BUREŠOVÁ, OTČENÁŠEK

Zdeněk Hořínek

1.

Profesionální spojení Hany Burešové (1959) se Štěpánem Otčenáškem (1954) trvá už bezmála třicet let. V soupisu režií Hany Burešové se dramaturgická účast Štěpána Otčenáška objevuje poprvé roku 1981, kdy je uveden též jako spolu-úpravce futuristické buffonády Anatola Sterna *Výrobce bomb* (Klub v Řeznické). Taková věrnost je v dnešní všestranně promiskuitní době vzácností a svědčí přinejmenším o tom, že se oba partneři trvale potřebují. A je podmíněna společným uměleckým názorem i jistou komplementaritou osobností.

Dramaturg tzv. repertoárového divadla (jichž je u nás většina) sestavuje (nebo spíše navrhuje) pro své divadlo (které není jeho) dramaturgický plán, z něhož jsou jednotlivé tituly rozdělovány a přidělovány jednotlivým režisérům (k jejich radosti i opaku). Režisér snad najde v nabídce „hru svého srdce“ (nebo ji tam podstrčí), často však musí své záliby podřizovat zájmům podniku. U režisérů průměrného formátu a nevyhraněné (nebo příliš úzce vyhraněné) orientace to může být ku prospěchu věci – záliby omezují možnosti a jejich uskutečnění přináší mnohdy rozčarování. Jako dávný dramaturg jsem udělal trpkou zkušenost: když se mi všemu navzdory podařilo prosadit milovanou hru, byl jsem zpravidla zklamán při jejím jevištním provedení. A tak jsem si své tajné lásky raději nechával pro sebe. Ideál trvá, pokud zůstává ukazatelem, metou, cílem a nekončí v propadlišti provozu. To platí bohužel nejen pro divadlo.

Dramaturgický rejstřík B/O je široký a pestrý. Zahrnuje duchovní hry lidové (školní inscenace *Hry lidové*, kladenský *Mojžíš),* barokní *(*Calderónův *Zázračný mág*, *Znamení kříže*) i moderní provenience (Eliotova *Vražda v katedrále*, Taboriho *Goldbergovské variace*), hry historické (*Obrazy z Francouzské revoluce*, pod nimiž je jako autor vedle B/O podepsán Jan Vedral, Merežkovského *Smrt Pavla I.),* často objevné tituly klasického a moderního repertoáru *(*Grabbův *Don Juan a Faust*, *Žert, satira, ironie a hlubší význam*, Kleistův *Amfitryon,* Shakespearův *Macbeth*, Senekova *Faidra*, Calderónův *Lékař své cti*; Kainarův *Ubu se vrací*, Dürrenmattovo *Play Strindberg*, Topolův *Konec masopustu,* Crommelynckův *Velkolepý paroháč*, Levínského *Ještě žiju s věšákem, čepicí a plácačkou,* Bernhardova *Síla zvyku*), dramatizace rozmanitých próz (Dostojevského *Běsi,* Pratchettovy *Soudné sestry* a *Maškaráda čili Fantom Opery,* Dumasovi *Tři mušketýři*), činoherní přepisy hudebních děl (Hervého *Mam'zelle Nitouche,* Rossiniho a Beaumarchaisův *Lazebník sevillský,* Righiniho a Portův *Kamenný host aneb Prostopášník*) i jedna skutečná opera (*Rigoletto* v Národním divadle) a konečně celá řada komedií v žánrovém rozpětí od komedie dell'arte po tragikomedii (Holbergův *Jeppe z kopečku*, Fraynovo *Bez roucha*, Shawovo *Člověk nikdy neví,* Žákova *Škola základ života*, Šamberkovy aktovky *Boucharón* a *Já mám příjem!,* Molièrův *Létavý lékař aneb Proměny Harlekýnovy,* Labichův *Sýr, sýr! aneb Lov na havrany*, Nestroyova *Opice a ženich*, Goldoniho *Lhář*). V tomto neúplném seznamu, v němž se některé škatulky překrývají, je příznačné to, co v něm chybí. Jsou to běžná repertoárová čísla a hry popisného a přízemního realismu, obrazy životní prostřednosti. Dramaturgie B/O je dramaturgií extrémních poloh významových a výrazových, sahajících od bujného smíchu a parodie k drastice a extatičnosti.

Trvalá intimní součinnost režisérky a dramaturga (spolu s důležitým spojením ženského a mužského elementu) s sebou nese jisté tajemství. Jak taková spolupráce probíhá? Co je v ní určující? Vyloučíme-li vágní splynutí duší, jež má své místo v pokleslých milostných románech, tušíme v této spolupráci jisté plodné napětí. Ve starším rozhovoru vymezuje Burešová svůj vztah k nejbližšímu tvůrčímu partnerovi ještě zcela obecně a bezkonfliktně: „Žijeme a pracujeme spolu už přes deset let, a i když nebyl pod každou mou inscenací podepsán jako dramaturg, byl mi vždy nablízku svou radou. Je to korektor mých úvah, je i mým prvním neshovívavým kritikem, nemluvě o tom, že některé hry pro mne objevil právě on a že se často podílel na celkové koncepci inscenace i na její realizaci. Snad jedinou nevýhodou tohoto pracovně rodinného spojení je, že si od práce neodpočineme ani doma – zato si však máme stále o čem povídat.“[1]

---

[1] Pokorná, Terezie. Divadlo jako „ekologie ducha“. *Divadelní noviny* 2, 1993, č. 6, s. 10.

V novějším interview u příležitosti inscenace Senekovy *Faidry* prozrazuje režisérka něco o svých dramaturgických preferencích: „Dělám skoro radši texty, které jsem ještě nikdy neměla možnost vidět, jako nedávno Kleistova *Amfitryona* či Calderónovo *Znamení kříže*. Člověk není ani podprahově ovlivňován, inspiruje se textem a svou představivostí. *Faidra* je zároveň starobylá a velice moderní hra. Už jen jak bez oklik otevře problém.“ Ve vztahu k další Senekově tragédii, kde Thyestes se smyslem pro krutý detail popisuje, jak Atreus připravuje hostinu z masa a vnitřností dětí svého bratra, se projevují režisérčiny žensky a mateřsky citlivé zábrany: „Právě *Thyesta* mi před lety dramaturg Štěpán Otčenášek nabízel, ale to bych inscenovat nemohla. Hrdiny musím vnitřně pochopit, od postav *Thyesta* bych měla příliš velký odstup. Problém Faidry je mi bližší. Faidra není zlá a mstivá. Ale je osamocená a snaží se naplnit velkou potřebu lásky.“[2]

2.

Při motivaci dramaturgické volby hrají svou roli důvody ideové, estetické, psychologické, vkusové a ovšem i zcela osobní zkušenosti. Když se Hana Burešová roku 2008 rozhodla nastudovat notoricky známé Dumasovy *Tři mušketýry,* nespokojila se s konvenční dramatizací, ale konfrontovala tradiční látku se zážitky vlastního dětství. Podala o tom velmi konkrétní svědectví: „K četbě mě dovedl nejprve zážitek filmový, a to *Tři mušketýři* z roku 1961 s G. Barrayem v roli d‘Artagnana. Bylo mi devět a viděla jsem je někdy na jaře 68 v černobílé televizi, k jejímuž sledování mě pozvala paní Drahorádová, sousedící s námi na pavlači v mém rodném domě v Praze na Smíchově. Hluboký dojem smazal takřka úplně mou dosavadní vášeň pro Vinnetoua […] a namísto Old Shatterhanda, s nímž jsem dosud spojovala svou androgynní identitu, jsem si […] vytvořila ‚vektor‘ d‘Artagnana a ztotožnila se s tímto fanfarónským odvážlivcem, příbuzným Dona Quijota a Cyrana, jenž má rád ‚zápasy marné‘ […] Založila jsem promptně také mušketýrskou partu z děvčat ze třídy, některé byly už tehdy jasné ‚ženy‘, a ta nejatraktivnější byla samozřejmě Milady (nebo občas Královna, aby neměla jen negativní roli), představitelka nadzemsky obětavé Konstance bohužel brzy na to emigrovala a po ní už nebyla žádná spolužačka dost vhodná. Aramis byl fluktuant z party se občas vytrácející – nositelky jeho jména se měnily, na rozdíl od Portha, jehož ‚fidelis a fortis‘ představitelka je dodnes mou nejlepší přítelkyní (životem už však dosti pohublou) a Atha, jehož misogynství a sklon k depresím dodnes provází mou vzácnou (i vzácně vídanou, leč stále milovanou) přítelkyni-spisovatelku. Až na pár ‚šermířských‘ utkání s klacky se však činnost party neprojevovala nějakým napodobováním situací z románu. Šlo spíš o pocit naší sounáležitosti s hrdiny…“ Mostem k odlehlé historické skutečnosti se stala rušná atmosféra šedesátých let, jež „byla synonymem mládí, lásky a entuziasmu a korespondovala v mnohém s tou romantickou dobrodružnou četbou. Vždyť stejně jak mí hrdinové sršela i společnost 60. let vitalitou, odvahou až fanfarónskou, smyslem pro soudržnost a nezištnou obětavost, pro čest a spravedlnost a zvedala hlavu vysoko do oblak… než se utopila v šedi normalizační pasivity.“[3]

3.

Na větvi vzpomínky byla zachycena i inscenace *Tří mušketýrů* v Městském divadle Brno (prem. 13. září 2008). Základním inscenačním principem se stala konfrontace pracující s kontrasty a paralelami všeho druhu.

Děj romantického příběhu ze 17. století je situován do omšelého činžáku s dlouhou pavlačí a rozlehlým dvorem opatřeným klepadlem na koberce a popelnicemi (výtvarník David Marek), kde se míjejí nájemníci v šedivém civilu i prohánějí mušketýři v pestrých kostýmech (výtvarnice Samiha Maleh), inspirovaných nezapomenutelnými ilustracemi Maurice Leloira. Dumasův příběh je sledován s pietní věrností předloze, ovšem zkráceně a zrychleně. Jeho svět je evokován nikoli popisem, ale akcí. Nesou jej v sobě a s sebou jednotlivé postavy v individuálních i hromadných šarvátkách, honičkách, velkolepých pitkách, politických a milostných intrikách.

Moderní dění se odehrává v přetržitých a roztržitých žánrových momentkách, jejichž banalita i pokleslost se nejednou dostávají do rozporu s bojovnými národními hesly. Výsledné efekty konfrontace jsou někdy dramatické (když mušketýrský triumf nad kardinálovým úkladem s královninými přívěsky probíhá paralelně

---

[2] Kolářová, Kateřina. Bolestný křik trápené duše. *MF Dnes* 17. 3. 2007.

[3] Burešová, Hana. Tři mušketýři po čtyřiceti letech. Program k inscenaci *Tři mušketýři*, Městské divadlo Brno 2008, s. 212 a 214.

s českým hokejovým vítězstvím nad sovětským mužstvem: „Hurá! Vy nám tanky, my vám branky!“), někdy komické (když fiktivní d‘Artagnan horlivě střežící bezpečnost nešťastného milovníka Buckinghama, nedopatřením probodne močícího „reálného“ opilce), ale vždy významonosné.

Konfrontace probíhá i v moderním pásmu, kde proti unaveným a ustaraným dospělým (včetně už normalizačně uvědomělé domovnice Smetákové s koštětem, z níž Eva Jelínková učinila špiclovsky bdělou obdobu historických intrikánů) figuruje temperamentní mládí s jeho věčnou touhou po dobrodružství. Dívky, hrající si na mušketýry, nemohou ovšem rozvinout paralelní příběh, jejich doménou zůstává empatie a sympatie. Děti jako herci jsou roztomilé, pohybově šikovné, s hlásky neškolenými a neprůraznými. Kontrastní funkci však plní s patřičnou dojemností, jež v dospělých pamětnících vyvolává jistou nostalgii.

Konfrontaci využívá i inscenace Goldoniho *Lháře* v Divadle v Dlouhé (prem. 16. dubna 2005). I zde čerpají inscenátoři z osobní (cestovatelské) zkušenosti. Proti hybnému a strakatému světu komedie dell’arte s jejími typy, maskami, zápletkami, karnevaly stojí utahaná turistika naší doby, kdy každý, kdo na to má a ještě může, cestuje. Vyústění různorodého a k nepřehlednosti zamotaného děje (korunované Leliovým velkolepým lhářským monologem) ovšem přináší i poznání, že nešlo pouze o zábavu založenou na komické konfrontaci dvou odlehlých světů, ale o věčné lidské sny a iluze, které si vytváříme o minulosti a které si minulost a přítomnost vytvářely a vytvářejí o sobě.

4.

Metoda sukcesivní a simultánní montáže se nejlépe uplatňuje ve hrách, v nichž se individuální příběhy propojují se společenskými, historickými událostmi. *Obrazy z Francouzské revoluce* (Divadlo v Dlouhé, prem. 10. listopadu 2000) mají na první pohled charakter dokumentárního divadla. Nebezpečí přímočaré faktografičnosti se inscenátoři vyhnuli spojením různých způsobů podání v různých žánrových polohách: proklamace, politické proslovy, lidové manifestace a veselice, rekonstrukce typických a rozhodujících příhod vedle prvků metaforických, mířících k časovému přesahu a zobecnění. Počátek zářijového krveprolití je pojednán v náboženských kategoriích jako sborová litanie ke třem božstvům revoluce – Maratovi, Robespierrovi a Dantonovi; útěk královské rodiny z Francie jako parodistický operetní výjev, pro což byl vytvořen dostatečný předpoklad v buffózním pojetí Ludvíka XVI. Vlastimilem Zavřelem; soupeření protagonistů revoluce jako „souboj titánů“ v boxerském ringu, kde Danton (Miroslav Hanuš) čelí Robespierrovu (Miroslav Táborský) mrazivému mravokárství posledními výbuchy své unavené vitality.

Základní problém montážní skladby – sjednocení rozmanité látky – vyřešili inscenátoři osvědčenou metodou divadla na divadle, pojetím revoluce jako velkého divadla světa. Základ poskytlo už scénické řešení Karla Glogra, který předscénu (na níž se odehrávají masové akce) obestavěl lóžemi Commédie Française. Akčním jednotícím prvkem je pak postava Figara, který v přesném a ostrém podání Jana Vondráčka artistně, vemlouvavě i provokativně, slovem, zpěvem i tancem obsáhne stejně klasickou komediální postavu jako komentátora i činitele revoluce. Hra, z níž pochází, přímo odráží peripetie dějinné situace: na počátku figuruje *Figarova svatba* jako předzvěst revoluce, na jejím vrcholu je zakázána pro urážku lidu.

Plní-li Figaro především funkci jevištně organizační, vnitřní kontinuita děje je nesena postavou tragického hrdiny revoluce Maximiliena Robespierra, neúplatného osamělce, jenž ze zákulisí iniciuje, řídí a hodnotí běh událostí. Miroslav Táborský je odkázán na texty převážně monologického charakteru, na proslovy, programová prohlášení a zejména reflexe. Obsahově zdánlivě statickým, leč výrazově citlivě diferencovaným partem dokáže názorně vyjádřit jednotlivé fáze a proměny revoluční teorie a praxe: od bezelstného výchozího idealismu – přes realismus nezbytného teroru – přes skepsi a stihomam, paradoxně spojený s megalomanií a sebezbožněním – až k nevyhnutelnému pádu, v němž naposledy zoufale a křečovitě zazní fanatikovo vyznání lásky k lidu. V jednom lidském osudu se tak naplňuje stará pravda o tom, že revoluce „vždycky dospěje jinam, než kam chtěli ji dovést její původcové“, řečeno s Viktorem Dykem.

Simultaneita funguje v inscenacích B/O různými způsoby a v různých významových souvislostech. Dostojevského román *Běsi* je sugestivní obraz bizarních mravů, pronikavé existenciální drama, napínavá krimi a navíc prorocká mapa rozkladných politických idejí. Inscenátoři (Divadlo v Dlouhé, prem. 20. dubna 2002) ve snaze postihnout co nejvíce z Dostojevského polyfonie zdůraznili už vnějším rámcem a hereckým aranžmá prolínání osobních příběhů se společenským děním, přesah soukromí do veřejnosti. Půdorys výchozího salonu (výtvarník Milan David) zůstává zachován, postavy proudí i slídivě setrvávají, přestavby se dějí v přízračné

stínohře, jiná místa jsou značena světly, zvuky, projekcemi. S rozvinutím milostných a politických intrik se souvislý fabulační řád zamlžuje a dramatické dění se zmítá v nepřehledném, leč strhujícím víru. Salon se stává širším světem, kudy vedou bludné cesty donkichotského poutníka starého Verchovenského, kde se odehrávají skandály a exhibice, hysterické i blouznivé citové výlevy, nesmyslný souboj, Kirillovova sebevražda i halucinace Stavroginova vnitřního světa. To vše za stálé výhružné přítomnosti Verchovenského zločinné bandy.

Historické drama Dmitrije Merežkovského *Pavel I.,* uvedené ve zpracování B/O Městským divadlem Brno pod názvem *Smrt Pavla I.* (prem. 8. září 2007), má svůj dramatický střed v nevypočitatelném charakteru všemocného samovládce a osami děje jsou na jedné straně nevyzpytatelné projevy svévolné moci, na straně druhé odpor proti ní a snaha o změnu situace.

Prostorem dění je dvůr jako místo, kde se rozličné síly setkávají, kde se odehrávají a prolínají osudy rodinné i veřejné, intimní i politické. Tedy dvůr v širším smyslu, kde mají místo stejně manželské a milenecké výjevy jako vojenská přehlídka, politická disputace, diplomatický rituál nebo spiklenecká schůze. Autorovy scénické představy byly ovšem v zajetí dobové konvence a počítaly s iluzivními proměnami jednotlivých prostředí. Výtvarné řešení inscenace (Tomáš Rusín) je svou abstraktní geometričností zcela protichůdné: pohyblivé scénické prvky (průsvitné obdélníkové panely a pojízdné praktikábly se schody) umožňují složité jevištní aranžmá a viditelné proměny dramatického místa. Potlačením dynamických prvků spolu s drobnými doplňky účelového mobiliáře (stůl, židle, pohovka, spinet) se vyznačuje přechod od veřejnosti k intimitě. Ryze účelové pojetí scény ponechává z valné části historickou a psychologickou charakterizaci hercům a kostýmům. Historizující oděvy Zuzany Štefunkové, mezi nimiž vedle nádherných dámských rób vynikají pestré uniformy, plní ilustrativní i typizující funkci. Jejím nositelem je vedle „střihu“ (přepychového, plebejského, uniformního i asketicky střídmého) zejména barevné provedení. Střídají se elementární barvy v odstínech červené, černé, bílé, šedé, jež fungují vedle konvenčních představ i v ozvláštněných významových posunech. Třeba bílou zde spíše než s nevinností spojujeme s intimitou a bezbranností (carova sentimentální idylka s milenkou), ale též s bezradností, pasivitou, letargií (princovo snivé polehávání).

Byla-li režisérkou a výtvarníkem do značné míry ignorována iluzivní ilustrace, neplatí to o náladě a rázu prostředí. Osvícením a zadními projekcemi je sugerována chladná atmosféra zasněžené nebo zamlžené krajiny. Různě přemisťované a obracené panely vytvářejí nepřehledný, bludišťovitý terén chodeb, schodišť a komnat. Proměny prostředí obstarávají svým zmateně produktivním hemžením četní sluhové scény. Jejich stylizovaně zpomalené pochodování (v uniformách, s puškami a bodáky) na horizontu budí dojem všeobecného střežení a ohrožení, přispívá tak k demonstraci militaristického systému, pronikajícího do všech vrstev veřejného i soukromého života.

5.

Stejně dobře jako v historických obrazech simultaneita funguje v polohách komických, parodistických, groteskních, fantaskních, kladouc vedle sebe podle surrealistické zásady tak říkajíc deštník a šicí stroj na pitevní stůl. Parodistická funkce vystupuje do popředí v Nestroyově burlesce *Opice a ženich*. Vynalézavý autor v ní ozvláštnil osvědčené namlouvací schéma dvou konkurujících si nápadníků záměnami mezi skutečným (z cirkusu uprchlým) opičákem a ženichem za opici z taktických důvodů převlečeným. Starosvětská barvotiskovost se v inscenaci B/O (Divadlo v Dlouhé, prem. 4. prosince 1999) kříží s parodistickou nadsázkou, divadelní konvence se zcizujícím odstupem, elementární fraškovitost s intertextovými vtipy a odkazy. Scéna Karla Glogra postupuje od předscénových vycpaných zvířátek v klecích a nezbytného sádrového trpaslíka (jenž v patřičnou chvíli překvapivě oživne a zařadí se do přehlídky cirkusových atrakcí) přes centrální bohatě okvětovanou besídku (sloužící jako konstrukce opičích lezeckých kousků) až ke kýčovitému horizontu s alpskými velehorami a stádem pasoucích se fialových krav (připomínajících televizní reklamu na čokoládové výrobky), z nichž jedna při výstřelu domácího pána padne vzhůru nohama. Stejně malebně jsou řešeny kostýmy a nápadně líčené tváře herců, zdobené navíc starosvětskými parukami, licousy, kníry, plnovousy.

Vychází-li anglická „fantasy“ Terryho Pratchetta *Soudné sestry* z krvavé a zlověstné Shakespearovy tragédie *Macbeth,* je nasnadě, že její parodičnost je nesena komikou hrůznou. „Celá Plocha jest jevištěm“. Věta, odvozená ze Shakespeara, se vztahuje na celý pohádkově fantaskní svět Zeměplochy, která je placatá a putuje vesmírem na zádech obrovské želvy. Scéna (opět Karla Glogra) pracuje zcela logicky, leč ve zcela nelogických

spojeních, s prvky makabrálními (černé závěsy, mučicí nástroje, klec s kostrou) i nezakrytě jevištními (fragmenty sloupů a říms, jež v patřičnou chvíli padají spolu s kašírovanými balvany). Bludišťovité rozestavění scénických předmětů umožňuje nenadálé proměny dějiště i třeba názorné obletování Zeměplochy čarodějkami předbíhajícími čas. Kostýmy Samihy Malehové svou křiklavou barvitostí, tvarovou výstředností (prodlužují, zbytňují a deformují kontury postav), groteskní nadsázkou (neuvěřitelně trčící ňadra zlé královny, na něž lze postavit naplněný pohár) a výmluvnými kontrasty tvoří základ i východisko herecké charakterizace.

6.

Důležitou součástí inscenací B/O je hudba, ať původní nebo převzatá, klasická nebo moderní, tzv. vysoká nebo všelijak pokleslá. Tvoří ve scénické struktuře samostatná čísla, prvek dramatického kontrapunktu nebo doprovod dramatických akcí. Dávným poradcem při výběru převzaté hudby je Haně Burešové Ivan Žáček, skladatelem původní hudby nejčastěji Petr Skoumal (*Mojžíš, Vražda v katedrále, Konec masopustu, Lhář, Faidra* aj.), Vladimír Franz a u komediálních produkcí herec Jan Vondráček.

V historických *Obrazech z Francouzské revoluce* slouží k ilustraci dobových poměrů revoluční melodie a písně (*Karmaňola*, *Ça ira*, *Marseillaisa* aj.). Nenásilně pronikají do dramatického děje, protože jsou evokovány ve stavu zrodu. S vášnivými projevy živelného revolučního nadšení kontrastují rokokově stylizované pěvecké a taneční výjevy na hudbu Mozartovu a Offenbachovu.

Škola základ života (nejstarší verze roku 1991 ve Středočeském divadle Kladno a Mladá Boleslav, poté 1994 v Labyrintu, 1996 v Dlouhé a nakonec 2010 v Městském divadle Brno) vychází z komedie, kterou ve třicátých letech napsal Jaroslav Žák pro D 38 E. F. Buriana. Inscenátoři se nespokojili s někdejší podobou dramatického díla, ale čerpali též z autorových humoristických próz a zejména z populárních filmů podle nich natočených. Své předobrazy výslovnými citacemi a odkazy otevřeně přiznávají, děj historicky situují a lokalizují. Obejdou se při tom bez nemotorného vykreslování dobové kulisy i bez naučného komentáře. K sugesci odlehlé mentality a emocionality používají prostředku daleko elegantnějšího – starých písní a šlágrů, veselých i sentimentálních, milostných, sportovních, trampských i exotických, jak je zpívala mládež před poslední válkou i za ní ve školách, na hřištích, v osadách, u táboráku atd. A hraje i zpívá je nikoli oddělené hudebně-zpěvní těleso, ale sami aktéři hry, herci-žáci. Amatérský punc jejich produkci nikterak neškodí, naopak stupňuje její divadelní autentičnost.

Komplikovanějším způsobem, kdy hudební citace pronikají přímo do organismu dramatického díla, pracuje s hudbou inscenace Grabbova *Dona Juana a Fausta* (prem. ve Studiu Labyrint 9. září 1992). Při nástupu Dona Juana zazní pompézní úryvek z Berliozovy *Smrti Kleopatry*, jeho příchod na svatební hostinu provází slavná árie z Mozartova *Dona Giovanniho*. Klasické citace fungují jako hudební vizitky, jimiž jsou postavy naráz představovány, charakterizují situace a gradují dramatický účinek, ale příležitostně vytvářejí též posměšně polemický kontrapunkt – např. melodie Beethovenovy *Ódy na radost* ve chvíli Faustova pádu.

Spojujícím a sjednocujícím činitelem se v inscenaci *Tří mušketýrů* stává hudba Beatles. Na jedné straně připomíná beatlemanii šedesátých let, na druhé straně svým optimismem, jímavou sentimentalitou a spontánním temperamentem překvapivě účinně koresponduje s romantickou náladou starého příběhu i s romantickým naladěním novodobých hravých dívek.

V produkcích bujně komických využívají B/O občas hudebních sklonů herce Jana Vondráčka. Pro *Opici a ženicha* zkomponoval pro všechny „charakteristickou“ hudbu ze všech „oper“ světa a pro sebe namixoval parádní hudební číslo, kde mohl uplatnit své hereckopěvecké vlohy. V *Soudných sestrách* posloužila jeho bouřlivá a patetická hudba jako komplementární složka strašidelné scény, vypomohla si citáty od těžké klasiky až po *Sedm statečných,* aby spolu s hřmotnými zvuky a blýskavými světelnými efekty evokovala účinky živelných i lidských pohrom. Pravou pastvu poskytla Vondráčkovi Pratchettova velkoparodie *Maškaráda*, inspirovaná proslulým *Fantomem Opery*, který se dostal i do podtitulu (Divadlo v Dlouhé, prem. 12. dubna 2006). Dílu, jež si s nadšeným šklebem pohrává s velkooperními konvencemi a absurditami, sluší univerzální hudba (nově i režisérkou a Ivanem Žáčkem vybraná) sugerující atmosféru bizarního hudebně-dramaticko-provozního úkazu. Vemlouvavě zní při hře i přestavbách a simuluje též univerzálně reprezentativní, syntetické operní dílo, do něhož se vejde Mozart, Verdi, Wagner i třeba naše *Prodaná nevěsta.*

Dvorním skladatelem je hned po Petru Skoumalovi Burešové a Otčenáškovi Vladimír Franz. Daří se mu stejně dobře na carském dvoře jako v ruské provincii, v podmínkách alžbětinských, barokních nebo klasicistických. Ve *Smrti Pavla I.* dotváří všudypřítomná hudba ráz prostředí a atmosféry. Plní především dvojí

funkci. Předně ovšem dramatickou: graduje, rozlišuje, kontrastuje i náladově podmalovává různé výjevy v širokém rozpětí od oficiální monumentality až po grotesku. Naplno zaznívá i při přestavbách a brání tak, aby vzruch a napětí poklesly. Ale není to pouhé vyplňování dramatické prázdnoty. I jevištní manipulační úkony jsou v rázné hudební rytmizaci součástí demonstrace – demonstrace militaristicko-policejního systému. Konečně plní hudba i funkci metaforickou. Bubnování, troubení, pochody, kozáček, hra na spinet, pravoslavný zpěv i zlověstné krákání havranů a vran mají vedle praktického použití i platnost příznačných motivů.

V Calderónově *Lékaři své cti* spíše než o hudbě lze mluvit o hudebně zvukovém pásu. Často je skoro neslyšný, mnohdy dramaticky posiluje, jindy zase přechází v sugestivní zpěv.

Souhrnně lze Franzovu kompoziční metodu charakterizovat citátem divadelního syntetika Paula Claudela: „Hudby je v dramatu zapotřebí. Dodává mu atmosféry, trvalého proudění, které pokračuje, když herci mlčí, a s kterým se jejich slova neustále slaďují. Nemá za úkol podporovati a podtrhávati slova, ale vytvářeti za dějem jakýsi zvukový čaloun…“[4] Nejde paralelně se slovy, „často je předbíhá, provokuje, náladou pobízí k jejich vyslovení […]. Je pro ucho tím, čím je prospekt v hloubi scény pro oko.“[5]

7.

Pro herectví je v inscenacích Hany Burešové a Štěpána Otčenáška příznačná a na první pohled zřejmá už zmíněná záliba v extrémních polohách od patosu ke grotesce. Volba výrazových prostředků je pochopitelně závislá na žánrové poloze her, ale dráždivé rozpory se uplatňují i v rámci jedné hry a jedné herecké postavy. Umožňuje to nejen ozvláštnění psychologie, ale i přesah psychologie k obecným významům.

Vrcholné výkony tragické a tragikomické podal ve starších inscenacích B/O Karel Roden. V nejvděčnější roli dona Juana ve hře Grabbově vytvořil fascinující, moderně koncipovanou (image soudobého populárního zpěváka!) studii svůdnických manýr, jejichž paradoxní základ objevil v překvapivém křížení mužského dobyvatelství se zženštilostí fyzického založení. V Crommelynckově *Velkolepém paroháči* (Divadlo v Dlouhé, prem. 28. února 1998) předvedl velkolepý part s použitím všech možných výrazových rejstříků: s neumlčitelnou výmluvností fanatika, s nezřízenou fabulační schopností básníka, jehož inspirace přivádí za hranice zdravého rozumu, s bezohledností pedantského tyrana a posléze se zoufalstvím rozložené osobnosti.

Markantní příklad přesahu psychologie k významům společenským a politickým skýtá titulní postava Merežkovského tragédie. Základní příčina dramatického konfliktu tkví v samovládcově psychickém založení, poznamenaném neblahými zážitky z dětství. Obávaná matka Kateřina se stále znovu jako hrozba vynořuje z Pavlových vzpomínek a za carovým nevyzpytatelným chováním cítíme jakousi nepřekonanou dětinskost, stejně naivní a hravou jako prohnanou a bezohlednou. Erik Pardus nesetrval na vnějších znacích carova jednání, ale našel v jeho rozporech jakýsi vratký, maniodepresivní řád. Herci se podařilo dát nepřirozenosti punc samozřejmosti. Náhlé a nečekané, zdánlivě nelogické a přece všelijak motivované proměny nálad, sahající od tuhé agresivity k zjihlému sebedojímání, šaškovsky rozšklebená a hned zase strnulá mimika, potrhlé postoje, pohyby a gesta, které se velikášsky monumentalizují při státnických úkonech a naopak roztékají do lepkavé sentimentality v náručí milované přítelkyně – to vše vyvolává ambivalentní pocit, že jde zároveň o krutého a nebezpečného šílence i o niterně hluboce zraňovaného senzitiva.

Pavlova nevypočitatelnost se zřetelně promítá do dvorského řádu, v němž se militaristická přesnost a přísnost kříží s nahodilostí, takže výsledným dojmem je poruchový mechanismus, zároveň směšný i hrůzný.

Rozpornost charakteru cara Pavla I. jasnozřivě postihuje dvojí stránku diktátorské mentality, v níž se běsovská krutost může překvapivě snoubit se (zdánlivým a neplodným) humanismem utopických snů. Odráží se zde i legendární ruský mesianismus, pokoušející se vlastními silami řešit světové problémy a stát se tak spasitelem všehomíra. Pavlův způsob vládnutí může připomínat nejen bizarní manýry různých soudobých tyranů a tyránků, ale též politické a diplomatické praktiky totalitních režimů.

Podobné spojení výrazové konkrétnosti a významového přesahu najdeme i v hlavní postavě Calderónovy tragédie *Lékař své cti* (Divadlo v Dlouhé, prem. 4. dubna 2009). Don Gutierre v podání Miroslava Táborského prochází složitým vývojem od postoje sebevědomého vlastníka krásné ženy přes pochybnosti a zmatky (které ho

---

[4] Claudel, Paul. *Pod hradbami athénskými.* Přel. Otto František Babler. Svatý Kopeček u Olomouce: O. F. Babler, 1938. s. 11.

[5] Claudel, Paul. *Możliwości teatru.* Přel. M. Skibniewska. Warszawa: Wyd. Artystyczne i Filmowe, 1971. s. 162–3.

nutí k nedůstojnému špehování a odposlouchávání) až k likvidační mánii bezuzdného žárlivce, který se neštítí řešit svou údajně spravedlivou věc nedůstojnou intrikou. Táborského promyšlený výkon dokáže prostřednictvím ambivalentní psychologie vyjádřit zrůdnou ideologii vražedné cti. Když je v závěru zproštěn viny a potrestán pouze přidělením nové, kdysi opuštěné družky, nesleví ze svých nároků a naznačuje, že v případě potřeby by byl schopen svůj čin opakovat.

Gutierrovu předurčenou oběť (protože v dobových představách působila zrůdná presumpce viny!) hraje Helena Dvořáková v mučivém dilematu – je prudce zmítána rozporem mezi rozumem a citem, mezi manželskou povinností a přitažlivostí impozantního svůdce. Hluboce zakořeněná morálka jí nedovoluje porušit věrnost, ale hlas srdce velí udělat všechno pro jeho záchranu, byť za cenu vlastní zkázy. Příkladný typ tragického konfliktu.

Do obdobných okolností jsou oba protagonisté vrženi v Senekově *Faidře* (Divadlo v Dlouhé, prem. 17. března 2009). Hrdinčina tragická dráha zde prochází ještě prudšími a trýznivějšími zvraty. „Helena Dvořáková je Faidrou vášnivou i zoufalou, která se postupně vysvléká z královského zlata, aby byla jen ženou toužící a milující. V závěru se pak z ní stává už jen vyhaslá troska, kterou konečně osvobodí dobrovolně přijatý trest.“[6] Podle Vladimíra Justa je Faidra „skutečně barbarským vpádem do Theseova domu, není to odpovědná, jen vnitřně zmítaná Racinova vladařka, dává nedovolené vášni od počátku průchod, byť ne zprvu slovy, ale tělem a očima. Faidřina ústa sice chlácholí znepokojenou Chůvu slovy rozumu, ale těkavé a vášnivé pohledy, upřené do publika, ji zrazují a bezděky odhalují nezměrnou hloubku vášně k Hippolytovi.“[7] Dodejme, že ani Theseus v podání Miroslava Táborského nepostrádá barbarských rysů. Vrací se „ze svých pochybných záletů s maskou necitelného vladaře na tváři, jež mu však při líčení strašlivé smrti, již na syna přivolal, způsobí namísto slz krvavé rány…“[8]

Optimální představitelé tragických rolí se však uplatní i v rolích typově zcela protikladných. Dvořáková v *Maškarádě* jako skoročarodějnice a příležitostná operní adeptka Anežka Nulíčková, k nepoznání ztučnělá a zmaškařená, obdařená impozantním hlasovým fondem, nevyčerpatelným temperamentem a zejména vše překonávající elementární poctivostí. Táborský například jako posmutnělý opičácký nápadník v Nestroyovi nebo pantátovsky přízemní i prohnaný operní ředitel v *Maškarádě*, vzhledem připomínající ilustrace starých humoresek.

Pro výkony Jana Vondráčka je příznačný dramaticky funkční exhibicionismus uplatňovaný v polohách vážných a zejména komických. V *Běsech* jako mladý Verchovenskij překřikuje všechny a všechno demagogií vypůjčených revolučních idejí, gestickou posunčinou na první pohled prozrazuje svou prázdnotu v kontrastu k nervně plaché přítomnosti skleslého Šatova (Pavel Tesař) i ztišeně tajemné sugesci svůdce Stavrogina (David Prachař). Z šaškovského řádění se postupně klube nebezpečná stránka Verchovenského charakteru: je nejenom strůjcem rodinných trapností, ale též iniciátorem politických zločinů.

V komických rolích uplatňuje Jan Vondráček svou kluzkou a ironickou přizpůsobivost. V Nestroyovi jako opičákův sluha Hecht alias Štika hbitě intrikuje pro sebe i pro pána a ještě veškeré dění potměšile komentuje a reflektuje. Jeho hladká tvářička s koketní čupřinou, hrdě se hlásící ke své parukovitosti, drze mísí falešnou nevinnost s nevinnou falší. V *Maškarádě* si ponechal svou velkou příležitost na sám závěr. Estétsky stylizovaný, dekadentně povýšený umělecký šéf Sardelli (opět s velkolepou kšticí) parádním číslem donekonečna nastavovaného umírání s kordem v hrudi vyjádřil svou nepřekonatelnou nenávist k umění tak absurdnímu, jakým je opera.

Jakousi sumou Vondráčkova herectví je jeho lhář ve *Lháři.* „Jan Vondráček představení sebejistě kormidluje a ještě před zakotvením přidá virtuózně stupňované a výjimečně sugestivní lhářské extempore o ničivém zvuku eskalátorů, dohánějících mladíky až do náruče prostitutek, které je pomocí alkoholu donutí k podpisu svatební smlouvy. Výhodou herce je ‚velkoprostorový‘ hlas dobrého zpěváka, se kterým dokáže náležitě kouzlit: tu ho má plná ústa, tu zavyje falzetem, jak jen to situace vyžaduje.“[9] Nejde však jen o nepřetržité chrlení lží. Vondráčkovi

---

[6] Paterová, Jana. *Faidra.* ČRo Vltava, 19. března 2007.

[7] Just, Vladimír. Vystupňovaná červeň Faidry. *Divadelní noviny* 16, 2007, č. 8, s. 5.

[8] Op. cit.

[9] Kunderová, R. Legrace s klasiky po česku II: proč Goldoni? *Svět a divadlo* 16, 2005, č. 4, s. 33 až 34.

se podařilo vyjádřit i hlubší smysl lhářství, jež není jen taktikou a klamem, ale též posláním, údělem, bytostnou potřebou snění.

8.

Při všem estetickém pluralismu, zřejmém ve všech složkách divadelní struktury, je v inscenacích B/O něco klasicky přísného a důsledného. V latentní polemice k postmoderní libovolnosti úporně směřují skrze mnohost a rozmanitost k řádu. Kořeny řádu vždy spočívají v tradici. Hana Burešová absolvovala divadelní fakultu Akademie múzických umění v Praze inscenací *Hra lidová (1983),* jejíž text si připravila podle českých lidových her vánočních a pašijových. V dobách kulturněpoliticky (jak se říkalo) příznivějších se k této dramaturgické orientaci nejednou vrátila – Vodseďálkovým *Mojžíšem*, Eliotovou *Vraždou v katedrále*, Taboriho *Goldbergovskými variacemi*, trojím *Calderónem*.

Motivace tohoto zájmu není úzce religiózní, ale míří k podstatným otázkám lidské existence. Náboženská témata poskytují archetypy nadčasových lidských situací, šifry lidského údělu ve světě, vyjadřují věčnou lidskou touhu po transcendentnu. Zakotvení v tradici tu neznamená sterilní konzervatismus, ale záruku kontinuity a jedinou naději, jak vybřednout ze současného zmatení jazyků a hodnot.

Duchovní rozměr, horizont absolutna účinkuje v celém repertoáru B/O bez rozdílu původu a žánru. I u autora vnitřně tak rozpolceného, jako byl Grabbe, prosvítá tragickou temnotou inscenace paprsek naděje. Rytíř není pouhým ďábelským svůdcem, pod jeho pokušitelskou arogancí zaznívá i nostalgie po ztraceném ráji. Svůj záměr výslovně vyjádřila režisérka v rozhovoru s Karlem Králem: Satan je „pouhým ramenem spravedlnosti. Vzato ‚pohádkově', kdyby chtěl Bůh Satana úplně zničit, tak to mohl udělat. Ale on ho tu nechá, aby pokoušel a zkoušel lidi."[10] Zní to snad naivně, ale vyjadřuje to hlubokou teologickou pravdu. Pro svůj pohled na vyznění Faustova a Juanova osudu našli inscenátoři výmluvný znak, „záblesk čistoty", ztělesněný nevinným dítětem v bílém, které se zjevuje ve chvíli, kdy se Rytíř chystá odnést Juana do pekla. I když si Hana Burešová v dětství přála být klukem a ani později se nestala bojovnou feministkou, obohacuje doménu české režie nápadným příspěvkem ženského realismu, ženské vitality a ženské moudrosti. Není snad dítě nejpádnějším a nejreálnějším ženským argumentem?

V permanentní touze po dokonalosti a čistotě (protikladné všem samoúčelným špinavostem módní „coolness"), ve schopnosti zpodobovat život všemu navzdory jako neomezený rezervoár lidských možností neomezenými jevištními prostředky, v objevování zázračnosti světa skrze rozpoutanou hravost spočívá „pozitivní energie" (Karel Král) inscenací Hany Burešové a Štěpána Otčenáška. Jejich divadlo přináší do našich ustaraných, upachtěných a popletených časů kvality a hodnoty, jež lidem citelně chybí a po nichž podvědomě touží. Dobrodružství, radost, smysl a řád.

(Převzato z Divadelní revue 21, 2011, č. 1, s. 63–76)

---

[10] Kapitán John Peggy Heartfield vypravuje [rozhovor Karla Krále s Hanou Burešovou]. *Svět a divadlo* 4, 1993, č. 1, s. 68.