

Univerzita Palackého v Olomouci

Filozofická fakulta

BAKALÁŘSKÁ PRÁCE

2017

Adam Suchánek

Univerzita Palackého v Olomouci
Filozofická fakulta

Bakalářská práce

**Dramaturgická profilace
Divadla na cucky**

Adam Suchánek

Katedra divadelních, filmových a mediálních studií

Vedoucí práce: Mgr. Jitka Pavlišová, Ph.D.

Studijní program: česká filologie - divadelní věda

Olomouc 2017

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci na téma Dramaturgická profilace Divadla na cucky vypracoval samostatně za použití v práci uvedených pramenů a literatury. Dále prohlašuji, že tato bakalářská práce nebyla využita k získání jiného nebo stejného titulu.

16. 4. 2017

.....
podpis

Rád bych touto cestou vyjádřil poděkování Mgr. Jitce Pavlišové, Ph.D. za její cenné rady a trpělivost při vedení mé bakalářské práce. Rovněž bych chtěl poděkovat Bc. Janu Žůrkovi a Mgr. Zdeňku Vévodovi za vstřícnost a pomoc při získání potřebných informací a podkladů.

OBSAH:

ÚVOD	7
I. TEORETICKÁ ČÁST	10
1. Dramaturgie	11
1.1 Obecně o dramaturgii	11
1.2 Vývoj dramaturgie	11
1.3 Postavení dramaturga v divadelním provozu	13
1.4 Vztah dramaturga a režiséra	16
1.5 Specifika a odlišnosti státních divadel a netradičních scén	19
1.6 Vývoj dramaturgie v 21. století	20
II. PRAKTICKÁ ČÁST	29
2. Představení Divadla na cucky	30
3. Historie a současnost Divadla na cucky	31
3.1 Vznik a první působení Divadla na cucky	31
3.2 Hledání vlastního prostoru	36
3.3 Současný umělecký soubor a produkční tým	37
3.4 Financování	39
4. Dramaturgická profilace Divadla na cucky	41
4.1 Vymezení umělecké činnosti Divadla na cucky	41
4.2 Inscenace režiséra Jana Žůrka v Divadle na cucky	43
4.2.1 Fernando Krapp mi napsal tenhle dopis	43
4.2.2 Dej mi štěstí	46
4.2.3 Antigona	48
4.2.4 Proč kuchyň?	51

4.3	Inscenace režisérky Silvie Vollmannové v Divadle na cucky	53
4.3.1	Pohádka na cucky.....	54
4.3.2	Můj BF	56
4.5	Budoucí vize Divadla na cucky	58
	ZÁVĚR	59
	Seznam použitých pramenů a literatury	62
	Přílohy.....	67
	Abstrakt	75

ÚVOD

Funkce dramaturga se v současnosti výrazně odlišuje od toho, jak se ukotvovala od dob osvícence G. E. Lessinga přes 19. století až do 20. století. Na přelomu 19. a 20. století se vytvářejí divadla spíše menších rozměrů, která tíhnou k odlišné poetice než divadla státní. Tyto typy netradičních scén odmítají klasickou interpretaci dramatického textu. Namísto toho staví těžiště tvorby na zachycení a vyjádření určitého názoru. Ve 20. století tedy vznikají i alternativní koncepte divadelního umění. V současnosti je divadlo již natolik rozmanité, že je obtížné dramaturgii jednoznačně uchopit. Vedle klasických divadel vzniká řada netradičních scén s nepravdělnou dramaturgií, divadlo tance, site specific projekty a jiné, které si získávají čím dál větší pozornost diváků.

Ve městě Olomouci působí několik divadelních produkcí s odlišným repertoárem. Ve své bakalářské práci se zaměřuji na jednu z nich. Je jí experimentální Divadlo na cucky, které působí v Olomouci už několik let a doposud o něm nebyla vydána žádná ucelená odborná práce.

Divadlo na cucky, jehož vznik spadá do roku 2003, prošlo značným vývojem od amatérského divadla až k nezávislé profesionální scéně. Svou rozsáhlou činnost provozuje pod záštitou obecně prospěšné společnosti DW7 o. p. s., kterou řídí současný umělecký vedoucí Divadla na cucky Jan Žůrek.

V současné době se na chodu divadla podílejí čtyři stálí zaměstnanci. Ředitel a umělecký vedoucí souboru Jan Žůrek je zároveň kmenovým režisérem. Produkci obstarávají Alžběta Kvapilová a Simona Vičarová. Pozici mediálního manažera zastává Zdeněk Vévoda. Na vzniku jednotlivých inscenací se podílí řada jejich spolupracovníků. Kromě Jana Žůrky se v Divadle na cucky režijně profilují například Petr Nerušil, Zdeněk Vévoda, Silvia Vollmannová a Zuzana Burianová.

Ve své práci se nezabývám celkovým vývojem a činností divadla, ale pouze jeho dramaturgickou profilací v posledních čtyřech letech. Vybral jsem období, kdy divadlo získalo svou vlastní stálou scénu v budově bývalé kanovnické rezidence na Wurmově ulici v Olomouci. Jedná se o období od roku 2013 do současnosti, ve kterém se divadlo postupně profesionalizovalo. Zaměřuji se na současnou tvorbu tohoto souboru, která je nejvíce spjata s režiséry Janem Žůrkem a Silvii

Vollmannovou. Právě díla těchto dvou režisérů ve své práci analyzuji. V současné době však vznikají projekty i jiných režisérů, které ovšem nespádají do oblasti mého výběru.

Pro rozměr bakalářské práce volím formu určité selekce. Současnou dramaturgii divadla rozděluji na základě pomocné teoretické části do čtyř linií. Jedná se o dramaturgickou linii pohybově-taneční, o adaptace a aktualizace klasických dramatických textů, aktualizace současných světových dramatických textů a o autorskou tvorbu. Na základě vytvoření jednotlivých subkategorií dané dramaturgické profilace vybírám minimálně jednu odpovídající inscenaci v každé linii, kterou analyticky zpracovávám.

Původním záměrem pro napsání mé bakalářské práce, který jsem si stanovil v květnu 2016, bylo zmapování dramaturgické profilace od dob působení divadla v Uměleckém centru Univerzity Palackého až po současnost. Chtěl jsem se zabývat pouze autorskými inscenacemi. S přibývajícími informacemi jsem však svá stanoviska přehodnotil a zaměřil se na konkrétní období profesionalizace divadla. Proto ve své práci přináším kromě zamýšlených autorských projektů i adaptace a aktualizace klasických a zároveň současných dramatických textů. Je to dáno tím, že se Divadlo na cucky v současné době ubírá více směry.

Při analýze již zmíněných inscenací vycházím z návštěvy archivu, zapůjčením textového materiálu, rozhovoru s ředitelem divadla, osobní korespondence s mediálním manažerem, návštěvy konkrétních představení, zhlédnutí videozáznamů a odborné četby.

Některé materiály, jako například Divadlo na cucky Olomouc - historie a dokumentace, jsou k dispozici v Dokumentačním centru. Tyto práce vznikly v rámci heuristického praktika. Pro mě osobně jsou přínosem informace Tomáše Jurníčka o historii divadla. Jan Žůrek mi poskytl většinu scénářů, které jsem ke své práci potřeboval. Rovněž mě odkázal na textové předlohy, z nichž vycházel i on. Proto jsem si ve Vědecké knihovně v Olomouci zapůjčil drama Tankreda Dorsta a Sofokla. Prostřednictvím Zdeňka Vévody jsem získal všechny dostupné videozáznamy. Také jsem navštívil čtyři představení, která jsou aktuálně v repertoáru Divadla na cucky. Využil jsem potřebné recenze, dostupné převážně

na studentských internetových serverech, jako např. RozRazil online, Helena v krabici apod. Některé recenze byly sepsány v rámci festivalu Divadelní Flora, kde je část produkce Divadla na cucky také uváděna. Nepodařilo se mi najít žádnou recenzi k inscenaci Dej mi štěstí. Velmi důležitý byl pro mě osobní rozhovor s Janem Žůrkem, který mi poskytl řadu potřebných informací o provozu divadla a vizích do budoucna. Záznam tohoto rozhovoru mám uložen ve formátu MP3.

V praktické části mé bakalářské práce vycházím z teoretických poznatků, které jsem získal především studiem odborné literatury. Všechny použité tituly jsem si zapůjčil ve Vědecké knihovně v Olomouci.

Pro zvolení určité metodologie a provázanosti teoretické a praktické části byl pro mě důležitý samotný pojem dramaturgie. Vycházel jsem proto z hesel Divadelního slovníku Patrice Pavise. Dále jsem se dostával k dílčím náhledům na dramaturgii a její vývoj, z toho důvodu jsem využil studii Zdeňka Hořínka Paradoxy dramaturgie. Ta mi pomohla zejména v části práce, kde se zabývám profesí dramaturga v provozu klasického divadla. Hořínek zde popisuje rozmanitost tohoto oboru. Vychází přitom ze své osobní zkušenosti z 60. let 20. století, kdy sám tuto profesi vykonával. Tím se pro mě text stal věrohodným. Zejména jsem ale potřeboval zjistit, jaké dramaturgické přístupy existují v současné době, abych je mohl porovnat s dramaturgickou profilací Divadla na cucky. Tady mi velmi pomohl sborník Dramaturgie pro jednadvacáté století. Využil jsem studie Jana Hančila, Miloslava Klímy či Darie Ullrichové. Názory těchto českých odborníků byly do jisté míry protichůdné, proto jsem se dostal i k titulům světovým, např. ke knize New dramaturgy. Zde jsem přečetl zejména studie Lou Cope a Josepha Danana, které se týkají tanečního divadla a site specific. Ve své práci také zmiňuji profesní a mezilidské vztahy v rámci divadla. Z toho důvodu jsem si vybral texty Jana Císaře či Karla Františka Tománka. Poslední zmíněný autor mi dal možnost nahlédnout na činnost Dejvického divadla, což bylo pro mě přínosem.

TEORETICKÁ ČÁST

1. DRAMATURGIE

1.1 Obecně o dramaturgii

Dramaturgie je technika dramatického umění, jehož hlavním záměrem je určení základních předpokladů specifických divadelních pravidel. Bez znalosti těchto pravidel nemůže být hra správně napsána či analyzována. Slovo dramaturgie vzniklo z původního řeckého slova *dramaturgia*.¹

Zdeněk Hořínek v kapitole *Paradoxy dramaturgie*, vydané ve sborníku *Ad honorem Bořivoj Srba*, mluví o původním významu dramaturgie jako o dramatickém básnictví, z čehož usuzuje, že pojem dramaturg znamenal v řečtině dramatik, respektive dramatický básník.² Hořínek zde také připomíná: „V tomto významu se dodnes toto slovo používá například v ruštině nebo ve francouzštině“.³

1.2 Vývoj dramaturgie

O hledání ustálených kompozičních pravidel a návodů k inscenování divadelní hry a učinění tak z básnického umění předmět bádání se zajímal už Aristoteles ve svém díle *Poetika*. Už od antiky se tedy vytváří a formuje jak myšlení o divadle, tak divadlo samotné. S tím také souvisí i výsada různých teoretických pojednáních napříč celou divadelní historií. Základy dramaturgie, jak je vnímána v dnešním slova smyslu, položil v 2. polovině 18. století německý spisovatel, filozof a kritik, osvícenec Gotthold Ephraim Lessing.

Nejen, že je tento významný divadelní praktik považován za vůbec prvního divadelního teoretika, ale dokonce také za prvního dramaturga v dějinách divadla. Od roku 1767 pobýval v Hamburku, kde pracoval jako umělecký a literární poradce pro Německé národní divadlo. Zde přispíval svými texty věnovanými inscenacím do divadelního časopisu *Kritické listy*. Kromě hodnocení se věnoval také programu

¹ PAVIS, Patrice. *Divadelní slovník*. Praha: Divadelní ústav, 2003, s. 133.

² HOŘÍNEK, Zdeněk. Paradoxy dramaturgie. In: DUFKOVÁ, Eugenie, DROZDOVÁ, Hana (ed.). *Ad honorem Bořivoj Srba. Sborník k 75. narozeninám prof. PhDr. Bořivoje Srby, DrSc.* Brno: Janáčkova akademie múzických umění v Brně, 2006, s. 68.

³ Tamtéž.

a repertoáru divadla, formulaci dramaturgie a obecným otázkám v oblasti filozofie a estetiky.

Přestože byl provoz Německého národního divadla uzavřen už v roce 1769, pro divadelní teorii se jednalo o jeden z hlavních zásadních zlomů. Tím bylo sepsání díla *Hamburská dramaturgie* (1767), ve kterém se Lessing vrací k antickým kořenům a Aristotelově *Poetice*. Kromě zaměření se na emotivní účinek tragédie a jeho vývoj zdůrazňuje také roli divadla v rámci napodobování. Divák musí z tragického příběhu cítit, že neštěstí, které se na jevišti odehrává, může postihnout i jeho samotného. Pouze tímto způsobem lze podle Lessinga dosáhnout katarze. Tento koncept používá také ve svých vlastních dramatech, jako je například *Emilia Galotti*.⁴

Smysl používání slova dramaturgie podle G. E. Lessinga vystihuje Hořínek dle *Ottova divadelního slovníku* z roku 1914: „*Dramaturgií jest tu míněna především nauka jednak o sepisování, jednak o provozování her divadelních, tedy teoretický základ činnosti spisovatelovy, hercovy, režisérovy, po případě artistického správce divadla.*“⁵ Hořínek to komentuje slovy: „*Takto chápáná dramaturgie svou náročností přesahuje možnosti jakéhokoli zaměstnance. Logicky to vede k dvojímu řešení – buď se divadlo bez nominálního dramaturga obejde (např. ve Velké Británii je existence dramaturga spíše výjimkou než pravidlem), nebo režiséra a vedoucí pracovníky obklopují celé týmy dramaturgů (např. v někdejší Brechtově Berliner Ensemblu). Nicméně v každém případě musí někdo zmíněné funkce vykonávat, ať už je to kdokoli a jmenuje se jakkoli.*“⁶

Dalším důležitým průkopníkem v rámci dramaturgie, jehož koncept epického divadla se dá pokládat za přesný protipól aristotelovského konceptu, je německý dramatik a teoretik Bertolt Brecht. Pojem dramaturgie svými teoretickými úvahami razantně obohacuje o nové funkce. Nezabývá se jen autorskou tvorbou a narativní strukturou díla, ale také scénickou realizací a inscenačními prostředky. Důležitou roli pro něj hraje struktura formální a ideologická. Zároveň hledá

⁴ HANÁČKOVÁ, Andrea. Staré poetiky divadla a vývoj divadelní teorie. *Základy teorie divadla*. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, 2013, s. 16.

⁵ HOŘÍNEK, Zdeněk. Paradoxy dramaturgie. In: DUFKOVÁ, Eugenie, DROZDOVÁ, Hana (ed.). *Ad honorem Bořivoj Srba. Sborník k 75. narozeninám prof. PhDr. Bořivoje Srby, DrSc.* Brno: Janáčkova akademie múzických umění v Brně, 2006, s. 68.

⁶ Tamtéž.

typickou vazbu mezi formou a obsahem, což v praxi dokazuje svéráznými postupy, jako je komentář a zcizování. Hlavním účelem této „epické dramaturgie“ je přispívání ke změně tehdejší společnosti, což ve výsledném efektu znamená silnější působivost na diváka.⁷ Podle Pavise „*Brecht odsuzuje zastaralou dramatickou formu, která sebe samu představovala jako neměnnou tvůrkyni iluze, protože dnešní člověk dospěl k vědeckému poznání společenské skutečnosti*“.⁸

1.3 Postavení dramaturga v divadelním provozu

Činnost dramaturgie obstarává v divadelním provozu dramaturg. Nejedná se však o samotného dramatika jako v původním klasickém významu. Dramaturgem rozumíme divadelní profesi, která má funkci prostředníka mezi autorem a inscenátory. Tato funkce svým způsobem prostupuje všechny divadelní složky a nepřímo se podílí na jejich tvorbě.⁹

Zdeněk Hořínek vysvětluje funkci dramaturgie takto: „*Na rozdíl od většiny ostatních složek, které mají příležitost předvést svůj výkon přímo na jevišti (od herce, hudebníka, tanečníka, zpěváka až k výtvarníkovi a osvětlovači), dramaturgie se v inscenaci beze zbytku rozpouští, funguje jako pouhý prostředník a zprostředkovatel*“.¹⁰ Činnost dramaturga tedy zahrnuje tvorbu teoretického základu inscenací. Stojí mezi literárním textem a divadelním zpracováním na jevišti.

Pavis ve svém *Divadelním slovníku* popisuje, že dramaturg se především soustředí na vyhledávání vhodného materiálu, a to jak textového, tak scénického. Nalezený text poté interpretuje s určitým cílem, který koresponduje s poetikou a specializací daného divadla.¹¹ Pavis přispívá těmito poznatky: „*Pojem dramaturgie tedy označuje soubor estetických a ideových řešení, k nimž dospěje celý inscenační tým, od režiséra až po herce. Tato práce zahrnuje výstavbu fabule*

⁷ PAVIS, Patrice. *Divadelní slovník*. Praha: Divadelní ústav, 2003. s. 133.

⁸ Tamtéž.

⁹ HOŘÍNEK, Zdeněk. Paradoxy dramaturgie. In: DUFKOVÁ, Eugenie, DROZDOVÁ, Hana (ed.). *Ad honorem Bořivoj Srba. Sborník k 75. narozeninám prof. PhDr. Bořivoje Srby, DrSc.* Brno: Janáčkova akademie múzických umění v Brně, 2006, s. 68.

¹⁰ Tamtéž.

¹¹ PAVIS, Patrice. *Divadelní slovník*. Praha: Divadelní ústav, 2003. s. 133.

a její představení, volbu scénického prostoru, montáž, herectví, výběr iluzivního či zcizujícího principu.“¹²

Dramaturgie se tedy zaměřuje na textový a scénický prostor a časovost v rámci fabule, přičemž se snaží obsáhnout jak text samotný, tak scénické provedení na jevišti.¹³ Hořínek, který na počátku 60. let sám zastával funkci dramaturga v Liberci, komentuje formulace v úřední vyhlášce včetně jejich nepřesností o náplni práce dramaturga. Vyhláška říká, že: „*Dramaturg vyhledává, vybírá a navrhuje díla, která jsou z hlediska uměleckého i ekonomického vhodná k uvedení na scénu. Vypracovává návrh dramaturgického plánu, tvůrčím způsobem spolupracuje s autory. Spolupracuje s režisérem na přípravě představení a výchovně působí na členy souboru (popř. rediguje divadelní program k představení).*“¹⁴

Z výše zmíněných citací vyplývá fakt, že primárním materiálem, se kterým dramaturg pracuje, je dramatický text, a to už od dob, kdy byl v divadelní praxi považován tento umělecký literární text za prvořadý bod hodnot jevištní realizace – představení.¹⁵ Ve výše zmíněné úřední vyhlášce se však podle Hoříňka setkáváme s nepřesnostmi. Jedná se hlavně o terminologické pojetí oné spolupráce režiséra a dramaturga na výstavbě inscenace. Hořínek zde obhájí názor, že na přípravě představení se podílejí spíše jevištní dělníci, přičemž zájem dramaturga je směřován na inscenaci.¹⁶ V této části bakalářské práce se stále jedná jen o prototyp klasických repertoárových divadel na rozdíl od současných projektů s nepravdělnou dramaturgií, které jsou uvedeny v následujících kapitolách.

Jan Císař se ve své publikaci *Základy dramaturgie*, vydané Nakladatelstvím Akademie múzických umění v Praze, problematikou pojmenování oblasti zájmu dramaturga značně zabývá. Pojmenováním inscenace a jevištní realizace

¹² Tamtéž.

¹³ Tamtéž.

¹⁴ HOŘÍNEK, Zdeněk. Paradoxy dramaturgie. In: DUFKOVÁ, Eugenie, DROZDOVÁ, Hana (ed.). *Ad honorem Bořivoj Srba. Sborník k 75. narozeninám prof. PhDr. Bořivoje Srby, DrSc.* Brno: Janáčkova akademie múzických umění v Brně, 2006, s. 67.

¹⁵ CÍSAŘ, Jan. *Základy dramaturgie*. Praha: Nakladatelství Akademie múzických umění v Praze, 2009. s. 11.

¹⁶ HOŘÍNEK, Zdeněk. Paradoxy dramaturgie. In: DUFKOVÁ, Eugenie, DROZDOVÁ, Hana (ed.). *Ad honorem Bořivoj Srba. Sborník*

k 75. narozeninám prof. PhDr. Bořivoje Srby, DrSc. Brno: Janáčkova akademie múzických umění v Brně, 2006, s. 67.

(představení) se zde vyhýbá. Hlavním důvodem je fakt, že se v obou případech v rámci tohoto procesu, kdy se mění literární text v divadlo, které se následně dostává k divákovi, podílí kromě dramaturga spousta dalších aktérů a tvůrců.

Císaře však spíše zajímá akt samotné proměny, proto vybírá pro hlavní oblast dramaturgova působení pojem jevištní transformace. Popisuje tedy vznik primární řady, a to literární předlohu, jevištní transformaci a představení.¹⁷ „*Představení je v tomto smyslu komunikačním aktem a zároveň i základním vztahem mezi modelem (znakem), který je divákovi divadlem nabídnut, a diváckým způsobem jeho pragmatického využití. Je tedy dramaturgie v technologickém smyslu jedním z prvotních impulsů, jenž nastartovává proces jevištní transformace ústící v představení*“.¹⁸

Literární praxe je nezbytnou součástí dramaturgovy činnosti v divadelním provozu, přičemž vnímáme dvě roviny tohoto působení. Na jedné straně jde o tvůrčí schopnost literárního kritika a na straně druhé pak o tvůrčí schopnost dramatika, ba dokonce literáta obecně.¹⁹ Postupné směřování od literatury samotné k jejím možnostem jevištního předvedení zapříčinilo také její analyzování a posuzování v rámci svébytného divadelního celku, tedy nejen v rámci jednoho ze tří literárních druhů. Tato vývojová tendence se postupem času zvyrazňovala. Jednotlivé jevištní složky začaly nabývat na vyšší hodnotě a stávaly se postupně nezávislými na obsahové a významové složce původního dramatického textu.²⁰

K této problematice se vyjadřuje i Zdeněk Hořínek, který se opírá o myšlenky polského filosofa Romana Ingardena. Na rovině literatury smýšlí o literárním díle jako o jednoduchém, v hlavních rysech znázorněném plánu, v němž existuje mnoho blíže neurčených míst, která je potřeba konkretizovat pomocí vlastní představivosti.²¹ Hořínek zde píše, že „pro čtenáře je konkretizace představených předmětů předpokladem estetického vnímání literárního díla

¹⁷ CÍSAŘ, Jan. *Základy dramaturgie*. Praha: Nakladatelství Akademie múzických umění v Praze, 2009. s. 12.

¹⁸ Tamtéž.

¹⁹ CÍSAŘ, Jan. *Základy dramaturgie*. Praha: Nakladatelství Akademie múzických umění v Praze, 2009. s. 14.

²⁰ CÍSAŘ, Jan. *Základy dramaturgie*. Praha: Nakladatelství Akademie múzických umění v Praze, 2009. s. 15.

²¹ HOŘÍNEK, Zdeněk. Paradoxy dramaturgie. In: DUFKOVÁ, Eugenie, DROZDOVÁ, Hana (ed.). *Ad honorem Bořivoj Srba. Sborník k 75. narozeninám prof. PhDr. Bořivoje Srby, DrSc.* Brno: Janáčkova akademie múzických umění v Brně, 2006, s. 70.

a odehrává se v jeho nitru. Pro divadelního umělce je výsledkem jeho tvůrčí činnosti hotové literární dílo – dramatický text (je tedy aktivním konzumentem, i aktivním tvůrcem zároveň), je to sám obsah jeho práce.“ Dále se zmiňuje o tom, že „představené předměty se konkretizují nejen ideálně, v představivosti, ale i hmotně, tedy na jevišti, kde se z nich stávají smyslově názorné jevištní fakty“.²² Konkretizaci v divadelním umění určuje herec skrze své fyzické dispozice, kostým a masku. Aby však tato konkretizace nebyla odkázána jen na hercovo subjektivní citové rozpoložení a nápady, je právě úkolem dramaturga nastudování objektivního materiálu z historického, myšlenkového a psychologického hlediska.²³

1.4 Vztah dramaturga a režiséra

V souvislosti s převáděním dramatického textu do ustálené jevištní podoby úzce souvisí funkce režiséra. Dle Císaře existence režiséra velmi proměnila a zkomplikovala funkci dramaturgie.²⁴ „*Je-li režisérova tvůrčí možnost v divadle dána – z hlediska struktury představení – tím, že může všech výrazových prostředků používat jako sdělení jevištního významu, potom takto musí zacházet i s textem. Nemůže jej na prvním místě zajímat jako literatura, ale jako složka divadelního umění, které má být skutečně předváděno*“.²⁵

Pozice dramaturga se tak dostává do procesu, který Císař nazývá jako vyrovnání se dramaturga s režisérem, přičemž je přesvědčen o tom, že „*společenský smysl dramaturgie se může naplnit skutečně tvůrčím způsobem ne už jenom jako literární příprava dramatického textu*“.²⁶ Jak bylo již zmíněno, pozice dramaturga stojí přímo uprostřed mezi autorem a inscenátory. V případě, že se mu do rukou dostane dramatický text, má za úkol objektivně zanalyzovat všechny jeho vlastnosti.²⁷

²² Tamtéž

²³ Tamtéž.

²⁴ CÍSAŘ, Jan. *Základy dramaturgie*. Praha: Nakladatelství Akademie múzických umění v Praze, 2009. s. 16.

²⁵ Tamtéž.

²⁶ CÍSAŘ, Jan. *Základy dramaturgie*. Praha: Nakladatelství Akademie múzických umění v Praze, 2009. s. 18.

²⁷ Tamtéž.

V Pavisově *Divadelním slovníku* lze pod pojmem dramaturgická analýza nalézt toto: „Dramaturgická analýza se snaží ukázat proměnu materiálu dramatického v materiál scénický. [...] Dramaturgická analýza studuje realitu znázorňovanou v dramatickém textu a klade si tyto otázky: Jak je jednání určeno časově? Jak místně? Jaké jsou postavy? Jak lze číst fabuli? Jaký je vztah díla k době jeho vzniku, době, kterou představuje a k naší přítomnosti? Jak na sebe tyto historické roviny vzájemně působí?“²⁸ Výsledným efektem této analýzy je pak výběr jednoho konkrétního uchopení díla nebo připuštění možných interpretací.²⁹ Tím však analýza inscenačního procesu nekončí.

Jednou z dalších náplní práce dramaturga je také funkce prvního recipienta, který se dívá na věc jednak z poučeného, ale také z čistě diváckého pohledu. Bývá také často prvním kritikem v rámci interní společnosti divadelního souboru. Dramaturg v roli posuzovatele má tak velmi citlivý úkol, protože musí otevřeně kritizovat své neblíží kolegy a spolupracovníky.³⁰ Prakticky to tedy znamená, že dramaturg musí zdatně ovládat pojmy z literární vědy a kritiky, orientovat se v historii, aby pochopil dobové poměry a myšlení společnosti, ve kterých byla klasická dramatická díla napsána a v neposlední řadě si osvojit postupy hermeneutiky.³¹

Lze tedy uznat, že dramaturg je zákonitě nepostradatelným a zároveň multifunkčním článkem tvorby inscenačního procesu. Z tohoto důvodu také působí jako hlavní poradce režiséra. Po výběru dramatického textu dramaturgem totiž dochází k analytické fázi a objektivnímu posouzení jak složek jazykových v rámci literatury, tak těch, které jsou jevištně proveditelné. V této fázi, tedy přímo na počátku inscenačního procesu, nemají inscenátoři právo do textu nijak zasahovat. Dramatický text se pro ně stává uzavřeným uměleckým dílem, východiskem a hlavním předmětem zájmu.³²

²⁸ PAVIS, Patrice. *Divadelní slovník*. Praha: Divadelní ústav, 2003. s. 133.

²⁹ Tamtéž.

³⁰ HOŘÍNEK, Zdeněk. Paradoxy dramaturgie. In: DUFKOVÁ, Eugenie, DROZDOVÁ, Hana (ed.). *Ad honorem Bořivoj Srba. Sborník k 75. narozeninám prof. PhDr. Bořivoje Srby, DrSc.* Brno: Janáčkova akademie múzických umění v Brně, 2006, s. 71.

³¹ Tamtéž.

³² CÍSAŘ, Jan. *Základy dramaturgie*. Praha: Nakladatelství Akademie múzických umění v Praze, 2009. s. 18.

Jan Císař se k dramaturgově působení vyjadřuje v tomto ohledu takto: „Úkolem dramaturgovým je pomoci režisérovi nalézt možnost přesného převodu literatury do jevištní realizace na základě specifických kvalit, jež musí mít literární dílo, které nazýváme dramatickým textem. [...] V tomto duchu je dramaturg nutně potenciálním režisérem.“³³

Artur Závodský se v závěru své statě s názvem *Problematika divadelní dramaturgie*, která je součástí *Sborníku prací filozofické fakulty brněnské Univerzity J. E. Purkyně*, vyjadřuje o práci dramaturga takto: „Práce dramaturga a režiséra jakožto tvůrců dramaturgicko-režijní koncepce divadelního artefaktu se podobá činnosti politika, který musí znát život, mít fantazii a situace předvídat. [...] Dramaturg je režisér-teoretik, tvůrce ideového plánu divadelního artefaktu, ale zároveň umělec, který v konkrétní představě vidí jeho realizaci silami a prostředky svého souboru“.³⁴

Později se vztahem režiséra a dramaturga zabývá i Daria Ullrichová ve svém příspěvku „Potřebuje současné divadlo dramaturga?“ Ten je součástí sborníku *Dramaturgie pro jednadvacáté století*, vydané Akademií múzických umění v Praze. Zabývá se výzkumem, podle kterého lze vysledovat jistou spojitost mezi dramaturgem a dalšími činovníky divadla, především režisérem. Ne každý se s názory této autorky ztotožní, protože práci dramaturga popisuje velmi skepticky. Přemýšlí nad samotným smyslem jeho činnosti. V této bakalářské práci je zmíněna právě kvůli svému odlišnému názoru.

Na rozdíl od režiséra, jehož kompetence a povinnosti jsou přesně určeny, u dramaturga záleží především na tom, jakou si v provozu vybuduje reputaci. Své kompetence si tak jistým způsobem stanovuje sám kvalitou své práce.³⁵ Ullrichová se domnívá, že „tvorbu dramaturgického plánu lze delegovat na ředitele nebo uměleckého šéfa, interpretaci jednotlivých titulů na režiséra“.³⁶ Je pravda, že řada

³³ CÍSAŘ, Jan. *Základy dramaturgie*. Praha: Nakladatelství Akademie múzických umění v Praze, 2009. s. 19.

³⁴ ZÁVODSKÝ, Artur. Problematika divadelní dramaturgie. In ČEŠKA, Josef (ed.). *Sborník prací filozofické fakulty brněnské University*. Brno: Univerzita J. E. Purkyně, 1976-1977, s. 106.

³⁵ ULLRICHOVÁ, Daria. Potřebuje současné divadlo dramaturga?. In GREMLICOVÁ, Dorota, BERNARD, Jan, CÍSAŘ, Jan (ed.). *Dramaturgie pro jednadvacáté století*. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2013, s. 34.

³⁶ Tamtéž.

režisérů nemá nezbytnou potřebu o svých rozhodnutích v rámci vzniku nové inscenace diskutovat. Další typ režisérů zase funkci dramaturga vítá spíše jako podporu vlastní osoby. Znalosti a odborná způsobilost dramaturgovy činnosti se pak ale vůbec nevztahuje k otázkám inscenace, nýbrž k umění naslouchat, chválit a obhajovat režisérovu odvedenou práci.³⁷ K této problematice se Ullrichová vyjadřuje takto: „*Případný temperament má využít k obhajobě režisérova díla, ani ne tak směrem do souboru, tam to obvykle dokáže režisér sám, cení se zejména, má-li dobré a ještě lépe přátelské styky s kritickou veřejností.*“³⁸

1.5 Specifika a odlišnosti státních divadel a netradičních scén

Už na přelomu 19. a 20. století se vytvářejí divadla spíše menších rozměrů, která tíhnou k odlišné poetice než divadla státní. Tyto typy netradičních scén odmítají klasickou interpretaci dramatického textu. Namísto toho staví těžiště tvorby na zachycení a vyjádření určitého názoru, a to jak vůči kamenným divadlům, tak ke společnosti obecně. Rozpor mezi stabilizovanými a ověřenými metodami státních divadel a menších scén tkví v tom, že druhé jmenované hledají stále nové inscenační postupy.³⁹ Takové uvažování o divadle však nutí k jistým přesahům do sféry mimodivadelní, respektive se zde objevuje přítomnost iniciativy dalších uměleckých odvětví. Je myšleno například umění výtvarné, hudební, terapeutické apod.⁴⁰

Tatjana Lazorčáková se ve své knize s názvem *Čas malých divadel* vyjadřuje o rozdílu státních divadel a menších scén takto: „*Dichotomie, projevující se v českém divadle výrazně od padesátých let, si vynutila důsledné rozlišení tradiční a netradiční linie. Netradiční divadlo přitom není chápáno jako negace klasických repertoárových scén (také jsou užívány přívlastky provozní, oficiální, státní, běžné, kamenné nebo velké), ale jako označení souhrnu divadelních aktivit vymykajících se ustálené konvenci iluzivního divadla (zformovaného v 19. století a upevňovaného*

³⁷ ULLRICHOVÁ, Daria. Potřebuje současné divadlo dramaturga?. In GREMLICOVÁ, Dorota, BERNARD, Jan, CÍSAŘ, Jan (ed.). *Dramaturgie pro jednadvacáté století*. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2013, s. 35.

³⁸ Tamtéž.

³⁹ LAZORČÁKOVÁ, Tatjana. *Čas malých divadel*. Olomouc: Vydavatelství Univerzity Palackého, 1996. s. 13.

⁴⁰ LAZORČÁKOVÁ, Tatjana. *Čas malých divadel*. Olomouc: Vydavatelství Univerzity Palackého, 1996. s. 14.

interpretací na oficiálních scénách ve 20. století). Jestliže první proud představuje ve své podstatě divadelní strukturu, ustrnulou v momentě pevně stanovených výrazových prostředků a postupů, pak druhý je charakterizován snahou divadelníků osvobodit se od kanonizovaných pravidel – od „kukátkové“ scény, těžkých kulis, kostýmů a reálných rekvizit, od psychologizující popisnosti herectví“.⁴¹

Linie netradiční divadelní tvorby prošla znatelným vývojem a v průběhu 20. století se často dostávala do konfrontace s aktuální politickou atmosférou doby. Ke konci 80. let se však tradiční i netradiční linie začaly propojovat a to, co bylo dříve netradiční, se již pokládalo za běžnou praxi repertoárových scén. Toto sjednocení vnáší do teorie divadla zcela nový úhel pohledu.⁴² V závěru kapitoly Lazorčáková dodává: „*Počátek devadesátých let dává tušit návrat k divadlu v jeho celistvosti s akceptováním rozmanitosti forem, v níž je reflektován rozměr světa konce století*“.⁴³

1.6 Vývoj dramaturgie v 21. století

Dnes ve 21. století snad ani nelze výslovně popsat, jaká by dramaturgie měla být. Existuje řada divadelních organizací zacílených na určitý typ publika se svébytnou poetikou a stylem uměleckého zpracování.⁴⁴ Do tohoto kontextu spadá i divadlo, pro které není hlavním východiskem čistě estetická funkce. Lze hovořit o různých metodách terapeutického charakteru při různých psychických poruchách nebo při upravování sociálních vztahů. Funkce dramaturga tak vždy souvisí s lidskými mravními hodnotami a s emocionálním smýšlením. Musí se empaticky vžít do svého diváka a pomoci mu dekodovat divadelní zážitek tak, aby divák pochopil ono estetické sdělení.⁴⁵

⁴¹ LAZORČÁKOVÁ, Tatjana. *Čas malých divadel*. Olomouc: Vydavatelství Univerzity Palackého, 1996. s. 17.

⁴² LAZORČÁKOVÁ, Tatjana. *Čas malých divadel*. Olomouc: Vydavatelství Univerzity Palackého, 1996. s. 27.

⁴³ Tamtéž.

⁴⁴ HANČIL, Jan. Slovo úvodem. In GREMLICOVÁ, Dorota, BERNARD, Jan, CÍSAŘ, Jan (ed.). *Dramaturgie pro jednadvacáté století*. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2013, s. 6.

⁴⁵ HANČIL, Jan. Slovo úvodem. In GREMLICOVÁ, Dorota, BERNARD, Jan, CÍSAŘ, Jan (ed.). *Dramaturgie pro jednadvacáté století*. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2013, s. 7.

Jan Hančil napsal v úvodu sborníku *Dramaturgie pro jednadvacáté století* fakt, že velký dramaturgův úkol je „převzít odpovědnost za sdělení, ať už jde o divadlo založené na moderní interpretaci klasického textu, autorské divadlo nebo divadlo výsostného výtvarného gesta a velké stylizace; mít velkou pokoru k žánru a jeho zákonům; cítit odpovědnost vůči nesamozřejmému aktu divadla“.⁴⁶ Míra této zodpovědnosti se však v určitých typech divadla liší. Funkci dramaturgie totiž může stejně dobře vykonávat i režisér či celý herecký soubor.⁴⁷ V tomto případě se jedná o takzvanou autorskou, respektive nepravidelnou dramaturgii. Ta souvisí především s repertoárem daného divadla. Zatímco u kamenných divadel se konvenční funkce dramaturgie velmi podobá, u alternativních produkcí se případ od případu liší. Onu odlišnost lze vysledovat už v samotném základu tvorby dramaturgického plánu. Ten více méně nevychází z hotových dramatických textů, nýbrž z témat, o kterých chce dané divadlo pojednávat a jimiž chce vyjádřit určitý názor a podávat tak zpětnou vazbu okolnímu světu.⁴⁸

Zdeněk Hořínek popisuje, že dramaturgova práce v oblasti vyhledávání textového materiálu se přímo podřizuje onomu tématu, jímž se dané divadlo zabývá: „*Nepravidelná dramaturgie, jak bývá v zájmu odlišení nazývána, čerpá svůj materiál nejen z nekonvenčních, často ‚nehratelných‘ her, ale též z předloh epických a lyrických, z filmových scénářů, z dokumentaristické literatury, z historických pramenů...Z problematického, chaotického materiálu se rodí text dramatický a s ním zároveň nebo paralelně text divadelní, inscenace*“.⁴⁹ Režisér dbá v tomto kontextu na to, aby si herci uměli hrát s vlastní fantazií a při rozehrávání krátkých hereckých scének a průpravných cvičení hledali východisko dramatických situací a motivů. Tím se dokazuje fakt, že se tak herec aktivně podílí na tvůrčím procesu inscenace. Hořínek zde odkazuje i na Stanislavského, který rovněž pracoval s principem hereckých etud. V tomto případě se ale nejedná

⁴⁶ HANČIL, Jan. Slovo úvodem. In: GREMLICOVÁ, Dorota, BERNARD, Jan, CÍSAŘ, Jan (ed.). *Dramaturgie pro jednadvacáté století*. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2013, s. 7.

⁴⁷ HANÁČKOVÁ, Andrea. Složky divadelního díla. *Základy teorie divadla*. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, 2013.

⁴⁸ HOŘÍNEK, Zdeněk. Paradoxy dramaturgie. In: DUFKOVÁ, Eugenie, DROZDOVÁ, Hana (ed.). *Ad honorem Bořivoj Srba. Sborník k 75. narozeninám prof. PhDr. Bořivoje Srby, DrSc.* Brno: Janáčkova akademie múzických umění v Brně, 2006, s. 72.

⁴⁹ HOŘÍNEK, Zdeněk. Paradoxy dramaturgie. In: DUFKOVÁ, Eugenie, DROZDOVÁ, Hana (ed.). *Ad honorem Bořivoj Srba. Sborník k 75. narozeninám prof. PhDr. Bořivoje Srby, DrSc.* Brno: Janáčkova akademie múzických umění v Brně, 2006, s. 73.

o autorský, nýbrž o pedagogický charakter. Pomocí těchto scének hledal Stanislavskij ekvivalenty dramatických situací, kde by herec projevil své vlastní zkušenosti a představivost, což v konečném výsledku znamenalo vyšší úroveň věrohodnosti hereckých akcí.⁵⁰

Funkce dramaturga v autorském divadle zaujímá zcela specifickou pozici. Přípravná fáze textového materiálu není konečnou fází jeho práce. Daný materiál prochází řadou změn, které dramaturg pečlivě sleduje a koriguje, přičemž i on sám může zastávat roli herce přímo na jevišti. Tím vším se vlastně také podílí na tvůrčím procesu inscenace.⁵¹ Hořínek k tomu napsal: „*Jestliže úkolem dramaturga ‚kamenného‘ bylo přivádět na scénu cizí hry (vlastní jen výjimečně a raději ne), dramaturgu autorskému nic není cizí, protože vše, co přichází zvenčí, je přisvojeno a osvojeno*“.⁵²

O tomto typu dramaturgie píše ve sborníku *Dramaturgie pro jednadvacáté století* i český dramatik, pedagog a dlouholetý divadelní dramaturg Karel František Tománek. V kapitole s názvem *Dramaturgie Dejvického divadla* se zpětně zamýšlí nad svým dramaturgickým působením v něm a nad spoluprací s uměleckým šéfem Miroslavem Krobotem.

V mé bakalářské práci je toto divadlo uvedeno jako příklad nepravidelné dramaturgie. Jedná se o divadlo činoherní a zábavné, jemuž vycházejí kladné recenze, obdrželo několik prestižních cen a hlavně v něm hrají mediálně známí herci, kteří jsou tak největší atrakcí pro masové publikum.

Tománek ve své kapitole *Dramaturgie Dejvického divadla* zachází do vnitřní a základní struktury dramaturgického plánu.⁵³ Centrum těchto východisek tkví „1. v autorských textech, psaných přímo pro soubor divadla a za 2. v adaptacích klasických divadelních her, jejichž přesah a – řekněme – archetypální struktura je

⁵⁰ Tamtéž.

⁵¹ HOŘÍNEK, Zdeněk. Paradoxy dramaturgie. In: DUFKOVÁ, Eugenie, DROZDOVÁ, Hana (ed.). *Ad honorem Bořivoj Srba. Sborník k 75. narozeninám prof. PhDr. Bořivoje Srby, DrSc.* Brno: Janáčkova akademie múzických umění v Brně, 2006, s. 73.

⁵² Tamtéž.

⁵³ TOMÁNEK, Karel František. *Dramaturgie Dejvického divadla*. In: GREMLICOVÁ, Dorota, BERNARD, Jan, CÍSAŘ, Jan (ed.). *Dramaturgie pro jednadvacáté století*. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2013, s. 63.

stále aktuální“.⁵⁴ Tyto dvě linie jsou navíc koncipovány tak, aby se vzájemně doplňovaly, což vlastně značí jakousi vyváženost celého repertoáru.

Další důkaz, že Dejvické divadlo je vhodný příklad divadla s nepravidelnou dramaturgií, je fakt, že umělecký šéf se ohledně důležitých otázek divadla radí vždy s uměleckým souborem, ať už se jedná o přijetí hostujícího režiséra či třeba volbu nového uměleckého šéfa. Tománek to pojmenovává jako takzvanou společnou zodpovědnost, která je přítomna i během zkušebního procesu: *„Od počátku přípravné fáze, která byla často i několikaměsíční, vznikala atmosféra otevřenosti a vzájemné důvěry, která charakterizovala i následný zkušební proces s herci. V podstatě od první čtené zkoušky přijímali zodpovědnost za celek inscenace. Jejich poznámky a podněty se netýkaly pouze jejich postav. Podíleli se na celkovém vyznění jako další členové dramaturgie i režie. Stávali se tak vpravdě spoluautory inscenace“*.⁵⁵

Tato možnost přesahu vlastního uměleckého výkonu do sféry dramaturgické a režisérské vytváří souboru zcela nový náhled na přemýšlení jak o konkrétní inscenaci, tak o divadle obecně. Předchází tomu ale předpoklad kolektivní spolupráce, vzájemné důvěry, empatického cítění a především schopnost a ochota podívat se na věc pohledem někoho jiného. Zvláště důležitá je zde osoba v pozici uměleckého šéfa, který se stará o vývoj hereckého souboru.

Předpokladem a součástí autorské dramaturgie se tak stává potřeba různých změn jako třeba neupínání se k již otestovaným postupům a stálé hledání a boření nových možností uměleckého zpracování. To však podle Tománka nemůže být zapříčiněno vnějšími důvody, ale vnitřní potřebou riskovat a nacházet nová řešení, což závisí především na kreativitě hereckého souboru. Z dosud nepublikovaného rozhovoru, který vedl Karel František Tománek s Miroslavem Krobotem v lednu 2013, je v kapitole *Dramaturgie Dejvického divadla* zveřejněna Krobotova citace: *„Mám rád lapidární texty, protože ty mnohoslovné jsou nebezpečné tím, že se snaží všechno vyslovit, jako by jejich autoři podceňovali možnosti herců a divadla vůbec. A taky předpokládám a docela jsem si ověřil, že v nás – tedy i v publiku – existuje*

⁵⁴ Tamtéž.

⁵⁵ TOMÁNEK, Karel František. Dramaturgie Dejvického divadla. In GREMLICOVÁ, Dorota, BERNARD, Jan, CÍSAŘ, Jan (ed.). *Dramaturgie pro jednadvacaté století*. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2013, s. 64.

*určitá společná emocionální nebo možná zážitková zkušenost, která není racionální, ale spíš jaksi podprahová a se kterou vlastně v běžném životě nepracujeme. To je prostor, který mě v divácké adrese zajímá a do kterého se snažím trefovat. Pak se občas stane, že divák si odnáší zážitek, který si nedokáže racionálně zformulovat a odůvodnit, ale tím je to možná silnější“.*⁵⁶

Krobot se tím pádem nezabývá literární kvalitou textového materiálu tak moc, jako samotným fyzickým jednáním jednotlivých herců. Tato specifická poetika tkví v jazykové střizlivosti, kde vlastně ani nezáleží na tom, co se hraje, ale především jak se to hraje. Jinými slovy: „*To, co je vidět a slyšet, tematizuje to, co vidět a slyšet není*“.⁵⁷ Samo herectví jakožto stěžejní a nejdynamičtější složka činoherního divadla tak v tomto ohledu není vůbec založena na ustálených principech budování dramatických situací, jaké jsou u činohry zvykem.⁵⁸

Od dob alternativních přístupů k divadelní tvorbě přesahuje divadelní dramaturgie hranice svých možností a přijímá stále nové výzvy. V období moderny bylo hlavní inspirací proniknutí do jiných kulturních a historických kontextů s následným nahlížením na variace neobvyklých vazeb a tradic. Zdrojem těchto modifikací a inovací se stalo asijské divadlo, kde lze jako příklad uvést *Kavkazský křídový kruh* Bertolta Brechta. Na vývoji moderního umění se aktivně podílely i směry jako dadaismus, futurismus nebo surrealismus. Akce a destruktivní přístup divadelního moderního umění zapříčinil rozvoj kabaretních forem a hlavně opouštění divadelních budov s následným vystupováním ve volném prostranství. Je jisté, že dramaturgie musela na tento direktivní zásah reagovat a řešit takové problémy, které v minulosti neexistovaly.⁵⁹

Miloslav Klíma v kapitole *Nepravidelná dramaturgie v nepravidelné době*, jež je součástí sborníku *Dramaturgie pro jednadvacáté století*, říká: „*Prvotním impulsem k novým postupům divadelní praxe je snaha nalézt pro komunikativní*

⁵⁶ TOMÁNEK, Karel František. Dramaturgie Dejvického divadla. In: GREMLICOVÁ, Dorota, BERNARD, Jan, CÍSAŘ, Jan (ed.). *Dramaturgie pro jednadvacáté století*. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2013, s. 65.

⁵⁷ TOMÁNEK, Karel František. Dramaturgie Dejvického divadla. In: GREMLICOVÁ, Dorota, BERNARD, Jan, CÍSAŘ, Jan (ed.). *Dramaturgie pro jednadvacáté století*. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2013, s. 66.

⁵⁸ TOMÁNEK, Karel František. Dramaturgie Dejvického divadla. In: GREMLICOVÁ, Dorota, BERNARD, Jan, CÍSAŘ, Jan (ed.). *Dramaturgie pro jednadvacáté století*. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2013, s. 65.

⁵⁹ KLÍMA, Miloslav. *Nepravidelná dramaturgie v nepravidelné době*. In: GREMLICOVÁ, Dorota, BERNARD, Jan, CÍSAŘ, Jan (ed.). *Dramaturgie pro jednadvacáté století*. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2013, s. 78.

*záměr odpovídající scénickou či jevištní artikulaci. Velmi zjednodušeně lze charakterizovat jednu významnou linii postdramatického divadla, které opouští nejen pravidelné texty, ale i budovy, tradiční postupy, konvencemi vyprázdněné akcenty a zvyklosti“.*⁶⁰ Pevný dramatický text už není hlavním východiskem dějové linie.

Jeden z více výrazných komponentů, na kterém se dramaturgie postdramatického divadla podílí, je scénografie. Projekty se čím dál tím víc realizují v nedivadelních prostorech, ve volném prostranství – plenéry, site specific. V tomto případě je úkolem dramaturgie přijít na to, jak dané místo vypovídá a koresponduje s tvůrčím pojetím připravovaného projektu. Neoddělitelným rysem je rovněž i určitá míra tělesnosti. Různé druhy detabuizace mají za úkol šokovat.⁶¹

Klíma říká: „*Dramaturgie musí tento vývoj vzít na vědomí stejně jako vstup holé až dokumentární reality jak ve formě faktů, přenosů zpráv a dokumentů vstupujících přímo do jevištní situace, stejně jako akcenty na událost, situaci směřující k happeningu, prezentaci, performanci neopakovatelného okamžiku*“.⁶² Sdílená dramaturgie se tedy nezaměřuje pouze na estetický dojem a obecný apel na diváka. Divadelní aktivity vznikají za účelem sociálního povznesení určeného konkrétním divákům. Vlivem vzájemné komunikace se tak oni sami stávají součástí projektu.⁶³

Podobné názory lze nalézt i v odborné zahraniční literatuře. Z toho důvodu je v mé práci uveden i francouzský odborník na současné divadlo Joseph Danan. Ten se v kapitole s názvem *Dramaturgie postmoderní doby*, jež je součástí knihy *New dramaturgy*, rovněž snaží postihnout podstatu postdramatického divadla. Proměně vztahu mezi jevištěm a hledištěm přisuzuje stejnou úroveň jako vzestup pozice režiséra na konci 19. století. Často se stává, že dnešní divadelní produkce nejsou vůbec založeny na zpracovávání existujícího dramatického díla. Textovým

⁶⁰ KLÍMA, Miloslav. Nepravidelná dramaturgie v nepravidelné době. In: GREMLICOVÁ, Dorota, BERNARD, Jan, CÍSAŘ, Jan (ed.). *Dramaturgie pro jednadvacáté století*. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2013, s. 79.

⁶¹ KLÍMA, Miloslav. Nepravidelná dramaturgie v nepravidelné době. In: GREMLICOVÁ, Dorota, BERNARD, Jan, CÍSAŘ, Jan (ed.). *Dramaturgie pro jednadvacáté století*. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2013, s. 81.

⁶² Tamtéž.

⁶³ KLÍMA, Miloslav. Nepravidelná dramaturgie v nepravidelné době. In: GREMLICOVÁ, Dorota, BERNARD, Jan, CÍSAŘ, Jan (ed.). *Dramaturgie pro jednadvacáté století*. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2013, s. 80.

materiálem jsou kromě již zmíněných prozaických a básnických textů také novinové články, filozofické statě či historické dokumenty. To vede interprety k zájmu o určité prvky mezioborovosti. Na jevišti je přítomna živá hudba, videozáznamy nebo třeba tanec.⁶⁴

Současné divadlo musí nutně počítat se současným divákem, který má současné myšlení. Dochází proto v řadě případů k častým dramaturgickým posunům ve zpracování spíše klasických divadelních her. Hlavními prvky těchto posunů jsou aktualizace, moderní kostýmy, mezioborovost - zkrátka všechno, co přiblíží původní klasickou hru současnému světu.⁶⁵

Vzhledem k rozmanitosti současného divadla je v mé bakalářské práci zmínka také o tanečním umění. V této části kapitoly je kladen důraz na vztah dramaturga a choreografa. Vhodným příkladem je žánrově těžce zařaditelné taneční belgické divadlo Les ballets C de la B. Je známé především svými různorodými, věrohodnými až anarchickými výstupy. Faktem je, že se v průběhu let vyvinula v uměleckou platformu pro celou řadu choreografů. Na ty je kladen větší důraz než na mezinárodní herecké obsazení. Poetika tohoto divadla tkví v prozkoumávání zadaného tématu.⁶⁶ Choreograf a zakladatel Les ballets C de la B Alain Platel říká, že „výsledek toho, co děláš je zhuštění toho co jsi prožil v uplynulých měsících“.⁶⁷ Kapitola v knize *New dramaturgy*, která se zabývá vzájemným vztahem choreografa a dramaturga, je doložena pravým dokladem a zkušenostmi dvou autorů této kapitoly – Lou Cope a Koen Augustijena, kteří spolupracovali právě v belgickém tanečním divadle Les ballets C de la B.

Koen Augustijen, choreograf Les ballets C de la B, si najmul k uvedení svého díla *Au delà* skotskou dramaturgyni Lou Cope. Potřeboval totiž někoho s odlišným úhlem pohledu, který by mu vlastními názory dával zpětnou vazbu nejen na jeho práci, ale také na osobní rozvoj. Zvlášť důležitý byl fakt, že se Augustijen přímo

⁶⁴ DANAN, Joseph. *Dramaturgy in postdramatic Times*. In: TRENCSENYI, Katalin, COCHRANE, Bernadette (ed.). *New dramaturgy*. Londýn: Bloomsbury Methuen Drama, 2014. s. 3.

⁶⁵ DANAN, Joseph. *Dramaturgy in postdramatic Times*. In: TRENCSENYI, Katalin, COCHRANE, Bernadette (ed.). *New dramaturgy*. Londýn: Bloomsbury Methuen Drama, 2014. s. 11.

⁶⁶ LOU, Cope, AUGUSTIJEN, Koen. *Going 'Au delà': A Journey into the Unknown*. In: TRENCSENYI, Katalin, COCHRANE, Bernadette (ed.). *New dramaturgy*. Londýn: Bloomsbury Methuen Drama, 2014. s. 164.

⁶⁷ Tamtéž.

účastnil inscenace jako tanečník, a tudíž tak nemohl zaujímat absolutní odstup. O počátcích spolupráce s Lou Cope se vyjadřuje takto: „*Byla upřímná v komunikaci, měla hodně zkušeností v přímém divadle (což bylo pro mě jiné) a jevila se jako schopná udržet si jasný odstup. [...] Někdy jsem svou práci tak zaneprázdněný, že odstup mezi mnou a prací je nedostatečný. To je pak pro mě důležité slyšet druhý názor*“.⁶⁸

Název *Au delà* je odvozen z francouzštiny a znamená „za hranicí“. Pro Augustijena mělo toto dílo i smysl přecházející do jeho soukromého života. Po úmrtí jeho otce se tedy začal obracet k myšlenkám, co bude právě za onou hranicí pozemského života. Tomu chtěl podřídít i taneční obsazení. Domníval se, že starší tanečníci, jejichž pohyb je limitován změnami staršího těla, dokáží uchopit tuto látku věrohodněji než mladší tanečníci.⁶⁹

Lou Cope s ním hovořila hlavně o procesu a následném vývoji tvorby, přičemž ve svých dialogích přecházeli až k filozofickým kořenům této tematiky. Cope dělala rešerši filozofických statí a knih, přičemž se snažila pochopit jejich podstatu a tu pak využít v dramaturgické struktuře.⁷⁰ „*Já, odlišná od ostatních dramaturgů, nejsem dle mého uvážení teoretik, akademik nebo intelektuál. Považuji se za umělkyni, praktika, spolupracovníci v uvádění – v tvoření procesu – jako podpora práce a těch, kteří ji dělají*“.⁷¹

Snažila se rovněž být co nejbližší uměleckému týmu. Tvořila spojovací most mezi tanečnicí a choreografem. Řešila s nimi konceptuální myšlenky inscenace

⁶⁸ LOU, Cope, AUGUSTIJEN, Koen. Going 'Au delà': A Journey into the Unknown. In: TRENCSENYI, Katalin, COCHRANE, Bernadette (ed.). *New dramaturgy*. Londýn: Bloomsbury Methuen Drama, 2014. s. 166. „One I met while I was performing for another choreographer; another had worked for me previously as a musical director. With Lou it was different. I trusted the opinion of our mutual colleague as well as my intuition after our first long meeting. She had straightforward way of communicating, a lot of experience in directing theatre (which was different for me) and appeared capable of keeping certain distance- (...) At some moments I am so busy working on the material in a detailed and technical way, as a craftsman, that there is not enough distance between me and the work. It is then important to hear a second opinion“.

⁶⁹ LOU, Cope, AUGUSTIJEN, Koen. Going 'Au delà': A Journey into the Unknown. In: TRENCSENYI, Katalin, COCHRANE, Bernadette (ed.). *New dramaturgy*. Londýn: Bloomsbury Methuen Drama, 2014. s. 167.

⁷⁰ LOU, Cope, AUGUSTIJEN, Koen. Going 'Au delà': A Journey into the Unknown. In: TRENCSENYI, Katalin, COCHRANE, Bernadette (ed.). *New dramaturgy*. Londýn: Bloomsbury Methuen Drama, 2014. s. 168.

⁷¹ Tamtéž.

a pomáhala jim v uchopení zobrazovaného charakteru, což Augustijena ohromilo a plně jí důvěřoval.⁷²

Ke konzultacím choreografa a dramaturgyně se v tomto případě často dostávala také pohybová poradkyně Annie Pui Ling Lok, která dlouhodobě působí ve Velké Británii. Poskytovala náhled na inscenaci zase z trochu jiné perspektivy. Zatímco Cope se zaměřovala na vztahy mezi tanečníky, Pui Ling Lok se zaměřovala na jejich detailní práci.⁷³

⁷² LOU, Cope, AUGUSTIJEN, Koen. Going 'Au delà': A Journey into the Unknown. In: TRENCSENYI, Katalin, COCHRANE, Bernadette (ed.). *New dramaturgy*. Londýn: Bloomsbury Methuen Drama, 2014. s. 171.

⁷³ LOU, Cope, AUGUSTIJEN, Koen. Going 'Au delà': A Journey into the Unknown. In: TRENCSENYI, Katalin, COCHRANE, Bernadette (ed.). *New dramaturgy*. Londýn: Bloomsbury Methuen Drama, 2014. s. 174.

PRAKTICKÁ ČÁST

2. PŘEDSTAVENÍ DIVADLA NA CUCKY

Divadlo na cucky (DNC⁷⁴) prošlo za dobu svého působení značným vývojem od amatérského divadla až k nezávislé profesionální scéně. V letech 2013 až 2017 sídlí soubor v budově bývalé kanovnické rezidence na Wurmově ulici v Olomouci, nedaleko Arcibiskupského paláce. V současné době probíhá rekonstrukce nových prostor na Dolním náměstí v centru Olomouce, kam se chystá celé kulturní centrum přesunout na podzim 2017. Svou rozsáhlou činnost provozuje pod záštitou obecně prospěšné společnosti DW7 o. p. s., která vznikla ze studentského občanského sdružení Divadlo Konvikt o. s. Ředitelem DW7 je zároveň současný umělecký šéf Divadla na cucky Jan Žůrek. Tato společnost se orientuje na uvádění divadelních a tanečních inscenací, a to nejen s vlastním souborem, ale také s pozvanými soubory z České republiky i zahraničí. Dále je hlavním organizátorem mezinárodního divadelního festivalu Divadelní Flora, který má v Olomouci už více než dvacetiletou tradici. Zaměřuje se rovněž na vzdělávání v umělecké oblasti, a to prostřednictvím placených workshopů. Ve foyer divadla je umístěna nevelká Galerie W7. Zde se pořádají různé výstavy moderního výtvarného umění. Svou činností vyjadřuje DW7 také určitý názor na společnost a na životní prostředí. Ten profiluje podporou a realizací komunitního zahradničení s názvem Za()hrada.⁷⁵

*Současná tvorba Divadla na cucky „se pohybuje v širokém rozpětí mezi činohrou a tancem, přičemž se vždy snaží o ryze současnou estetiku i reflexi aktuálního kulturně-společenského dění. Soubor je utvářen profesionálními umělci nejen z řad divadla, ale také dalších kreativních oblastí (animace, architektura, film, grafika, hudba). Specifický mix inscenačních týmů při tvůrčí činnosti utváří svébytnou poetiku, kterou lze charakterizovat tendencí k experimentování a ohledování nových prostředků komunikace“.*⁷⁶

⁷⁴ Název Divadlo na cucky se v této práci bude objevovat pod zkratkou DNC.

⁷⁵ ŽŮREK, Jan.. O divadle. In: *divadlonacucky.cz* [online]. [cit. 15. 4. 2017]. Dostupné z: <http://www.divadlonacucky.cz/index.php?page=o-divadle>

⁷⁶ Autor neuveden. Soubory: Na cucky, Divadlo Konvikt/Dům armády. In: Databáze českého amatérského divadla [online]. [cit. 15. 4. 2017]. Dostupné z: <http://www.amaterskedivadlo.cz/main.php?data=soubor&id=2668>

3. HISTORIE A SOUČASNOST DIVADLA NA CUCKY

3.1 Vznik a první působení Divadla na cucky

Divadlo na cucky bylo založeno v roce 2003 jako amatérský soubor mladých divadelníků. V čele souboru stál Lukáš Večerka, který soustředil své působení do prostoru Domu armády Olomouc. Zde také režíroval první inscenace, a to *Účtování v domě božím* (Felix Mitterer – Lukáš Večerka; premiéra 2003) a *Kolář/ž, neví kam jdem?* (Jiří Kolář – Lukáš Večerka; premiéra 2004). Obě inscenace získaly dohromady na amatérských divadelních přehlídkách několik ocenění.⁷⁷ *Účtování v domě božím* bylo oceněno 3. místem na Divadelní Bechyni.⁷⁸ V následujícím roce zaznamenala inscenace *Kolář/ž, neví kam jdem?* ještě větší úspěch. Jednalo se o autorské dílo pojaté jako koláž z textů básníka Jiřího Koláře.⁷⁹ Tomáš Jurníček ve své práci s názvem *Divadlo na cucky Olomouc – Historie a dokumentace*, která vznikla v rámci semináře Heuristické praktikum na Katedře divadelních, filmových a mediálních studií v Olomouci roku 2009, zaznamenal, že tato autorská inscenace „získala ocenění Laureát Wolkrova Prostějova a objevila se na festivalech Divadlo evropských regionů v Hradci Králové a především na 74. Jiráskově Hronově“.⁸⁰

Po přijetí Lukáše Večerky na brněnskou JAMU se vedoucí pozice ujal v roce 2004 Jan Žůrek a se stávajícím souborem uvedl na jeviště vlastní autorskou inscenaci *Anna, co ted?* (Jan Žůrek; premiéra 2004). Jednalo se o poetickou variaci na slavný román Lva Nikolajeviče Tolstého *Anna Karenina*. Krátce po premiéře dostal Jan Žůrek nabídku práce v nově vznikajícím Divadle Tramtarie. Celý soubor proto přesídlil do olomoucké části Hodolany, kde se stal součástí Divadla Tramtarie. Tehdy vystupoval pod názvem Ateliér autorské tvorby. V rámci tohoto programu uvedli inscenátoři obnovenou premiéru *Kolář/ž neví kam jdem?* spolu s pravidelnými reprízami *Anna co ted?*. Souběžně vznikaly další dvě inscenace,

⁷⁷ Filozofická fakulta UP Olomouc, Dokumentační centrum dramatických umění, sign. B 77. Heuristický seminář. Divadlo na cucky Olomouc, historie a dokumentace. Byl pořízen studentem Tomášem Jurníčkem v lednu 2009 v Olomouci, s. 2.

⁷⁸ Autor neuveden. Soubory: Na cucky, Divadlo Konvikt/Dům armády. In: Databáze českého amatérského divadla [online]. [cit.15.4.2017]. Dostupné z: <http://www.amaterskedivadlo.cz/main.php?data=soubor&id=2668>

⁷⁹ Filozofická fakulta UP Olomouc, Dokumentační centrum dramatických umění, sign. B 77. Heuristický seminář. Divadlo na cucky Olomouc, historie a dokumentace. Vytvořeno studentem Tomášem Jurníčkem v lednu 2009 v Olomouci, s. 2.

⁸⁰ Filozofická fakulta UP Olomouc, Dokumentační centrum dramatických umění, sign. B 77. Heuristický seminář. Divadlo na cucky Olomouc, historie a dokumentace. Vytvořeno studentem Tomášem Jurníčkem v lednu 2009 v Olomouci, s. 3.

jejichž režie se ujal opět Lukáš Večerka, a to *Systém* (Lukáš Večerka; premiéra 2004) a *Šatuni* (Lukáš Večerka; premiéra 2004).

Spojení Divadla Tramtarie a Ateliéru autorské tvorby však vydrželo jen dva roky. Poté nastala cesta k opětovnému osamostatnění. Od podzimu roku 2006 soubor pod obnoveným názvem Divadlo na cucky soustavně pracoval na vytváření svébytné charakteristické poetiky, odlišné od Tramtarie. Celý soubor se přesunul na půdu Univerzity Palackého, do prostoru Uměleckého centra UP.⁸¹ Toto centrum sídlí dodnes v barokní budově bývalého jezuitského konviktu. Je zde umístěno celkem pět kateder s uměleckým zaměřením a zároveň zde nalézá azyl řada studentských organizací. Na stránkách UC UP se píše, že tento prostor je „*nejenom útočiště pro současnou výuku a výzkum v podmanivých historických kulisách, ale rovněž organismus dýchající skrze každodenní umělecký život*“.⁸²

Umělecký soubor Divadla na cucky byl v tu dobu tvořen převážně studenty Filozofické fakulty UP, s nimiž Žůrek pracoval na site-specific projektech nebo na scénickém čtení. Snažil se také o vzdělávání studentů, především v rozvíjení hereckých technik pomocí průpravných cvičení, interpretací textů poezie nebo různými diskusemi o divadle. Zhruba po roce této přípravy nastudoval soubor studentský projekt s názvem *Hra – variace na téma úzkost* (Jan Žůrek a kolektiv; premiéra 2007) zaměřující se na průzkum lidské úzkosti, a to jak z psychologického, filozofického i čistě osobního hlediska. Soubor byl zpočátku orientován hlavně na poezii, proto tato inscenace vycházela z textů Jiřího Ortena, Vladimíra Holana, Giovanniho Boccaccia ad. Nutno dodat, že se jednalo o princip takzvané nepravidelné dramaturgie. Na konkrétním tématu pracoval celý inscenační tým. Vzhledem k tomu, že působnost studentů zasahovala do různých oborů jako psychologie, filozofie, sociologie, divadelní věda, mohl každý člen vnést do projektu nápady na základě vlastních zkušeností.⁸³

Dalším skupinovým projektem byla divadelně hudební performance odehrávající se v plenéru, přesněji v olomouckém parku Bezručovy sady. Tato

⁸¹ ŽŮREK, Jan. Historie. In: *divadlonacucky.cz* [online]. [cit. 15. 4. 2017]. Dostupné z: <http://www.divadlonacucky.cz/index.php?page=historie>

⁸² KLEVAROVÁ, Lucie. Umělecké centrum Univerzity Palackého. In: Umělecké centrum [online]. [cit. 15. 4. 2017]. Dostupné z: <http://uc.upol.cz/>

⁸³ Filozofická fakulta UP Olomouc, Dokumentační centrum dramatických umění, sign. B 77. Heuristický seminář. Divadlo na cucky Olomouc, historie a dokumentace. Vytvořeno studentem Tomášem Jurníčkem v lednu 2009 v Olomouci, s. 7.

inscenace s názvem *HRA na život* (Jan Žůrek a kolektiv; premiéra 2007) byla inspirována libretem Emanuela Schikanedera *Kouzelná flétna*. Také zde byly přednášeny Seifertovy, Prevértovy či Morgensternovy verše. To vše za doprovodu autorské hudby Jana Plíhala. Divadlo na cucky vystupovalo s touto inscenací i v rámci výjezdů například na festivalu Divadlo evropských regionů v Hradci Králové nebo při příležitosti Svátku bláznů ve Veselí nad Moravou. Trilogii uzavírá site-specific projekt, který byl zasazen do prostředí zříceniny kartuziánského kláštera v Dolanech, nedaleko od Olomouce. Nazýval se *Hra Na šílenství* (Jan Žůrek a kolektiv, premiéra 2007) a odebíral se směrem k žánru thrilleru.

V roce 2007 rovněž navázalo Divadlo na cucky spolupráci s občanským sdružením Divadlo Konvikt o. s., které zajišťuje produkční záštitu dodnes, a to pod názvem DW7, o. p. s. Díky jeho podpoře a také grantu DILIA mohl vzniknout cyklus scénických čtení tzv. *Čtení v bílé noře*. Tento nevelký prostor se nachází ve sklepních prostorech UC UP. Uvádění čerstvě přeložených – dosud neuvedených – divadelních textů se tak odehrávalo ve velmi komorním prostředí.

V prosinci 2007 uvedlo Divadlo na cucky svou první inscenaci s pravidelným reprízováním. Jednalo se o autorský text Barbory Voráčové nesoucí název *Kabaret Kaldera* (Barbora Voráčová – Jan Žůrek; premiéra 3. 12. 2007). Režie se ujal Jan Žůrek a premiéra proběhla ve skutečném klubu Kaldera v Olomouci. Inscenace se dočkala patnácti repríz a objela řadu zájezdů po celé České republice. Konkrétně se reprízovalo v klubu Atlantik v Ostravě, na festivalu experimentálního divadla Šrámkův Písek v Písku, na multižánrovém festivalu Svátek bláznů ve Veselí nad Moravou, na festivalu Divadlo evropských regionů v Hradci Králové a také v Českých Budějovicích.⁸⁴ Volnočasový portál inbudejovice.cz popisuje v pozvánce na představení 24. 5. 2008 inscenaci *Kabaret Kaldera* takto: „*Kabaret založený na stylizovaném herectví, vynikající živé hudbě a přímé interakci s divákem. Projekt, který vznikl pro konkrétní prostory jedné konkrétní restaurace, se brzy stal fenoménem, který v posledních měsících začíná cestovat po České republice, aby vypověděl svůj hrůzný příběh o lahodných sladkůstkách i tom nejsyrovějším mase*“.⁸⁵ Lze tedy usoudit, že se realizační tým

⁸⁴ Filozofická fakulta UP Olomouc, Dokumentační centrum dramatických umění, sign. B 77. Heuristický seminář. Divadlo na cucky Olomouc, historie a dokumentace. Vytvořeno studentem Tomášem Jurníčkem v lednu 2009 v Olomouci, s. 8.

⁸⁵ Autor neuveden. *Kabaret Kaldera* (Olomouc) – autorský projekt Divadla na cucky. In: *inbudejovice.cz* [online]

Divadla na cucky rozhodl s touto větší inscenací zviditelnit i mimo Olomouc, což se jim také povedlo. Na soutěžní přehlídce Setkání divadel ve Valašském Meziříčí obsadila tato inscenace první místo.

V roce 2008 začal soubor díky podpoře z grantu Nadace Život Umělce pracovat na projektu *Poiésis (krajinné tableau)* (Jan Žůrek; premiéra 19. 6. 2008). Inscenace byla inspirována vybranými texty Franka Wedekinda, Tankreda Dorsta, Mariny Cvetajevové a Sarah Kane. Premiéra tohoto krátkého happeningu proběhla při tzv. Otevřeném workshopu Divadla na cucky v Olomouci.⁸⁶ Dále se tato inscenace zúčastnila festivalu Divadlo evropských regionů v Hradci Králové a také krajské přehlídky divadla poezie Wolkrův Prostějov, kde následně postoupila do celostátního kola.⁸⁷ Miroslav Kovařík, porotce krajské přehlídky WP, se k *Poiésis* vyjádřil takto: „*Volné happeningově odpoutané představení Divadla na cucky z Olomouce s montáží textů ruské moderní poezie a současné coolness autorky je v tradici tohoto kolektivu jen dalším článkem řetězu kreativních performancí, improvizovaných, psychofyzicky pojednávaných v interpersonálních vazbách, kde text je jen záminkou ke sdělení tématu, jež se dá většinou jen volně vyložit*“.⁸⁸

Realizační tým divadla se během roku 2009 ustálil a pracoval na rozšiřování repertoáru s uvedením alespoň tří nových inscenací ročně. Kromě Jana Žůrka, jenž jako umělecký šéf v tu dobu režíroval nejvíce, dostali příležitost i hostující režiséři, většinou absolventi pražské DAMU, jmenovitě například Ján Mikuš, Jan Frič či Anna Petrželková. Dramaturgie Divadla na cucky se v tu dobu zaměřovala na autorské texty členů souboru. Text Barbory Voráčové s názvem *Western* (premiéra 25. 9. 2008) zrežíroval hostující slovenský režisér Ján Mikuš.

Další dramaturgickou linií se zároveň stalo uvádění čerstvě přeložené současné světové dramatiky.⁸⁹ Rovněž připravilo Divadlo na cucky společně s Divadlem Konvikt o. s. a Katedrou divadelních, filmových a mediálních studií

http://www.inbudejovice.cz/900_33482_kabaret-kaldera-olomouc-autorsky-projekt-divadla-na-cucky/

⁸⁶ Filozofická fakulta UP Olomouc, Dokumentační centrum dramatických umění, sign. B 77. Heuristický seminář. Divadlo na cucky Olomouc, historie a dokumentace. Vytvořeno studentem Tomášem Jurníčkem v lednu 2009 v Olomouci, s.8.

⁸⁷ Autor neuveden. Soubory: Na cucky, Divadlo Konvikt/Dům armády. In: Databáze českého amatérského divadla [online]. [cit.15.4.2017]. Dostupné z: <http://www.amaterskedivadlo.cz/main.php?data=soubor&id=2668>

⁸⁸ Tamtéž.

⁸⁹ ŽŮREK, Jan. Historie. In: *divadlonacucky.cz* [online]. [cit. 15. 4. 2017]. Dostupné z: <http://www.divadlonacucky.cz/index.php?page=historie>

dlouhodobý projekt s názvem Podoby současného dramatu, čímž po dvou letech navázalo na scénické *Čtení v bílé noře*. Jednalo se o promyšlené prezentace současných světových dramatických textů. Ty zpracovali režiséři z pražské DAMU a brněnské JAMU. Na stránkách divadlonacucky.cz lze najít pozvánku z 2. 9. 2009, ve které se píše: „V prvním z cyklu scénických čtení bude představena dvojice dokumentárních dramát *Černé panny* (autorská dvojice Feridun Zaimoglu, Günter Senkel) a *Nordost* (Torsten Buchsteiner), jejichž ústředním tématem je člověk a jeho víra. V březnu bude představena dvojice textů *Případ zborcené páteře* (Ingrid Lausundová) a *Café Umberto* (Moritz Rinke), zaměřené na postavení člověka při ztrátě zaměstnání. V dubnu scénicky nastudujeme hry *Bulbus* (Anja Hillingová) a *A. je někdo jiný* (Andreas Sauter, Bernhard Studlar), věnované lidskému štěstí a každodennosti. [...] Kromě členů souboru Divadla na cucky se na projektu bude podílet také řada studentů Katedry divadelních, filmových a mediálních studií a další hosté. Součástí jednotlivých komponovaných večerů budou také diskuze s překladateli textů.“⁹⁰

V roce 2012 nastudoval Jan Žůrek velmi známou divadelní hru Augusta Strindberga *Slečna Julie* (Johan August Strindberg – Jan Žůrek; premiéra 26. 1. 2012). Přistoupil tak k experimentálnímu žánru divadla a tuto přes sto let starou hru uvedl v moderním pojetí tak, aby byla blízká současnému divákovi. Inscenace měla premiéru v klubu S-cube.

K autorskému divadlu se přidává i specifická divadelní disciplína tzv. storytelling, jejíž hlavním pilířem je představivost vypravěčů příběhu. Ti jsou zároveň i jeho autoři a interpreti.⁹¹ Jedná se o epickou formu vyprávění, kde herci hrají sami za sebe a o postavách hovoří ve třetí osobě.⁹² S použitím tohoto žánru byla uvedena například storytellingová inscenace Barbory Voráčové s názvem *Jsem nebe* (Barbora Voráčová; premiéra 13. 12. 2011).⁹³ Podobným projektem je i autorská pohybově-storytellingová koláž Jana Žůrka, jež nese název

⁹⁰ ŽŮREK, Jan. Podoby dramatu. In: *divadlonacucky.cz* [online]. 2. 9. 2009 [cit. 15. 4. 2017]. Dostupné z: <http://www.divadlonacucky.cz/x/news.php?id=123>

⁹¹ Autor neuveden. Co je storytelling. In: *Storytelling o. s.* [online]. [cit. 15. 4. 2017]. Dostupné z: http://story-telling.cz/index_cojestorytelling.html

⁹² MACHÁČEK, Martin. Nebeská jsou děvčátka. In: *RozRazil online* [online]. 25. 3. 2012 [cit. 15. 4. 2017]. Dostupné z: <http://www.rozrazilonline.cz/clanky/854-Nebeska-jsou-devcatka>

⁹³ ŽŮREK, Jan.. Jsem nebe. In: *divadlonacucky.cz* [online]. [cit. 15. 4. 2017]. Dostupné z: <http://www.divadlonacucky.cz/index.php?page=jsem-nebe>

Ostrov / Olomouc (Jan Žůrek; premiéra 6. 3. 2011). Skupina performerů zde přímo zobrazuje město, v němž působí a pokládá si otázku, jak by se vyvíjely mezilidské vztahy, kdyby bylo toto místo odříznuto od zbytku civilizace.⁹⁴

Nedílnou součástí dramaturgické profilace Divadla na cucky je i pohybové divadlo. Hana Košíková společně s Janem Žůrkem napsali v roce 2012 autorskou inscenaci *Doupě* (Jan Žůrek; premiéra 15. 9. 2012). Výchozím materiálem pro zpracování se staly autentické záznamy z porno-castingů, které inscenátoři propojili s motivy povídky Franze Kafky *Doupě*.⁹⁵ Martin Macháček ve své recenzi pro internetový časopis RozRazil Online píše: „V inscenaci nezazní téměř jediná věta. Z literárně komplikovaně vystavěné povídky Franze Kafky zůstal tedy pocit stísněnosti, přidušená atmosféra nízkých chodeb a puch. Hlavní osu Doupěte tvoří vyprázdněná erotika bez romantiky“.⁹⁶

3.2 Hledání vlastního prostoru

Během svého působení zaznamenalo divadlo určitý rozvoj v hledání stabilnějšího a svébytného prostoru. Divadelní představení byla doposud realizována na různých místech v Olomouci. Kromě divadelního sálu na Konviktu hrál soubor pravidelně v Divadle hudby a jednu sezónu strávil také v hudebním klubu S-cube. Vytvoření domovské scény se stalo nutností.

Na podzim roku 2012 se podařilo Divadlu na cucky nalézt vlastní prostor v budově bývalé kanovnické rezidence na ulici Wurmova 7, nedaleko od centra Olomouce, kde však byla nutná rekonstrukce. Do té se kromě členů souboru připojily desítky dobrovolníků. Scéna byla slavnostně otevřena premiérou inscenace Jana Žůrka s názvem *Fernando Krapp mi napsal tenhle dopis* (Tankred Dorst - Jan Žůrek; premiéra únor 2013). Divadlo na cucky se tak stává nezávislou profesionální scénou a svým působením zapadá do kulturního olomouckého dění. Pod hlavičkou společnosti DW7 o. p. s. řídí Jan Žůrek provoz Divadla na cucky, v jehož prostoru

⁹⁴ ŽŮREK, Jan. *Ostrov/Olomouc*. In: *divadlonacucky.cz* [online]. [cit. 15. 4. 2017]. Dostupné z: <http://www.divadlonacucky.cz/index.php?page=ostrov-olomouc>

⁹⁵ ŽŮREK, Jan.. *Doupě*. In: *divadlonacucky.cz* [online]. [cit. 15. 4. 2017]. Dostupné z: <http://www.divadlonacucky.cz/index.php?page=doupe>

⁹⁶ MACHÁČEK, Martin. Hraješ tenis? Já mám *****. In: *RozRazil online* [online]. 15. 10. 2012 [cit. 15. 4. 2017]. Dostupné z: <http://www.rozrazilonline.cz/clanky/1030-Hraješ-tenis-Ja-mam>

našly své působiště i další soubory (Slovanský tyátr, Cirkus LeVitare, Konzervatoř Evangelické Akademie).⁹⁷

Zaměřuje se zde také na vzdělávací činnost z oblasti dramatického umění, a to jak pro dospělé, tak pro mládež i malé děti (Malí a na cucky, Studio na cucky, dramatický kurz SENior, Letní divadelní dílna pro děti). Ve foyer divadla zřídila společnost Galerii W7, kde hrdě prezentuje výtvarnou činnost současných mladých umělců, jejich kvalita přesahuje průměrnou studentskou tvorbu.⁹⁸

3.3 Současný umělecký soubor a produkční tým

Funkci výkonného ředitele divadla a uměleckého šéfa zastává Bc. Jan Žůrek. Na stránkách DNC se označuje jako intendant, což v přeneseném významu znamená také vrchní správce divadla. V DNC působí už od studií na Filozofické fakultě Univerzity Palackého v Olomouci. Původně se v souboru profiloval jako herec a autor. Po odchodu Lukáše Večerky povýšil na post režiséra a uměleckého vedoucího. Tyto funkce včetně lektoringu hereckých dílen Studio na cucky vykonává dodnes. Rovněž zastává funkci ředitele neziskové organizace DW7, jejíž sídlo je umístěno v Divadle na cucky.⁹⁹

V rozhovoru, který vznikl přímo pro účely této práce v dubnu 2017, upozorňuje Žůrek na fakt, že si je plně vědom rozmanitosti své práce a že se tak nepoučenému člověku mohou obtížně hledat zásadní hranice mezi jeho jednotlivými aktivitami.¹⁰⁰ To také dokazuje skutečnost, že divadlo není jedinou oblastí zájmu organizace DW7. Žůrek působí zároveň jako dramaturg a produkční mezinárodního festivalu Divadelní Flora Olomouc. Je také členem dramaturgické rady Institutu umění – Divadelního ústavu pro činohru a experimentální divadlo a v neposlední řadě je jeden z členů poroty ceny Marka Ravenhilla. Mimo to se

⁹⁷ ŽŮREK, Jan. Historie. In: *divadlonacucky.cz* [online]. [cit. 15. 4. 2017]. Dostupné z: <http://www.divadlonacucky.cz/index.php?page=historie>

⁹⁸ ŽŮREK, Jan. DW7 o. p. s. In: *divadlonacucky.cz* [online]. [cit. 15. 4. 2017]. Dostupné z: <http://www.divadlonacucky.cz/index.php?page=dw7>

⁹⁹ ŽŮREK, Jan. Lidé. In: *divadlonacucky.cz* [online]. [cit. 15. 4. 2017]. Dostupné z: <http://www.divadlonacucky.cz/index.php?page=jan-zurek>

¹⁰⁰ Rozhovor s Bc. Janem Žůrkem [audiozáznam v mp3 formátu]. Byl pořízen autorem této práce 10. 4. 2017 v Olomouci. Uložen v osobním archivu autora této práce.

v historii své několikaleté kulturní působnosti podílel na programu festivalů Týden improvizace, Letní filmová škola v Uherském Hradišti a Divadelní svět Brno. Rovněž byl členem dramaturgické rady networku Nová síť a grantové komise MK ČR.¹⁰¹

Organizační tým zahrnuje čtyři stálé zaměstnance. Produkci obstarává Alžběta Kvapilová, která má na starosti administrativu, pronájmy a dramatický kurz SENior. Produkční práci se rovněž věnuje i Simona Vičarová. Kromě toho, že se herecky podílela na patnácti projektech Divadla na cucky, byla koordinátorkou mezinárodního projektu Nordspirace a organizuje dobrovolníky. Pozici mediálního manažera vykonává Zdeněk Vévoda, který stejně jako Simona Vičarová patří ke stálým Divadla na cucky. Jako herec účinkoval v sedmnácti projektech. V roce 2016 se stal i režisérem a scénografem, a sice v pohádkové inscenaci pro celou rodinu *Tučňáci na arše* (Ulrich Hub – Zdeněk Vévoda; premiéra: 18. 6. 2016). Koordinátorkou pro vzdělávací aktivity v Divadle na cucky je MgA. Jana Jurkasová, absolventka Divadelní fakulty AMU v Praze. Připravuje aktivity pro školy, letní příměstský divadelní tábor, program tvořivé dílny Malí a na cucky a úzce spolupracuje s managementem a inscenačním týmem divadla.¹⁰²

O současném uměleckém souboru se Jan Žůrek vyjadřuje takto: „Umělecký soubor jako takový neexistuje. Naši herci zároveň působí v různých divadlech, ale my se snažíme, aby u nás hráli opakovaně“.¹⁰³ Je pravda, že Žůrek klade ve výběru herců důraz především na ty, kteří mají patřičné vzdělání v oboru. Od roku 2012 je DNC provázáno se středoškolským divadelním souborem Slovanský tyátr. V tuto dobu se v divadle uchytil Bořek Joura, který po absolvování Slovanského gymnázia v Olomouci nastoupil na Divadelní fakultu AMU v Praze. V rámci Divadla na cucky herecky spolupracoval na pěti projektech, a to v inscenaci *Vyčištěno, Doupě, Hedoné, Antigona a MATE*. Podobně je na tom i Viktor Zavadil, rovněž bývalý člen Slovanského tyátru. Ten byl přijat ke studiu na Divadelní fakultu Janáčkovy

¹⁰¹ ŽŮREK, Jan. Lidé. In: *divadlonacucky.cz* [online]. [cit. 15. 4. 2017]. Dostupné z: <http://www.divadlonacucky.cz/index.php?page=jan-zurek>

¹⁰² ŽŮREK, Jan. Kontakt. In: *divadlonacucky.cz* [online]. [cit. 15. 4. 2017]. Dostupné z: <http://www.divadlonacucky.cz/index.php?page=kontakt>

¹⁰³ Rozhovor s Bc. Janem Žůrkem [audiozáznam v mp3 formátu]. Byl pořízen autorem této práce 10. 4. 2017 v Olomouci. Uložen v osobním archivu autora této práce.

akademie múzických umění v Brně. V DNC se angažoval v inscenacích *Racek*, *Doupě*, *Dej mi štěstí*, *Hedoné*, *Tučňáci na arše* a *MATE*. Dalším absolventem DAMU je herečka Pavla Dostálová. Ta v současné době působí především v ostravské Komorní scéně Aréna. V olomouckém Divadle na cucky hrála v inscenacích *Doupě*, *Fernando Krapp mi napsal tenhle dopis*, *Antigona* a *Proč kuchyň?*. Žůrek v rozhovoru připomíná, že absolvování umělecké školy není podmínkou pro hereckou práci v divadle, ale zároveň dodává fakt, že nemá v úmyslu do budoucnosti stavět na hercích bez profesionálního vzdělání. Právě řada z nich patří k členům DNC ještě před procesem profesionalizace a v současné době se uplatňují v herecké sekci jen okrajově nebo se rozvíjejí v jiných činnostech, jako je produkce, management, public relations a podobně.¹⁰⁴

3.4 Financování

Provoz Divadla na cucky zajišťuje obecně prospěšná společnost DW7. V rámci této neziskové organizace se realizuje kromě provozu divadla ještě několik dalších projektů. Zvláště důležitá je finanční podpora z Ministerstva kultury a také grantová podpora od statutárního města Olomouc a Olomouckého kraje. Ta zajišťuje činnost DW7 celoročně. Žádost o grantovou podporu se však podává na každý projekt zvlášť.

Samotné Divadlo na cucky disponuje rozpočtem kolem 2 500 000 Kč. V uplynulých dvou letech se na tom podepsala mezinárodní spolupráce při realizaci projektu Nordspirace. Ten byl podpořen grantem z Islandu, Lichtenštejnska a Norska. Kromě již zmíněné podpory získává divadlo další příjmy ze vstupného a pronájmů.¹⁰⁵ V ceníku pronájmů DNC se píše: „*Naše organizace získává část příjmů na svůj provoz formou pronájmů techniky i prostor, případně také personálním zajištěním akcí (technické zajištění akcí, moderace, pořízení audionahrávek, aj.). Tyto finanční prostředky využíváme na rozvoj našich stávajících aktivit i renovaci technického vybavení*“.¹⁰⁶

¹⁰⁴ Tamtéž.

¹⁰⁵ Tamtéž.

¹⁰⁶ ŽŮREK, Jan. Ceník pronájmů. In: *divadlonacucky.cz* [online]. [cit. 15. 4. 2017].

Z těchto příjmů se pak platí zaměstnanci, honoráře za jednotlivé reprízy, kompletní náklady na vznik inscenací, náklady na propagaci, nájem či spotřeba energie. Žůrek se k tomu vyjadřuje těmito slovy: „*Naším cílem je dlouhodobě navyšovat rozpočet. Proto také vytváříme nová pracovní místa a rozvíjíme nové aktivity*“.¹⁰⁷

Dostupné z: http://www.divadlonacucky.cz/uploads/images/dokumenty/cenik_lq.pdf

¹⁰⁷ Rozhovor s Bc. Janem Žůrkem [audiozáznam v mp3 formátu]. Byl pořízen autorem této práce 10. 4. 2017 v Olomouci. Uložen v osobním archivu autora této práce.

4. DRAMATURGICKÁ PROFILACE DIVADLA NA CUCKY

4.1 Vymezení umělecké činnosti Divadla na cucky

Jak již bylo v této práci zmíněno, v prvních sezónách se Divadlo na cucky formovalo jako amatérský divadelní soubor mající potřebu vyjadřovat se ke světu, reflektovat jej a zároveň zkoumat a bořit hranice divadelního umění. To byl také důvod, proč se v tomto období pracovalo na poetických kolážích a site specific projektech. Jan Žůrek zde podotýká: „*Chtěli jsme experimentovat, pravidelný dramatický text jsme brali jako symbol konvence*“.¹⁰⁸ Tyto snahy se projevovaly hlavně v pohybových a pohybově-vizuálních inscenacích. Textový materiál z těchto inscenací se však nedochoval. Režíroval je většinou sám Žůrek: „*Po inscenaci Doupě, která měla velký úspěch navazovaly tituly Dej mi štěstí a Dorian. Ty už však takové ohlasy neměly. Bylo to zkrátka moc experimentální. Neuchytila se ani hudebně-vizuální inscenace Seš ve stanici ZOO v režii Jana Plíhala. V tu chvíli jsme si uvědomili, že něco musíme změnit a vydat se jinou cestou*“.¹⁰⁹

Především kvůli nízké divácké návštěvnosti tedy přidal inscenační tým DNC do repertoáru další dramaturgickou linku. Jedná se uvádění adaptací a aktualizací světových dramatických textů. Cílem bylo hledat kvalitní texty současné světové dramatiky, které chtělo DNC uvést v české premiéře. Experimentální ambice však přetrvávaly. Jednalo se především o výrazně dramaturgicky posunuté interpretace klasických světových dramát či dramatizace prozaických děl.¹¹⁰

Třetí dramaturgickou linií Divadla na cucky je ryze autorská tvorba. V roce 2007 uvedl soubor svůj první autorský text *Kabaret Kaldera*, jehož autorkou byla Barbora Voráčová. Ta následně pro DNC napsala ještě několik projektů. V současnosti zastává post autorského režiséra absolventka bratislavské VŠMU Silvia Vollmannová. Český rozhlas Olomouc v rozhovoru s Vollmannovou z 16. října 2016 uvádí, že „*k Divadlu na cucky se dostala na bázi přátelských vztahů. S jeho členy se potkávali na festivalech včetně olomoucké Divadelní Flory,*

¹⁰⁸ Tamtéž.

¹⁰⁹ Tamtéž.

¹¹⁰ Tamtéž.

*která ji nadchla. Její, jak říká, nultou spoluprací s tímto divadlem byla Pohádka na cucky, jejíž je spoluautorkou“.*¹¹¹

V rozhovoru pro tuto práci Žůrek podotýká, že mezi převzatým a autorským textem panují jisté rozdíly. V případě již existujícího textu musí tvůrci dbát na to, aby se projevil záměr, se kterým si text vybrali. Jak je již zmíněno výše, Divadlo na cucky nechce sklouznout k pouhé ilustraci textu, ale skrze něj právě reflektovat i současný svět. Sám Žůrek však doznává, že tato očekávání se ne vždy naplní. Tím staví do popředí autorskou tvorbu, kde se tento záměr dá uhlídat lépe.¹¹²

V současném repertoáru tedy převažuje žánr činohry. Kromě Jana Žůrka se v DNC režírně profilují například Petr Nerušil, Zdeněk Vévoda, Silvia Vollmannová a Zuzana Burianová. Četnost uvádění inscenací je však poměrně nízká. Žůrek říká: „*Už druhým rokem se snažíme uvádět maximálně tři premiéry ročně. Hlavní důvod je ten, abychom měli na danou inscenaci dostatečný rozpočet a aby byli lidé za svou práci adekvátně odměněni*“.¹¹³

Z programů však lze vysledovat, že se v prostorách Divadla na cucky odehrávají různé aktivity téměř denně. Pod tyto aktivity spadají přednášky, vzdělávací workshopy, dílny a představení hostujících českých i zahraničních souborů, které prezentují současné divadlo a současný tanec.

Samotná tvorba DNC se tak ve vlastním prostoru stahuje na uvádění maximálně šesti repríz do měsíce. Žůrek zde dodává fakt, že v posledních dvou letech začal soubor s jednotlivými inscenacemi mnohem více cestovat. Už se však nejedná o amatérské divadelní přehlídky soutěžního charakteru, ale o přímé pozvání na profesionální festivaly a do různých divadel.¹¹⁴

¹¹¹ SPURNÝ, Aleš. Někdy si lidé neuvědomují, co žijí, říká mladá režisérka Silvia Vollmannová. In: *Český rozhlas Olomouc*. [online]. 3. 10. 2016 [cit. 15. 4. 2017]. Dostupné z: http://www.rozhlas.cz/olomouc/nasihoste/_zprava/nekdy-si-lide-neuvedomuji-co-ziji-rika-mlada-reziserka-silvia-vollmannova--1655883

¹¹² Rozhovor s Bc. Janem Žůrkem [audiozáznam v mp3 formátu]. Byl pořízen autorem této práce 10. 4. 2017 v Olomouci. Uložen v osobním archivu autora této práce.

¹¹³ Tamtéž.

¹¹⁴ Tamtéž.

4.2 Inscenace režiséra Jana Žůrka

Tato práce se zabývá hlavně dramaturgickou aktivitou Divadla na cucky v rámci několika posledních sezón. Jan Žůrek se v tomto období režijně věnoval adaptacím a aktualizacím klasických a zároveň současných světových dramatických textů a autorským pohybovým inscenacím. Jako příklady dramaturgické profilace jsou zde uvedeny analýzy inscenací *Fernando Krapp mi napsal tenhle dopis*, *Dej mi štěstí*, *Antigona* a *Proč kuchyň?*.

4.2.1 Fernando Krapp mi napsal tenhle dopis

Po přestěhování sídla DNC na ulici Wurmova 7 v Olomouci byla tato scéna slavnostně otevřena premiérou inscenace *Fernando Krapp mi napsal tenhle dopis*. Textovou předlohu německého dramatika Tankreda Dorsta v překladu Vladimíra Tomeše vybrala dramaturgyně Barbora Voráčová právě z důvodu, že se jedná o text, který Divadlo na cucky uvedlo v české premiéře. Režisér Jan Žůrek používal tento překlad také jako režijní knihu. Po bocích a na okrajích textové předlohy lze nalézt krátké a často jednoslovné poznámky, jejichž autorství je přisouzeno právě Žůrkovi. Sam autor předlohy označuje tuto hru podtitulem *Pokus o pravdu*.

Ze sekundárního textu před začátkem samotného příběhu se čtenář dozvídá počet osob. V dramatu vystupuje šest postav – Fernando Krapp, Julie, Hrabě, Otec a dva psychiatři. Dorst zde připsal také základní prvek scény, a sice „*tři židle*“. Je proto pravděpodobné, že se drama ponese spíše v komorním duchu. Základní fabule vypráví o dívce Julii, která je nedobrovolně provdána za bohatého obchodníka Fernanda Krappa. V rámci syžetu je postihován vývoj těchto dvou hlavních postav s přihlédnutím k tématu manipulace a hledání samotné podstaty lásky.

Dramaturgicko-režijní koncepce Divadla na cucky má s předlohou společné rysy převážně v textu. Herci odříkávají Dorstův text s téměř doslovnou přesností. Skrze něj rovněž divák poznává charakter jednotlivých postav. Příběh je vyprávěn očima mladé dívky Julie. Tu herecky ztvárnila Pavla Dostálová. V onom dopise, který je zachován i v názvu hry, se Fernando Krapp, ztvárněn Zdeňkem Vévodou, vyznává Julii ze své lásky: „*Ctěná slečno... [...] Bylo mi řečeno, že jste nejkrásnější*

*dívka ve městě, kde jsem se před nedávnem usadil. Prohlédl jsem si Vás, když jste se procházela s otcem v parku. [...] Jste ze všech nejkrásnější. Ožením se s Vámi. Fernando Krapp“.*¹¹⁵

Julie a Fernando Krapp jsou v dramatu vykresleni nejvíce. Obě postavy se vyznačují velkou sebejistotou. Zásadní rozdíl v psychologii těchto postav lze z hlediska této hry o dominanci vysledovat ze způsobu jejího podání. Krapp je velmi klidný a vyrovnaný. Svou dominanci si dokazuje jednak pomocí dostatečného množství peněz a jednak svým neotřele vysokým sebevědomím a charismatem, což jej staví do pozice manipulátora s majetnickými sklony. Ke své ženě se chová chladně. Ta reaguje přesně opačným, někdy až hysterickým projevem dominance. Snaží se v něm vyvolat žárlivost a stává se milenkou patetického hraběte v podání Jána Mikluše. Téma milostného trojúhelníku vykrystalizuje ve smrt protagonistky, po které její muž spáchá sebevraždu. Těsně před Juliinou smrtí se u něj poprvé za celou hru projeví silnější emoce: „/křičí/ Ty neumřeš! To se nemůže stát! Ty patříš mně! Já tě nedám! Nikomu tě nedám! Ani smrti, té proklaté běhně!“¹¹⁶

Vedlejší a epizodní postavy jsou v inscenaci vykresleny jen nepatrně. Vhodný příklad je postava otce protagonistky Julie. Ta v předloze odkrývá otcův hlavní záměr nedobrovolného sňatku pro peníze: „Co zbývá mému ubohému tatínkovi – je zadlužený a musí do vězení. Ale než ho odvede policie, než se nechá vést zástupem zvědavců v železech, než ho potká něco takového, oběsí se. To vím“.¹¹⁷ V provedení Divadla na cucky však o tomto záměru není kromě anotace inscenace na webu jediná zmínka. Tím se stává postava otce jen plytkým a nedopracovaným uvaděčem do příběhu bez možnosti dalšího vývoje. Roli otce ztvárnil herec Tomáš Uher. Ten v druhé polovině inscenace tuto postavu opouští a dále vystupuje jako jeden z psychiatrů. Ve dvojroli se rovněž objevil i Lukáš Kadlčík jako postava druhého psychiatra a sluhy v Krappově domě. Jedná se o epizodní postavy, které v inscenaci nemají zásadní význam.

¹¹⁵ DORST, Tankred. *Fernando Krapp mi napsal tenhle dopis*. Praha: Dilia, 1992, s. 3.

¹¹⁶ Tamtéž, s. 48.

¹¹⁷ Tamtéž, s. 7

V inscenaci si zároveň lze rovněž všimnout techniky zcizování prostřednictvím komentáře jednotlivých postav, a to v emotivně vyhocených pasážích. Jako dobrý příklad mohou posloužit dva závěrečné monology Fernanda a Julie, které popisují umírání hlavních postav. Motiv umírání je zde nejprve rozehrán v rovině vizuálně-pohybové, ve které je kladen největší důraz na emočnost osudu obou hlavních postav. Následuje technika zcizování formou komentáře. Zdeněk Vévoda a Pavla Dostálová zde stojí čelem k divákům, kouří cigaretu a suše odříkávají svůj text, který komentuje danou situaci.

Scénografii koncipovaly Pavla Buštanová a Marie Vařeková, které vycházely z původního textu a vytvořily tak velmi komorní, téměř holou scénu o jednom stole a dvou židlích. Jednotícím scénografickým prvkem celé inscenace je sklo a porcelán. Na křehkosti tohoto materiálu je vystavěna symbolika křehkosti mezilidských vztahů. Po celou dobu visí ze stropu několik desítek skleněných střepů. S těmi herci nijak výrazně nepracují. Pouze ve chvíli, kdy hrabě vezme Julii za krk a obchází s ní jeviště, je dívka v přímém kontaktu se střepy. Zdá se, že střepy v ní vyvolávají pocit štěstí. Střepy jsou dále symbolem Fernandovy sebevraždy. Ten si v závěru příběhu přetne žíly. *„Tak zemřela. Za pár dní vylomili dveře, našli Fernanda s Julií. Svou mrtvou ženu patrně vyzvedl z lože a nesl ji téměř až ke dveřím. Tam s ní upadl na zem. Teprve pak si přerezal žíly. Tak zemřel, aniž ji pustil z objetí.“*¹¹⁸

V recenzi pro *Divadelní noviny* ze 17. května 2015 se k inscenaci vyjadřuje autorka textu Barbora Chovancová: *„Ne zcela objasněné však zůstalo, v čem je Fernando Krapp mi napsal tenhle dopis pro tvůrčí tým aktuální. Jestli jde o ideál romantické lásky za každou cenu, či možnost vydobýt si mocí věrnost a lásku. Režisér Ivo Krobot často říká: Divadlo může být lečjaké, hlavně to nesmí být nuda. Inscenace Fernando Krapp zůstává bohužel na půli cesty. Nebýt herecky přitažlivě zvládnutých hlavních postav (Fernando, Julie) a posledního obrazu, ve kterém se organicky a výtvarně působivě spájí společná minulost a štěstí s neutěšenou realitou současnosti, došla by inscenace sotva do čtvrtiny.“*¹¹⁹

¹¹⁸ Tamtéž, s. 49.

¹¹⁹ CHOVANCOVÁ, Barbora. Hvězdy nad Olomoucí (No. 10). In: *Divadelní noviny* [online]. 17. 5. 2015 [cit. 15. 4. 2017]. Dostupné z: <http://www.divadelni-noviny.cz/hvezdy-nad-olomouci-no-10>

4.2.2 Dej mi štěstí

Kromě převzatých textů se Žůrek orientuje i na pohybové divadlo. První úspěšná pohybová inscenace *Doupě* se hrála již před rokem 2013 v prostoru Divadla hudby - Muzea umění Olomouc a poté v divadelním sále ve Wurmově ulici. To je důvod, proč je v mé bakalářské práci rozebírán až další autorský projekt spadající do stejné kategorie s názvem *Dej mi štěstí* (Hana Košíková – Jan Žůrek; Premiéra 15. 9. 2013). Hana Košíková, která je spoluautorkou projektu, působí v Divadle na cucky dlouhodobě jako konzultantka tance. Tvůrci se při koncipování této inscenace inspirovali tématem štěstí. Snaží se nalézt podstatu toho, jak a v čem člověk nalézá pocit štěstí a jak k němu ve svém životě přistupuje.¹²⁰ To vše je vyjádřeno pouze pomocí vlastního těla a rekvizit.

Inscenace se odehrává v prostoru se třemi volně rozestavěnými stoly. Ke každému stolu patří dvě černé židle, na nichž sedí herci - tanečníci ve složení žena-žena, muž-muž a muž-žena. Sedmý protagonista stojí uprostřed sálu a v ruce svírá jablko. Motiv jablka se stává sjednocujícím prvkem a hybatelem celé inscenace. Kousnutí do něj totiž vždy v tanečnicích vyvolá změnu. Zároveň zde obstarává funkci střihu nebo též předělu mezi jednotlivými až surrealistickými obrazy. Motiv dosaženého štěstí je v inscenaci ukázán výtvarně. Tanečník, který dosáhne vrcholu svého štěstí, odkryje nakreslený čtyřlístek na svém těle. Ten zůstává odhalený až do konce. Režijní záměr by se dal interpretovat tím, že když je člověk šťastný, rád to dává najevo veřejnosti. Při hledání svého štěstí naráží protagonisté na řadu útrap a nepříjemností, které vedou až k brutálnímu zobrazení sebetrýzně. To se dá vyložit jako fakt, že člověk dokáže kolikrát pro své osobní štěstí obětovat téměř vše, včetně své vlastní důstojnosti. Na konci představení dochází k velkému finále. Všech sedm čtyřlístků je odkryto a šťastní lidé propadají euforii.

Kostýmy Kláry Nováčkové jsou laděny do bílé barvy. Mužská část tanečníků má odhalenou vrchní část těla, zatímco tanečnice odkrývají nahé nohy. Využitou nahotu lze v souvislosti se štěstím interpretovat na základě pudových fyzických potřeb, které se v inscenaci v hojné míře vyskytují. Lze si také všimnout,

¹²⁰ Autor neuveden. Divadlo na cucky našlo štěstí. In: Český rozhlas Olomouc [online]. [cit.15.4.2017]. Dostupné z: http://www.rozhlas.cz/olomouc/kultura/_zprava/divadlo-na-cucky-naslo-stesti--1257138

že se tanečníci často chovají jako zvířata v divoké přírodě, kde přežije jen nejsilnější. Tanečníci se vzájemně napadají, dokonce i okusují.

Společná choreografie je velmi rozmanitá, je rozdělena do několika obrazů. Taneční skupina při společném tanci působí jako živý organismus. Tanec je plynulý, a to i přes to, že choreograf často využívá kontrastu rychlých a pomalých pohybů. Choreografie je z větší části vystavěna vertikálně. Pouze v ojedinělých případech se tanečníci ocitají v horizontální poloze, zvláště v neklidnější fázi inscenace, kde je prezentován spánek. V rámci vertikálu se pracuje se třemi úrovněmi. První úroveň zaznamenává dřep a sed na zemi, druhá úroveň stojí na zemi a třetí jakoukoli pozici na židlích a na stolech. S těmito rekvizitami se pracuje střídavě na základě využití prostoru. Neustálým odsouváním a přisouváním stolů a židlí se tedy scéna stříhově mění. Rovněž se střídá i využití úrovní.

Při tanci dvou nebo tří tanečníků ve fyzickém kontaktu lze v některých případech pozorovat jak jemnost, tak i těžkopádnost pohybu. Nelze však jednoznačně určit, zda se v tomto případě jedná o režijní záměr. V poměrně velké míře se zde vyskytuje princip kánonového opakování, kdy jedna dvojice začne a druhá ji následuje stejnou figurou. Ve výsledku však tanec působí impulzivně, což v divákovi vyvolává emoční vypjetí až do konce.

Důležitou složkou je zde také hudba. V inscenaci živě vystupuje saxofonové kvarteto Tataž Quartáš, které autenticky doplňuje akci na jevišti. Hudba je značně melodická a rytmická. Objevuje se zde několik rozdílných hudebních motivů. Elektronické remixy vytvořil hudební skladatel Jan Plíhal. Součástí zvukového plánu jsou i fyzické projevy tanečníků. V inscenaci se nemluví. Lze si však povšimnout řady situací, kdy se tanečníci vyjadřují hlasitými údery, vzdechy, smíchem a dupáním. Místy je slyšet jejich dech, některé okamžiky jsou zcela v tichu.

V tanečních rolích se představili Jitka Košíková, Barbora Šebestíková, Simona Vičarová, Lukáš Kadlčík, Jan Konopčík, Viktor Zavadil a Štěpán Zendulka.

K této inscenaci se již nedochoval žádný textový materiál. Současné nejsou dostupné ani recenze. Tuto inscenaci představuje na internetu Jan Žůrek během rozhovoru pro Český rozhlas Olomouc.¹²¹

4.2.3 Antigona

V roce 2015 uvádí Divadlo na cucky Sofoklovu tragédii *Antigona* (Sofoklés- Jan Žůrek; premiéra 14. 3. 2015). Žánr antické tragédie je zde zvolen jako protipól k linii současného dramatu. Tento cca dva a půl tisíce let starý text však Žůrek přenesl do současných reálií, protože svým námětem zasahuje i dnešní společnost. Media manažer Zdeněk Vévoda k tomu dodává: „*Naše divadlo sáhlo po antické látce v době, kdy se v blízkém zahraničí odehrávají válečné konflikty nebývalých rozměrů. Sřet zcela odlišných logik a způsobů myšlení je také hlavním tématem této tragédie*“.¹²² Fabule je vystavěna na základě událostí z jiných dramát, jejichž děj předchází obsahu tohoto díla. Jedná se o Aischylovu tragédii *Sedm proti Thébám* a Sofoklovu tragédii *Oidipus král*. Příběh vypráví o Oidipově dceři Antigoně, která se vzepře absurdnímu nařízení nového krále Kreonta a i přes zákaz pohřbí svého bratra Polyneika. Tato vzpoura proti králi má být potrestána smrtí. Neústupný Kreón nedbá na cizí rady a svým vystupováním boří jakékoliv pilíře morálky, přirozenosti a úcty k člověku i k bohům. Po výjevu věštby svá stanoviska přehodnotí. V tu dobu už je ale pozdě a Kreón přichází o všechny své blízké.

V předloze vystupuje devět postav, z nichž je pět provázáno rodinnou přízní. Na trůn nastoupil nový král Kreón (Ondřej Jiráček): „*Já ze všech občanů si vybral právě vás a k radě svolal. Vždy jste věrně stáli při trůnu svého krále, ctili jeho moc. I za Oidipa, když on ještě řídil stát, i když pak odešel a jeho synové zas ve vás měli svoje rádce oddané. Když dvojí ranou osudu pak v jeden den si oba rodnou krví potřísnili zbraň a padli jako bratrovrazi vzájemní, já, bratr jejich matky, právem pokrevním se ujal trůnu, jenž byl jimi opuštěn*“.¹²³ Oidipus měl kromě obou

¹²¹ Autor neuveden. Divadlo na cucky našlo štěstí. In: Český rozhlas Olomouc [online]. [cit.15.4.2017]. Dostupné z: http://www.rozhlas.cz/olomouc/kultura/_zprava/divadlo-na-cucky-naslo-stesti--1257138

¹²² Redakce. Válka skončila, zaznívá z Divadla na cucky. In: *Webmagazín Rozhledna* [online]. 17. 3. 2015 [cit. 15. 4. 2017] Dostupné z: <http://www.webmagazin.cz/index.php?stype=all&id=14774>

¹²³ SOFOKLES. RENČ, Václav. *Antigona*. Praha: Dilia 1968, s. 9.

padlých bratrů ještě dvě dcery, Isménu (Marie Kocourková) a Antigonu (Pavla Dostálová). Antigona je zároveň milenkou Haimona (Bořek Joura), nejmladšího syna krále Kreonta a jeho ženy Eurydike (Petra Ševců). Zvlášť výrazný dramaturgický posun učinil Žůrek v rámci chóru, jenž je pro antické drama typický. Dle ustálených aristotelovských pravidel pro tragédii je v inscenaci zachováno pět dějství. V původním dramatu následuje po každém z nich píseň sboru. Tu však Žůrek zachovává jen po prologu, prvním a třetím dějství, navíc pronášenou ústy Eurydike a Haimona. Funkčně se jedná buď o čtenou prehistorii vyprávěné fabule, nebo o emotivní popis trýznivé situace. Fyzická přítomnost chóru však nechybí. Do sboru thébských starců se profilují sami diváci jakožto zástupci thébského lidu. V českém překladu Václava Renče apeluje postava Kreonta na své poddané oslovením „mužové“¹²⁴ Žůrek zde toto oslovení pozměnil na „občané“, přičemž herec Ondřej Jiráček stojí čelem k publiku a pronáší politicky laděnou řeč. Slova náčelníka sboru přisoudil Žůrek postavě tajemníka nově zvoleného thébského krále Kreonta. Do role tajemníka byl obsazen Zdeněk Vévoda. Zvlášť pozoruhodným faktem je herecké ztvárnění slepého věštce Teiresia v podání dospívajícího chlapce Samuela Samka. V předloze se píše: „*Vstoupí Teiresias vedený chlapcem*“.¹²⁵ Tento výrazný posun však v inscenaci není nijak víc rozvíjen a režijní záměr tak zůstává skrytý. V roce 2017 se inscenátoři vrátili k původnímu konceptu, kdy se v roli Teiresia objevuje herec Miroslav Maršálek doprovázený Samuelem Samkem.¹²⁶ Nejméně jsou vykresleny postavy hlídače a posla. Tyto zcela zaměnitelné role jsou epizodního charakteru. Herecky je ztvárnili Jan Machalka a Štěpán Zendulka.

V úpravě pro Divadlo na cucky je text značně zkrácen v rozsahu od přeformulování jednoho slova až po redukci celých stran. Výpustky provedl Žůrek především v rámci rozsáhlého básnického popisu situací a u dlouhých monologů, ve kterých se v původním textu vyskytuje řada synonymních přirovnání, jejichž redukce nijak nezmění hlavní význam výpovědi. V recenzi pro periodikum *Helena*

¹²⁴ Tamtéž.

¹²⁵ Tamtéž, s. 39.

¹²⁶ Rozhovor s Bc. Janem Žůrkem [audiozáznam v mp3 formátu]. Byl pořízen autorem této práce 10. 4. 2017 v Olomouci. Uložen v osobním archivu autora této práce.

v krabici píše autorka textu Iva Hronešová, že „inscenace sice zachovává všechny důležité postavy, děj i jazyk antického dramatu, přesto je od něj dost odlišná“.¹²⁷

Odlišnosti lze nalézt především v již zmíněném přesahu do současnosti a velké četnosti aktualizací. To je podporováno výrazným vizuálním zpracováním.

Kostýmy navrhla Krista Ketmanová. Jsou laděny ve velmi formálním duchu do šedé barvy. V druhé polovině inscenace vystupuje Antigona a Haimon bez sak, což lze interpretovat jako výraz vzdoru. Hlídači jsou od ostatních postav odlišeni zimními bundami v černé barvě. Tím vypadají opticky objemnější a nabývají tak dojmu ochranky. V závěru inscenace vystoupí na jeviště všechny zemřelé postavy, Antigona, Haimon a Eurydike. Znakem úmrtí jsou zde kostýmy bílé barvy.

Na scénografii a výtvarné spolupráci se podíleli Jan Žůrek, Marie Vařeková a Pavla Baštanová. Inscenace je rozdělena do tří hracích prostorů. V recenzi pro časopis *RozRazil online* se autorka textu Kateřina Lukáčová vyjadřuje o scénografii takto: „Scénografie spíše evokuje jednotlivá prostředí a s nimi spojené konotace, než aby představovala výtvarný obraz. Nejde tu o vytvoření poutavých scénérií, ale o ukotvení situace v odpovídajícím prostoru souvisejícím s tematickou linkou“.¹²⁸

První a zároveň nejkratší třetina inscenace se odehrává na nádvoří rezidence, v původním textu byl uveden prostor před palácem. Velmi často se zde také objevuje metoda zcizování. Ta je uplatněna už na samém začátku, kdy je tajemník v přímé interakci s publikem, což se během inscenace stane ještě několikrát, hlavně ve chvílích, kdy se diváci přesunují do jiného hracího prostoru. Druhá a zároveň nejdelší část se odehrává ve freskovém sále. Také zde si lze povšimnout zcizovacího efektu. Herci cíleně vytváří chaos přenášením věcí, volnou konverzací s diváky i mezi sebou navzájem, listováním v papírech a připravováním videoprojekce. Na plátně se tak zobrazuje přihlášení do windows s uživatelským jménem Théby a ikonou lodičky. To vše má vytvořit věrohodnou atmosféru před začátkem politické konference s novým thébským králem Kreontem. Sál zůstává po celou dobu rozsvícený. Herci zde navíc využívají rekvizity v podobě značkové

¹²⁷ HRONEŠOVÁ, Iva. Recenze: V divadle na cucky Antigona žije. In: *helenavkrabici.cz* [online]. 22. 4. 2015 [cit. 15. 4. 2017]. Dostupné z <http://www.helenavkrabici.cz/recenze-v-divadle-na-cucky-antigona-zije/>

¹²⁸ LUKÁČOVÁ, Kateřina. Někdy je třeba říci ne. In: *rozrazilonline.cz* [online]. 23. 4. 2015 [cit. 15. 4. 2017]. Dostupné z: <http://www.rozrazilonline.cz/clanky/1434-Nekdy-je-treba-rici-ne>

minerální vody. Nejedná se však o pouhou aktualizaci. Herci s vodou záměrně pracují jako s rekvizitou. Například Jan Machalka vypije v roli hlídače celou sklenici vody na jeden nádech, což může znamenat, že přímo hltá každé královo slovo. V opačném případě zas Bořek Jura v roli Haimona pije ze sklenice po velmi malých hltech. Díky jeho postoji se spadlými rameny a jednou rukou v kapse to působí, jako by právě popíjel alkohol. Poslední třetina se odehrává v divadelním sále. Ten reprezentuje skalní hrobku, do níž má být Antigona zazděna. Uprostřed jeviště je jeden osvětlený kruh, v zadní části se rýsují dveře a schody, které vedou do ztracena. Zbytek sálu je ponořen do tmy. Jedinou rekvizitou je zde mikrofon, který slouží jako symbol pro veřejná sdělení. Prostřednictvím mikrofonu pronáší Antigona svou vlastní pohřební řeč. Žůrek zde zároveň zachoval prvek antického dramatu, kdy posel předá divákům zprávu o tragické události. Oba poslové tedy také využívají zmíněný mikrofon.

*„Inscenace působí jako ucelené divadelní dílo. Antický text využívá především jako tematický rámec. Nesnaží se o popisnost, naopak vykračuje směrem k performance a to jednak využitím prostoru, ale také postavením diváka. Ten přestává být prostým pozorovatelem, inscenace jej přímo zapojuje do zobrazovaného společenského procesu. Scénografická i herecká složka jsou do jisté míry potlačeny, aby vyniklo sdělení. Tím je pak základní otázka, zda-li má člověk sklonit hlavu a poslechnout, nebo se postavit na odpor hned při překročení základních pravidel morálky, základních pravidel zdravého rozumu, či jestli je výhodnější využít nového řádu věcí ve svůj prospěch“.*¹²⁹

S tímto názorem je možné souhlasit. Inscenátoři vystavěli tuto inscenaci ve stylu site specific. Taková díla bývají jedinečná a působí adekvátně danému prostoru.

4.2.4 Proč kuchyň?

Posledním dílem Jana Žůrka v pozici režiséra bylo uvedení inscenace *Proč kuchyň?* (Peter Handke – Jan Žůrek; Premiéra 25. 2. 2016) podle stejnojmenné předlohy (něm. *Warum eine Küche?*) rakouského dramatika Petera Handkeho.

¹²⁹ Tamtéž.

Český překlad Zuzany Augustové je obsažen pouze na devíti stranách a nutno uznat, že se trojice herců Pavla Dostálová, Petra Ševců a Miroslav Maršálek drží tohoto textu s naprostou přesností. Tato inscenace spadá do dramaturgické linie současné dramatiky. Textový materiál se zde už neoznačuje jako dramatický text, nýbrž divadelní text. Hra samotná totiž postrádá důležité složky, které jsou pro klasické drama zásadní, a to postavy, a dokonce i děj. Místo postav se divák setkává s bezejmennými mluvčími, kteří reprodukují autorovy myšlenky. Textově je inscenace vybavena zejména holými větami, které na sebe ani nijak nenavazují. Nejsou ani nijak graficky odděleny. „*Na relativně malém prostoru rozvíjí autor kvazi-lyrický a kvazi-epický text, sestávající z různých fragmentů, krátkých textů a písní. Každá část má název, jako například: Kuchyň, první fragmenty; rozvíjení a splétání tématu nebo Litanie; Vyprávění (dialog, trialog, tetralog, pentalog, atd.)... Titul a podtitul ale představují pouze autorské doporučení či náznak.*“¹³⁰ Počet mluvčích se tak stává naprosto libovolným výběrem. Jan Žůrek zvolil trialog.

Hlavním námětem hry je filozofické zamyšlení nad kuchyní, coby křižovatkou různých milníků v životě člověka. „*Čím je náměstí pro město, tím je kuchyň pro malé společenství rodiny, dvojic, přátel. Místo, kde se pije ranní káva, vedou se velké hovory a pozdě v noci se bosky putuje k ledničce. Kuchyň je jevištěm, kde se kříží, míjejí nebo jen letmo dotknou malé a velké osudy*“. Z textu se dá dále vysledovat motiv války. Vzhledem k tomu, že hru *Proč kuchyň?* napsal Handke v roce 1992, lze předpokládat, že reaguje na soudobou válku na Balkánském poloostrově. Každý z trojice mluvčích se k válce vyjádří alespoň jednou, vždy však v kontextu prostoru kuchyně. Inscenace je scénicky velmi jednoduchá a komorní. Jan Žůrek společně s Terezou Tylovou umístil doprostřed jeviště stůl s funkčním dvouplotýnkovým vařičem a několika dalšími proprietami, které jsou neodmyslitelně spjaté s kuchyní. S těmito rekvizitami pracuje nejvíc herečka Petra Ševců. Během představení uvaří skutečný čaj a jablečný kompot. Hlediště je umístěno k boční stěně divadelního sálu, čímž se diváci ocitají velmi blízko hercům. Ti záměrně občas porušují bariéru a promlouvají ke konkrétním lidem v publiku. V recenzi pro portál *PRES* z 20. 3. 2016 autorka textu, Barbora Čandová píše: „*Mezi účinkujícími dominuje Miloslav Maršálek, legenda brněnského HaDivadla.*

¹³⁰ ĎÁSKOVÁ, Lucie.in: *Díla*, [online].

Dostupné z: <http://www.dilia.cz/index.php/3d/item/9244-pro%C4%8D-kuchy%C5%88>

*Po jevišti se pohybuje s naprostou přirozeností. Nepůsobí ani tak jako herec, jako spíš zkušený člověk, který promlouvá k divákům o životě“.*¹³¹

Neobvyklým scénografickým prvkem je okno s výhledem do dvora a odhalené radiátory. To značně rozbíjí představu divadelního prostoru a posiluje tak autenticitu úplně obyčejné místnosti v domě, respektive kuchyně. Inscenátoři zde nevsadili jen na vizuální vjem, ale také na ostatní smysly lidského vnímání, především na čich a sluch. Díky zmenšenému prostoru mezi herci a diváky lze po čas inscenace cítit vůni skořice a jablek, což je stejně důležité jako motiv bublající vroucí vody a zvuk krájení a loupání. Vše naráží na činnosti spjaté s kuchyní. Žůrek zasadil do inscenace také motiv hrachových kuliček. S těmi pracují všichni herci. Házejí kuličky na zeď či různě po jevišti. Motiv lze interpretovat pomocí známého rčení „hrách na stěnu házet“, které značí vykonávání činnosti, která je zcela zbytečná. Tím mohou inscenátoři naznačovat fakt, že divadelní zážitek nemusí být nutně dobrý nebo špatný. Stačí, když je dostatečně silný. „Inscenace nehledá odpověď na otázku, proč se nejdůležitější dění v životě člověka odehrává právě v kuchyni. Jejím účelem je přimět diváka k meditaci“.

¹³²

4.3 Inscenace režisérky Silvie Vollmannové

Silvia Vollmannová zastává v divadle funkci kmenové autorské režisérky. „V roce 2015 ukončila Vysokú školu múzických umení v Bratislave, odbor bábkarská réžia a dramaturgia. Jej projekt *Hola, Madrid!* z roku 2013 zaujal divadelnú verejnosť a získal nomináciu na ceny *Dosky* v kategórii *Objav sezóny*. Vo svojej tvorbe sa dlhodobo zameriava na mladšie publikum“.

¹³³ V rámci Divadla na cucky režisérsky pracovala na třech autorských projektech: *Pohádka na cucky*, *Můj BF* a *MATE*. V prvních dvou zmíněných inscenacích se objevují společné nebo naopak naprosto odlišné prvky, proto jsou v této práci uvedeny právě ony.

¹³¹ ČANDOVÁ, Barbora. Divadlo na cucky představilo hru o srdci každé domácnosti. In: *upmedia.cz* [online]. 20. 3. 2016 [cit. 15. 4. 2017]. Dostupné z: <http://pres.upmedia.cz/publicistika/divadlo-na-o-srdci-kazde-domacnosti>

¹³² Tamtéž.

¹³³ Autor neuveden. Jasně, v pohodě. In: *divadlozilina.eu*. [online]. [cit. 15. 4. 2017] Dostupné z: <http://www.divadlozilina.eu/jasne-v-pohode/>

4.3.1 Pohádka na cucky

Prvním projektem Silvie Vollmannové bylo uvedení inscenace pro děti s názvem *Pohádka na cucky* (Barbora Schneiderová – Silvia Vollmannová; premiéra 12. 4. 2015). Nejen, že byla spoluautorkou textu, ujala se také režie. Tento projekt spadá do jedné z činností DNC, a sice do programů pro školy. Ty připravuje MgA. Jana Jurkasová. „*Programy využívají postupy dramatické výchovy a jiných aktivizačních metod, díky čemuž mají účastníci možnost prohloubit své znalosti skrze osobní prožitek a emoční zaujetí. Na závěr některých programů jsou pro vás připraveny materiály shrnující poznatky a dané tematické okruhy*“¹³⁴ V rámci *Pohádky na cucky* se aktéři snaží zapojit diváky pomocí přímých otázek. Divák tak dostává možnost podílet se na dalším vývoji děje. Nutno dodat, že projekt je zaměřen na cílové publikum v předškolním a mladším školním věku. Součástí programu je i prohlídka zákulisí divadla.

Fabule je vystavěna velmi jednoduše: „*V pohádkovém světě došlo k obrovskému problému, který řeší všichni pohádkologové na světě. Z pohádek mizí jídlo! Jedná se o první pohádkový hladomor, který potkává pohádkovou říši, a proto nikdo neví, co s ním vlastně dělat. Tým tří vědců ze Světového institutu pohádek se tedy rozhodl svolat konferenci, pozvat na ni přední odborníky na pohádky, tedy všechny děti, aby společně přišli na to, jak pohádky zachránit před vyhladověním*“¹³⁵

Dramaturgicko-režijní koncepce je uzpůsobena pro tři herce. Obsazení byli Dominika Šindelková, Veronika Jiříčková a Tomáš Uher. Jednotlivé postavy nemají jména. Navzájem se oslovují tituly „kolego“ a „kolegyně“. Už zde dochází k přímé interakci s publikem. Herci si vytipovávají konkrétní diváky, které nazývají docentem nebo profesorem. Nejčastěji je oslovují „kolegové“. I když je inscenace určena poměrně mladému obecenstvu, hovoří protagonisté v takovém kódu, který podporuje atmosféru pseudovědecké konference. V textu se například objevují slova jako proměnná, aplikace, trajektorie či banální. To je zároveň shazováno

¹³⁴ ŽŮREK, Jan. O co jde... In: *divadlonacucky.cz* [online]. [cit. 15. 4. 2017]. Dostupné z: <http://www.divadlonacucky.cz/index.php?page=pro-skoly>

¹³⁵ ŽŮREK, Jan. Barbora Schneiderová,, Silvia Vollmannová: Pohádka na cucky. In: *divadlonacucky.cz* [online]. [cit. 15. 4. 2017]. Dostupné z: <http://www.divadlonacucky.cz/index.php?page=pohadka-na-cucky>

určitou naturálností postav a poučený divák tak poznává, že se jedná o pouhé karikatury skutečných vědců. Ti když promlouvají k dětským divákům, tak razantně zpomalí tempo řeči, přičemž lze vysledovat jistou míru afektovanosti. Zdá se, že Vollmannová používá tuto techniku cíleně, aby se chování herců podobalo skutečnému chování dětí. Tato podobnost je zachována i v následující inscenaci téže autorky - *Můj BF*.

Výprava Kristy Ketmanové s námětem pseudovědy značně koresponduje. Vizuál kostýmů je sladěný do tří barev. Protagonisté na sobě mají bílý plášť, černé kalhoty a bílou ochrannou helmu. Rozlišení jsou barevnými tričky, kluci mají modré a holčičky červené a žluté. I zde lze nalézt podobnost s inscenací *Můj BF*, kde se vyskytuje ve stejné symbolice růžová a modrá. Dá se předpokládat, že Ketmanová zvolila právě tyto tři barvy proto, že spadají do základní palety barev a děti je tak znají jako jedny z prvních.

Dominantu scény tvoří tři bílé pojízdné židle a velká bílá skříň. Právě práce s židli je v této inscenaci často zárodkem různých gagů. Skříň má v inscenaci celkem dvě funkce. Jednak se jedná o prostředníka, skrze něhož se může člověk dostat do pohádky a zpět a jednak funguje jako promítací plátno. Herci totiž ve velké míře využívají projekci pomocí zpětného projektoru. Kreslí a promítají autenticky vytvořené kulisy. Scéna se tak stává intermediální. Dalším typem užitých rekvizit jsou reálné předměty spojené s vědou (zkumavka, rouška ...) nebo jídlo (jahody, kobliha ...). V inscenaci se objeví i loutky, které jsou ovládány Kristou Ketmanovou za oponou. Konkrétně se jedná například o hýbající se peřinu (symbol spánku) nebo o personifikovaného pohádkového Koblížka.

Hudební složka obsahuje autorskou hudbu skladatele Jana Plíhala, který se v Divadle na Cucký hudebně účastnil patnácti projektů. Hudba má jednak ilustrační doprovodnou funkci dané situace a jednak se v závěru inscenace vyskytuje píseň zpívaná protagonisty.

Vzhledem k rozmanité spolupráci s různými druhy rekvizit by se dalo říct, že se v této inscenaci jedná o jakýsi protipól k následujícímu projektu stejné autorky s názvem *Můj BF*. Tam je využit jen jeden scénografický prvek spojující veškeré dění na jevišti. V *Pohádce na Cucký* je spousta rekvizit, které jsou během inscenace

využity málo. Faktem ale je, že u malých diváků by nebyl na místě minimalismus, protože je třeba děti zaujat.

4.3.2 Můj BF

Námětem autorské inscenace *Můj BF* (Silvia Vollmannová; premiéra 31. 10. 2015) je základní otázka, zda může existovat pravé přátelství mezi mužem a ženou. Tato otázka se skrývá již v názvu. Zkratka „BF“ totiž odkazuje k anglickému slovnímu spojení best friend (česky nejlepší přítel). Text je psán pro dva herce, zástupce muže a ženy. Postavy pojmenovala Vollmannová podle dvojice herců Jana Machalky a Petry Dosoudilové. Ti se však ve scénickém provedení jménem ani jednou neosloví. Toto odosobnění postav na úroveň Ona a On tak přesahuje rámec fabule do reálného světa skrze náhled do typických situací v období dětství, puberty i adolescence. V recenzi psané pro blog studentů divadelní vědy FF UK popisuje autorka textu Nicola Škvarová následně: „*Chronologicky jdoucí příběh je filmovým střihem rozkouskován na kapitoly ze vztahu dvou kamarádů, dívky a chlapce, od počátku jejich přátelství ve školce, až po odchod na vysokou školu*“.¹³⁶ Postavy jsou zde silně typizované. Kluk se stará o „klučičí“ záležitosti, zatímco holka o ty „holčičí“. Hlubší vykreslení psychologie postav chybí, což je také záměr inscenátorů. S postupným dospíváním protagonistů se také mění priority potřeb a tužeb. Tento vývoj je herecky uchopen převážně na základě jazykového kódu, vnější charakteristiky a typizovaného zachycení situací v životě mladého člověka.

Jazyková výbava herců se liší na základě toho, v jakém období růstu se postavy zrovna nacházejí. V roli dětí se jedná především o pomalejší kadenci vyslovovaných slabik společně s jistou mírou afektovanosti, což diváka přesvědčuje o naivitě protagonistů. Ve fázi puberty se zde divák setká s neologismy poslední doby, jako je duckface nebo selfie. S přibývajícím věkem řeší protagonisté odlišné typy problémů. Ve vyhrocených situacích používají i vulgarismy.

¹³⁶ ŠKVAROVÁ, Nicola. 3NÁCT: HEŠTEGBESTFRIEND. In: *Divědové na blogu* [online]. [cit. 15. 4. 2017] Dostupné z: <http://diveдове.blogspot.cz/2017/01/3nact-hestegbestfriend.html?spref=fb>

Odlišnost jednotlivých období posiluje i vizuální složka inscenace, v podobě výpravy Kristy Ketmanové. Kostýmy si ponechávají určitou civilnost. Až do období puberty si lze povšimnout jasného znaku dívčích (růžová, bílá) a chlapeckých (modrá, zelená) barev. V období adolescence už se tyto rozdíly stírají. Sjednocujícím scénografickým prvkem jsou nafukovací lehátka. Ty zastupují funkci jednak kulisy, ale také rekvizit. Zvláště důležitým znakem jsou zde dvě lehátka v zadní části jeviště. Herci zde zaznamenávají rozdíl, o kolik jejich postava vyrostla. Divák se tak dokáže lépe orientovat v čase fabule. Tato lehátka slouží také jako promítací plátno. Filmová projekce zde ukazuje názory respondentů na existenci pravého přátelství mezi ženou a mužem, což je hlavním tématem inscenace. Názory se liší a v konečném výsledku nepřevažuje ani jeden. Důležitým prvkem je rovněž hlediště umístěné k boční stěně divadelního sálu. Herci tak museli zaplnit značně široký prostor.

Inscenátoři zde pracují s faktem, že v každém období svého života řeší člověk odlišné typy problémů. Ty jsou ve své aktuální podobě velmi závažné. S postupným dozráváním člověka se přehodnocují i jeho priority. Tto, co bylo dříve důležité, může být v současnosti naprosto banální. Tím lze interpretovat i otevřený konec této inscenace.

Sama autorka se o tématu vyjadřuje takto: „*Téma kamarádství mezi mužem a ženou je na jednu stranu infantilní a na druhou velmi vyspělé. Pokud vidím ve svém okolí opravdová kamarádství, která fungují roky, tak mě fascinuje ten vyzrálý vztah. [...] A ta infantilnost, která se objevuje v představení, vzniká v průběhu dospívání, v průběhu hledání a dětských hrátek, které člověka po čase při zpětném pohledu velice baví*“.¹³⁷

¹³⁷ SPURNÝ, Aleš. Někdy si lidé neuvědomují, co žijí, říká mladá režisérka Silvia Vollmannová. In: *Český rozhlas Olomouc*. [online].

3. 10. 2016 [cit. 15. 4. 2017]. Dostupné z: http://www.rozhlas.cz/olomouc/nasihoste/_zprava/1655883

4.4 Budoucí vize Divadla na cucky

„Na podzim letošního roku bude v Olomouci otevřeno nové kulturní centrum, které oživí Dolní náměstí, otevře prostor pro českou i mezinárodní uměleckou scénu a vytvoří místo pro volnočasové aktivity napříč generacemi“¹³⁸

Za tímto projektem stojí nezisková organizace DW7. Jan Žůrek v rozhovoru, který vznikl pro účely této práce, dodává, proč byl přesun z budovy ve Wurmově ulici pro společnost tak zásadní: *„V jistém ohledu je naše společnost jedinečná. Původní idea byla taková, že vzniká divadlo. To se ale v průběhu činnosti rozšířilo na centrum kulturních a komunitních aktivit. Kvůli plánovaným opravám našeho stávajícího prostoru jsme však ztratili garanci jisté budoucnosti. Nová příležitost přišla rychleji, než jsme očekávali“¹³⁹*

Soubor našel vhodný prostor na Dolním náměstí v centru Olomouce. Zde má v úmyslu vybudovat nové kulturní centrum otevřené veřejnosti po celý den. V tomto prostoru vznikne divadelní sál, zkušebna, galerie a kavárna. Žůrek dodává, že *„je velmi výjimečné, aby byla nezávislá, tím spíš experimentální scéna situována do místa, kde projde denně několik tisíc lidí“¹⁴⁰*

V současné době (duben 2017) probíhá na internetovém portálu hithit.cz veřejná sbírka, kde si dala společnost DW7 za cíl vybrat alespoň 500 000 Kč, což je důležitý impuls k tomu, aby získala další podporu. Tyto peníze budou využity na rekonstrukci a vybavení zatím prázdných prostor. V případě úspěchu se na podzim letošního roku otevře na Dolním náměstí nový kulturní prostor s názvem Dolní vám!¹⁴¹

¹³⁸ ŽŮREK, Jan. Dolní vám. In: *divadlonacucky.cz* [online]. [cit. 15. 4. 2017]. Dostupné z: <http://www.divadlonacucky.cz/index.php?page=dolni-vam>

¹³⁹ Rozhovor s Bc. Janem Žůrkem [audiozáznam v mp3 formátu]. Byl pořízen autorem této práce 10. 4. 2017 v Olomouci. Uložen v osobním archivu autora této práce.

¹⁴⁰ Tamtéž.

¹⁴¹ ŽŮREK, Jan. Dolní vám. Otevřete centrum kultury! In: *divadlonacucky.cz* [online]. [cit. 15. 4. 2017]. Dostupné z: <https://www.hithit.com/cs/project/3475/dolni-vam-otevrete-centrum-kulture>

ZÁVĚR

V mé bakalářské práci jsem nahlédl na dramaturgii jako terminologický jev právě proto, abych ho mohl ukotvit na jeden konkrétní soubor. Je jím soubor Divadla na cucky. Toto divadlo se deklaruje jako autorské, hraniční a crossoverové. Právě tato rozmanitost mě vedla k tomu, abych zjistil, co funkce dramaturga v současnosti znamená. Dramaturgie prošla od doby osvícenství do 20. století výrazným vývojem. Proto považuji za důležité si tyto milníky vývoje připomenout. Pomohlo mi to více do hloubky pochopit a lépe pojmenovat, jaké dramatické linie Divadlo na cucky sleduje. Přínosné bylo také prostudování knihy Dramaturgie pro jednadvacáté století, která přináší současné dramaturgické teoretické koncepty.

Vzhledem k tomu, že se Divadlo na cucky zabývá také pohybovými inscenacemi, zmínil jsem v teoretické části pozici dramaturgie a choreografie v rámci pohybově-tanečních inscenací. Dále jsem se věnoval pojmu autorská dramaturgie, dramaturgie tanečních inscenací a aktualizace a adaptace klasických a zároveň současných dramatických textů. To mi umožnilo provést analýzu inscenací *Dej mi štěstí*, *Můj BF*, *Pohádka na cucky*, *Antigona*, *Fernando Krapp mi napsal tenhle dopis a Proč kuchyň?*.

Dramaturgie Divadla na cucky mě zaujala svým neotřelým přístupem k daným látkám. Při analýze jednotlivých děl jsem si všímal návaznosti scénického provedení na textovou předlohu (*Fernando Krapp*, *Antigona*, *Proč kuchyň?*). Textová předloha je dramatický text vytvořený dramatikem s cílem poskytnout ho ostatním. Jiné inscenace jsou autorské projekty se svým vlastním scénářem, který nepřesahuje rámec domácí scény. (*Pohádka na cucky*, *Můj BF*). Občas se stane, že jakýkoliv textový materiál chybí (*Dej mi štěstí*). Pozornost jsem věnoval výtvarné složce, herectví, jazyku (*Můj BF*, *Antigona*), celkovému vyznění inscenace a působení na diváka. Z mého pohledu bylo pozoruhodné především využití rekvizit a kulis. Zejména jsem byl nadšen využitím lehátek v inscenaci *Můj BF*, která byla sjednocujícím prvkem celé inscenace. Je to dáno také tím, že mám rád minimalismus a schopnost vyjádření detailu. Také jsem obdivoval netradiční pojetí scénografie v inscenaci *Antigona*. Byla vystavěna ve stylu site specific projektu.

Atmosféru této inscenace dodávaly prostory freskového sálu a nádvoří, které jsou neodmyslitelně spjaté s podstatou tohoto místa.

Na druhou stranu nebyly občas režijní záměry pro diváka dostatečně čitelné. Při zhlédnutí *Antigony* jsem například nepochopil, proč starého slepého věštce hraje dítě. V inscenaci *Fernando Krapp mi napsal tenhle dopis* bych uvítal promyšlenější uchopení vedlejších a epizodních postav.

Pro Divadlo na cucky je tedy charakteristická jeho nevšední poetika, odlišná od jiných olomouckých divadel. Jednotlivé dramaturgické linie tohoto divadla se postupně vyvíjely. Jedná se o dramaturgickou linii pohybově-taneční (*Dej mi štěstí*), o adaptace a aktualizace klasických dramatických textů (*Antigona*, *Fernando Krapp mi napsal tenhle dopis*), aktualizace současných světových dramatických textů (*Proč kuchyň?*) a o autorskou tvorbu (*Pohádka na cucky*, *Můj BF*). V této práci jsem analyticky zpracoval především ty projekty, které měly premiéru v době působení divadla v budově bývalé kanovnické rezidence v ulici Wurmova 7 v Olomouci. Tvůrci těchto inscenací jsou především dva současní kmenoví režiséři divadla.

Převzaté texty a pohybově-taneční inscenace režíroval Jan Žůrek, autorské hry vytvořila, případně byla spoluautorkou Silvia Vollmannová. V případě těchto inscenací je tedy zároveň autorkou, dramaturgyní i režisérkou. Některé z těchto převzatých i autorských inscenací jsou dočasně mimo repertoár. Kdybych měl práci obou režisérů srovnat, vycházel bych z jejich kvalifikace. Jan Žůrek vystudoval divadelní vědu a filozofii, proto je v jeho inscenacích patrný filozofický podtext. (*Dej mi štěstí*, *Proč kuchyň?*). Také je znalcem světových divadelních textů. (*Antigona*). Silvia Vollmannová vystudovala dětskou režii a dramaturgii. Daří se jí proto dobře zpracovat látku pro mladší publikum. (*Pohádka na cucky*, *Můj BF*). Společným znakem obou režisérů je důraz na detail a schopnost přesahu.

Souhrnně lze říci, že Divadlo na cucky lze definovat jako nezávislou experimentální scénu. Původně se profilovalo jako divadlo, nyní je součástí kulturního centra DW7. Tato společnost se orientuje na uvádění divadelních a tanečních inscenací, ale také je hlavním organizátorem mezinárodního divadelního festivalu Divadelní Flora. Rovněž se zaměřuje na vzdělávání

v umělecké oblasti, a to prostřednictvím placených workshopů. Ve foyer divadla je umístěna Galerie W7. Tuto společnost zastupují čtyři stálí pracovníci, kteří ji řídí a dále se věnují produkci, financování a mediálnímu styku s veřejností.

Na základě popsaných tezí nemohu však jednoznačně říct, jaká bude dramaturgická profilace Divadla na cucky v budoucnosti. V souvislosti s přípravou nového prostoru v centru Olomouce na Dolním náměstí, který ponese název Dolní vám, lze předpokládat, že se divadlo tímto počinem dostane do širšího povědomí veřejnosti. A to může být otázka k dalšímu zamyšlení, k dalšímu zkoumání tohoto souboru.

Seznam použitých pramenů a literatury

Prameny

1. DORST, Tankred, EHLER Ursula. *Fernando Krapp mi napsal tenhle dopis*. Přel. V. Tomeš. Praha: Dilia, 1992, 49 s. ISBN 80-203-0283-2
2. HANDKE, PETER. *Proč kuchyň?*. [divadelní inscenace]. Režie Jan Žůrek. Divadlo na cucky Olomouc 25. 2. 2016
3. JURNÍČEK, Tomáš. *Divadlo na cucky Olomouc. Historie a dokumentace*. UP v Olomouci, filozofická fakulta, Dokumentační centrum dramatických umění, sign. B 77. Heuristický seminář. Olomouc: 2009
4. SOFOKLES. *Antigona*. Přel. V. Renč. Praha: Dilia 1968, 64 s.
5. SOFOKLES. *Antigona*. [divadelní inscenace]. Režie Jan Žůrek. Divadlo na cucky Olomouc 14. 3. 2015.
6. VOLLMANNOVÁ, Silvia. *Můj BF*. [divadelní inscenace]. Režie Silvia Vollmannová. Divadlo na cucky Olomouc 31. 10. 2015.
7. VOLLMANNOVÁ, Silvia. *Můj BF*. [videozáznam na DVD]. Režie Silvia Vollmannová. Záznam představení z Divadla na cucky z roku 2015.
8. VOLLMANNOVÁ, Silvia, SCHNEIDEROVÁ, Barbora. *Pohádka na cucky*. [divadelní inscenace]. Režie Silvia Vollmannová. Divadlo na cucky Olomouc 12. 4. 2015.
9. VOLLMANNOVÁ, Silvia, SCHNEIDEROVÁ, Barbora. *Pohádka na cucky*. [videozáznam na DVD]. Režie Silvia Vollmannová. Záznam představení z Divadla na cucky z roku 2015.
10. ŽŮREK, Jan. Rozhovor [audiozáznam v mp3 formátu]. Olomouc, 10. 4. 2017. Uložen v osobním archivu autora bakalářské práce.
11. ŽŮREK, Jan. *Antigona*. [videozáznam na DVD]. Záznam představení z Divadla na cucky z roku 2015.
12. ŽŮREK, Jan, KOŠÍKOVÁ, Hana. *Dej mi štěstí* [videozáznam na DVD] . Záznam představení z Divadla na cucky z roku 2013.
13. ŽŮREK, Jan. *Fernando Krapp mi napsal tenhle dopis* [videozáznam na DVD]. Záznam představení z Divadla na cucky z roku 2013.
14. ŽŮREK, Jan. *Proč kuchyň* [videozáznam na DVD]. Záznam představení z Divadla na cucky z roku 2016.

Internetové stránky

15. Co je storytelling. In: *Storytelling o. s.* [online]. [cit. 15. 4. 2017].
Dostupné z: http://story-telling.cz/index_cojestorytelling.html
Autor neuveden.
16. ČANDO VÁ, Barbora. Divadlo na cucky představilo hru o srdci každé domácnosti. In: *upmedia.cz* [online]. 20. 3. 2016
[cit. 15. 4. 2017].
Dostupné z: <http://pres.upmedia.cz/publicistika/divadlo-na-cucky-predstavilo-hru-o-srdci-kazde-domacnosti>
17. ĎÁSKOVÁ, Lucie. in: *Dilia*, [online]. Dostupné z:
<http://www.dilia.cz/index.php/3d/item/9244-pro%C4%8D-kuchy%C5%88>
18. Divadlo na cucky našlo štěstí. In: *Český rozhlas Olomouc* [online].
[cit. 15. 4. 2017].
Dostupné z:
http://www.rozhlas.cz/olomouc/kultura/_zprava/divadlo-na-cucky-naslo-stesti-1257138
Autor neuveden.
19. HRONEŠOVÁ, Iva. Recenze: V divadle na cucky Antigona žije.
In: *helenavkrabici.cz* [online]. 22. 4. 2015 [cit. 15. 4. 2017].
Dostupné z: <http://www.helenavkrabici.cz/recenze-v-divadle-na-cucky-antigona-zije/>
20. CHO VANC OVÁ, Barbora. Hvězdy nad Olomoucí (No. 10). In: *Divadelní noviny* [online]. 17. 5. 2015 [cit. 15. 4. 2017].
Dostupné z: <http://www.divadelni-noviny.cz/hvezdy-nad-olomouci-no-10>
21. Jasně, v pohodě. In: *divadlozilina.eu*. [online]. [cit. 15. 4. 2017]
Dostupné z: <http://www.divadlozilina.eu/jasne-v-pohode/>
Autor neuveden.
22. Kabaret Kaldera (Olomouc) – autorský projekt Divadla na cucky.
In: *inbudejovice.cz* [online]
Dostupné z: http://www.inbudejovice.cz/900_33482_kabaret-kaldera-olomouc-autorsky-projekt-divadla-na-cucky/
Autor neuveden.
23. KLEVAROVÁ, Lucie. Umělecké centrum Univerzity Palackého.
In: Umělecké centrum [online].
[cit. 15. 4. 2017]. Dostupné z: <http://uc.upol.cz/>
24. LUKÁČOVÁ, Kateřina. Někdy je třeba říci ne. In: *rozrazilonline.cz* [online].
23. 4. 2015 [cit. 15. 4. 2017].
Dostupné z: <http://www.rozrazilonline.cz/clanky/1434-Nekdy-je-treba-rici-ne>

25. MACHÁČEK, Martin. Nebeská jsou děvčátka. In: *RozRazil online* [online]. 25. 3. 2012 [cit. 15. 4. 2017].
Dostupné z: <http://www.rozrazilonline.cz/clanky/854-Nebeska-jsou-devcatka>
26. Redakce. Válka skončila, zaznívá z Divadla na cucky. In: *Webmagazín Rozhledna* [online]. 17. 3. 2015 [cit. 15. 4. 2017]
Dostupné z: <http://www.webmagazin.cz/index.php?stype=all&id=14774>
27. Soubory: Na cucky, Divadlo Konvikt/Dům armády. In: Databáze českého amatérského divadla [online]. [cit. 15. 4. 2017]. Dostupné z: <http://www.amaterskedivadlo.cz/main.php?data=soubor&id=2668>
Autor neuveden.
28. SPURNÝ, Aleš. Někdy si lidé neuvědomují, co žijí, říká mladá režisérka Silvia Vollmannová. In: *Český rozhlas Olomouc*. [online]. 3. 10. 2016 [cit. 15. 4. 2017].
Dostupné z: http://www.rozhlas.cz/olomouc/nasihoste/_zprava/nekdy-si-lide-neuvedomuji-co-ziji-rika-mlada-reziserka-silvia-vollmannova--1655883
29. ŠKVAROVÁ, Nicola. 3NÁCT: HEŠTEGBESTFRIEND. In: *Divědové na blogu* [online]. [cit. 15. 4. 2017]
Dostupné z: <http://divedove.blogspot.cz/2017/01/3nact-hestegbestfriend.html?sref=fb>
30. ŽŮREK, Jan. Barbora Scneiderová,, Silvia Vollmannová: Pohádka na cucky. In: *divadlonacucky.cz* [online]. [cit. 15. 4. 2017].
Dostupné z: <http://www.divadlonacucky.cz/index.php?page=pohadka-na-cucky>
31. ŽŮREK, Jan. Ceník pronájmů. In: *divadlonacucky.cz* [online]. [cit. 15. 4. 2017].
Dostupné z: http://www.divadlonacucky.cz/uploads/images/dokumenty/cenik_lq.pdf
32. ŽŮREK, Jan. Dolní vám. In: *divadlonacucky.cz* [online]. [cit. 15. 4. 2017].
Dostupné z: <http://www.divadlonacucky.cz/index.php?page=dolni-vam>
33. ŽŮREK, Jan. Dolní vám. Otevřete centrum kultury! In: *divadlonacucky.cz* [online]. [cit. 15. 4. 2017]. Dostupné z: <https://www.hithit.com/cs/project/3475/dolni-vam-otevrete-centrum-kulture>
34. ŽŮREK, Jan.. Doupě. In: *divadlonacucky.cz* [online]. [cit. 15. 4. 2017].
Dostupné z: <http://www.divadlonacucky.cz/index.php?page=doupe>
35. ŽŮREK, Jan. DW7 o. p. s. In: *divadlonacucky.cz* [online]. [cit. 15. 4. 2017].
Dostupné z: <http://www.divadlonacucky.cz/index.php?page=dw7>
36. ŽŮREK, Jan. Historie. In: *divadlonacucky.cz* [online]. [cit. 15. 4. 2017].
Dostupné z: <http://www.divadlonacucky.cz/index.php?page=historie>

37. ŽŮREK, Jan. Jsem nebe. In: *divadlonacucky.cz* [online]. [cit. 15. 4. 2017]. Dostupné z: <http://www.divadlonacucky.cz/index.php?page=jsem-nebe>
38. ŽŮREK, Jan. Kontakt. In: *divadlonacucky.cz* [online]. [cit. 15. 4. 2017]. Dostupné z: <http://www.divadlonacucky.cz/index.php?page=kontakt>
39. ŽŮREK, Jan. Lidé. In: *divadlonacucky.cz* [online]. [cit. 15. 4. 2017]. Dostupné z: <http://www.divadlonacucky.cz/index.php?page=jan-zurek>
40. ŽŮREK, Jan. O co jde... In: *divadlonacucky.cz* [online]. [cit. 15. 4. 2017]. Dostupné z: <http://www.divadlonacucky.cz/index.php?page=pro-skoly>
41. ŽŮREK, Jan. O divadle. In: *divadlonacucky.cz* [online]. [cit. 15. 4. 2017]. Dostupné z: <http://www.divadlonacucky.cz/index.php?page=o-divadle>
42. ŽŮREK, Jan. Ostrov/Olomouc. In: *divadlonacucky.cz* [online]. [cit. 15. 4. 2017]. Dostupné z: <http://www.divadlonacucky.cz/index.php?page=ostrov-olomouc>
43. ŽŮREK, Jan. Podoby dramatu. In: *divadlonacucky.cz* [online]. 2. 9. 2009 [cit. 15. 4. 2017]. Dostupné z: <http://www.divadlonacucky.cz/x/news.php?id=123>

Literatura

44. CÍSAŘ, Jan. *Základy dramaturgie*. 1. vyd. Praha: Nakladatelství Akademie múzických umění v Praze, 2009, 297 s. ISBN 978-80-7331-146-9
45. COPE, Lou. AUGUSTIJEN, Koen. Going 'Au delà': A Journey into the Unknown. In: TRENCSENYI, Katalin, COCHRANE, Bernadette (ed.). *New dramaturgy*. 1. vyd. Londýn: Bloomsbury Methuen Drama, 2014, 304 s. ISBN 978-1-4081-7708-2
46. DANAN, Joseph. Dramaturgy in postdramatic Times. In: TRENCSENYI, Katalin, COCHRANE, Bernadette (ed.). *New dramaturgy*. 1. vyd. Londýn: Bloomsbury Methuen Drama, 2014, 304 s. ISBN 978-1-4081-7708-2
47. DUFKOVÁ, Eugenie, Drozdová, Hana. *Ad honorem Bořivoj Srba*. Brno: JAMU, 2006, 364 s. ISBN 80-86928-16-0
48. HANÁČKOVÁ, Andrea. Staré poetiky divadla a vývoj divadelní teorie. *Základy teorie divadla*. 1. vyd. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, 2013, 63 s. ISBN 978-80-244-3641-8
49. HANČIL, Jan. Slovo úvodem. In: GREMLICOVÁ, Dorota, BERNARD, Jan, CÍSAŘ, Jan (ed.). *Dramaturgie pro jednadvacáté století*. 1. vyd. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2013, 90 s. ISBN 978-80-7331-296-1
50. KLÍMA, Miloslav. Nepravidelná dramaturgie v nepravidelné době.

In: GREMLICOVÁ, Dorota, BERNARD, Jan, CÍSAŘ, Jan (ed.). *Dramaturgie pro jednadvacáté století*. 1. vyd. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2013, 90 s. ISBN 978-80-7331-296-1

51. KOLEKTIV AUTORŮ. *Dramaturgie pro 21. století*. 1. vyd. Praha: Nakladatelství AMU, 2013, 90 s. ISBN 978-80-7331-296-1
52. KOLEKTIV AUTORŮ. *Sborník prací Filosofické fakulty brněnské univerzity*. 1. vyd. Brno: UJEP, 1977, 229 s. ISBN není uvedeno
53. LAZORČÁKOVÁ, Tatjana. *Čas malých divadel*. 1. vyd. Olomouc: Vydavatelství Univerzity Palackého, 1996, s. 217. ISBN 80-7067-657-4
54. PAVIS, Patrice. *Divadelní slovník*. 1. vyd. Praha: Divadelní ústav, 2003, 93 s. ISBN 80-7008-157-0
55. TOMÁNEK, Karel František. *Dramaturgie Dejvického divadla*. In: GREMLICOVÁ, Dorota, BERNARD, Jan, CÍSAŘ, Jan (ed.). *Dramaturgie pro jednadvacáté století*. 1. vyd. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2013, 90 s. ISBN 978-80-7331-296-1
56. ULLRICOVÁ, Daria. *Potřebuje současné divadlo dramaturga?*. In: GREMLICOVÁ, Dorota, BERNARD, Jan, CÍSAŘ, Jan (ed.). *Dramaturgie pro jednadvacáté století*. 1. vyd. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2013, s. 90 s. ISBN 978-80-7331-296-1
57. VOSTRÝ, Jaroslav. *Úvod do studia režie a dramaturgie I*. 1. vyd. Praha: SPN, 1988, 88 s. ISBN není uvedeno
58. ZÁVODSKÝ, Artur. *Problematika divadelní dramaturgie*. In: ČEŠKA, Josef (ed.). *Sborník prací Filosofické fakulty brněnské university*. 1. vyd. Brno: UJEP, 1977, 229 s. ISBN není uvedeno

Přílohy

Seznam příloh

Příloha č. 1: Fotografie z divadelní inscenace *Fernando Krapp mi napsal tenhle dopis*

Příloha č. 2: Fotografie z inscenace *Dej mi štěstí*

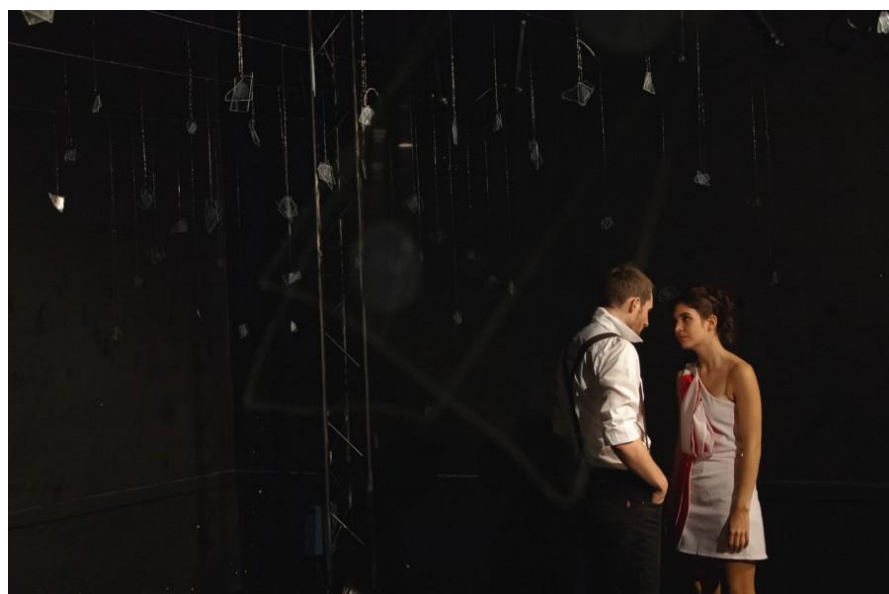
Příloha č. 3: Fotografie z inscenace *Antigona*

Příloha č. 4: Fotografie z inscenace *Proč kuchyň?*

Příloha č. 5: Fotografie z inscenace *Pohádka na cucky*

Příloha č. 6: Fotografie z inscenace *Můj BF*

Příloha 1: **Fernando Krapp mi napsal tenhle dopis**



Příloha č. 2: **Dej mi štěstí**



Příloha 3 : **Antigona**



Příloha 4: **Proč kuchyň?**



Příloha 5: **Pohádka na cucky**





Příloha 6: Můj BF



NÁZEV:

Dramaturgická profilace Divadla na cucky

AUTOR:

Adam Suchánek

KATEDRA:

Katedra divadelních, filmových a mediálních studií

VEDOUCÍ PRÁCE:

Mgr. Jitka Pavlišová, Ph.D.

ABSTRAKT:

Jedním z cílů bylo zmapovat vývoj dramaturgie nezávislého experimentálního profesionálního divadla v Olomouci - Divadla na cucky. Toto divadlo existuje od roku 2003 a doposud o něm nebyla vydána žádná ucelená odborná práce. Tato práce proto představuje poměrně mladé divadlo a dává nahlédnout do jeho dramaturgické dílny.

Druhým cílem je umožnit studentům i budoucím divadelníkům získat nové poznatky z přípravy inscenací, scénografie, využívání rekvizit, sjednocujících prvků a podobně. To vše na základě analýzy šesti inscenací, která je v této práci obsažena. Tato analýza vypovídá o současných dramaturgických liniích Divadla na cucky.

V přípravné fázi byla využita metoda rozhovoru, pozorování, nechyběla četba dramát, poslech a zhlédnutí videozáznamů a živých představení, literární rešerše a srovnávání webových stránek. Při samotné práci byly prováděny rozbory a analýzy děl.

V samém závěru práce je představena budoucí vize Divadla na cucky.

KLÍČOVÁ SLOVA:

Dramaturgie, divadlo, tvorba inscenací, analýza inscenací, vize

TITLE:

Dramaturgical profile of Divadlo na cucky

AUTHOR:

Adam Suchánek

DEPARTMENT:

Department of Theatre, Film and Media Studies

SUPERVISOR:

Mgr. Jitka Pavlišová, Ph.D.

ABSTRACT:

One of the main aims of this thesis was to map a dramaturgical development of independent, experimental and professional theatre in Olomouc – Divadlo na cucky. It exists since 2003. So far, there were no specialist publications written about the theatre. This text offers a view to their existence, especially to their dramaturgy.

The other purpose of the thesis is to facilitate students and people who are interested in theatre new knowledge about preparing theatre plays, stage setting, using props etc. It is all explained by analyzing of 6 staged plays of Divadlo na cucky. This analysis tells about the current dramaturgical focuses of the theatre.

As for a methodology, the interview and observation method was used in an introductory part. Moreover, reading plays, listening and watching video recordings, also going on live theatre performances, searching in literature and comparing webpages, was used while doing this research. Analysis of selected plays were used too. In the conclusion part of this thesis, a vision of Divadlo na cucky is presented.

KEY WORDS:

Dramaturgy, theatre, setting plays, analysis of plays, vision

KOPIE ZADÁNÍ BAKALÁŘSKÉ PRÁCE