ph.D.
doc. Mgr. Jana Hlaváčková
doc. Mgr. Jan Kolegar
BcA. Jan Petr

Premiéra: 19. března 2007 19:30, Kabinet múz, Sukova 4, Brno

¹³⁸ Vlastním jménem Jana Saavedra.

¹³⁹ Vlastním jménem Jana Schmiedtová.

Reflexe

Samotnému praktickému zkoušení inscenace *Hedda Gabler – Hra s mrtvou myší* předcházela intenzivní příprava teoretická, jejímž vrcholem byla zásadní – a pro náš záměr funkční – dramaturgická úprava textu.

Obě dvě – dramaturgyně i já – jsme cítily téma hry *Hedda Gablerová* jako aktuální, jako s dnešní dobou a společenskou situací rezonující, ale jazyk, kterým je hra napsána, se nám zdál dnešku vzdálený, příliš archaický.

Prvotním impulsem pro inscenování této látky jako absolventského projektu byl nápad dramaturgyně Anny Saavedra jevištně zpřítomnit téma hry *Hedda Gablerová* skrze jednu zásadní – z textu „vypreparovanou“ – scénu. V té se setkává Hedda, její bývalý mileneček Lövborg a paní Elvstedová, jeho současná milenkyně.

Na tomto řešení nám přišla pozoruhodná a výjimečná nadčasovost archetypů a archetypální situace, kterou nalézáme v mnoha dílech světové literatury: muž rozhodující se mezi ženou jemu inteligenčně rovnou a ženou, která ho sexuálně vzrušuje.

„Nahlédnutí tématu hry skrze jedinou scénu nazýváme vertikálním řezem, protože rezignuje na epické (tedy horizontální) rozvíjení příběhu, dělí hru v půli, aby zmrazil čas a ukázal jedinou situaci jako epicentrum dramatu, vertikálním řezem však také podtexty a archetypální ložiska takové situace jako jednotlivé světy levitující nad sebou. Situaci pak chápeme jako model či karmickou hříčku. Máme možnost ji nesčetněkrát opakovat, rozvíjet různými směry ad absurdum, následně stříhem zastavit a vrátit na začátek, pozměnit detail, status postavy, rozvinout situaci jinak.“¹⁴⁰

Tuto vybranou situaci (ke které ve výsledku přibyly ještě repliky z jiných částí hry), jsme se rozhodly třikrát za sebou zopakovat. A to vždy z úhlu pohledu jiné postavy, s novou interpretací, která vychází z měnících se postavení, statutů. Toto opakování v nás vyvolávalo pocit nevýhodnosti a bezmocnosti.

Tři postavy jsme uzavřely do izolovaného prostoru. Nikdo ho nemůže opustit, nikdo nemůže přijít. Nastává neměnnost, existenciální dusno, společenské vakuum. Vztahy se vyhrocují a divák jako voyer přihlíží. Situace ne nepodobná sledování reality show, kdy s odstupem a v soukromí pozorujeme emoční vypětí cizích lidí (povšimněme si, že

¹⁴⁰ Anna Saavedra: *Vertikální řez Hedou Gablerovou*. In Program k inscenaci *Hedda Gabler – Hra s mrtvou myší*.

právě v žánru reality show jsou vytvářeny schválně takové spojení lidských povah, aby došlo k silné – ať kladné či záporné – konfrontaci, ke konfliktu).

Jednou z hlavních otázek, ke kterým jsme se skrze naši interpretaci chtěly vyjádřit, byla relativní svoboda člověka. Žije v dnešním světě člověk svobodným životem a nebo životem svobodné spotřební volby? Svoboda v sobě obsahuje rozhodnutí a přijetí odpovědnosti. Nejsme-li schopni učinit rozhodnutí, stagnujeme. A právě to jsme s dramaturgyní cítily jako vystihující popis stavu situace dnešní společnosti, která bagatelizuje mezilidské vztahy jejich nutnou nezávažností a používá je pouze k – ne vždy jen sexuálnímu – dílčímu uspokojení.

„Můžeme skutečně hovořit o tom, že milovat znamená rozhodnout se a za toto rozhodnutí ručit hlubšími morálními strukturami vlastního já.“¹⁴¹

Nešlo nám ale pouze o obžalování citově nemocné společnosti, ale i o novou interpretaci postavy Hedy Gablerové. Necítíme ji jako ženu dohnanou k sebevraždě společenskými konvencemi a malostí světa, ale jako pyšnou, svých chováním a myšlením povýšenou, rozmazlenou osobu, jež sebe sama svým počínáním vžene do pasti. Také jsme chtěli vyvrátit chápání postavy Hedy jako postavy ve hře hlavní.

„Naší snahou je hrát o vztazích dneška, o zjednodušeném vnímání lásky, která je představována jako rafinovaná manipulativní hra s cílem uspokojit se a zároveň neustoupit ze svých pozic. To vede ke klipovitosti našeho vnímání vztahů, vnitřní osamělosti, odcizení, agresivitě, otupělosti, chladu, pornografii a perverzi v nejširším slova smyslu jako devalvaci vztahu dvou lidí.“¹⁴²

V celkovém pojetí jsem se rozhodly přistupovat k výslednému textu jako k absurdní hře. Přestal existovat čas i chronologicky se odvíjející děj. To umožňovalo jednotlivé situace zastavovat, pozměnit drobným detailem, dovést ad absurdum. Zkrátka neustále zcizovat. Znamenalo to pracovat s přesným stříhem, jenž rytmizoval na sebe navazující situace. Společně s dramaturgyní jsme považovaly za důležité promyšlené herecké obsazení. Epicentrem ženského chtění a boje musí být charismatický muž a ženy je nutné mít naprosto odlišné, v jádru nestejně. Jedné z našich variant bylo po celkové dohodě se zbytkem ateliéru vyhověno, a tak jsme se mohli pustit do praktické části zkoušení.

Celé zkoušení jsem započali přečtením textu, ze kterého při úpravě dramaturgyně vycházela, tedy Hedu Gablerovou. To bylo nutné pro dobrou orientaci herce, protože v úpravě se odkazuje k celkovému příběhu a postavy, které v naší úpravě zůstaly, vycházejí z charakterů, jak je popisuje Ibsen. Následovalo čtení textové úpravy a detailní explikace dramaturgicko-režijní koncepce. V diskuzích a přibližování hlavní myšlenky jsme pokračovali celý další týden. Bylo nám s dramaturgyní jasné, že

¹⁴¹ Tamtéž

¹⁴² Tamtéž

přistoupit k prostorovému aranžování je možné až po přesném pochopení herců, kterým směrem hodláme práci vést. Promítli jsme si film *Lola běží o život*, kde je formálně obsaženo opakování identických situací vždy změněných o detail posunující jejich vyznění a tím pádem závěr.

Po tomto týdnu dramaturgyně na měsíc odjela do zahraničí. Zůstala jsem sama s herci, což zpětně pokládám za velmi dobré řešení, protože jsme měli prostor k nezávaznému zkoušení, k experimentování a hledání.

Před tím, než jsme vstoupili do praktického zkoušení, pojmenovala jsem si základní výrazové prvky.

Herectví:

hlavní jsou podtexty, myšlení postav a jejich motivace. Nezáleží na tom, co postava říká, ale jak a proč to říká. Jde o realistické herectví v absurdním prostoru hry. Herci musejí hrát postavy tak, jak by se postavy rády viděly, jde tedy o jakési masky. A právě ty v nečekané chvíli ztrácí na své síle a postava je odhalena skrze svou masku, která náhle zmizela. Jde o přesouvání role nejsilnějšího a nejslabšího. Je zde ten, kdo manipuluje, a ten, kdo je manipulován. Každý z herců musí přesně chápat postavení, ve kterém se v té či oné situaci nachází.

Nemůžu ani jedné postavě stranit, není možné žádnou považovat za svého mluvčího, každá má svou pravdu a každá má svou slabost.

Scénografie:

Chci vyjít z daného prostoru, který bych jen minimálně dotvořila nejnutnějším mobiliářem (tři židle). Využila bych prostorové klady i zápory, obojí vzala do hry. Nechci obcházet dané výzvy a namísto nich vyrábět nesmyslně vykonstruované výtvarné výmysly či se zahlcovat zbytečnými popisnými rekvizitami. Nejde mi o rádobu zajímavé scénografické instalace, které nemají nic společného se smyslem inscenace. Chceme s dramaturgyní docílit pocit ztráty soukromí a intimity.

Kostýmy:

Oblečení postav je důležité z hlediska jejich okamžité charakterizace. Nechceme děj dobově zařazovat, ale na první pohled musí být jasné, jaké priority ta která postava zastává (rozdíl mezi oblečením Heddy Gabler a slečny Elvstedové musí být markantní). Jde nám o jednoduché oblečení s přesnými charakterizačními atributy postav.

Světla:

Vzhledem ke zvolenému meta příběhu, který umísťuje všechny postavy do prostoru, ve kterém neexistuje čas, do jakéhosi vakua, čekárny, kde postavy izolované před světem, jsou světu na odív, jsme zvolily neměnné neiluzivní a nedivadelní světlo.

Hudba:

Hudba by měla od sebe oddělit jednotlivé sekvence, jakoby je znovu nastartovat od začátku, něco podobného jako gong v boxu. Nepůjde však o hudbu v běžném slova smyslu, ale o technický zvuk jako je například nepříjemné hlasité pípnutí.

Pro mě jako režiséra bylo v první řadě nejdůležitější mít v herci během zkoušení silného – na mé podněty reagujícího – partnera, který pouze nereprodukuje, nesnaží se vnějškově obkreslit mé vize, ale který je ochoten hledat a aktivní spoluprací dojít k výsledku. Všichni tři herečtí představitelé: Kamila Dvorská, Erika Stárková i Jiří M. Valůšek toto splňovali. Tento režijní přístup v práci s hercem se mi potvrdil jako velmi dobrý, jako funkční východisko pro práci s textem, jenž je pouze jakýmsi torzem jevištní akce, funguje jen jako literární výplň, slovo, které musí být řečeno jako vrchol rozehraného podtextu.

Do zkoušek jsem vstupovala s velmi jasnou formální představou, s velmi pevnou dramaturgickou koncepcí. Mým základním režijním klíčem byla hra. Šlo mi o maximální rozehrání dramatické situace ve středu s hercem, o její dovedení ad absurdum, zastavení a vrácení se stříhem na její začátek. Jako bychom se s herci ptali: Co by bylo, kdyby...?.

Bylo mi jasné, že déle než čtyři hodiny se nedokážu plně soustředit. Proto jsem zkoušky naplánovala sice na každý den, ale byly krátké a vyžadovala jsem, aby na nich panovala pracovní nálada. Tu se ne vždy podařilo udržet, ale vypravováním si, sdílením zážitků a vzájemným poznáváním životů těch druhých se vytvořil velmi dobrý vztah mezi herci a mnou, vzniklo napětí, které podporovalo tvůrčí práci. Lidově řečeno: slyšeli jsme na sebe. Tím, že na zkouškách vládla uvolněná atmosféra, ale zároveň ne anarchie, práce pomalu ale neustále postupně směřovala k výslednému celku.

Nejdůležitější bylo přesně a jasně udělat první – nejdelší – sekvenci, která svou formou byla vlastně základem celého zkoušení, protože právě ona byla nositelem klasického chápání a interpretace hry *Heda Gablerová*. K ní se vztahovaly všechny další citace a na ní se navazovaly následné do extrému dovedené předělávky v jednotlivých dramatických situacích.

Zkoušeli jsme v prostorově nevyhovující místnosti 408, na JAMU. Dlouho nebylo jasné, kde proběhne premiéra. Když jsme v poslední fázi zkoušek projížděli celek před vedoucími ročníků, uvědomila jsem si, že se herci ve svém vyjadřování a pohybu přizpůsobili tomuto prostoru. Tím pádem přenesením do *Kabinetu múz* inscenace nejdříve utrpěla, zejména rytmus a celkové vyznění se oslabilo. Dalším zkoušením – už konečně v prostoru, kde byla plánována premiéra – se opět usadila.

Ač jsem se snažila o maximální přípravu doma, znovu a znovu jsem zjišťovala, že bez herců nepřijdu na nic. Bez nich vymyšlené situace vyznívaly často přespříliš teoreticky promyšlené, křečovité a herecky nejasné. Musely být během zkoušek změněny, často

vycházely z okamžité improvizace, po mém přesném vysvětlení, o čem se přesně má v situaci hrát. K tomu mi velmi pomohlo pojmenování si jednotlivých situací, do kterých jsem si text před praktickým zkoušením s herci, rozdělila.

Ačkoli nešlo o vědomou volbu, během práce se odkryla skutečnost, že jsme si herce vybraly s Aničkou podle jejich typu, prvotně jsme měly naprosto odlišný plán.

Erika postupně pronikala do role skrze sebe, své chování, svůj způsob mluvy a komunikace s ostatními. Nic pro ni nebylo problémem, na zkoušce byla ochotná zkusit cokoliv i naprosté – ze začátku se zdající – nonsensy. Nepotřebovala vše do detailu vysvětlit, fyzicky zkusila aranžmá, a tak si jej naplnila pocitem. Chtěla po mě více omezení, kam si už nemůže dovolit zajít, než přesné vysvětlení, co má dělat. Její neutuchající energie zachraňovala hluché momenty během zkoušek.

Kamila je přemýšlivý typ herce. Musí všechno dokonale chápat, pak teprve se plně pouští do fyzického jednání. Nebylo vždy jednoduché přesvědčit ji, aby zkusila, když zrovna neměla úplně herecky jasno, ale na druhou stranu si postupně v hlavě vypracovala přesnou strukturu inscenace a je to ona, kdo nejlépe z herců cítí kompozici celku. Dlouho svou Heddu hrála fyzicky, vnějškově. Mimicky přehrávala, co se děje uvnitř postavy. Po přenesení inscenace do *Kabinetu múz* jakoby se uklidnila, zkoncentrovala. Pochopila metodu manipulace Heddy, pochopila, že ona nekřičí, ale že vytváří nepříjemné dusno zevnitř.

Jiří dlouho jenom klidně poslouchal, uvažoval. Vstřebával veškeré informace, třídil je. Plně se otevřel až v druhé části zkoušek. Svou postavu jako kdyby začal zkoušet odzadu. Když se doaranžovala třetí sekvence, které Lövborg dominuje, zvýraznily se hlavní jeho povahové rysy ve dvou předcházejících.

Když se dramaturgyně vrátila do zkoušení, hlavním naším úkolem bylo vyčistit a upřesnit aranžmá situací. Jako velmi – pro další zkoušení funkční – se ukázala Aniččina neznalost nazkoušené práce. Objektivním pohledem přesně pojmenovávala zmatečné a nepřesné momenty ve hře. Jasně ukazovala na mylnou interpretaci, na odbočení od hlavního tématu. Odkryla slabiny a tím přesně nasměrovala následnou práci.

Premiéra proběhla v *Kabinetu múz* 19. března 2007 od 19:30. Byla zdařilým představením, nervozitou se ale zrychlil její rytmus (hrálo se o deset minut kratší představení) a zcižovací momenty nevyšly do takové míry, s jakou jsem počítali. Zpětně jsem si uvědomila, jak moc důležité pro celek je přesné pojmenování formy, hlavního tématu a vyjadřovacích prostředků.

První repríza, 28. března 2007 od 19:45 v *Kabinetu múz*, proběhla jako součást off programu festivalu *Setkání/Encounter 2007*. Šlo o velmi dobré, soustředěné představení. Hrál se 45 minut, což je během generálek naměřená stopáž. Jak jsem předpokládala, uvolněním rytmu inscenace daleko lépe vynikly momenty zcizení.

Celkově ve mně zkoušení inscenace *Hedda Gabler – Hra s mrtvou myší* zanechalo pocit dobře vykonané práce. Udělala jsem vše, co jsem mohla, své tehdejší maximum. Po předchozích zkušenostech režijní práce na školních projektech jsem se ujistila o nezbytnosti smyslu pro zodpovědnost a povinnost u všech složek inscenačního týmu.

Oproti mému prvnímu projektu v třetím ročníku – monodramatu – zde existovala důsledná dramaturgická příprava a koncepce, ke které jsem se vždy mohla vrátit jako k výchozímu a primárnímu zdroji naší dramaturgicko-režijní interpretace. Anička se nevměšovala do režie, ale plně ji podporovala, a jako objektivní divák kritizovala. S herci jsme během její nepřítomnosti vytvořili „kvádr“, ze kterého jsme po jejím návratu – a samozřejmě za její nezbytné asistence – vytvořili „sochu“, představení.

Pochopila jsem nutnost dobrého dramaturga a manažera, pochopila jsem nutnost vnímavého herce a na mé impulsy reagujícího výtvarníka, pochopila jsem výhody soustředěné práce bez nervozity, které předchází důkladná příprava.