

Hložková, Hana

**Vznik režijního rukopisu, čili, Vladimír Morávek v Divadle Husa na provázku (1989-1995)**

*Sborník prací Filozofické fakulty brněnské univerzity. Q, Řada teatrologická.* 2005, vol. 54, iss. Q8, pp. [207]-221

ISBN 80-210-3785-7

ISSN 1214-0406

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/114641>

Access Date: 28. 11. 2024

Version: 20220831

Terms of use: Digital Library of the Faculty of Arts, Masaryk University provides access to digitized documents strictly for personal use, unless otherwise specified.

HANA HLOŽKOVÁ

## VZNIK REŽIJNÍHO RUKOPISU ČILI VLADIMÍR MORÁVEK V DIVADLE HUSA NA PROVÁZKU (1989–1995)

Vladimír Morávek patří v současné době k jednomu z nejsobitějších českých divadelních režisérů. Je to umělec, který se nebojí experimentovat, a přitom dokáže respektovat nároky recipienta. Morávkova tvorba staví na vytříbeném režijním rukopisu, který má umělec ověřený, a s každou novou inscenací ho v zásadních detailech cizeluje k dokonalosti. Atraktivním a zároveň i provokativním způsobem, jakým vypovídá o sobě a o společnosti, ve které žije, si dnes získává přízeň i těch diváků, kteří k jeho prvotním pokusům nebyli dříve ani shovívaví. Cesta, kterou musel projít, aby byl dnes takto vnímán nejen odbornou veřejností, se započala v době, kdy získal své první profesionální angažmá. Tato studie se proto zaměřuje zejména na definici vzniku specifického režijního rukopisu Vladimíra Morávka v Divadle Husa na provázku (dále DHNP) v období let 1989–1995.

### **Působení v DHNP – Dětské studio, neDětské studio a dospělý soubor**

Vladimír Morávek se do souboru Divadla na provázku (dále DNP)<sup>1</sup> dostal v září roku 1989. Přišel se stipendiem od Literárního fondu, který mu ve smlouvě se Státním divadlem Brno, kam tehdejší DNP patřilo, zaručoval realizaci dvou projektů ročně. Ideoví šéfové DNP – Peter Scherhauser a Petr Oslzlý – si ale potřebovali ověřit Morávkovy schopnosti, a proto mu na začátku angažmá svěřili zodpovědnost za znovuoživení Dětského studia (dále DS),<sup>2</sup> které „[...] mělo z piety zůstat zachováno“.<sup>3</sup> Tak se stal uměleckým vedoucím specifického amatérského souboru, pro který byla (patrně ještě Oslzlým) vytvořena nová koncepcí, spočívající v esteticko-divadelní výchově dětí. Stanovenou uměleckou

---

1 Soudobý název dnešního DHNP.

2 O vzniku a vývoji DS, na které navazovalo Morávkovo působení v DS, pojednává autorčina seminární práce *Dětské studio při Divadle na provázku (1975 – 1995)*.

3 Z osobního rozhovoru s Vladimírem Morávkem ze dne 17. 12. 2000.

i organizační strukturu, která shrnovala a rozvíjela předchozí zkušenosti DS, Morávek dodržel pouze u první inscenace.

Morávkovo působení v DS začalo konkursem na účinkování v inscenaci s ‚vánoční‘ tematikou *Komedie o narození*, poté následovala inscenace *Kazisvět-tour*, koncipovaná jako částečný happening. Režisér se oběma inscenacemi oprostil od předchozí umělecko-výchovné náplně DS a zaměřil se na to, aby odhaloval v dětech schopnosti, které umně využíval pro svou inscenační tvorbu.

Než se uskutečnila první premiéra DS, došlo k listopadovým událostem a změně politického systému. Morávkova tvorba byla proto logicky ovlivněna, porevoluční euforií z budování svobodného státu Čechů a Slováků. Politické události a stávající ‚prostorová krize‘ v DHNP,<sup>4</sup> kvůli které DS nemělo kde zkoušet, režiséra přinutily k aktivitám v plenéru. Pro nastávající dva roky se výchozím bodem jeho práce v DS stalo umění performance a happeningu, které přibližně do konce roku 1991 patřilo k atmosféře ‚polistopadového‘ období, kdy se veřejný i umělecký život rád stěhoval ‚na ulici‘. Studio vytvořilo desítky kreací,<sup>5</sup> které předvádělo spontánně v rámci pouličních akcí, nebo plánovaně na základě pozvání k otevírání konkrétních výstav, institucí i obchodních domů. Kromě lokálních happeningů, jakými byly např. instalace živých panoptikálních výjevů za výlohami obchodů nebo klaunů, jako osobní strážci doprovázející nově zvoleného prezidenta při návštěvě města, se DS prosadilo i ve velkolepých akcích mimo Brno. Jako nejvýznamnější účinkování DS se ukázala účast na *Karnevalovém svěcení demokracie* – kulturní a divadelní akci na Pražském hradě, kde DS předvedlo kreaci *Hommage à Franz Kafka*, a na mezinárodním projektu *Vyhánění krys z města*, který se uskutečnil v polské Lodži. Vyvrcholením plenérových aktivit byla série pěti akcí nazvaných *Sen*. Každý *Sen* trval přibližně deset minut, reagoval na konkrétní události ve společnosti (na performance Davida Černého, který v porevoluční euforii natřel růžovou barvou tank č. 23 – pomník připomínající osvobození Prahy Rudou armádou aj.), nebo byl zcela ireálným výtvarně pojatým výjevem (tuhnutí člena DS v sádře, malování temperami na tělo aj.).

Na základě tvorby happeningů, které Morávek připravoval s úzkou skupinou starších dětí, se zrodil plán na vytvoření pevného souboru, jehož členy měli být mladiství ve věku 14 – 18 let. Věková hranice DS se změnila, a proto bylo přejmenováno na neDětské studio (dále neDS).<sup>6</sup> Ambiciózní režisér s nimi chtěl vytvořit vztah na profesionální úrovni, proto se všichni podíleli jak na uměleckém, tak i na technickém provozu. Součástí Morávkova perfekcionismu v pozici vedoucího byla také disciplinární opatření, jako např. každoroční konkurs pro všechny členy souboru. Umělecké činnosti neDS zřetelně dominovaly Morávkovy estetické principy a názorová stanoviska. Repertoár neDS obsahoval pouze dvě inscenace: kromě *Panny a Netvora čili Pohádky pro škaradé děti* to byla

<sup>4</sup> Divadlu už nestačily malé prostory v Domě umění a netrpělivě čekalo na dostavbu nového areálu.

<sup>5</sup> Jednodivé happeniny a plenérové akce jsme podrobně popsali v práci, zmíněné v poznámce č. 2.

<sup>6</sup> NeDS někdy užívalo také název Ztracené již nedětské studio. Po ukončení činnosti neDS (viz program k inscenaci *1980 čili Jak Lukáš V. a Sagvan T. vařili dort*) se takřka všichni členové formálně ‚přesunuli‘ do jimi nově založeného Sdružení pro jinou realitu 1980.

ještě 1980 čili *Jak Lukáš V. a Sagvan T. vařili dort*. Obě však vykazovaly nepřehlédnutelná specifika souboru, kterými bylo na prvním místě tematické zaměření orientované na věkově příbuznou diváckou obec a na druhém místě výtvarná stylizace inscenace. V rámci DHNP si Morávek vytvořil vlastní soubor, který plně respektoval jeho umělecké požadavky a přirozeně ctil jeho autoritu. Pracovní atmosféra v neDS odpovídala úplnému odevzdání se divadlu, což přispívalo k silnější výpovědi. Soubor měl sdružovat mladé lidi se stejným západem pro tvorbu. Morávkovo výrazné osobní charisma a nároky na členy však zapříčinily, že mezi režisérem a neDS vzniklo stejné názorové propojení, které překročilo veškeré divadelní aktivity. NeDS se stalo jakoby uzavřenou komunitou dospívajících se stejným smýšlením o světě. Na veřejnosti se prezentovalo jako neobyčejné, oduševnělé a poněkud výstřední seskupení.

Mimo zmíněné inscenace se neDS účastnilo akcí, v DHNP výjimečných, jakými byly *Otevření dveří Domu pánů z Fanalu*, *Pohádky pánů a paní z Fanalu*, *Posledních 24 hodin* a navazující *Husí pochod* nebo *Květinový večírek nebo také Juchuchu*. Také se angažovalo na velkolepém vánočním happeningu v Divadle Bolka Polívky nazvaném *Převeliké klanění Jezuletí sotva narozenému*.

U ostříleného souboru DHNP si musel Morávek, který už nebyl debutantem, pracně budovat pozici autority, která má být respektována. Aby se přes nelehké období, kdy se před souborem snažil dokazovat své schopnosti, lépe přenesl, prosazoval do inscenací bývalé členy neDS. Práce s lidmi, které už znal, mu zaručovala větší jistotu. Kromě toho mělo propojování profesionálního souboru s amatéry také okázalý vnější efekt.<sup>7</sup> Nakonec soubor přesvědčil o tom, že sám pracuje precizně a naplno, že má svůj styl a přitom hodlá zkušeným divadelníkům naslouchat. Protože byl přece jenom o generaci mladší a tzv. neopotřebovaný, divadelníci pochopili, že do DHNP vnese kromě odlišných estetických principů také novou energii a nápady.

S částí souboru DHNP se pracovně setkal už na začátku roku 1990, kdy se třemi herci nastudoval komorní inscenaci z Ortenových textů *Skutečně jsem nechtěl ublížit nikomu*. K opravdové spolupráci s celým souborem došlo až roku 1992 při inscenaci *Slavnost růží a Park*. Následující *Ubohá Rusalka*, *Tajemství muzea voskových figurín* a *Prach* stále vznikaly na bázi režijního experimentu. Morávek neúnavně zkoušel možnosti a prostředky, kterými by k divákovi mohl účinně hovořit, což se mu nejlépe povedlo v jeho poslední inscenaci *Maryša*. *Maryša* úspěšně zúročila několikaleté hledání specifického režijního rukopisu, který měl pomocí emotivně laděných jevištních obrazů zahrnovat jasnou uměleckou výpověď vtipně a s nadhledem. Představila Morávka jako sebevědomého originálního tvůrce, který šokuje obsahem svého díla, nikoliv vnějšími efekty, jak tomu bývalo u většiny předchozích inscenací. Paradoxně se však v DHNP stala jeho labutí písní.

<sup>7</sup> Bývalí členové neDS účinkovali v inscenacích *Park*, *Ubohá Rusalka* a *Tajemství muzea voskových figurín* jako latentní připomínka toho, odkud Morávek „pochází“. Přítomnost dětí na scéně pak často odkazovala k „dítěti, zakofněnému i v dospělém člověku.“



## Režijní rukopis

Režijní rukopis Vladimíra Morávka byl založen na třech složkách – na scénáři, herectví a scénografii, které byly vzájemně propojeny režisérovou uměleckou výpovědí. Morávkovu výslednému sdělení se v inscenaci důsledně podřizovalo vše. V praxi to znamenalo, že režisér uplatňoval své dominantní postavení leckdy na úkor umírněného inscenačního výsledku. Morávek se nebál experimentovat s textovou předlohou, s lidmi nebo s vizuálními prostředky, takže bořil zaběhlé konvence. Neústupné přesvědčení o smyslu svého způsobu práce a své výpovědi bylo pro něho totiž jedinou přijatelnou možností, jak zjistit, jakých chyb se dopouští a zda má v započatém uměleckém výrazu pokračovat dál.

„Morávkův scénář“ neodpovídal jevištnímu provedení. Sloužil jako textový podklad nebo zdroj inspirace pro vznikající inscenaci. Morávek sice nepodceňoval teoretickou přípravu inscenace, ale scénář nepovažoval za tak důležitý, aby mu podřizoval scénickou vizi. Než se text obsažený ve scénáři dostal na jeviště, tak se několikrát změnil. K „opracovávání“ textu docházelo v průběhu zkoušek, kdy býval škrtnut, doplňován a systematicky uzpůsobován jevištnímu aranžmá či délce představení. Tento zajímavý proces jeho proměny však v éře Morávkovy působení v DHNP nebyl zachycen, protože se nenalezly možné verze scénáře, které by dokumentovaly jeho vývoj.

V Morávkově výběru předloh k „Morávkovým scénářům“ nerozhodovalo, zdali se jedná o poezii, prózu nebo drama. Nejdůležitějším kritériem bylo téma: řešení vyhocených situací, které se staly nevýznamným lidem a dospěly nikoliv k triumfálnímu, ale pouze k trapnému nebo tragickému závěru.<sup>8</sup> Morávka zajímal banální život – nečekaně vytržený z každodenního stereotypu, a tím postavený před komplikace. Scenáře vyprávěly fiktivní příběhy lidí, kteří se zásahem okolností ocitli na okraji společnosti, čímž získali nálepkou výjimečnosti a odlišili se od anonymní masy. Jejich výjimečnost však s sebou nenesla žádné výhody, byla na obtíž a velmi směšná, protože svědčila o pošetilosti a naivitě daných osob. Hlavní postavy se především vyznačovaly tím, že byly výjimečně důvěřivé, průměrné, bezelstné a neschopné velkých činů. Morávek povýšil trapnost na dramatický princip, proto si nejčastěji vybíral předlohy, které v sobě snoubily bizarnost, sentiment či morbiditu. Předlohy byly zpravidla výrazné v ději nebo složité po psychologické stránce. Postavy procházely složitým vývojem a proměnou, aniž by projevily v řešení komplikovaných situací sebemenší náznak výrazné osobní originality nebo hrdinského jednání.

Morávek úmyslně autorsky zasahoval do původní textové předlohy, a proto pracoval s texty autorů, kteří nebyli současníky, nebo byli výrazně generačně vzdáleni; půjčoval si hry přátel či názorově blízkých umělců, anebo si psal vlastní scénáře. Podle původních autorů bychom scénáře mohli rozdělit do tří skupin.

V první skupině by se ocitly předlohy od bratrů Aloise a Viléma Mrštíkových – hra *Maryša*, dále různé básně, próza *Pro děti: Knižka naslouchajícím* a drama *Bla-*

<sup>8</sup> Nejlepším závěrem byl ten, který vyvrcholil ve spojení trapnosti a tragiky, jako v případě postav Andyho Kalchase – *Prach*, Anny Mikoové – *Slavnost růží*, Františka K. – *Park*.

*hoslaveni tiší* Jiřího Ortena a existenciální povídka *Výstava růží* od Istvána Örkényho. Atraktivita realistického dramatu *Maryša* z prostředí moravského venkova spočívala v silném, psychologicky vypjatém příběhu mladé ženy, která se dostala do konfliktu svého citu a společenské morálky. Výběr básní a úryvky z knihy *Pro děti* Jiřího Ortena byly spjaty jednotnou atmosférou, sledující bolestný proces dospívání. Scénář se jmenoval *Skutečně jsem nechtěl ublížit nikomu*, byl vytvořen formou montáže a zaměřoval se na sebezpytný, melancholický a děsivý náhled do duše básníka. V povídce *Výstava růží* se filmový štáb věnoval natáčení dokumentu o smrti. Scénář nesl název *Slavnost růží* a popisoval útrapy nemocné květinářky, která přijme od televize peníze za to, že před jejich kamerami ‚naživo‘ umře.

Pro druhou skupinu scénářů bylo charakteristické, že se autoři předloh etablovali z řad Morávkových známých, nebo byli spjati s DHNP. Jejich díla se shodovala s režisérovým pojetím divadla jako groteskního nenormálního světa. Od Jana Antonína Pitúnského byly inscenovány dvě hry – *Komedie o narození a Park*, od Júlia Gajdoše hra *Prach* a od Huberta Krejčího *Hry ze smetiště*. V *Komedii o narození* se odehrávaly epizody z Nového zákona, které se vztahovaly k narození Ježíše. Hra byla proložena novými, ale i tradičními českými kolledami. Hrdinou hry *Park* byl poctivý člověk, který musel snášet ústrky společnosti i přesto, že se z ní dobrovolně vyloučil a zvolil život bezdomovce. Stal se ‚trosečníkem‘ v nejmenovaném brněnském parku a zažíval v něm stejně neuvěřitelné příhody jako Robinson Crusoe na pustém ostrově. Groteska *Prach* vypovídala o fyziologickém procesu stárnutí, stárí jako obtížném společenském problému a starcích, kteří jsou oškliví, popudliví a směšní. *Hry ze smetiště* byly Morávkově doporučeny dramaturgem Petrem Oslzlým údajně proto, že měly splatit dluh Oslzlého generace vůči Hubertovi Krejčímu. Absurdita a morbidita textů zároveň korespondovala s Morávkovou koncepcí divadla jako panoptika. Vznikl tak scénář *Tajemství muzea voskových figurín* nazvaný podle jedné z hříček a obsahující kompilaci šesti grotesek Huberta Krejčího.

Třetí skupina zahrnovala původní Morávkovy texty, které vznikaly na základě inspirací buď jinými literárními díly, anebo jevy současné společnosti. Jednalo se o scénáře *Kazisvětour*, *Panna a Netvor čili Pohádka pro škaradé děti*, 1980 čili *Jak Lukáš V. a Sagvan T. vařili dort a Ubohá Rusalka*. Scénář k inscenaci – happeningu *Kazisvětour* se opíral o knihu Karla Michala *Bubáci pro všední den*. Kostru inscenace, která se převážně skládala z výjevů špatnosti lidského světa, tvořila postava strašidla Vikýřníka. Ze dvou třetin se pak odehrávala na brněnských ulicích. Námět ke scénáři *Panna a Netvor čili Pohádka pro škaradé děti* vycházel z pohádkové hry *Kráska a zvíře* od Františka Hrubína a z filmové pohádky *Panna a netvor* od Juraje Herze. Vlastní scénář byl vystaven ve třech dějových rovinách a měnil pohádkový příběh na hororovou show s reálnými prvky rodící se ‚polistopadové‘ konzumní společnosti. Další scénář *1980 čili Jak Lukáš V. a Sagvan T. vařili dort* byl koláží skečů, které se tematicky vymezovaly obdobím dospívání v kontextu osmdesátých a devadesátých let 20. století. Epizody vypovídající o prvních lástkách a zklamáních, o potupnosti, kterou s sebou nesly první taneční, sexuologické přednášky senilních lékařů nebo řízení odvodových komisí, se prolínaly s parodiemi na populární filmy, zpěváky a reklamní spoty.

Zjevnou inspirací pro scénář *Ubohá Rusalka* byla klasická opera *Rusalka* od Antonína Dvořáka, jejíž libreto napsal Jaroslav Kvapil. Lyrický příběh tragické lásky však Morávek opět přeměnil na děsivé výjevy z kruté společnosti, která zničí každého, kdo do ní nezapadá, protože je něčím odlišný nebo výjimečný.

Scénáře samy o sobě obsahovaly pouze v malé míře sdělení nebo postoj, který tvůrce v inscenaci zastával. ‚Morávkův scénář‘ se od Morávkovy inscenace leckdy lišil v tom, že se odklonil od původní myšlenkové vize, nebo si ji zformoval na jinou. Morávek své scénáře upravoval tak, aby vyhovovaly jeho ideovým záměrům. V rámci toho zkracoval text, doplňoval ho nebo záměrně destruoval. Jazykovou stránku však zanechával v původním stavu. Dodržoval typ řeči (hovorovou, spisovnou i nářečí), jazyka (archaický či stylizovaný), sled a návaznost dialogů a monologů. Za svými zásahy si pevně stál, čímž si proti sobě popuzoval tradiční vykladače konkrétních literárních látek.

‚Morávkův herec‘ byl jednoznačně podřízen režisérovi záměru. Musel stoprocentně přesně plnit jeho požadavky a neměl příliš mnoho možností v pojetí své role. Morávkovu na první pohled vykalkulovanou hereckou efektivnost však nelze spojovat s falešností, pozérstvím nebo citovým vydíráním ze strany režiséra. Jeho herci museli vycházet z vrcholné stylizace své role, rozšířené o specifickou grotesknost, charakterovou bizarnost, extatičnost a křečovitost. Mezi herci amatéry z neDS a profesionály z DHNP však existoval podstatný rozdíl, totiž herecká zkušenost, která zapříčinila, že se herectví obou souborů výrazně odlišovalo.

Herec z neDS byl ‚zmanipulovaný stroj‘, který se v rámci představení vydal bez zbytku. Naprosté oddání se roli vedlo k fyzickým a duševním stavům, které pro nedospělý organismus znamenaly systematickou destrukci.<sup>9</sup> Morávkovy ‚neděti‘ spojoval stejný herecký výraz spočívající v jakoby parodovaném patosu, křeči, sentimentu a nepřirozené mluvě, vyúsťující do exaltovaného výkonu. Veškerá exprese byla výsledkem silných citových pohnutek, které přýštily z upřímnosti a otevřenosti. Vysokým nasazením, které s sebou neslo emocionální pravdivost a čistotu, vyrovnávali Morávkovi mladí herci technické nedostatky svého herectví, čímž se v jistém slova smyslu mohli srovnávat s profesionály. Přestože se ‚ničili‘ kvůli výslednému efektu celkem rádi, neboť byli přesvědčeni o tom, že divadlo se musí hrát a žít naplno, režisér si uvědomoval, že takto se v divadle pracovat nedá ani nemá, takže neDS, i přes značnou citovou vazbu nakonec rozpustil.

I přes dominantní vedení Vladimíra Morávka se v neDS herecky prosadily tři výrazné osobnosti: Eva Leinweberová, Miroslav Trávníček a Jan Zrzavý. Jejich talent spočíval ve schopnosti překračovat požadavky režiséra a invenčně vstupovat do procesu zkoušení. Ačkoliv všichni byli amatéři, dokázali přesně vycítit, co si režisér přeje vidět, a osobitým způsobem to přesně zahráli. Další členové sice také přesně splňovali režijní požadavky, ale v rámci svých omezených hereckých možností, takže částečně vynikali nebo zanikali v davu. Několik z nich projeвило nadání v menších rolích, např. Martina Tichá, Lucie Kociánová, René

<sup>9</sup> Běžně se stávalo, že herci po představení padali vyslepení z totálního fyzického a psychického vyčerpání.

Kevrič nebo David Smečka, ale zbytek souboru nebyl herecky školen, proto zůstával funkci ‚dobře fungujícího soukolí‘.

Zatímco herci z neDS absolutně důvěřovali Morávkovu pojetí, a proto bez diskuse konali to, co po nich chtěl, profesionálního herce Morávek nemohl ‚vtlačovat‘ do pozic, které mu nevyhovovaly. Musel s ním o roli dlouze diskutovat a herec se snažil naplnit Morávkovu představu. Díky vzájemné konfrontaci a zkušenostem dospělého souboru, se Morávkovy režijní vize konečně zbavily hereckého diletantismu, který byl zásadní závadou činnosti neDS. Herci z DHNP sami přicházeli za režisérem s novými nápady a režisér jim dovolil, aby své role v rámci základního pojetí přibližovali osobnímu naturelu. Na rozdíl od amatérů uměli vytvořit iluzi totálního oddání se roli, ale ve skutečnosti se svou energií dokázali nakládat mnohem hospodárněji. Hůře se sžívali s Morávkovým pojetím postav nabitých pocitem nedospělosti, postpubertálních traumat a melancholického bolestívnství, ale dokázali je zahrát zcela autenticky. V souboru DHNP Morávek pracoval se třemi generacemi herců,<sup>10</sup> z nichž nejvíce v jeho režijních koncepcích vynikli Alena Ambrová, Pavel Zatloukal, Ivana Hloučková, Dita Kaplanová a Michal Bumbálek.

‚Morávkův herec‘ prošel významnou proměnou. Z původní ‚loutky‘ v ruce režiséra se stal rovnocenným spolupracovníkem, který svým názorem a schopnostmi mohl obohatit výsledný umělecký tvar. K této proměně by asi nedošlo, pokud by se režisér i herecký soubor nezačali vzájemně respektovat. Morávek se díky práci s profesionály zbavil režijní demagogie, která v neDS bohužel byla nutná, a zaměřil se na částečný tvůrčí vstup hereckých individualit do inscenace. Zásadní charakteristikou pro ‚Morávkova herce‘ jak z neDS, tak i ze souboru DHNP se stalo totální lidské i umělecké odevzdání se artefaktu a upřímná víra ve smysl své i kolektivní práce. V DHNP se tak ukázal podstatný rys Morávkovy práce s hercem, který jeho tvorbu provází dodnes. Režisér se rovněž při obsazování rolí řídil konkrétními typy herců.

‚Morávkova scénografie‘<sup>11</sup> vycházela z principu jednobarevné, jednoduché až prosté scény se dveřmi, praktikáblý a primitivně zahalenou konstrukcí. Anti-iluzivní scéna měla směřovat divákovu pozornost k jasnému sdělení, na něž se mohl nerušeně soustředit. Na jednoduché scéně pak vynikalo nebývalé množství dekorativních předmětů, mobiliáře a zejména funkčních rekvizit, extravagant-

<sup>10</sup> Byli to kmenoví členové DHNP tzv. ‚služebně nejstarší‘, skupina umělců angažovaných v průběhu osmdesátých let 20. století a absolventi JAMU z let 1993-1994.

<sup>11</sup> Zdůrazňujeme, že součástí Morávkova režijního rukopisu byla scénografická složka inscenace. Propojení osobité výpovědi skrze prostředky scénografického charakteru bychom mohli nazvat pracovním termínem ‚vizuální režie‘. Obsahem Morávkovy koncepce ‚vizuální režie‘ byly obvykle následující komponenty: scéna (obsahující dekorace a rekvizity), kostýmy (zahrnující také masky a líčení), světelné a pyrotechnické efekty, a ačkoliv zvuk a hudba nejsou vizuální povahy, počítáme je do této koncepce také. Zvuk a hudba v případě Morávkových režii nestojí samostatně, ale naopak jsou součástí celkového výtvarného vyznění inscenace. ‚Vizuální režie‘ patří k Morávkově práci stejně tak jako ‚totální režie‘. Každý pojem zahrnuje nezbytnou součást jeho rukopisu, první se zaměřuje na sdělení proklamovaná skrze výtvarné prostředky, druhý na speciální požadavky ke scénáři a hercům.

ních kostýmů a světelných efektů, které budily zdání přeplácánosti, a tím problematizovaly i sdělení.

Scéna bývala v jednobarevném provedení (s výjimkou vzorkované tapety v *Ubohé Rusalce*), zahrnovala zadní, v některých případech i boční stěny, které byly instalovány kvůli upevnění funkčních dveří nebo oken. Speciální typ scény, se kterým Morávek zejména v současné době nejvíce pracuje, byl u inscenace *Maryša*. Děj se odehrával na pódiu a zároveň v zadní části jeviště, určené většinou pro hromadné výjevy zpívajících vesničanů. Výjevy bývaly nasvíceny převážně tak, aby na pozadí vynikla ‚hra‘ siluet.

Jednoduchost scény oživovaly dekorace v podobě mobiliáře a rekvizity. Nejčastěji užívaným kusem nábytku byl dlouhý stůl, doplněný různými typy židlí. Oblíbená byla např. dvoukřídla skříň nebo konstrukčně obvyklý typ postele. Morávek používal jen takový typ nábytku, v jehož přítomnosti mohlo vyniknout vše ostatní. V jeho inscenacích nalezneme oprýskané staromódní kusy, různé materiály (od dřevěných po železné) i různé barvy mobiliáře (nejčastěji tmavé). Jedině pro královskou hostinu v *Ubohé Rusalce* byly vyrobeny speciální módní židle a stoly a celá dekorace se odehrávala v bílé, popřípadě světle zelené barvě.

Režisér se s oblibou zaměřoval na rekvizity. V jeho pojetí rekvizita nesla buď metaforický význam (oheň v míse = jídlo; skořápky se zapálenými svíčkami v míse s vodou = loď na moři; peří padající ze stropu = sněžení; mlha = prašení při zametání prachu; zelené bankovky = listí – ‚podzim života‘), anebo zastupovala reálný předmět, který byl někdy použit tak, aby ji ironizoval (jehličnatý stromček v květináči na stole buď evokoval vánoční atmosféru, nebo zastupoval konvenční květinu ve váze; přes atrapy koláčů či nepřítomnost skutečné kávy nebo vína rozehrával jeden z herců etudu o realistickém divadle; visící mucholapky naznačovaly i možnost ‚pochytání‘ dotěrných studentů; busta se svítícíma očima znázorňovala němé, ale vidoucí svědky událostí). Pochopitelně používal i realistickou rekvizitu, která dokreslovala konkrétní prostředí či situaci (televizor, obrazy, svíčky apod.). Morávkova rekvizita byla zřetelná a zejména vtipná.

V počátcích režijní činnosti se Morávek spoléhal na využití ‚vlastních prostředků neDS‘ jak v navrhování, tak i v obstarávání kostýmů. V praxi to znamenalo, že členové neDS pátrali v šatnících rodičů, v divadelním fondu a hledali nepotřebné oblečení, z kterého vyráběli kostýmy odkazující do druhé půlky osmdesátých a počátku devadesátých let 20. století. Kostýmy vycházely z civilního oblečení, které bylo v době vzniku inscenací nmoderní nebo nepoužitelné z hlediska extrémního designu, barev apod. Základem ‚divadelního šatníku‘ neDS byly dlouhé černé róby evokující luxus a styl, černé obleky s bílými košilemi a barevnými kravatami. Převážně černobílé oblečení bylo doplněno stejně barevným líčením. Herci neDS většinou mívali celý obličej pokryt bílou tvářenkou a černou barvou si zdůrazňovali rty a oční partie. V inscenacích používali také třpytivé oční stíny a lesky. V pouličních akcích si zejména bílou barvou potírali téměř celé tělo. Často nosili výrazné doplňky – náušnice, náramky, sluneční brýle apod.

Situace s výběrem kostýmů se změnila v momentě, kdy Morávek začal pracovat s dospělým souborem, který měl nárok na vlastního profesionálního výtvarníka. Kostýmní výtvarník (častokrát byl i autorem scény) byl vybírán podle záměru in-

scenace, např. jednalo-li se o pompézní, fantazií prodchnuté kostýmy, vytvářela je Sylva Hanáková, pokud šlo o současné reálné kostýmy, spolupracovala s Morávkem Blanka Tesařová, v případě abstraktně laděných metaforických inscenací na kostýmech pracovali Milan David nebo Alexandra Grusková, vesnické oblečení z 19. století a kroje pro *Maryšu* vytvářel scénograf Rostislav Pospíšil.

Základním ‚světelným‘ prvkem u Morávka byla tma a šero, do kterých pomalu pronikal světelný paprsek. Aby vše probíhalo přesně podle režisérova uměleckého cítění, museli osvětlovači plnit náročné požadavky, týkající se nejrůznějších druhů svícení včetně střídání barevných reflektorů a pouštění mlhových přístrojů. Morávkův osvětlovač proto musel být nejen technicky, ale i umělecky zdatný. Režisér začal v českém divadelním světě požadovat způsob práce, který dnes zahrnuje obor s názvem světelný design – tzn. specifická technická záležitost s uměleckým výsledkem. Součástí světelné akce bylo také používání pyrotechniky. Hudba v inscenacích plnila dvě funkce: scénickou, ale i samostatnou, na ději nezávislou funkci písňovou. Scénická hudba pocházela ze dvou možných zdrojů: buď byla napsána na objednávku (Petr Hromádka, Zdeněk Kluka, Jiří Vondrák) nebo využívala záznamů soudobých songů z rádiových nebo televizních hitparád, případně v inscenaci využívala oba zdroje. U Morávka se uplatnily také různé rockové skupiny jako např. Frontální porucha, Hlavou dolů a RE.

### Výpověď Morávkových inscenací

Kromě půvabné hry *Komedie o narození*, ve které se Morávek výjimečně zdržel svých osobních zpovědí a inscenoval ji téměř jako vánoční pohádku, se celou jeho tvorbou v DHNP prolínaly stejné umělecké vize. Základem jeho režijní práce byla posedlost ukazovat zkaženost světa a bezmoc naivního člověka v ní.

Morávek si vytvořil inscenační princip ‚čistého‘ tvora v ‚zaneřádné‘ společnosti. Zaměřil se na postavy outsiderů – lidí, kteří stojí mimo společnost či dění, protože jsou příliš mladí, aby rozuměli životu, nebo příliš staří, aby je ještě někdo bral vážně. Inscenace byly dešifrovatelné právě skrze existenční problémy dvou věkových kategorií – skrze pubescenty nebo důchodce. Střední věk Morávka nezajímal, protože jeho zástupci pravděpodobně nevykazovali rysy tragičnosti a navíc nebyli bezbrannými. Morávkův ‚hrdina‘ byl osamělým běžcem ve světě plném nebezpečí; nejistot, nelásky a nenávisti. Vyznačoval se duší dítěte, které zažívá bolestivý přerod v dospělého a brání se zuby nehty. (I postavy starých lidí u Morávka zažívaly stejný proces, neboť se ve své podstatě chovaly jako děti.) Přecitlivělost a sentiment, vzdor, strach ze zklamání či ponížení, komplexy z vlastní tělesné schránky a sexuality a veškeré drásající niterné stavy se promítaly do maximálně autentických hereckých výkonů. ‚Hrdinové‘ Morávkových inscenací byli navíc nositeli autobiografických rysů, které projevovali nikoliv s nadsázkou, ale zcela vážně. Teprve v inscenaci *Maryša* se Morávkovi ‚hrdinové‘ zbavili falešného patosu, a začali si dělat legraci sami ze sebe. Znamenalo to, že podobnost režiséra s postavami se jako by ztratila.

Fenomén outsiderství Morávkovi učaroval pravděpodobně i v kontextu krize soudobé společenskopolitické situace v Česku.<sup>12</sup> Obraz doby, v níž se zmítala naše společnost, zejména pak její nejzranitelnější články, dospívající a stárnoucí lidé, byl často i neúmyslně zaklet ve všech Morávkových inscenacích. Jeho podivní donkichotští ‚hrdinové‘ reflektovali hektický životní styl plný zvrátů, novinek, entuziasmu, ale zejména zklamání z pozice obyčejných lidí, kteří se museli přizpůsobit, ale cítili se dezorientováni. Morávek se zabýval lidskými úzkostmi v obecné rovině, ale nezaměřoval se na konkrétní problémy, jakými se na přelomu devadesátých let dvacátého století ukázaly např. nezaměstnanost, choroba AIDS, drogy apod.

V Morávkových inscenacích byla znát fascinace světem masmédií – zejména televize. Nechal se ovlivňovat jazykem reklam, zpravodajstvím, pestrostí i kýčovitostí zábavných pořadů a fenoménem populárních osobností. Některé své inscenace proto pojímal jako velkolepé show, které mohly televizní produkci směle konkurovat, kdyby ji neparodovaly. Vlivem televize patrně také vznikl Morávkův estetický princip krásy a ošklivosti. Tímto principem byly poznamenány nejen postavy ze hry *Panna a Netvor čili Pohádka pro škaradé děti*, kde se ukazovaly skupiny postav s konkrétními jmény Krásní lidé a Škaradé děti. Morávkův princip spočíval v jednoduché rovnici: Krásno, ztělesněné často ‚krásným člověkem‘, se rovnalo vyumělkované figuríně dokonalého a oslnivého vzhledu, ale amorální podstaty, zatímco Ošklivo, nejčastěji v podobě ‚ošklivého člověka‘, navenek působilo neatraktivně, možná i odpudivě, leč uvnitř v sobě skrývalo ryzí charakter.

DHNP dalo Vladimíru Morávkovi možnost pracovat na svém režijním rukopisu<sup>13</sup> a on toho plně využil. Zpočátku se tvorba mladého režiséra jevila jak divadelníkům tohoto divadla, tak i odborné kritice příliš extrémní a pouze vnějškově efektní. Období Morávkovy činnosti v DHNP (1989-1995) proto bylo poznamenáno tvůrčím hledáním. Jeho práce procházela složitým procesem osobního a uměleckého vyzrání, které nebyly vždy dobře pochopené.

Morávek se vyjadřoval zejména prostřednictvím sugestivních jevištních metafor, v nichž spojoval krásu s hrůzou tím, že navozoval lyrickou atmosféru plnou něžnosti, kterou vzápětí změnil do depresivní. Tímto způsobem mohl důkladně zkoumat niterné stavy (zejména dospívajícího) člověka. Režisérův osobní posun byl zřetelně vidět v inscenaci *Maryša*. V *Maryše* s nadhledem a vtípem, což se odráželo hlavně v herecké akci, začal pitvat člověka skrze tragikomické výjevy. Morávkovi a jeho stylu režírování prospělo, že začal kombinovat dosavadní ‚rozbor‘ ze společnosti vybočujícího jedince s humorným odstupem vlastního ‚komentáře‘.

Důležitost tvůrčí etapy Vladimíra Morávka v DHNP se ukázala teprve poté, co byl režisér – kvůli svým předchozím inscenačním excesům z divadla propuš-

12 Doba ‚předrevoluční‘, tedy konec osmdesátých let 20. století s sebou nesla celkovou stagnaci a stabilitu socialistického konzumu, poté přišla ‚revoluční‘ euforie a nakonec ‚porevoluční‘ procitání, přinášející odcizování, odosobňování a diktaturu trhu.

13 Součástí Morávkova režijního rukopisu se stala i často opomíjená tiskovina – program. Morávek se v něm představoval jako originální umělec, neboť psal vytříbeným stylem na pomezí stylizace a civilního projevu. Často čtenáře mystifikoval, ale zejména bavil vtípnými, subjektivně laděnými, vypointovanými mikrořběhy.

těn. Morávek se dokázal v rámci českého divadla etablovat na svéráznou režisérskou osobnost, jejíž základní umělecké principy vznikly právě v průběhu několika let působení v brněnském angažmá.

### POUŽITÁ LITERATURA:

- APPIGNANESI, Richard, GARRATT, Chris. *Postmodernismus pro začátečníky*. Brno: Ando Publishing, 1996.
- BRANDEJSKÁ, Zdeňka. *Hamlet Vladimíra Morávka v Klicperově divadle Hradec Králové: Reflexe klasického textu jako paměti divadla*. Brno: Filozofická fakulta Masarykovy univerzity v Brně, 2000. Oborová práce, ÚDFV FF MU Brno.
- CHTIGUEL, Olga F. Teorie a praxe postmodernismu (První část). *Svět a divadlo*, roč. 2, 1990, č. 3, s. 94-103.
- \_\_\_\_\_. Teorie a praxe postmodernismu (Druhá část). *Svět a divadlo*, roč. 2, 1990, č. 4, s. 142- 51.
- GAJDOŠ, Július. *Postmoderné podoby divadla*. Brno: Větrné mlýny, 2001.
- HLOŽKOVÁ, Hana. *Dětské studio při Divadle na provázku (1975 – 1995)*. Brno: Filozofická fakulta Masarykovy univerzity v Brně, 2001. Seminární práce, ÚDFV FF MU Brno.
- \_\_\_\_\_. *Vladimír Morávek v Divadle Husa na provázku 1989 – 1995*. Brno: Filozofická fakulta Masarykovy univerzity v Brně, 2004. Diplomová práce, ÚDFV FF MU Brno.
- HOŘÍNEK, Zdeněk. *Divadlo mezi modernou a postmodernou*. Praha: Nakladatelství Studia Ypsilon, 1998.
- \_\_\_\_\_. Metafora a metonymie v současném divadelním kontextu. (Petr Lébl – Vladimír Morávek). *Divadelní revue*, roč. 13, 2002, č. 4, s. 37-43.
- MORÁVEK, Vladimír, RESLOVÁ, Marie. Všechny mé historiky jsou trapné. *Svět a divadlo*, roč. 7, 1996, č. 4, s. 74-84. Rozhovor s Vladimírem Morávkem.
- NĚMEČKOVÁ, Lucie, HULEC, Vladimír, TICHÝ, Zdeněk A. a kol. *Vladimír Morávek. U nás nudou neumřete*. Praha: Pražská scéna, 2004.
- OSLZLÝ, Petr a kol. *Divadlo Husa na provázku 1968 /?/ – 1998. Kniha v pohybu I...* Brno: Centrum experimentálního divadla, 1999.
- RESLOVÁ, Marie. O outsidersch, naději a řevu absolutna. *Divadelní noviny*, roč. 7, 29. 9. 1998, č. 16, s. 6 – 7. Rozhovor s Vladimírem Morávkem.
- ROUBAL, Jan. Étos, poetika, praxe. (Dvě brněnská studiová divadla po deseti letech). *Divadelní revue*, roč. 12, 2001, č. 1, s. 3-11.
- VORÁČ, Jiří. Lyrické agrese aneb Slavnosti fantomů. *Svět a divadlo*, roč. 3, 1992, č. 7, s. 38-43.

### THE BIRTH OF A DIRECTING STYLE, OR DIRECTOR VLADIMÍR MORÁVEK AT THE GOOSE ON A STRING THEATRE (1989-1995)

Hana Hložková's thesis (in this abridged version) focuses on the initial period of the director's professional theatre work. The artistic output of Morávek, a leading director of today, is considered in the context of social and political changes in Czechoslovakia as well as in connection with the work of the amateur theatre groups, the Dětské studio and the neDětské studio, and later with the regular company at the Divadlo Husa na provázku (DHNP). By means of his DHNP productions from the period in question, a definition of Morávek's directing style is attempted. His artistic direction clearly dominated the overall shape of his work. His idiosyncratic style consists in three main aspects: the scenario, the acting and the scenography, which are mutually linked to a particular artistic vision.

In emerging productions, "the Morávek scenario" served as a textual base or a source of inspiration. Vladimír Morávek wrote some scenarios himself, but it was more common for him to turn



to literary works, which he utilised in order to accentuate particular meanings. Thematically, he focused on the lives of outsiders who are being excluded from a society because they have not been marked by its treacherous practices. Tragicomic stories – usually featuring either teenagers or the elderly – best illustrated their futile struggle against evil.

“The Morávek actor” had to follow the director’s instructions closely and was not allowed much freedom to create his or her part independently. His actors based their parts on a heightened stylisation, which they further combined with specific grotesque qualities, character peculiarities, rigid movements and elatedness. He worked both with amateur actors from the neDětské studio and with professional actors from the DHNP. There was a major qualitative difference between the two groups – that of experience.

“The Morávek scenography” drew on anti-realistic, minimalist sets, which were flooded with a lot of decorative objects and pompous costumes. The main colours were black and white, and they also had a predominant role in make-up. Audio-visual sensations were accompanied by singular lighting design, the use of pyrotechnics, usually set against the background of grim loud music.

“The Morávek message” rested in a principle that comprised a “pure” individual in a “squalid” environment. The main characters were lonely runners in a world full of danger, hate and uncertainties. Characteristically, they possessed a child’s soul that was just going through a painful rite of passage on its way to adulthood, something they were trying to defy, but ultimately failed to do so. Characters in Morávek’s productions often bore autobiographical features, which were not caricatured, but acted in earnest. It was not until his last production at the DHNP, *Maryša*, that Morávek’s characters managed to get rid of their artificial solemnity and began to make fun of themselves.

Furthermore, the thesis documents Morávek’s arrival as a college graduate on the professional scene and traces his artistic development and maturation. At that point, he was prepared to requite the DHNP everything he had learned there. Unwittingly, the DHNP had relinquished a strong director, who – thanks to his unique directing style – was about to step into the limelight of Czech theatre.



1. Panna a Netvor čili Pohádka pro škaredé děti (1991) – Jan Zrzavý – archiv DHNP



2. Slavnost růží (1992) – Alena Ambrová – archiv DHNP



3. Tajemství muzea voskových figurín (1994) – Eva Leinweberová a Roman Slovák – archiv DHNP



4. Prach (1994) – Michal Bumbálek a Gabriela Ježková – archiv DHNP





5. Maryša (1995) – Ivana Hloužková a Štěpán Morávek – archiv DHNP