UNIVERZITA KARLOVA V PRAZE

FAKULTA HUMANITNÍCH STUDIÍ

Pracoviště orální historie – soudobé dějiny

Bc. Veronika Dušáková

Herec v regionálním divadle v období normalizace a transformace

Diplomová práce

Vedoucí práce: **doc. PhDr. Martin Franc, Ph.D.**

Praha 2016

Prohlášení

Prohlašuji, že svoji diplomovou práci jsem vypracovala samostatně pouze s použitím uvedených pramenů a literatury. Souhlasím s jejím zpřístupněním v příslušné knihovně UK a prostřednictvím elektronické databáze vysokoškolských kvalifikačních prací v repozitáři Univerzity Karlovy a to se zachováním mého autorského práva k odevzdanému textu této kvalifikační práce.

České Velenice 1.1. 2016 Veronika Dušáková

….....

Poděkování

Na tomto místě bych ráda poděkovala především těm, kteří mě po dobu tvorby této práce všelijak podporovali a věřili, že to jednou dobře dopadne. Velké díky také patří mým narátorům, kteří mnohdy nebyli jen primárním pramenem, ale také mi svým vyprávěním a nápady pomohli dívat se na problematiku z více úhlů. V neposlední řadě je třeba zmínit vedoucího této práce docenta Martina France, který mnohdy přispěl vhodnou radou či neotřelým nápadem jak dál.

OBSAH

Obsah	4
1. Abstrakt	6
2. Abstract	7
3. Úvod – kultura (pojmy a přístupy)	8
4. Struktura práce	11
5. Komentovaná bibliografie	15
6. Narátoři	19
7. Metodologie a specifika výzkumu	21
8. Jihočeské divadlo	25
8. 1. Jihočeské divadlo v 80. a 90. letech	27
9. A přece se točí	32
9. 1. Reflexe hraní před točnou	35
9. 2. Repertoár a publikum v plenéru	36
10. Ambice a podmínky regionálního divadla	39
11. Komedianti či kašpárci? Herci v očích veřejnosti	45
12. Herec jako pokusný králík či ten poslední mezi všemi	53
13. Přitažlivost Prahy	61

14. Porovnání před a po roce 1989 66

15. Závěr 71

16. Seznam pramenů a literatury 75

16. 1. Životopisné rozhovory 75

16. 2. Elektronické zdroje 76

16. 3. Literatura 76

17. Seznam obrazové přílohy 79

1. ABSTRAKT

Předkládaná diplomová práce si klade za cíl rozkrýt skrze osobní výpovědi pomocí (sebe)reflexí svět jednoho z regionálních divadel a jeho činovníků.

První část je věnována českobudějovického Jihočeskému divadlu jako celku. Především prezentuje s jakými ambicemi a v jakých podmínkách je toto regionální (oblastní) divadlo činitelem na kulturním poli. Prostor je dán i alternativní scéně, Otáčivému hledišti v Českém Krumlově, především z pohledu repertoáru a (ne)uvědomování si jeho vyjímečnosti i provozních limitů.

V druhé části je divadlo a především jeho činovníci podrobeni reflexi v očích diváků a „jiných“ lidí. Je vnímání pozitivního nebo negativního rázu a uvědomuje si veřejnost potřebuju kultury a její vliv na každodenní život či náročnost herectví jako povolání?

V třetí části promlouvají samotní herci a lidé od divadla a s jejich pomocí je rekonstruován jejich umělecký svět i reflexe sebe samých a hereckého řemesla obecně. Prostor je dán i zamyšlení, zda je rozdíl být umělcem v regionálnálním nebo pražském divadle a zda se v divadelním světě hodně změnilo s rokem 1989.

Klíčová slova

Jihočeské divadlo, Otáčivé hlediště, herec, kultura, jižní Čechy

2. ABSTRACT

This diploma thesis aims to uncover through personal testimonies by (self)reflection of the world of one of the regional theaters and its officials.
The first part is devoted to South Bohemian Theatre as a whole. Primarily presents with such ambitions and the conditions in which this regional theater actor in the cultural field. You can also find alternative scene, Revolving Theatre in Cesky Krumlov, especially in terms of repertoire and his superiority and operational limits.
In the second part of the thesis is the theater, and especially the officials undergo reflection in the eyes of spectators and the „other“ people. Perception is positive or negative in nature and is aware of the public need to culture and its influence on daily life or the difficulty of acting as a profession?
In the third part speaks actors themselves and people from the theater and with their help it is reconstructed the art world and the reflection of ourselves and the acting craft in general. Space is also given thought to whether the difference in regionálnálním be an artist or a Prague theater and whether in the theater world has changed a lot with the year of 1989.

Keywords

South Bohemian theatre, Revolving Theatre, actor, culture, South Bohemia

3. ÚVOD – kultura (pojmy a přístupy)

S pojmem kultura se člověk v současnosti dostává do kontaktu dnes a denně. Ale otázku, co je to kultura, není jednoduché zodpovědět. Pokud bychom hledali nějakou definici, nejcitovanější je zřejmě ta z pera Clifforda Geertze. „*...člověk je zvíře zavěšené do pavučiny významů, kterou si samo upředloˮ*[1], a proto považuje „*...kulturu za tyto pavučiny a její analýzu tudíž nikoliv za experimentální vědu pátrající po zákonu, nýbrž za vědu interpretativní, pátrající po významu. To, co hledám, je vysvětlení, interpretuji sociální projevy, jež jsou na povrchu záhadné.ˮ*[2]

Zmíněné „vysvětleníˮ je poněkud široké a bezbřehé, pro potřebu následujícího vlastního výzkumu bude potřeba pojmout kulturu poněkud úžeji, spíše jako důležitou (významovou) složku běžného života každého člověka. Její hledání, využívání, prožívání a uvědomování.

Přispět k uspokojivému definování termínu „kulturaˮ se snaží několik humanitních oborů. Čilé diskuse a výměny názorů probíhají mimo jiné například mezi sociálními či kulturními antropology.[3]

V dnešní době je velmi časté kulturu chápat spíše jako souhrn produktů uměleckých oborů (literatura, hudba, tanec, film, malba) a jejich reflexi. Mnohdy v takovémto pojetí splývá tento termín se samotným pojmem umění. Umění ovšem neoznačuje pouze produkt, jedná se spíše o proces tvoření. Vznik díla s přidaným významem v estetické i duchovní rovině. Výsledkem pak bývá participace na tvůrčím procesu a možnost, že skrze komunikaci s lidmi zapojenými do tvořivého procesu poznáme bohatosti života a jeho formy a že se před námi znázorní reálný stav světa i taktéž ideální tvář skutečnosti vědomě či nevědomě ukrývanou v prezentaci či (sebe)reflexi samotných lidí.[4]

Opomenut nemůže být ani názor, jak například deklaruje Jan Samohýl, nevnímat divadlo pouze po umělecké stránce, ale přisuzovat mu nemalou společenskou funkci i

---

[1] Clifford GEERTZ, *Zhuštěný popis: k interpretativní teorii kultury*, in: TÝŽ, Interpretace kultur. Vybrané eseje, Praha 2000, s. 14.

[2] Tamtéž.

[3] Více k tématu například Václav SOUKUP, Přehled antropologických teorií kultury, Praha 2000.

[4] Jiří ŠESTÁK, *Divadlo-kultura-podmínky (Osobní zkušenost)*, Praha 2012, s. 172-3.

přínos a vidí ho v historické kontinuitě jako místo s duší. Především vyzdvihuje divadlo ve filozofické (až náboženské) rovině, nikoliv jen jako umělecké těleso. „*Divadlo mělo ideu provázet ty lidi a dojít k jakési katarzi. Takže ten prožitek nebyl jen zábava, ale základní prvek byl společenský, skoro bych řekl právě až náboženský. To znamená, ty lidi přišli aby se změnili, aby to divadlo jim dalo nějaký širší pohled. Nejen aby je pobavilo, ale aby jim ukázalo život v nějakém dalším kontextu.*“[5]

Rozhodně žádné z prezentovaných pojetí není hodno zavržení či nepřijetí. Především ne kvůli primárnímu vymezení, ale podnětná může být především reflexe samotné konzumace a přijímání takové kultury člověkem a zároveň její vliv například na obraz daného individua a jeho tzv. sociálního kapitálu.

Optikou historiografie je „kultura“ spíše pojímána jako soubor duševních i hmotných aspektů, skrze něž se společnost prezentuje a zároveň je reflektována ve veřejné sféře. Po tíhou této koncepce pak badatelé upřeli svou pozornost k problémům a tématům, které dosud stály spíše ve stínu „velkých“ politických či hospodářských a sociálních bádání.[6]

V posledních několika desetiletích se mezi humanitními badateli, především na bázi antropologických podnětů k zájmu o všechny sféry každodenního života člověka, a také snahy o vymezení vztahu historie a kultury, rozšířilo spíše široké pojetí „kultury“, které je základem tzv. nových kulturních dějin, s jejichž konceptem se setkáváme od 70. let minulého století na intelektuální půdě ve Velké Británii či v kontinentální západní Evropě. Kultura je spíše chápána jako „*komplexní celek, který zahrnuje znalosti, víru, umění, mravy, právo, zvyky a všechny další schopnosti a návyky, které člověk získává jakožto člen společnosti.*“[7]

Jistou alternativu může do diskusí vnést teorie Clifforda Geertze, který kulturu chápe jako sémiotický proces. „*...pojem kultura…označuje historicky předávaný vzorec významů obsažených v symbolech, systém zděděných pojetí vyjádřených v symbolické formě prostředky, kterými lidé komunikují, zachovávají a rozvíjejí svou znalost života a postoj k němu.*“[8]

Jak již bylo výše zmíněno, předmětem bádání novodobých kulturních dějin je kultura ve svém širokém pojetí. Samotné kulturní dějiny však získávají spíše charakter obecné

---

5 Rozhovor s J. Samohýlem.

6 Tomáš RATAJ, *Mezi Zíbrtem a Geertzem. Úvaha o předmětu kulturních dějin,* Kuděj 7, 2005, č. 1-2, s. 146 – 151.

7 Peter BURKE, *Co je kulturní historie?*, Praha 2010, s. 44.

8 C. GEERTZ*, Náboženství jako kulturní systém*, in: TÝŽ, Interpretace kultur. Vybrané eseje, s. 105.

kategorie, kterým Geertzův koncept propůjčuje sémiotické rámcové vymezení. Pomocí jednotlivých prvků kulturního charakteru se většina individuí prezentuje navenek (díky jejich významům, kterým ostatní ovšem musí být schopni porozumět) a zároveň se tato gesta stávají důležitými konstantami při jejich inkorporaci do různých sociálních skupin.

Je nutné tuto obecnou kategorii vnímat ve všech souvislostech, které poskytuje předmět výzkumu. V průběhu času se totiž on samotný stává důležitým činitelem, jež se podílí na vytváření obrazu minulosti s pomocí mnoha přístupů a metod konceptu kulturních dějin.[9]

Výše nastíněné dvě roviny pohledu na předmět kulturního bádání nelze brát striktně jako návod, jak na něj v průběhu výzkumu nahlížet. U každé se lze inspirovat pro vlastní cestu. Nelze říci, která je lepší, plodnější či snad jednodušší. Avšak u starší koncepce užšího zaměření může nastat několik rozporů a úskalí. Především tehdy, pokud její přijetí proběhne bez potřebného kritického přístupu a výsledkem bude jen ploché a celkem nicneříkající formulování. Stejně jako u několika dalších, nemůžeme ani tomuto pojetí přisoudit absolutní platnost. Snadno se může pisateli stát, že pod tíhou zpracovávaného projektu podlehne spíše plochému popisování skutečností (tolik spojených s obdobím pozitivistického dějepisectví) než aby výsledkem jeho práce byla zevrubná analýza a interpretace z mnoha úhlů pohledu.

Především z důvodu širších interpretačních možností a vůbec většího množství tématického vymezení, bych mladší z koncepcí hodnotila jako přínosnější a využitelnější. Nevnímat divadlo pouze jako uměleckou platformu a kulturní fenomén, ale nahlížet na něj v širších rovinách, především filozofické a rovněž jako aspekt s obrovským sociálním a socializačním kapitálem. Zaměřit se nejen na obraz divadla, ale reflektovat význam obecně kultury pro celou společnost na cestě v jejím vývoji a směřování.

[9] T. RATAJ, *Mezi Zíbrtem,* s. 152 – 156.

4. STRUKTURA PRÁCE

Pokud se člověk rozhodne badatelsky realizovat na poli kultury a kulturních dějin vůbec, rozprostírá se před ním široké portfolio možností, kudy se ubírat. Jak už napovídá samotný název práce, pro vlastní výzkum jsem si vybrala divadelní problematiku.

Lokálně jsem ji umístila do Českých Budějovic, do prostor zdejšího Jihočeského divadla. Úzké regionální zaměření bude jedním z hlavních pilířů výzkumu. Jelikož většina děl na téma divadla a podobně jsou převážně vztahována buď velmi obecně, anebo vystavena centrálně, pragocentristicky na příkladu hlavního města. Samozřejmě mají bezpochyby svou hodnotu, ale jejich závěry nelze zevšeobecňovat a utvářet na jejich základě obraz divadelní problematiky celého státu. Musí být vzato v potaz několik proměnných a lokálních odlišností.

Z chronologického hlediska je práce zasazena do 80. a 90. let minulého století. Během těchto dvaceti let se udála spousta nejen politických, ale i společenských událostí, které s větší či menší razancí promluvily i do chodu zkoumaného budějovického uměleckého subjektu, na což bude zřetelně poukazováno. Samozřejmě že nelze ale toto dvacetiletí brát jako neprostupnou časovou hranici před a za kterou se nelze dostat, aby byla dodržena koncepce diplomové práce. Často je potřebný i časový přesah. Důvodů je několik. Ať už se jedná o možnost kontinuálního výkladu nebo možnosti lepšího a názornějšího ukázání příslušných změn v průběhu doby. Samotní narátoři často událost z minulosti dávají do dobového kontextu, ale zároveň porovnávají se situací dnes, a snaží se ji s odstupem času nějak zhodnotit.

Nejčastějšími výstupy bývají historie různých uměleckých subjektů (divadel, souborů) nebo biografie divadelních činovníků. Já bych chtěla proniknout někam mezi tyto dva pilíře. Nechci jen sepsat bibliografii ani kalendář. Vedle výčtu uměleckých i každodenních událostí a utvoření obrazu JD během vybraného dvacetiletí, bych se především zaměřila na (sebe)reflexi stejně jako na (sebe)prezentační a reprezentační prvky jak umělců, tak divadla jako celku, a právě regionální odlišnosti oproti centru (především hlavnímu městu). Na druhou stranu nelze udělat obraz naprosto uzavřený do hranic jižních

Čech, tudíž se částečnému prolnutí s "velkými" kulturními událostmi nevyhnu.

K práci mě přiměla primárně absence komplexnějšího díla o JD, nedostatečná pozornost badatelů ke kulturním dějinám, ty divadelní nevyjímaje, jižních Čech a zároveň taktéž zájem o toto umělecké těleso.

Co se týče struktury práce, je rozdělena do třech širších částí. První blok bude věnován Jihočeskému divadlu jako celku a regionální kultuře obecně. Bude se zabývat například tím, s jakými ambicemi a na základě jakých podmínek bylo a je toto divadlo vůbec činitelem na jihočeské kulturní scéně. Bude nahlédnuto na kulturní instituce jako na prostor pro tvorbu v průběhu času, sledovány budou různé společenské a kulturní milníky, repertoárové, koncepční a personální změny – především ty po roce 1989. Velkým tématem bude právě proměna. Charakterizovala bych tento okruh následujícím výrokem: Před rokem 1989 divadla nemohla hrát cokoliv, protože byl nějaký oficiální kánon, podle kterého se musel program sestavovat. Ale v tržním hospodářství to vlastně také nejde, jelikož divadla musí hrát to, co prodají. Kde tedy najít tu správnou cestu na pomezí umělecké kvality a ekonomické dostatečnosti? Jak se navíc k této problematice mají postavit regionální (oblastní) divadla, u nichž je potřebný repertoár velké šíře, jelikož nehrají jen pro úzký profil diváků? Dále budou zkoumány prvky sebeprezentace samotného divadla a jeho vnímání v očích širší veřejnosti. Za zmínku bude taktéž jistě stát obraz předplatného, návštěvnosti a hledání odpovědi na otázku, zda je návštěva divadla ukázkou společenské prestiže nebo jestli je to záležitost úzké skupiny obyvatel. Jednou z hlavních otázek, jenž charakterizují tento blok a bude se na ně muset přinést alespoň rámcově uspokojivá odpověď je, zda se z oblastního divadla může stát kulturní centrum přesahující hranice svého regionu? Zároveň bude zkoumáno, jak je tomu vůbec s přídomkem oblast, zda je to stále trochu pejorativní pojem či jestli už téměř vymizel a regionální divadla jsou na stejné pozici jako ta v hlavním městě či větších centrech. V rámci této části bych ráda věnovala pozornost projektu Brehmsova polydimenzionálního divadla v plenéru a pokusila se nastínit obraz tzv. „jiného“ divadla – Otáčivého hlediště v Českém Krumlově.

Jde o citlivé a ožehavé téma nejen mezi dvěma zainteresovanými skupinami (divadelní obec a památkáři), ale ohlas různého charakteru sklízí tento fenomén také mezi „obyčejnými“ lidmi nebo politiky. Především ho chci představit jako alternativu ke kamennému divadlu se vším co k tomu patří. Budu si klást otázky, zda se pro točnu dělá jiný repertoár či zda její návštěvníky tvoří lidé odlišní od těch, co chodí do divadla v hlavní

sezóně. Zároveň se pokusím předestřít, co otáčko znamená pro samotné herce a jestli je snem snad každého z nich si v českokrumlovské zahradě zahrát. Jestli převažuje exklusivita prostředí a umělecká jedinečnost či jestli jsou prvotní především místní provozní limity. Menší prostor věnuji i zamyšlení nad budoucností „točny“. Třeba se jednou dozvíme, zda bude „vřed v zámecké zahradě“ s konečnou platností odstraněn či zůstane „divadlo s největším stropem na světě“.

Druhý celek by se zaměřil na reflexi herců (činovníků). Jednak prostřednictvím místních médií nebo v očích „ostatních" lidí. Samozřejmě první výtka, která by mohla být řečena je, že odpovídající vzorek veřejnosti, aby z toho mohly být vyvozeny dostatečně vypovídající výsledky by musel být dost veliký a ne jen pár narátorů jako v této práci. Jsem si toho vědoma. Proto jsem spíš přistoupila na užší možnost. Vybrala jsem lidi blízké Jihočeskému divadlu, ale nikoliv herce či činovníky. Trochu s nadhledem bych je pojmenovala přidružená veřejnost. Jedná se o osoby, které mají k tomuto divadlu nějaký vztah či jsou s ním v kontaktu, především v profesní rovině, ale ve vnějším slova smyslu. Kladu si například otázky typu, zda jsou to místní celebrity nebo jen obyčejní lidé z davu nebo zda je v tomto ohledu rozdíl mezi oblastním či centrálním divadlem. Zmíněn bude obraz herců v bulvárních tiskovinách či zda se vnímání divadelního herce veřejností změní v okamžiku, kdy se objeví v nějakém oblíbeném seriálu či filmové produkci. Zároveň se snažím skrze jejich pohled ukázat, zda herectví vnímají jako nelehké povolání, které je v mnoha ohledech složité, a nebo zda je většinou pohled na herce spíš takový, že jsou to kašpárci neživící se poctivou prací.

Třetí část bude svým způsobem potvrzovat nebo vyvracet závěry získané v předchozím bloku. Bude zaměřena na sebereflexi a sebeprezentaci samotných herců a zmíněná divadelní problematika bude ukázána skrze optiku jejich úhlu pohledu a vnímání. Výzkum se pokusí poukázat především na to, co je pro herce divadlo, jak sami reflektují herecké řemeslo, co pro ně znamená být herec a zároveň jaké si myslí, že by divadlo mělo mít poslání. Doufám, že se mi podaří důkladně zmapovat a promítnout emoční a psychickou stránku této profese a že obstojně odpovím i na dotazy typu, zda je herec v divadle považován jako ten první a hlavní a nebo, dle názvu jedné z kapitol, je spíše pokusný králík a poslední mezi všemi. Ptát se budu i jak vnímali změny a vývoj v divadle v průběhu času a jak podle nich by se divadla na regionální úrovni měla profilovat. Na závěr této části se pokusím odpovědět i na otázku, zda se zlepšilo (či zhoršilo) postavení a

podmínky herců a umělců s pádem komunistického režimu a zda vnímali změny (personální, repertoárové, koncepční) v divadle obecně.

Ve výsledku by tato diplomová práce měla poskytnout plastický obraz jednoho z regionálních divadel z různých úhlů pohledu a zároveň se pokusí na základě písemných, obrazových a koneckonců především orálních pramenů sestavit mozaiku, jak nejspíš vypadá, co cítí a jak se chová herec a co obnáší jeho profese. Ať už v očích veřejnosti nebo umělců samotných. Samozřejmě si tato práce neusurpuje právo na jedinečnou pravdu výkladu, ale jedná se o jednu z možností, jak badatelsky tuto problematiky uchopit.

5. KOMENTOVANÁ BIBLIOGRAFIE

Pokud se vymezíme úžeji na část kulturních dějin – divadelní problematiku, je několik možností kudy se badatelsky ubírat. Nejčastějšími výstupy bývají historie různých uměleckých subjektů (divadel, souborů) nebo biografie divadelních činovníků.

Ke zvolené problematice jsou i práce teoretického charakteru, jakési pokusy o výkladové syntézy. V případě Oscar G. Brocketta a jeho *Dějin divadla*[10] jde o celkem zdařilý pokus, co se týče světového kontextu a případné komparace, ale k zájmu o naše divadelnictví silně nedostačující.

Jistou snahou o zaplnění nedostatku na českém trhu v tomto ohledu jsou publikace Jaromíra Kazdy, například *Kapitoly z dějin divadla*[11]. Ovšem ani v tomto případě nelze být spokojený. Jsou to práce datem velmi staré a navíc v nich není reflektována moderní doba československého (českého) divadelnictví. Naopak celkem vítané je dílo Vladimíra Justa *Divadlo v totalitním systému*[12]. Částečně nám autor předkládá analýzu postupů totalitní moci, odpovídající názvu, dílem se taktéž může zdát (byť nevyslovenou) ambicí napsat dějiny českého divadla po roce 1945. Jedná se o knihu nemalého časového rozsahu, což se může projevit v pozitivním i negativním světle. Období je ještě příliš živé. Autor mnohé z toho zažil jako pamětník a ne vždy mu to dovolí pracovat s odstupem jako (objektivně) historik. Díky svému svědectví se částečně sám sobě stává pramenem, což místy posiluje tendenci k esejistickému (subjektivně laděnému) stylu výkladu.

Za zmínění stojí také publikace Jindřicha Černého[13]. Nejsou sice tak časově obsáhlé jako předchozí od V. Justa, ale jedná se o díla neméně podrobná a kvalitní.

V poslední době je na poli této problematiky nejvíce činným Institut umění – divadelní ústav[14], konkrétně jeho Kabinet pro studium českého divadla. Ať už se jedná o rozsáhlý projekt Česká divadelní encyklopedie, edici České divadlo nebo publikační tribunu Kabinetu *Divadelní revue*.

---

10 Oscar G. Brockett, *Dějiny divadla*, Praha 1999.

11 Jaromír Kazda, *Kapitoly z dějin divadla*, Jinočany 1998.

12 Vladimír Just, *Divadlo v totalitním systému: příběh českého divadla (1945-1989) nejen v datech a souvislostech*, Praha 2010.

13 Například Jindřich Černý, *Osudy českého divadla po druhé světové válce. Divadlo a společnost 1945-1955*, Praha 2007.

14 Ovšem co se týče konkrétně Jihočeského divadla, není jeho virtuální knihovna příliš bohatá. Má sice 78 záznamů, ale především se jedná o knihy starší než je pro tuto práci potřebné nebo naopak ročenky příliš mladé. Dále jsou tam programy inscenací, které se dají nalézt i na webu divadla, nebo podobný materiál.

Výše zmíněný výčet je jen velmi stručným výběrem obsáhlého množství publikací. Na kvantitu tedy si nemůže badatel rozhodně stěžovat, ovšem problém může vyvstat jinde. Zmíněná literatura bývá zaměřením spíše obecného charakteru nebo reflektující pražskou divadelní scénu. Děl, zaměřujících se na užší regionální problematiku divadelnictví, příliš není. Pokud již takové dílo existuje, jedná se většinou o autora, který různým způsobem s konkrétním divadlem spolupracuje. Tato absence byla také jedním z důvodů, proč jsem si vybrala za téma diplomové práce právě reflexi Jihočeského divadla a jeho umělců.

První dílo, které je na místě zmínit, je *Divadlo-kultura-podmínky*[15] od do nedávna ředitele Jihočeského divadla Jiřího Šestáka. Svým způsobem se jedná o jeho paměti. Během své dlouholeté činnosti na různých postech popisuje fungování divadelních mechanismu z mnoha pohledů. Pomocí vlastní sebereflexe modeluje způsob, jak s pomocí divadla přispívat k duchovnímu rozvoji společnosti.

Podobná je taktéž publikace od Jiřího Černého *Opony a horizonty Jihočeského divadla*[16]. jedná se o přehledovou práci z historie JD, doplněnou příslušným seznamem inscenací a medailony činovníků. Výhodou knihy jsou obsažené útržky z recenzí místních inscenací. Na rozdíl od díla Šestáka, tato postrádá tolik vhodný a dosud málo k interpretaci využitelný lidský faktor, především v ohledu sebeprezentačních a sebereflexních možností.

Poslední výtku mohou trochu popřít dvě publikace[17] členek Jihočeského divadla. Jsou to charakterem vzpomínková díla, tudíž se nejedná pouze o bezobsažné popisování, ale jsou v nich i menší reflexe a subjektivní výpovědi.

Několik knih bylo na jihu Čech vydáno k problematice související s JD - týkající se Otáčivého hlediště v Českém Krumlově. Bilanční povahu má česko-anglická publikace *Otáčivé hlediště Český Krumlov*[18], která byla vydána k 50. výročí „točny“. Vedle základních historických údajů a článků k propojení divadla s přírodou či o specifikách plenérových divadel zde najdeme ukázky dalších scén pod širým nebem ve světě či rozhovory s lidmi, kteří před „točnou“ tvořili (režisér, dramaturgyně) či hráli. Užitečný je soupis inscenací až do roku 2007. Nejnovější publikací věnující se souvisle otáčivému hledišti, jsou *Příběhy krumlovské točny*[19]. Jedná se o důležité historické milníky a stručné medailonky lidí spjatých s touto divadelní formou. Nejen herce a režiséry, ale i ty z technického zázemí, například točmistry. Vše doplněno rozsáhlou obrazovou přílohou.

[15] Jiří Šesták, *Divadlo-kultura-podmínky (osobní zkušenost)*, Praha 2012.
[16] Jiří Černý, *Opony a horizonty Jihočeského divadla*, České Budějovice 1998.
[17] Hana Bauerová, *Před oponou za oponou … Jihočeského divadla*, České Budějovice 1999 a Bohuslava Maříková – Marie Loucká, *Devadesát není sto*, České Budějovice 2009.
[18] *Otáčivé hlediště Český Krumlov. Padesát let jedinečného divadla*, České Budějovice 2008.
[19] Jan Matěj Krnínský a kol., *Příběhy krumlovské točny*, České Budějovice 2009.

Co se týče pozornosti na stránkách tisku, jedná se opět o produkci místního charakteru. Téměř výhradně se jedná o jihočeské přílohy celostátních tiskovin jako Mladá fronta Dnes, Lidové noviny nebo Jihočeský deník. Pro 80. léta pak deník Jihočeská pravda. Primárně se ovšem jedná o články kratšího rozsahu, které mají upozornit například na premiérové představení. Většinou se tedy jedná o zprávy oznamující, nic hlubšího.

Samotné JD vydávalo od roku 1995 vlastní měsíčník s názvem Divadelní zápisník. Narozdíl od výše zmíněných novin zde najdeme právě onen osobní rozměr. Ať už se jedná o medailon umělců, přes rozhovory, až po reflexe a názory. Bohužel s tím přišlo JD až v 90. letech. Pro první polovinu rozsahu této práce by se dal využít měsíčník Kulturní kalendář, vydávaný v Českých Budějovicích v 80. letech. Jedná se ovšem o díla přehledová a spíš kvantitativního než kvalitativního charakteru, bez onoho širšího zaměření.

Co se týče pramenů archivní provenience, musíme bohužel konstatovat, že tento zdroj informací je v této záležitosti naprosto nulový. V depozitáři Státního okresního archivu v Českých Budějovicích se ve fondu Jihočeské divadlo nachází značné množství dokumentace s datací do roku 1970. Jsou ovšem jen uložené a dosud se nenašel archivář, který by tento fond zpracoval. Je tedy nepřístupný. Materiál mladšího data je stále v budově Jihočeského divadla, kde je uskladněn neroztříděný v kartonových krabicích[20].

O co problematičtější je pořízení v archivu, o to obohacující může být získání informací pomocí internetu. Vedle rozsáhlého článku o historii všech 4 souborů českobudějovického divadla, má Jihočeské divadlo na svém webu[21] velmi dobrý archiv všech inscenací roztříděných podle let. U příslušné hry se dozvíme realizační tým a většinou i kompletní herecké obsazení. Nejinak je tomu v příslušné sekci webu věnující se otáčivému hledišti. Webové stránky Jihočeského divadla můžeme využít ještě dvěma způsoby. Jednak je tu vedle psaného materiálu i velké množství obrazového a především jako zdroj informací může sloužit odkaz na všechny novinové zmínky o tomto divadle.

Vedle webu Jihočeského divadla je vhodné využít i web českobudějovického pracoviště Národního památkového ústavu. Je zde přímo sekce věnována otáčivému hledišti, kde jsou soustředěny všechny články a studie věnující se této tématice[22].

Pro vytvoření komplexnějšího obrazu Jihočeského divadla a jeho činovníků je nanejvýš vhodné využít i lidský faktor. S pomocí orální historie můžeme skrze vyprávění a příběhy vytvořit

[20] Pro upřesnění – v archivu je materiál spíše provozního než uměleckého charakteru. Další problém s pořízením v archivu je, že koncem druhé světové války zasáhly část JD, kde byl dosud uložen archivní materiál, dvě řízené střely. Na obsahu se taktéž velmi podepsala povodeň 2002.

[21] www.jihoceskedivadlo.cz

[22] http://www.npu-cb.eu/zajimave-odkazy/otacive-hlediste-v-ceskem-krumlove/

daleko plastičtější obraz než bychom dosáhli pouze díky písemným materiálům. "*Významnou část dějin divadelního umění, hlavně toho moderního, tvoří osobní zážitky a hodnota svědectví tak tkví především ve schopnosti empatie historika*."[23]

Je důležité aby lidé byli z rozličných odvětví s různými názory a přístupy k divadlu. Především a prvořadě by se mělo například jednat o zástupce herecké nebo režisérské sekce, dále pak památkáře, kulturní historiky nebo také divadelní fanoušky a příznivce této umělecké platformy.

[23] Věra Ptáčková, *Empatie historika*, Divadelní revue 20, 2009, č. 2, s. 71.

6. NARÁTOŘI

Jak už bylo řečeno výše, pro potřeby této práce bylo na začátku nanejvýš potřebné, aby vybraní narátoři nebyli totožní, ale spíše s různými přístupy a názory k Jihočeskému divadlu a kultuře obecně. Pokud by to byli například jenom herci, mohl by výsledný projekt být nicneříkající či jeho vypovídající hodnota minimálně, vzhledem k tomu, že by se jednalo o obraz divadla a herců jen z jednoho úhlu pohledu. Na druhou stranu opomenout v této diplomové práci právě umělce by byl určitě klíčový omyl. Ze souboru Jihočeského divadla jsem jako narátor(k)y měla následující tři herce.

První rozhovor byl s panem Janem Dvořákem[24] narozeným roku 1957. Pochází sice z Prahy, ale do stálého angažmá budějovického divadla nastoupil již roku 1978 a je mu téměř čtyřicet let věrný dodnes. Byl tedy cenným vypravěčem především z důvodu, že mohl porovnat život v divadle a jeho vnímání zvenku v průběhu delšího časového úseku.

Dalším narátorem z herecké sekce byl pan Martin Hruška[25]. Narozen v jižních Čechách roku 1967, ale do Jihočeského divadla se dostal až roku 1993 po té, co hrál v divadle v Karlových Varech. Až do loňského roku zde byl ve stálém angažmá, v současné době s divadlem spolupracuje jako host. V druhé polovině let dělal i šéfa činohry, díky čemuž měl i širší pohled na divadlo než jen jako herec.

Abych byla genderově korektní a také zjistila, zda se liší mužský a ženský výklad, či aby se mi pootevřel i jakýsi emoční a psychický rozměr zkoumané problematiky, zařadila jsem mezi narátory herečku paní Danielu Bambasovou[26]. Narodila se roku 1964 v Praze a na jih Čech přišla po angažmá v divadle v Uherském Hradišti roku 1982 a je mu věrná dodnes.

Čtvrtý narátor stojí na pomezí herecké, režisérské a vedoucí funkce. Pan Miloslav Veselý[27] se narodil 1951 v Ostravě a do Jihočeského divadla přišel roku 1978 a je s ním úzce spojen dodnes. Ať už jako sólista opery, režisér velkého počtu inscenací, ale v posledních letech také jako provozní šéf operního souboru. Vybrala jsem ho právě kvůli jeho širokému rozpětí funkcí, protože jeho pohled nebude jen úzce umělecký.

[24] Rozhovor s Janem Dvořákem vedla Veronika Dušáková dne 25. února 2015 v Českých Budějovicích.
[25] Rozhovor s Martinem Hruškou vedla Veronika Dušáková dne 4. března 2015 v Českých Budějovicích.
[26] Rozhovor s Danielou Bambasovou vedla Veronika Dušáková dne 7. května 2015 v Českých Budějovicích.
[27] Rozhovor s Miloslavem Veselým vedla Veronika Dušáková dne 4. března 2015 v Českých Budějovicích.

Skupinu narátorů, jež jsou profesně spjati dodnes s Jihočeským divadlem, uzavírá jeho nynější ředitel. Pan Lukáš Průdek[28] (33 let), ve vedoucí funkci od listopadu roku 2014, je sice českobudějovický rodák, ale dosud pracoval v Praze v Dejvickém divadle na pozici šéfa marketingu a jako zástupce ředitelky. Stal se velmi cenným narátorem především co se týče otázek vymezení, směřování či poslání divadla nebo ohledně problematiky regionální kultury všeobecně.

Druhou skupinu narátorů tvoří lidé, které bych trochu nadneseně nazvala přidružená veřejnost. Jsou to lidé spjatí nějakým způsobem s Jihočeským divadlem, ale nejedná se o herce či jeho vedoucí činovníky. Například se mým narátorem stal pan Michal Siroň[29]. Je profesí fotograf a učitel a spolupracuje s Jihočeským divadlem právě především prostřednictvím dokumentace inscenací pro soubor baletu a opery. Jeho výpověď byla cenná ze dvou důvodů. Pochopitelně hlavně kvůli tomu, že prostředí divadla a jeho činovníky dobře zná a může pomoci s konstrukcí obrazu a objasnění některých skutečností v samotném provozu. Za druhé je sám taktéž umělec, čímž by jeho výpověď mohla být o to zajímavější.

Další rovinu jak nahlížet na divadlo i herce samotné na pomezí filosofickém a společenském mi ukázal pan Jan Samohýl[30]. Osmačtyřicetiletý vysokoškolský pedagog je vedoucí katedry filosofie a religionistiky na teologické fakultě Jihočeské univerzity a s místním divadlem spolupracoval na mnoha edukačních projektech, když se pokoušeli propojit právě rovinu uměleckou, společenskou a vzdělávací.

Jiný úhel pohledu také nabídl pan Jaromír Talíř[31]. Nynější pětapadesátiletý náměstek primátora města České Budějovice pro kulturu, památkovou péči a cestovní ruch, vykonával dva roky i funkci ministra kultury. Jako narátora jsem si ho vybrala především z důvodu jeho více než 25-leté praxe v tomto oboru. Vnímá divadlo jako společensky přínosný kulturní fenomén a dále mi poskytl množství důležitých informací nejen z oblasti kulturní politiky.

[28] Rozhovor s Lukášem Průdkem vedla Veronika Dušáková dne 19. května 2015 v Českých Budějovicích.
[29] Rozhovor s Michalem Sironěm vedla Veronika Dušáková dne 15. června 2015 v Českých Budějovicích.
[30] Rozhovor s Janem Samohýlem vedla Veronika Dušáková dne 6. května 2015 v Českých Budějovicích.
[31] Rozhovor s Jaromírem Talířem vedla Veronika Dušáková dne 27. května 2015 v Českých Budějovicích.

7. METODOLOGIE A SPECIFIKA VÝZKUMU

Výzkum pro tuto diplomovou práci byl dělán především metodou orální historie, kterou je třeba na následujících řádcích představit. Jedná se o soustavu postupů, jenže se neustále vyvíjejí a proměňují. S jejichž pomocí se badatel dobírá nových poznatků na poli společenských a humanitních věd. Především na základě ústního sdělení lidí, kteří byli svědky či přímými účastníky daného zkoumaného procesu nebo události a jejich postoje, názory či myšlenky mohou cenným způsobem obohatit naše poznání. Především díky individualitě a jedinečnosti takového sdělení.

Unikátní přínos tohoto přístupu je především ve dvou rovinách. Prvořadě je to nevycházení z písemných, ikonografických či hmotných pramenů jako je tomu u většiny jiných pracovních postupů, ale jedná se o orální prameny, jejichž vzniku je většinou i badatel sám svědkem a má na ně neopominutelný vliv. Druhá věc, která dodává této metodě na výjimečnosti je, že dává možnost promluvit v minulosti opomíjeným vrstvám společnosti a pomáhá pomocí takzvaných dějin psaných zdola reflektovat individuální prožitky.

Orální historie je jednou z metod kvalitativního výzkumu a výtkou na adresu tohoto přístupu bývá často zdůrazňovaná přílišná subjektivita a že výsledek nelze zobecnit. Na druhou stranu je možno právě toto brát jako jeden z největších přínosů orální historie. Každý narátor musí být považován za individuum, jež do svého vyprávění přináší svébytnou poznávací hodnotu a tím určuje jeho jedinečnost. „*Nebudou nikdy absolutně pravdivé ve smyslu zachycení toho, „jak to tenkrát přesně bylo“. K těmto ideálům se budeme vždy jen snažit přiblížit s vědomím, že jich nikdy nemůžeme plně dosáhnout.*“[32]

Pramenem pro metodu orální historie jsou různá ústní sdělení, především rozhovory. Ať už v podobě životního příběhu nebo strukturovaného životopisného vyprávění. Opět nad ostatní prameny vynikají svou subjektivitou, v dobrém i špatném slova smyslu. Je mnoho aspektů, jenž mohou rozhovory ovlivnit či narušit. Ať je to například časový odstup, fyzický či psychický stav narátora, prostředí, ve které se nahrávání uskutečňuje či vůbec (ne)ochota k takovému sdělení či snaha narátora obhájit své konání v minulosti. Prostřednictví ústních sdělení se badatel dobírá nových

[32] Miroslav Vaněk – Pavel Mücke – Hana Pelikánová, *Naslouchat hlasům paměti. Teoretické a praktické aspekty orální historie*, Praha 2007, s. 17.

poznatků a informací, jenž mohou obohatit jeho dosavadní výzkum na základě třeba i jiného typu pramenů nebo onu problematiku ukázat z jiného úhlu pohledu.

Každé povolání, při jehož vykonávání je člověk ve styku s ostatními lidmi, má (nebo by mělo mít) svá etická pravidla. Nejinak je tomu u vědců pracujících s metodou orální historie.

Při práci s lidským subjektem jsou badatelé často konfrontováni s několika proměnnými, se kterými se musí leč někdy složitě vyrovnat. Například se může jednat o náladu vypravěče, emoce či paměťová úskalí (ať už zapomínání nebo selektivnost).

Všeobecně rozšířený názor předpokládá, že je na začátku každého rozhovoru důležité, vůbec kontaktování „dárce“ příběhu a důkladné seznámení a porozumění vědeckému projektu. Rozhodně není nejvhodnější, když horlivý badatel přijde za narátorem a v jedné větě ho pozdraví, představí se mu a hned na něj bude tahat mikrofon a chrlit ze sebe otázky. Je vhodné dát člověku čas, aby se rozmyslel, zda bude s rozhovorem souhlasit.

Jak už bylo zmíněno, důležité je nastínit o jaký projekt se jedná, jeho základní charakteristiku a především jaký je jeho cíl a taktéž jak bude naloženo s nahrávkami. Též s ním projít text Souhlasu, který by měl před začátkem celého dotazovacího a vyprávěcího procesu podepsat.

Před začátkem rozhovoru je dobré seznámit narátora s tím, že má právo na kteroukoliv otázku neodpovědět nebo kdykoliv rozhovor ukončit. Vysvětlit mu, že badatel nebaží po nějakých skandalizujících informacích či senzacích (viz bulvární novináři), ale že ho zajímá jeho příběh a jeho subjektivní výpovědní hodnota. Pokud bude argumentovat tím, že je jen obyčejný člověk, je na umění tazatele, vysvětlit mu, že právě to ho primárně zajímá nejvíce.

Pokud se během vyprávění dotazovaný někde „zapomene“, je na tazateli, aby mu pomohl nalézt zpět linku příběhu a pokračoval ve vyprávění. Jedním z hlavních ale také nejtěžších úkolů tazatele je navodit důvěru, aby se mu vypravěč vůbec chtěl se svým příběhem svěřit. Pokud dojde k otázkám či částem života, kde uvidí, že je člověk nejistý či ostýchavý, neměl by na něj tlačit. Třeba se po chvíli zeptat znovu či nějak jinak, ale pokud vycítí, že je to ožehavé téma, o kterém nechce narátor mluvit (především proto, že je to pro něj příliš bolestné), neměl by na něj naléhat a posunout se k dalšímu tématu či položit jinou otázku. Měl by mu také vysvětlit, že neexistuje správná ani špatná odpověď, že mu jde o jeho subjektivní obraz vlastní minulosti.

V žádném případě by neměl badatel narátora jakýmkoliv způsobem kritizovat nebo moralizovat, měl by s ním jednat jako se sobě rovným. A zdržet se vlastních soudů a hodnocení (třeba pod tíhou emocí). Naopak může být kolikrát vhodné a obohacující s narátorem konzultovat případnou následnou interpretaci sdělených informací. Po celý průběh rozhovoru by měl tazatel

dávat najevo zájem o narátora, o jeho životní příběh. Nejdůležitější je onen individuální rozměr a primárním předpokladem pro práci s ústními prameny a metodou orální historie je respekt k člověku jakožto individuu.

Další rovina tohoto kvalitativního výzkumu se může ukázat, pokud jsou dárci příběhu lidé, které bychom mohli nazvat známými (velmi opatrně celebritami). V tomto projektu to jsou umělci, ale tento problém by se mohl vyskytnout u všech lidí, jenž jsou zvyklí mluvit na veřejnosti či jinak navenek prezentovat své názory. Velmi snadno a rychle by se pak mohlo stát, že tazatel bude pod vlivem narátora, který jednoduše převezme v rozhovoru vedoucí roli a bude ho korigovat podle vlastního uvážení. Bude pak pro autora výzkumu velmi obtížné, vrátit projev vhodným směrem, a dozvědět se náležité informace, názory a postoje. Dalším stupněm se především právě u tzv. známých lidí může taktéž stát záležitost, kdy budou narátoři sdílet jakousi autoritu či obdiv, které cítí od „ostatních“ lidí. Ovšem docílit aby nám narátor odhalil vedle veřejné tváře i tu osobní, intimní, je obtížné. Záleží pak na umění a praxi tazatele, aby tento aspekt záměrného vytvoření si jiného, na veřejnosti prezentovaného obrazu, dokázal minimalizovat a dosáhl co možná nejlepšího obrazu a individuality svého konkrétního narátora. Často se může stát, že narátor bude sám sebe prezentovat spíš skrze profesní stránku než tu soukromou.

Úskalím se rovněž může stát prezentace narátora v tisku. Pokud pro něj není dávání interview novou situací, může to mít svou pozitivní i negativní stránku. Klad lze spatřovat především v ohledu, že je zvyklý o sobě mluvit či reflektovat konkrétní sdělení. Ovšem problém se může vyskytnout tehdy, když pojme dojem, že už vlastně všechno řekl a badatele, který za ním přijde s žádostí o rozhovor v rámci orálně-historického projektu, uvítá větou, že jistě o sobě všechno již někdy sdělil a že mu těžko řekne něco nového. Důležitým se pak stává vysvětlení, ve kterém je narátorovi objasněno, že oproti údajům a informacím, o kterých jistě mluvil do médií, se tazateli bude jednat primárně o jiné věci, že bude klást odlišné otázky a používat v rámci projektu rozličné analytické a interpretační postupy.

Nemalé obtíže při analýze i interpretaci může způsobit jakými slovními spojeními se vypravěč vyjadřuje. Je obecně známo, že velké procento lidí chce patřit do nějakého sociálního uskupení, ale zároveň si chce zajistit svou identitu a individualitu. Tento obvyklý vnitřní rozpor se může problematicky projevit při jazykové analýze ústního sdělení. Především změna používání singuláru a plurálu v narátorově projevu může mít velký význam co se týká kolektivní příslušnosti. Ať už se jedná o část, kdy se snaží o začlenění do nějaké skupiny a skrze ní prezentovat své názory jako shodné s těmi kolektivními (ovšem může se taktéž jednat o touhu jakéhosi ukrytí se v neosobní struktuře) či zda se vůči nějakému uskupení vymezuje a reflektuje svůj odlišný postoj. Jednoznačně

nelze s určitostí říci, že použití množného čísla při výpovědi je symbolem pro výše zmíněné, ale může se často jednat o jednu z forem vyjadřovácího stereotypu mluvčího, jež nemusí mít hlubší význam či motiv. Právě proto je potřeba ke každému rozhovoru přistupovat individuálně a podrobit ho pečlivé a rozvážné analýze, aby mohlo být dospěno k patřičné interpretaci.[33]

[33] Více viz: M. Vaněk – P. Mücke, *Třetí strana trojúhelníka. Teorie a praxe orální historie*, Praha 2011.

8. JIHOČESKÉ DIVADLO

Ač je výzkum zaměřen s částečným přesahem především na 80. a 90. léta dvacátého století, je na počátku samotné výzkumné části této diplomové práce potřeba nastínit alespoň rámcový přehled, jaký byl divadelní život v průběhu času v Českých Budějovicích.

První zmínky o kočovných hercích v jihočeském centru pocházejí z konce první třetiny 18. století. Na mnoha úrovních se brzy rozvinuly diskuze ohledně potřeby vzniku samotného městského divadla. Ještě do konce 18. století se pro tyto účely začala využívat budova v dnešní ulici Dr. Stejskala propojující náměstí Přemysla Otakara II. a nábřeží řeky Malše. Všechna představení realizovali místní ochotníci výhradě v německém jazyce. Na české profesionální divadlo si Budějovičtí museli počkat až do období tzv. první republiky.[34]

Vhodný čas i podmínky pro všeobecný rozkvět kulturních aktivit nastal po skončení první světové války, kdy skupina lidí kolem Bohumila Růžičky a Karla Dostála iniciovala vznik Jihočeského národního divadla (JND), jež zahájilo činnost 6. září 1919 premiérou Smetanova Dalibora.[35] Změnu s sebou přinesla další velká válka (1939-45), kdy byla budova JND zabrána pro německý soubor. Toto šestileté utlumení činnosti se ovšem na provozu divadla nijak zvlášť nepodepsalo. Naopak se postupem času na počátku druhé poloviny 20. století nevídaně rozrostl. K činohře se od roku 1959 připojil samostatný operní a baletní soubor. Dnešní podobu čtyřsouborového divadla „posílila“ ještě loutkohra roku 2004.[36] Spolu s Otáčivým hledištěm v Českém Krulově tak Jihočeské divadlo poskytuje širokou nabídku možností celoročního kulturního vyžití.

Samotná stavba určená pro divadelní aktivity si zaslouží menší exkurz, nejen svou historií trvající více jak dvě a půl století.

První divadelní pokusy se na tomto místě dají časově zasadit do počátku šedesátých let 18. století, kdy část tehdejšího pivovarského skladu byla přeměněna na divadlo minimalistických proporcí. Tyto první nesmělé pokusy přerušily napoleonské války, kdy zde byl především po bitvě u Slavkova zřízen lazaret pro vojáky. Hlasy po nové budově byly čím dál více slyšet a v roce 1819

[34] Zdeňka Kazilová, *Jihočeské divadlo*, České Budějovice 1990, s. 7-13.
[35] B. Maříková – M. Loucká, *Devadesát není sto*, s. 9-13.
[36] http://www.jihoceskedivadlo.cz/divadlo/o-divadle

došlo během deseti měsíců ke kompletní plošné, hmotné i výškové rekonstrukci budovy, s cílem vyhovovat dramatickým počinům. Český živel se v této oblasti obtížně prosazoval a dlouho musel ustupovat německým umělcům. První českou hrou byl Čech a Němec, uvedený roku 1934.[37]

Nová budova příliš dlouho thálii nesloužila. Během osvobozování v roce 1945 bylo divadlo v březnu zasaženo během amerického náletu na město a téměř celé se rozpadlo v hromadu sutin a prachu. Okamžitě se začalo volat po nové stavbě, ale v poválečných letech musela tato akce několikrát ustoupit jiným plánům národního hospodářství. Soubor stále hrál ve staré budově, což ho ovšem především z technického a provozního pohledu dost limitovalo. Změnu stávající situace přineslo stěhování ansámblu do prostor Domu kultury ROH v roce 1972. Z počátku provizorní řešení se protáhlo na dalších 19 let. Stará scéna byla krátce v letech 1977-83 využívána jako studiový prostor. Přínosnost a jeho neomezené možnosti využití podotkl i ředitel divadla Milan Fridrich: „Sen mít vedle klasické ortodoxní scény ještě scénu experimentální, tvůrčí dílnu, jakousi laboratoř k ověření zvolených postupů, možnost pokusu a hledání účinějších jevištních principů jak vyjádřit naši mnohotvárnou skutečnost, to je vlastně sen každého duchem mladého divadelníka.“[38]

Kýžené rekonstrukce se původní budova Jihočeského divadla dočkala v letech 1987-1990. Před architekty stál nelehký úkol. Zachovat ducha budovy, ale na druhou stranu vytvořit stavbu, která by svým funkční řešením vyhovovala uměleckým požadavkům téměř stotisícového města a potřebám divadla se třemi soubory. Nová scéna byla otevřena pro sezónu 1990/1, činoherní Fidlovačkou[39] a operou Don Giovanni[40].

Při pohledu na vývoj a historii Jihočeského divadla musíme především konstatovat, že se jedná o neobyčejně dlouhou jen nepatrně přerušovanou kontinuitu hereckých představení, která není všude samozřejmostí. Může se v této souvislosti mluvit o jakémsi geniu locci samotného domu? Svým způsobem ano. I když byla budova mnohokrát přestavěna a prvotní podobu již připomíná jen velmi vzdáleně, stále je to místo věnované thálii, které může mít možnost promlouvat k určité skupině diváků i umělců. Snad trochu nadneseně lze prohlásit, že v tomto ohledu se může Jihočeské divadlo poměřovat s velkými kulturními domy jinde. Samozřejmě nelze jen podle budovy posuzovat kvalitu a možnosti místního dramatického souboru, jak potvrzuje i M. Veselý: „*Oni* [velké kulturní domy] *mají hezčí divadlo a my máme kulturák Metropol. Jinak se s nima můžeme měřit, v každý inscenaci.*“[41]

---

37 Z. Kazilová, *Jihočeské divadlo*, s. 7, 10.
38 Tamtéž, s. 60.
39 http://www.jihoceskedivadlo.cz/archiv/porad/383-fidlovacka
40 http://www.jihoceskedivadlo.cz/archiv/porad/387-don-giovanni
41 Rozhovor s M. Veselým.

Na druhou stranu nutno říci, že právě kontinuita a tradice mohou v mnoha případech posílit výsledný dojem z představení v očích jejich konzumentů i samotných představitelů.

8. 1. Jihočeské divadlo (JD) v 80. a 90. letech

Nástup osmdesátých let je v JD provázen jakousi bezradností a strnulostí. V jisté míře se na tom podepsal i jeho regionální (oblastní) status. Divadlu chyběla jakákoliv konfrontace s jiným objektivně srovnatelným dramatickým tělesem. Dramaturgicky soubory přešlapovaly na místě, tápaly a vysoké kulturní úrovně dosahovaly minimálně nebo velmi těžko. Již od roku 1976 byl ředitelem divadla Jan Dušek. Jihočeské divadlo mělo své kmenové režiséry, kteří si místní herce „rozdělovali". Byli to především Kristina Taberyová, Stanislav Kopecký, Viktor Dokučajev a Milan Fridrich (dlouholetý vedoucí činohry). „Cizích" režisérů bylo minimum, jak potvrzují slova J. Dvořáka: „*Oni sice občas chodili* [hostující režiséři], *ale to byli režiséři z našich družebních měst. To byl Gomel v Bělorusku, Toruň v Polsku a Meiningen ve východním Německu a v Bulharsku.*"[42] V 80. letech bylo hosty inscenováno pouze 7 činoherních představení.

Zaklínání se a odvolávání se na příkazy shora, jež zapříčinily ustrnutí repertoáru, nelze přijímat bezvýhradně. Samozřejmě divadlo nemohlo hrát cokoliv, ovšem pokyny úřadů k tvorbě dramaturgických plánů byly pouze rámcové a značně volné.

Praxi ohledně nařizování repertoáru popsal dlouholetý herec Jan Dvořák: „*Nadiktovaný byl od KNV, pod kterej jsme spadali, jaký budou tituly. Ale ne doslovně, ale že musí bejt jedna sovětská, jedna ruská klasika, jedna současná česká, nebo slovenská, to bylo Československo, jedna amerického nebo cizího pokrokovýho autora a jedna celkem taková volná buď klasika, antika, Shakespeare nebo tak něco.*"[43]

I když se mnohdy píše o posledním dvacetiletí komunistické vlády jako o době marasmu a kulturní nesvobody, nemůže být vše hodnoceno jen černo-bíle a přijímáno bez kritického zhodnocení. Ať už myslíme inscenace, v nichž diváci hledali skryté jinotaje a z divadla tak byl s trochou nadsázky ostrůvek svobody, nebo ta představení, která opravdu splňovala alespoň průměrné nároky estetické i kulturní kvality. Těch plně tendenčních bylo minimum. Taktéž by rozhodně beze zbytku neuspělo tvrzení, že herci byli služebníci režimu nebo mu alespoň neodporovali. Příběh herečky Bibiany Šimonové, jež měla koncem 80. let zakázanou činnost v JD je jen jeden z mnoha: „*Na začátku 80. let jsem přebírala krajskou cenu za Večer tříkrálový. Najednou se spontánně navrhlo, abychom hromadně odhlasovali, že souhlasíme se vstupem vojsk Varšavské smlouvy do*

[42] Rozhovor s J. Dvořákem.
[43] Rozhovor s J. Dvořákem.

Československa v roce 1968. Vedle mě seděl Ivan Tříska z loutkohry. Rychle shodil na zem štos papírů, já s ním zmizela pod židle a po celé hlasování jsme je sbírali. Pak na mě přišlo udání a předvolal si mě ředitel.“[44]

Divadlo kontra politika, to je záležitost o které se povětšinou mluví ve spojení s dobou před rokem 1989. Tehdy to samozřejmě značně rezonovalo a získalo svůj specifický ráz. Nelze ovšem stejně jako u zbytku populace o všech umělcích říci, že to byli služebníci režimu. Je to věc, kterou si každý sám musí srovnat se svým svědomím a vyrovnat se s tím.

Za komunismu se jednalo nejen o diktát či kontrolu repertoáru shora, jak už bylo výše zmíněno. Mnohokrát šlo taktéž o obsazení. Byl to velice účinný nástroj, jak si vynutit poslušnost, podporu nebo naopak potrestat projev protestu či nespolupráce. Na druhou stranu opět nelze dělat celoplošné soudy. Existovaly instituce, kde by kontrola nebyla tak velká a nařízení vyšších orgánů nebyla tak striktně dodržována? Odpověď je určitě ano, jak také dokazují slova Jana Dvořáka: „*Jelikož se vědělo, že na tom kraji to nejsou nějací extra mozci, a ten pan Dušek chytrej věděl, jak s nima zacházet.*“[45] Na první pohled třeba malými ale postupnými ústupky šlo dosáhnout alespoň rámcově svobodného prostoru pro tvorbu a nebýt jen šedou zónou plně poslušnou.

Ovšem i v období po roce 1989 má politický podtext v kulturní problematice svůj zvuk. I když se neustále skloňuje slovo svoboda, divadla a kulturní instituce vůbec (především ty státní) musí neustále věnovat patřičnou pozornost názorům a požadavkům svých zřizovatelů (hlavně magistrátů), bez jejichž přispění by byl provoz mnoha z nich problematický, ba i nemožný. Tato problematika je široká a nelze ji popsat na několika řádcích a není ani předmětem této diplomové práce, tak alespoň ve zkratce slovy J. Talíře: „*To je problém všech měst, jelikož v roce 1990 zřizování divadel padlo na ty, kde ta divadla sídlila a všechna tahle divadla mají nadměstský charakter. Tam je pak otázka toho financování, kdo má víc přispívat. České Budějovice navíc mají tu skutečnost, že kulturní instituce, které působí ve městě, většinu zřizuje jihočeský kraj. Knihovnu, galerii, orchestr, muzeum, pouze divadlo je zřizováno městem. Takže takové ty tlaky, že by měl kraj víc přispívat odmítá zřizovatel s tím, že podporuje instituce, které slouží městu, takže město by zase mělo financovat to divadlo. Ale nemyslím si, by to divadlo bylo tím nějak omezeno, protože zatím se nějak daří udržet všechny jeho scény.*“[46]

V podstatě jde o to, jak moc mají chlebodárci mít možnost mluvit do záležitostí kulturní instituce či zda by si měla spíše divadla a ostatní umělecké soubory žít vlastním životem. Komu na

[44] Petr Kubát, *Herci škrtali „závadná“ slova, muzikanti pašovali hudební nástroje ze Západu*, Mladá fronta DNES – jihočeské vydání ze dne 14. 11 2014, s. B 3.
[45] Rozhovor s J. Dvořákem.
[46] Rozhovor s J. Talířem.

vrub ovšem potom má připadnout duchovní, umělecká či dokonce ekonomická odpovědnost za jejich konání? Může vůbec být mezi jednáním politiků, úředníků a umělců nalezen oboustranně přijatelný kompromis? Způsob financování z rozpočtu města pak ukazuje, že dopad divadla a jeho celkové vnímání by nemělo být jen úzce v rovině divadelní, ale celkově kulturní a především společenské. Zároveň je nutné přiznat, že Jihočeské divadlo (už svým názvem) nenabízí kulturu jen pro město ale pro širší lokální prostor.

Změny v JD se pomalu začaly objevovat v roce 1987, kdy rezignoval šéf činohry Milan Fridrich a na jeho místo nastoupili lidé ze souboru. Nejdříve Petr Šporcl a pak roku 1989 Jiří Šesták, jenž se do dějin divadla nesmazatelně zapsal.

Jistá zkostnatělost divadla a jeho produkce byla zapříčiněna i absencí opravdové fundované kritiky. Pozornost věnovaná Jihočeskému divadlu na stránkách tisku byla minimální, jak potvrzuje i J. Dvořák: „*Ono rozhovory spíš když byl nějaký průser, tak jako vyjádřit se, aby podpořili stranickou linii. Jinak to byla jako faleš, ten tisk.*“[47] Jihočeská pravda se mnohdy spokojila jen s krátkými oznamujícími zprávami bez hlubšího významu. O celostátních tiskovinách nemůže být téměř řeč. Zajistila by kompetentnější kritika dřívější proměnu Jihočeské divadla a donutila ho k hloubkovým změnám například již v polovině 80. let? Těžko posuzovat „co by kdyby“, jistě však lze konstatovat, že se divadlo potýkalo s mnoha problémy různého druhu, jejichž řešení by byť vhodně mířená kritika ovlivnila jen velmi málo.

S koncem komunistického režimu a nástupem nové společensko-politické organizace všeho dění ve státě vyvstaly před divadly dosud neznámé problémy. Staly se totiž nezávislým organismem a tématická tabu na repertoárových a dramaturgických listech byla odstraněna. Současně se však zapojila do tržního hospodářství, což zapříčinilo notnou ekonomickou závislost na divácích a na zřizovatelích.[48]

Co se bude hrát a jak se bude ta která dramatická platforma prezentovat, je v rukách divadel samotných, konkrétně na bedrech uměleckých rad. Z oficiálních materiálů můžeme vyčíst, že ač počet diváků v Jihočeském divadle výrazně stoupal, počet abonentů klesal.[49] To se zajisté dá vysvětlit tím, že lidé volili i jinou možnost kulturního vyžití a zábavy z palety, která se před nimi po roce 1989 rozprostřela. Je ovšem nesporné, že Jihočeské divadlo bylo i přes zvýšenou nabídku nadále předním a rozhodně neopomenutelným poskytovatelem uměleckých zážitků, které vyhledávalo velké množství obyvatel nejen Českých Budějovic. Návštěvnost celého Jihočeského divadla (nejen souboru činohry) čítala v roce 1993 67.145 lidí a v roce 1994 to bylo dokonce 92.895

[47] Rozhovor s J. Dvořákem.
[48] J. Šesták, *Divadlo,* s. 66-75
[49] 1992 – 2.300 předplatitelů, 1993 – 2.020, 1994 – 1.860. J. Černý, *Opony ,* s. 72.

kulturních fanoušků.[50] Nutno připomenout nadměstský charakter JD, jelikož je jedinou profesionální scénou se stálými soubory na území jihočeského regionu a jeho spádová oblast zahrnuje mnohem více lidí potenciálních návštěvníků než jen obyvatele Českých Budějovic.

Očekávání i nejistotu vystihl již v únoru 1991 Jiří Šesták: „*To období, které nás čeká, bude závažné asi v tom, že budeme ztrácet pocit optimismu a jistoty, že je správné to, co se děje a jestli máme sílu dotáhnout to do konce. Tedy nepůjde nejen o zábavu, ale o posílení víry v člověka, že když se snaží, že když chce, může to občas happy endem skončit i v životě.*“[51]

Divadlo se muselo změnit. V mnoha ohledech. Nebylo možné pořád hrát totéž, stejné hry, týmž způsobem. Nemohlo ustrnout, ale muselo se změnit v moderní platformu, jež bude připravena plnohodnotně uspokojit poptávku potenciálních diváků, ale muselo se hýbat v proudu času. Potvrzují to i slova intendanta JD Antonína Bašty: *„Já mám někdy pocit, že stále na něco čekáme, snad na zázrak a neuvědomujeme si, že ten zázrak musíme udělat my.“*[52]

S rokem 1990 vstoupila kultura na pole trhu a stala se tak součástí zábavního průmyslu. Vedle produkce všemožných aktivit mluvíme také o velkém prostoru pro pracovní příležitosti a také pro zisk. Je ovšem patrně na místě varovat, že mnohdy ekonomické argumenty důrazně převyšují a v diskusích naprosto zadupávají význam a postavení umění. Vnímání divadla by mělo být především optikou jeho přínosu a jako nástroje hodnou měrou přispívající ke kultivaci společnosti. Tuto neopomenutelnou stránku kulturní problematiky vyzdvihuje i J. Talíř: „*Ono samo slovo kultura od slova colere, vzdělávat pěstovat, znamená, vnášet do společnosti nějaké hodnoty, představovat nějaké vzorce řešení. Divadlo myslím patří mezi významné fenomény sdělování nějakých postojů, názorů, hodnot.*“[53]

Dá se předem u hry zaručit, že bude mít úspěch? Rozhodně ne. Realizační tým musí mít především odvahu, touhu experimentovat a zároveň vytrvalost. Dá se hledat paralela v kulturní provenienci za minulého režimu? Dříve se nesmělo všechno hrát, když to (ne)bylo nějak v souvislosti s oficiálním kánonem. Ale dnes svým způsobem také ne, protože divadlo musí hrát to, co prodá. Vsadit na stokrát ohrané kusy jen pro to, že lidi pobavily? A co poučení, zamyšlení či duchaplná diskuse a různé druhy emocí?

Martin Hruška potvrzuje, že nepodbízivé a snad i rozporuplné hry rozhodně patří na repertoár divadla: „*...samozřejmě na to musí brát ohled, ale nemělo by na to brát ohled jako na sto procent. To divadlo by se nemělo bát riskovat a nemělo by se bát nasadit v tý sezóně z těch nevím třeba*

[50] *Řečí čísel*, Divadelní zápisník 1, č. 3, 1995, s. 7.
[51] J. Šesták, *Divadlo*, s. 43.
[52] J. Černý, *Opony*, s. 72.
[53] Rozhovor s J. Talířem.

sedmi činoherních titulů jeden nebo dva, o kterých se dopředu bude vědět, že budou kontroverzní, že na ně nebude narvanej sál, že to bude jenom pro někoho, že to může vyvolat rozporuplný i třeba nenávistný reakce, jo, ale hrát by je mělo.“[54]

Znatelná proměna repertoáru na sebe v jižních Čechách nechala celkem dlouho čekat a nedostavila se hned s rokem 1990. Na až možná přílišné očekávání či pocit, že vše bude najednou jinak, poukázal Jan Dvořák: „*Všichni mysleli, že až se bude moct všechno, takže se začnou mydlit inscenace, začnou se mydlit tituly, ale najednou ono nic.*“[55] Najednou spíše přišla doba, kdy jako by nevěděli, co hrát. Nové, současné hry se teprve rodily a jak se vymezit vůči těm minulým? Velký impulz ve směřování celého činoherního souboru sebou přinesl příchod režiséra (a pozdějšího šéfa činohry) Martina Glasera a dramaturgyně Olgy Šubrtové koncem 90. let. Pozitivně to zhodnotil mimo jiné M. Hruška: „*Oni vnesli strašně moc živýho a progresivního, mladýho, drzýho pohledu na divadlo. A začala se hrát kontroverzní témata i když někdy ožehavá a vyvolávající diskuse.*“[56]

Překonat jistou zkostnatělost repertoáru a možná i pohodlnost konzervativní části souboru či dokázat si naklonit publikum zvyklé dosud na tradiční divadelní produkci a minimum experimentů nebylo jednoduché a získat si souhlas všech činovníků v divadle také nebylo okamžité, jak vystihují slova M. Glasera: „*Jelikož jsem nevěděl vůbec nic, tak jsem si myslel, že to tady obrátíme vzhůru nohama. Začínali jsme Zabijákem Joem, a jak jsem se později dozvěděl, v divadle se vsázeli, že inscenace po čtyřech reprízách skončí.*“[57]

„*A svrchovanou synthesou dramatického umění bude, jestliže moderní divadlo bude nejenom zrcadliti svět, společenský řád a kulturní cit, nýbrž je i vytvářet.*“[58] To by přece představení mělo v divácích vzbudit. Pro návštěvníka by nemělo představení skončit se závěrečnou děkovačkou. Vždyť základním kamenem úspěšného divadla je navázat dialog mezi hledištěm a jevištěm.

[54] Rozhovor s M. Hruškou.
[55] Rozhovor s J. Dvořákem.
[56] Rozhovor s M. Hruškou.
[57] Jana Machalická, *Obrátit všechno vzhůru nohama*, Lidové noviny ze dne 23. února 2010, s. 8.
[58] Karel Hugo Hilar, *Pražská dramaturgie*, Praha 1930, s. 87.

9. A PŘECE SE TOČÍ

„Přírodní scéna s možnostmi zvláštní stylizace a postavy v ní, které nabírají dech k hlasu zpod vysokého nebe a rozlehlého prostoru, mohou rozezvučet v divácích jákéhokoli ražení skrytou strunu.“[59]

Otáčivé hlediště v zámecké zahradě českokrumlovského zámku je fenomén, který již po generace vzbuzuje sváry především mezi divadelní obcí a správci památek. Jde o citlivé a ožehavé téma nejen mezi již zmíněnými dvěma zainteresovanými skupinami, ale ohlas různého charakteru sklízí tento fenomén mezi „obyčejnými“ lidmi či třeba politiky. Geograficky se jedná o téma, které už několikrát překročilo hranice jihočeského regionu.

Jádrem sporu je v podstatě skutečnost, do jaké míry a v jakém rozsahu je možné používat významnou památkovou lokalitu k novodobým aktivitám a zda tyto aktivity prospívají, či škodí historickému prostředí. Jaromír Talíř vidí střed záležitosti ve střetu dvou veřejných zájmů: „*Otáčivé hlediště je problém, že se zde střetávají dva rovnocenné veřejné zájmy. Jednak veřejný zájem, co se týče zachování nějaké minulosti, něčeho co jsme tady zdědili, a druhý veřejný zájem na tom živém umění a na tom, co je to živé umění schopné poskytnout. A tady se ukazuje, že skloubení těchto dvou věcí přináší jakýsi sinergický efekt. Jenomže zastánci obou těch veřejných zájmů tvrdí, že je to neslučitelné.*“[60]

S trochou nadsázky můžeme říci, že divadelní hraní v plenéru je staré jako lidstvo samo. Z mnoha stačí zmínit dodnes zachované amfiteátry například v Itálii, Řecku či Francii.

Autorem nápadu transformace scénického prostoru v českokrumlovské zámecké zahradě je divadelní architekt a scénograf Joan Brehms (1907-1995), jež byl v sezónách 1945/6 až 1975/6 členem JD, následně až do roku 1989 se zde angažoval jako hostující výtvarník.[61] Ve svém celoživotním díle se pokoušel najít nové přístupy k pojetí divadla a zabýval se taktéž vztahem herců

[59] Slova Františka Hrubína. *Otáčivé hlediště*, s. 17.

[60] Rozhovor s J. Talířem.

[61] Rodák z lotyšské Libavy započal svou uměleckou dráhu nejprve v Rize, poté působil v divadlech v Lübecku, Magdeburgu, Wroclawi, Gdaňsku a v dalších městech. Po skončení 2. světové války zakotvil v Českých Budějovicích, kde téměř půlstoletí rozhodujícím způsobem formoval výtvarnou složku inscenací všech uměleckých souborů JD. Vytvořil zde kolem 150 scénických výprav a je zároveň autorem řady experimentálních hracích prostorů v celé republice. Už v roce 1947 položil s režisérem Karlem Konstantinem základ k Jihočeským divadelním festivalům v Českém Krumlově. http://www.jihoceskedivadlo.cz/archiv/ansambl/386-joan--brehms

a diváků, vytvářel neotřelé varianty neděleného prostoru hlediště a jeviště.

Nový pohled na chápání divadelního prostoru popsal Brehms následovně: „*Kde a kdy se píše nebo mluví o scénografii, opírá se kritérium hodnocení o estetickou a kompoziční zákonitost malířského obrazu, který byl předlohou obrazu scénického. V tom spočívá rozpor – chceme nalézt novou zákonitost scénografie, která není už reálným popisem prostoru, spíš dynamickým půdorysem určitého dramatického děje, jeho spádu, střetnutí, katarzí. Vždycky jsem usilovně hledal nové divadelní formy, z nich některé realizoval, vytrvale usiloval o překonání omezujícího kukátkového rámečku, o přiblížení se k novému jednotnému prostoru, o prohloubení vztahu divák-herec, o překonání rozděleného prostoru a vztahu tak, aby odpovídal našemu dnešnímu, vícedimenzionálnímu vidění, slyšení a chápání života.*“[62]

Otáčivé hlediště v Českém Krumlové je považováno i za hranicemi České republiky za unikátního reprezentanta plenérového divadla v přírodním prostoru. Tuto „pověst“ jistě tvoří i jedinečnost a až pohádkovost renesanční zámecké zahrady, která ho obklopuje.

Ačkoliv je Brehmsův přínos značný, nelze mu přisuzovat celkovou myšlenku tohoto konceptu. Samotný princip otočného hlediště je znám již od konce středověku, užívaný při tehdejších například pašijových představeních. Obdobný projekt je znám i z doby Leonarda da Vinciho při slavnostech v Miláně. O hledišti, jež by se s diváky otáčelo do stran dle toho, jak se mění scéna před nimi, se najdou zmínky i v pracích švýcarského scénografa jménem Adolphe Appia z počátku minulého století. Podobných příkladů v různém stupni realizace bychom našli v minulosti několik. U nás i v zahraničí. Jedním z mnoha byl i předpokládaný ale nakonec neuskutečněný projekt v zahradě Valdštejnského paláce při výstavě Pražské baroko roku 1938 autora Jiřího Frejky.[63]

Příběh krumlovské „točny“ se začal odvíjet roku 1958. S počátky je vedle Brehmse spojeno i jméno tehdejšího ředitele a šéfa činohry Jihočeského divadla Otto Haase. I když nejeden Jihočech připojí i historku, která zmiňuje pozdějšího ředitele Milana Fridricha. Například podle Jana Dvořáka mohl nápad vzniknout následovně: „*... se jako podepsal na tý točně, to je jeho dílo, to se nikde neříká, všechno si přisvojuje nebo se přisuzuje panu Brehmsovi, ale Milan Fridrich holdoval alkoholu a pivu zvláště ... kulatý tácky byly, že ... v hospodě jednou seděl a takhle si točil tím táckem, takhle vzniknul nápad tý točny. A tak to prý bylo.*“[64] Těžko dnes posoudit, zda se jedná o

[62] Sborník *Joan Brehms – Scénografické prostory*, Okresní vlastivědné muzeum Český Krumlov, červen-září 1987, s. 80.

[63] *Českokrumlovské „otáčko“ slaví půlkulatiny*, internetový portál Opera plus, 9. 6 2013 http://operaplus.cz/ceskokrumlovske-otacko-slavi-pulkulatiny/

[64] Rozhovor s J. Dvořákem.

jednu z tradovaných legend v divadelních kuloárech, nebo zda má verze obdivovatelů a přátel Fridricha reálný základ.

Ať tak či tak, nutno říci, že se tehdy jednalo o pokus velmi minimalistický, když vezmeme v úvahu dnešní podobu točny. Inscenace Ztracené tváře[65] od Günthera Weisenborna se konala 9. června 1958 před improvizovanou, ručně poháněnou konstrukcí pro 40 diváků.

Následujícího léta v zámecké zahradě rotovala zcela jiná točna. Představila se před ní Jiráskova Lucerna[66], která se stala na dlouhá léta stálicí repertoáru. Původní kapacitu převyšovala nová podoba desetinásobně, ale otáčení zajišťoval pořád lidský pohon. Múzám sloužila armáda. Provoz zajišťovalo přibližně 40 vojáků z nedaleké posádky.

Další proměnou prošla točna hned o rok později. Nejen tím, že se s ní poprvé „seznámil" William Shakespeare. Její kapacita stoupla na 550 míst, byla pevně zabudována do povrchu a hlavní novinkou byla její elektrifikace.

Poslední větší rekonstrukce a současná podoba pochází z let 1989-91. Kulturní zážitek může díky ní sdílet 644 diváků a celá konstrukce váží 650 tun.[67]

Českokrumlovská točna a její bezprostřední okolí je kulturním fenoménem, jenž je dlouhá léta středobodem vášnivých a neutichajících sporů a debat. O nemnoho kratší je doba, po kterou je jednou z hlavních deviz otáčivého hlediště trvalý divácký zájem a koupit lístek na mnohá představení oficiální cestou měsíc před představením je leckdy nadlidský výkon. Návštěvnost jednotlivých představení roste, ale to je slabým argumentem při vyřešení dlouholetého konfliktu.

„Kauza točna" má několik bodů, jež tvoří třecí plochy mezi zastánci a odpůrci otáčivého hlediště. Všeobecně lze říci, že obě strany v dnešní době deklarují zachování samotného dramatického artiklu. Ovšem shoda nepanuje v jeho umístění a konečné podobě.[68]

Jak na otáčivé hlediště tedy nahlížet? Jako na unikátní kulturní objekt, který nikde jinde v této podobě v Evropě neexistuje, nebo optikou pracovníků památkového ústavu jako na „*divadelní aktivitu, bezohlednou vůči historické tradici a autenticitě*"[69]? Hájit potom památkářský přístup tím, že zdejší kulturní aktivity a točna samotná neodkazuje a není uctivá vůči historii a tradici, je

---

[65] Ztracená tvář http://www.jihoceskedivadlo.cz/archiv/porad/273

[66] Lucerna http://www.jihoceskedivadlo.cz/archiv/porad/274

[67] J. M. Krnínský a kol., *Příběhy*, s. 19-20. Další technické údaje: průměr základny je 21,3 metru, elevace 7,6 metru. Pohon zajišťují 4 elektromotory o síle 15 KW (1460 ot./min) a celou konstrukci nese a uvádí jí do pohybu 120 kol. http://www.otacivehlediste.cz/uvod/historie

[68] Dostačující rozbor problematiky sporu o otáčivé hlediště v Českém Krumlově nabídl ve své bakalářské práci Miloslav Veselý. Miloslav Veselý, *Úloha Otáčivého hlediště na cestovní ruch v Českém Krumlově* (bakalářská práce), Praha 2014.

[69] Pavel Slavko, *K historii otáčivého hlediště v zámecké zahradě v Českém Krumlově*, Zprávy památkové péče 67, č. 4, 2007, s. 277.

poněkud ošemetné a skýtá několik ale. Především je nutno přiznat, že krajina se vyvíjí a mění v průběhu času a ať by někdo sebevíc chtěl, nemůže uspokojivě dosáhnout jejích původní podoby a dopřát takovým místům citlivou proměnu je mnohem vhodnější než zakonzervování. Vývoj zahrady i krajiny jako celku a potřebu přijetí této skutečnosti jako faktu potvrzuje i J. Samohýl: „*Žijeme v krajině, ta krajina je kulturní, to znamená, že nežijeme v krajině jež tu byla před sto lety. Šumava vypadá jinak, než vypadala před sto lety. Tak to otáčivý hlediště patří do určitý kultury tý památky včetně toho zámku a barokní zahrady. Takže ta kontinuita, nevím jak dlouho tam je, přes čtyřicet let, takže ho vnímám jako součást ač barokní zahrady. Ono už když tam Vilém z Rožmberka sázel ty stromy ohromný, tak věděl, že je to pro budoucí generace, proměňoval tu zahradu.*“[70] Sama umělecká obec si uvědomuje, že současná podoba točny není nejlepší, padají názvy jako železobetonové monstrum, ale i názory, že „*to žádná krasavice není, ale už je to padesát let, co tam stojí.*“[71].

Okolí Bellárie[72] je pro kulturní aktivity jako stvořené. A nejedná se o záležitost pouze současnou. Je prokázané, že již ve šlechtických dobách se zde konaly časté kratochvíle, zábavy i divadelní představení. Poněkud nadneseně můžeme tedy říct, že dnes se pouze navazuje na tradici. A bagatelizovat kulturní přínos Jihočeského divadla pouze na zprofanování a mediální prezentaci zámecké zahrady je až krajní extrém a ne úplně pravdivý ve všech směrech, což potvrzují slova českokrumlovského kastelána Pavla Slavka: „*Největší zásluhou divadla byla skutečnost, že na toto unikátní prostředí upozornilo širokou veřejnost. Na druhou stranu si divadlo bez skrupulí hodnoty prostředí přisvojilo, ale nikterak jim neprospělo, naopak, brutální konstrukcí a technických vybavení mu výrazně škodí.*“[73]

Jak bylo zmíněno v úvodu, zatím je budoucnost velmi nejistá a bude se o ní ještě několikrát rokovat na mnoha úrovních. Třeba se jednou konečně dozvíme, zda bude vřed v zámecké zahradě s konečnou platností odstraněn či zůstane divadlo s největším stropem na světě.

9. 1. Reflexe hraní před točnou

Unikátní umístění nepředstavuje zvláštní zážitek jen pro diváky. Co znamená pro herce možnost se aktivně podílet na inscenaci v plenéru před otáčivým hledištěm a je rozdíl mezi hraním tam a v kamenném divadle? M. Hruška poukázal jak na jedinečnost a přitažlivost možnosti, zahrát

[70] Rozhovor s J. Samohýlem.
[71] Rozhovor s M. Veselým.
[72] Letohrádek Bellarie (dnešní rokoková podoba pochází z poloviny 18. století) je umístěn na příčnou osu zámecké zahrady v bezprostřední blízkosti otáčivého hlediště. V podzemní stavby jsou prostory, jenž sloužící jako zázemí pro herce a technický personál Jihočeského divadla. http://www.castle.ckrumlov.cz/docs/cz/zamek_zahrada_bellar.xml
[73] P. Slavko, *K historii*, s. 277.

si před točnou, tak i na provozní limity tamního hraní. „*Protože hrát na Krumlově, to je svým způsobem zážitek, na jedný straně je to velký zážitek, když se povede počasí a je narváno, hrajete v tom parku, má to úžasnou atmosféru a na druhý straně je to děsivá otročina. A když tam odehrajete padesát představení za měsíc a předtím máte ještě třicet zkoušek, tak za tu letní sezonu jedete osmdesátkrát. A když prší a je zima a jste tam každej večer a každej večer hrajete to samý, tak už si začnete dělat čárky. Protože... a je to logický, je to logický.*“[74]

Mnohé ze zainteresovaných osob se shodují na tom, že značné provozní i interpretační limity, které s sebou tamní hraní přináší, vyvažuje (a v mnoha ohledech převyšuje) umělecká atraktivita, pro publikum i umělce. Svým způsobem to pro herce musí být opravdu úžasný zážitek, ale místy na hranici jejich fyzických i psychických možností. Není právě ona exklusivita tohoto druhu hraní onen impulz, který nutí herce k právě hraničním výkonům? S trochou nadsázky to jistě může být řečeno. K celkovému obrazu je také jistě třeba přidat určitou neopakovatelnost okamžiku, ničím si v parku nemůžete být jistí.

Lidé se nechávají strhnout atmosférou a jedinečností divadelního principu. Diváci vlastně jen sedí a všechno se s nimi točí a mění z vteřiny na vteřinu. Přitažlivost pro publikum skýtá ještě jedna věc. Nejen, že si uvědomí velkou sílu přírody a snad i jakousi sounáležitost s ní, ale během inscenace je mu umožněno i překrytí s jeho skutečným časoprostorem a diváci se tak přirozeně stávají přirozenou součástí představení. Zážitek, který jiné dramatické formy mohou jen těžko nebo velmi omezeně nabídnout.

9. 2. Repertoár a publikum v plenéru

Závěrem kapitoly následuje malé zastavení a zamyšlení nad programovou nabídkou otáčivého hlediště a strukturou jeho publika. Pro velké množství lidí se jeví prostor před točnou nejvhodnější a jako stvořený pro inscenace s přívlastkem lidové, srozumitelné, komické. Výsledný projekt by pak měl být především klasickým pohádkovým příběhem na bázi romantického námětu. Slovy dramaturgyně Aleny Kožíkové: „*Zámecké zahradě sluší poezie, příběh, humor.*“[75] Ale co když se autor odpoutá od těchto jistot, a vybere hru z jiného soudku. Je proto automaticky předurčen k nepřijetí a po pár reprízách stažení z repertoáru? A dá se jednoduše říci, že do Krumlova jezdí za kulturou jiné složení diváků, než potom do kamenného divadla v průběhu roku? Na první z otázek je složitější najít uspokojující odpověď, na druhou, týkající se diváků, můžeme s čistým svědomím odpovědět kladně.

[74] Rozhovor s M. Hruškou.
[75] *Otáčivé hlediště*, s. 140.

Samozřejmě nelze vytvořit spolehlivou ukázku prototypu návštěvníka točny. Především do Krumlova jezdí publikum, které běžně do divadla nechodí nebo ne příliš často. Někdo představení před otáčivým hledištěm může chápat ne jako divadlo, ale snad trochu jako atrakci. A právě toto publikum si žádá takový repertoár, u kterého se především pobaví. Jak dokládá M. Hruška: „*Tam velký procento lidí nechce prostě přemejšlet o tom textu, nechce se do toho ponořit, nechat se zasáhnout, až nějakým jako depresivním dějem...*“[76]

Tím samozřejmě nelze tyto diváky podceňovat, ale je potřeba vnímat zájmy publika a brát je jako důležitý aspekt při charakteristice produkce otáčivého hlediště. Zároveň se tak naskýtá alespoň trochu uspokojivá odpověď na otázku ohledně místního repertoáru. Bohužel je častou ukázkou, že když se divadlo odváží nasadit hru mimo rámcovou představu a poptávku publika, nesetká se s takovým ohlasem. Za vše mluví statistiky. Nejúspěšnějšími tituly, které se několikrát vracely, jsou například Lucerna, Sen noci svatojánské nebo Kráska a zvíře. Naopak těžké filosofické texty s tragickými či existenciálními prvky jako například Shakespearův Macbeth či Bouře byly po necelých dvou sezónách staženy.

Čím to je? Jezdí lidé na točnu spíše pro její exklusivitu a atraktivnost než jako příjemci kulturního a duchovního zážitku? Dalším důvodem může být i fakt, že lidé v dnešní hektické době už nechtějí ve volném čase přemýšlet a prožívat tragédie na jevišti a raději se baví. Ač někdy dost bulvárním podbízivým způsobem. Někteří možná Krumlov a i divadlo navštíví v rámci dovolenkové akce.

Poněkud odlišná situace nastává u opery. Je na tom lépe? Ředitel operního souboru JD Miloslav Veselý poukazuje na rozdíly oproti činohernímu souboru: „*My to akorát zkracujeme, protože tam nemůže být pauza. Jinak to* [divák] *ví, že je to opera, takže pokud se mu nelíbí opera, tak tam nejede. Je to samozřejmě jiné, protože tam se musí, ten kritik, když to chce srovnávat s kamenným divadlem, tak to je jiné, protože ta hudební stránka nemůže být na takové úrovni jako v kamenném divadle.*“[77] Jistá atraktivita pro diváky musí být taktéž zachována, výběr musí padnout především na více známé tituly. Problémem ale spíše může být technická stránka věci. Nejen pro zpěváky ale i pro hudebníky je složité a někdy až téměř na hraně možností zprostředkovat produkci na vysoké úrovni. Jedná se především o potíže způsobené rozmary počasí či přírody nebo třeba problematickou akustiku plenéru. Hry jsou v krumlovské zahradě inscenovány na obrovském prostoru, kde se snadno může stát, že se hra doslova utopí a ztratí. Michal Siroň poukazuje na nevýhodu především činoherních představení: „*Pro operu je to jako stvořené, jak tam ta hudba zní,*

[76] Rozhovor s M. Hruškou
[77] Rozhovor s M. Veselým

pod těma stromama, to je naprosto dokonalý. S činohrou se nedokáže ten velký prostor zaplnit. Takže se to dělá kouřem, světlama... Opera si pomůže hudbou a sborem, balet tancem. Hudba vyplní prostor, ale pro činohru je to nejtěžší.“[78]

Ať už pro činoherce, operního zpěváka či baletku, je vystoupení před otáčivým hledištěm povýšeno jistě jeho atraktivitou. Ovšem někdy s rizikem sklouznutí k naprosté komerci pouťového typu, čímž se vytratí to nejdůležitější, hodnotný kulturní zážitek a jeho poselství. Na druhou stranu pokud představení v Krumlově pobídne alespoň malou část publika k následné návštěvě i kamenného divadla a třeba tak i rozšíří jeho věrnou diváckou základnu, můžeme to pak hodnotit jedině jako přínosné.

[78] Rozhovor s M. Sironěm.

10. AMBICE A PODMÍNKY REGIONÁLNÍHO DIVADLA

V mnoha bodech je profesní dráha herce (ať už z velkého či oblastního divadla) podobná většině lidí v jiných profesích více, než by se mohlo na první pohled zdát. Každý je na počátku plný snů, přání a občas i nereálných představ například o věhlasu či bohatství. Bez konfrontace s realitou či skutečnými podmínkami a stavem se počáteční optimismus časem mění na deziluzi a prozření. Právě první nelehké setkání s realitou nastává při ukončení školy a hledání místa na pracovním trhu. Před herce se nerozprostře široká nabídka angažmá, ale naopak pocítí negativa celkem přesyceného trhu a zjistí, že brány uměleckých institucí nejsou každému otevřeny dokořán, o skromné či dokonce chudé nabídce grantových projektů nemluvě. Vysněná práce v divadle s často naivními umělcovými představami se pak může změnit v první řadě na tvrdou zkušenost s komplikovanými provozními, uměleckými či finančními podmínkami. Čím větší očekávání člověk na počátku všeho má, tím silnější může být výsledné rozčarování a z něj leckdy plynoucí frustrace či přemítání o smysluplnosti vlastního konání. Herec se musí mnohokrát prostě „zakousnout", najít v sobě rezervu sil, a svádět každodenní souboj s nepřízní osudu o dobrý výsledek a snad pocit jakéhosi zadostiučinění či nakonec i ocenění.[79]

Dalším příspěvkem do směsice pozitivních i negativních pocitů může být i ocitnutí se v regionálním divadle, jak ukazují slova J. Dvořáka: „*Protože bylo dost zvykem, že po absolvování buď DAMU nebo konzervatoře, že půjdou lidi tzv. na oblast. Strašákem byla Sibiř českého divadla Český Těšín a Šumperk, tak to jako když jsme zlobili nebo nám to nešlo, tak řekli půjdeš do Šumperka. No tak toho jsme se všichni trochu báli.*"[80] Pejorativní přídomek oblastní často evokoval provinčnost a snad i nepříliš velkou uměleckou úroveň daného divadla. Při posuzování objektivity tohoto tvrzení je potřeba kriticky zvážit a následně přijmout několik aspektů. Za prvé je patrné, že pokud některý „oblastní" umělec podřídí vše tomu, aby se dostal do centra, může to ovšem prvořadě uškodit jeho pověsti v prozatím domovské scéně. Především díky nepřizpůsobivosti dotyčného.

Dalším bodem je i porovnávání v očích veřejnosti. Slova jako „kdyby byl dobrý herec, byl by jistě v Praze a ne tady" nevrhají dobré světlo na pověst daného kulturního souboru a také

[79] J. Šesták, Divadlo, s. 17-22.
[80] Rozhovor s J. Dvořákem.

nepomáhají k vytvoření tolik důležitého dialogu mezi hledištěm a jevištěm. Přinejmenším problematická může být ve formování výsledné pozice oblastního divadla i jeho často všeobsažná dramaturgie. Například Jihočeské divadlo je a bylo jediným profesionálním souborem v oblasti jižních Čech. Nemohlo by si dovolit být úzce profilovaným divadlem se specifickým rázem v oblasti repertoáru či poetiky. Jen velmi těžko si taková univerzální instituce může vytvořit svou tvář, když musí být přístupná pro všechny věkové, sociální i intelektuální skupiny obyvatelstva dané spádové oblasti. Mohla by být taktéž položena otázka, zda takový herec, který musí mít ve svém rejstříku všechny herecké polohy, není vlastně lepší než ten úzce zaměřený. V tom ovšem je střed problému. Jsou hlasy, které tvrdí, že pokud budou všichni herci v daném místě takto universální a téměř stejní, nemůže a nebo jen s nemalými obtížemi najít ono divadlo svou vlastní tvář, jak potvrzují i slova Martina Glasera: „*Když jsem začal režírovat, tak se mi zdálo, že oblastní herci jsou úžasní, protože musí zvládat tolik žánrů a režisérů. Pak mi došlo, že v tom je ten problém. Provoz je tak semele, že skončí u přibližného realismu a styl na oblasti nikdy nevznikne.*“[81] Jako u mnohého dalšího, je nejspíš pravda někde uprostřed. Důležitá věc, jež musíme zohlednit, je vývoj. Jen těžko bude většina herců po celý svůj profesní život stejná a neměnná. Právě jeho angažování v divadle s širokým repertoárovým pojetím, především na počátku jeho kariéry, může být v mnohém přínosné. Především v oblasti všeobecné praxe a vyzkoušením si velkého spektra hereckých poloh. Nadále už se pak takový umělec může profilovat jakýmkoliv směrem, ale je důležité, aby právě prošel fází, kdy svým způsobem bude hrát všechno a měl tyto zkušenosti. Mimo jiné i funkci jakéhosi základního cvičiště oblastního divadla vyzdvihuje i J. Talíř: „*Já jsem vždycky tvrdil, že je to výborné podhoubí pro to, aby se tu mohly formovat herecké osobnosti a získali tu všeobecnou průpravu.*“[82]

Na druhou stranu, být úzce vyprofilovaným divadlem nemusí vždy přinést ovoce. Stejně v regionu i místě, kde je více divadelních domů, jelikož se tak mohou uzavřít dveře dosti početné části potenciálního publika. Pokud je divadlo jediné v regionu, lidé, kteří chtějí tento druh kultury, si k němu stejně najdou cestu. Ovšem pokud by dané divadlo nenabízelo kvalitní produkci, nastal by i tak problém a odliv diváků. Regionální divadla nemohou ignorovat fakt, že hrají pro široké spektrum diváků a musí nabídnout odpovídající programové složení. Důležité je udržet únosnou mez mezi úzkým vymezením a všeobsažností a být přístupné všem zájemcům z celé oblasti a rovněž udržet vysokou kvalitu nabízené produkce, jak shrnuje L. Průdek: „*Myslím, že to správný poslání je nabídnout to široký spektrum. Což má určitě svoje nevýhody a určitě by to bylo možná dobře nebo nebylo dobře... nabízet široký spektrum je zkrátka naší povinností... Zkrátka, ať se nám*

[81] J. Machalická, *Obrátit všechno vzhůru nohama*, s. 8.
[82] Rozhovor s J. Talířem.

to líbí nebo ne, jsme [divadlo]*, který musí hrát pro širokou skupinu lidí, protože k nám chodí od dětí až po důchodce. A ta vyhraněnost, nebo jestli je ten repertoár podbízivý, se u našeho divadla nedá říct u celého repertoáru jako celku, ale pak u jednotlivých titulů. A my se samozřejmě snažíme přilákat toho diváka tím, že to divadlo děláme dobře, že je kvalitní a stojí za návštěvu, ale na druhou stranu jsme nuceni vykázat i nějaký tržby, takže část toho repertoáru jsou komedie a věci, který mají pobavit, a nemyslím, že je to něco, kvůli čemu bychom se měli rdět a červenat, že se podbízíme. Jsme zkrátka jediné divadlo v regionu.*“[83]

Záleží na každém jednotlivém divadle, jakou cestou se ohledně repertoáru vydá. Může stokrát opakovat sice osvědčené a diváky milované i když leckdy inscenačně mizerné hry a balancovat na možnosti zkostnatění repertoáru. Na úskalí této cesty upozorňuje i herečka D. Bambasová: „*Nejde z toho vycházet, protože to je právě to, že by to divadlo sklouzlo do tý podbízivosti a zúžil by se ten repertoár, protože ono těch opravdu kvalitních titulů moc nenajdete.*“[84] Či se divadlo může snažit rovněž o inovace, i když někdy riskantní a s nejistým výsledkem. Pak je tu ještě střední cesta, která skýtá možnost pro vlastní inovace a novou tvorbu, ale i prostor pro klasické hry. Je to možnost, kterou by se mohla profilovat regionální divadla. Na jedné straně nezapomenout na klasické hry, ale na druhou stranu se nebát riskovat a nasadit těžší experimentální kusy, jak potvrzuje i Martin Hruška: „*To divadlo by se nemělo bát riskovat a nemělo by se bát nasadit v tý sezóně z těch nevím třeba 7 činoherních titulů jeden nebo dva, o kterých se dopředu bude vědět, že budou kontroverzní, že na ně nebude narvanej sál, že to bude jenom pro někoho, že to může vyvolat rozporuplný i třeba nenávistný reakce, jo, ale hrát by je mělo*.“[85]

V neposlední řadě je taktéž potřeba zmínit i absenci jiných kulturních subjektů, sice konkurenčních, ale pro objektivní poměřování a přirozenou soutěž nepostradatelných. Samozřejmě vyvstane často otázka, kdo má právo a podle čeho posuzovat úroveň konkrétního divadla. Připomeňme z poslední let jednu diskusi. Periodikum Divadelní noviny pořádají anketu, kde jednotliví jejich kritici objíždějí různá představení a pak je známkují. A pod shrnutím jedné z nich, kde byly popsány nepříliš úspěšné inscenace regionálních divadel, následoval komentář: „*Tvořit divadlo v předních liniích je na oblasti zřejmě téměř nemožné a jen výjimečně se tam objeví osobnost, jež je – na čas – vyzdvihne do nejvyšších divadelních pater.*“[86]

Citovaný výrok strhl lavinu nesouhlasných reakcí, jež shrnuje jedna z nich od Martina Glasera když odpovídal na dotaz týkajícího se lpění mladých herců na pobytu v hlavním městě i když třeba

[83] Rozhovor s L. Průdkem.
[84] Rozhovor s D. Bambasovou.
[85] Rozhovor s M. Hruškou.
[86] Článek *Podpásovka?* kritika Vladimíra Hulce dostupný v elektronické verzi zde: http://www.divadelni-noviny.cz/podpasovka

zrovna nehrají: „*Je to tím, že se v Česku oblastními divadly hromadně opovrhuje. Tvrzení, že oblastní divadla jsou divadla druhé kategorie, můžu zhodnotit jen jako podrážení nohou.*“[87]

Je tedy možné dělat na základě analýzy takových anket všeobecné závěry o kulturní úrovni daných divadel a úspěšnosti jejich inscenací? V principu ne. Je tu několik problematických aspektů, jež musí být minimálně respektovány či přijaty. Především je na místě vzít v potaz počet divadelních kritiků. Není v jejich moci mít kompletní přehled o celé divadelní scéně v České republice. Velmi často stíhají navštěvovat inscenace hlavně v Praze, nebo maximálně v Brně či Ostravě. Což není jistě málo, ale lze brát naprosto vážně argumenty, že tato přední linie produkuje mnohem více výjimečných titulů a zaslouží si více pozornosti než oblast? Je nad jejich síly být na každé premiéře v regionálním divadle. Můžeme považovat minimálně za sporné rozhodnutí odsouvat produkci oblastních divadel do druhé linie pouze na základě anket. Závěry o druhé linii spíše než k obhajobě regionálních divadel přispívají k posilování stereotypu o jejich nekvalitě a dojmu, že dostat špičkového režiséra na oblast je zhola nemožné a zástup herců bude raději stát někde v centru a čekat na svou příležitost, než zahazovat talent mimo Prahu.

Při výsledném pohledu na regionální divadla je potřeba vzít v potaz několik okolností a dát oblastní kultuře šanci se alespoň trochu obhájit. A ne ji beze zbytku smést ze stolu s tím, že je to místo zapomenutých čertů, kam nemá smysl jezdit. Může se z regionálního divadla stát kulturní centrum, jež přesahuje hranice regionu? Většina divadel se o to pochopitelně snaží a mnohým se to dříve či později i daří. Samozřejmě je tato snaha důležitá, jelikož pokud by nebyla, pravděpodobně by divadlo ustrnulo a díky tomu by ztratilo mnoho ze svého kreditu i divácké základny. Právě diváci jsou jedním z mnoha aspektů, které nelze opomenout při analýze problematiky, zda se divadlo může vymanit ze škatulky svého města či regionu a přesáhnout ji. Je neodmyslitelně podstatné, jaké má divadlo vedení a zda je podporováno místní samosprávou či politiky. Zároveň se však nesmí zapomenout na potenciální příjemce jeho produkce. Můžou k posílení pozice divadla pomoci i svou podporou a trochu nadneseně lze říci, když ho přijmou za své a nebudou ho brát jako něco, kam půjdou na představení ale vnitřně se jich to týkat nebude nebo jen velmi omezeně. Potvrzují to i slova herečky Daniely Bambasové: „*Je to o oblibě, podpoře. Tak jako tady podporují hokejisty, Motor, tak o tom se nám může jenom zdát.*“[88]

Jsou soubory, jež získaly postupem času dobrý zvuk i na celorepublikové úrovni. Ač nelze celoplošně zobecňovat, jelikož každé z divadel má rozdílnou výchozí pozici, ale docenit kvalitu herců či inscenací v regionálním divadle může být později, než třeba v místě s větší kulturní

[87] J. Machalická, *Obrátit všechno vzhůru nohama*, s. 8.
[88] Rozhovor s D. Bambasovou.

koncentrací, jelikož na oblasti je mnohdy absence možností srovnání, jak potvrzuje i L. Průdek: „*Ta situace je o něco komplikovanější než pro ta divadla pražská, protože i kdybychom nehovořili jenom o financích, o výši rozpočtu, tak v Praze se pohybuje spousty herců, kteří jsou známí, což v těch regionech tak není. Což ovšem neznamená, že ti herci jsou špatní, ale divákovi řekněme trvá déle, než docení kvalitu toho herce, protože nemá u toho herce srovnání s jinými jako slavnějšími.*“[89] Svým způsobem platí problematika přesahování horizontu i pro divadla v Praze, jelikož je jich tam velký počet. Jen to není v regionu, ale na úrovni jednotlivých městských částí. Je obrovská práce, aby divadlo mělo jméno po celém hlavním městě. Zkrátka přesáhnout region (oblast) divadlo může a mělo by o to neustále usilovat a zlepšovat svou nabídku a uměleckou kvalitu.

Jak bylo prezentováno na předchozích stránkách práce, jedinečnost budějovického divadla na území jihočeského regionu lze hodnotit z mnoha úhlů pohledu v rámci celého spektra negativních i pozitivních aspektů. Především je potřeba vyzdvihnout repertoárové pojetí, (ne)konkurenci, skladbu potenciálních diváků či samotné vnímání divadla v očích návštěvníků a ostatních lidí (politici, sponzoři, elity). Na místě je taktéž potřeba dát prostor srovnání s ostatními oblastními divadly. Velký nedostatek v porovnání například s regionálními divadly v Plzni, Mostě, Hradci Králové či Pardubicích se ukazuje v dopravním spojení s hlavním městem, kde je divadelních příležitostí velké množství. Tento fakt se ukáže v rámci ať už porovnání výkonů, širší nabídky produkcí či i dosahu divadelní kritiky.

Jak už bylo výše zmíněno, je také důležité podotknout, jak je vnímán regionální aspekt jak samotnými herci Jihočeského divadla tak jeho návštěvníky. Otázkou může být, jak právě deklarovanou jedinečnost budějovického divadla vnímají jihočeští občané a kolik z nich ho bere „za své“ či zda převládá skupina těch, kterým je to lhostejné či se nad tím vůbec nepozastavují. Bylo by zapotřebí velkého statistického šetření a sociologického výzkumu, aby mohlo být dosaženo relevantních výsledků, ale podle mého názoru je divadelní život v Českých Budějovicích tvořen užší skupinou obyvatel, kteří představení navštěvují opakovaně. Taktéž by jistě neobstálo tvrzení, že návštěva kulturních představení je především záležitostí elit spíše než „obyčejných“ lidí. A jestli lidé upřednostňují jihočeské umělce například před těmi z Prahy, jelikož tihle jsou „místní“? Opět záleží příklad od příkladu a vše je značně individuální, ale ve výsledku tomuto tvrzení příliš pravdy přisoudit nelze.

Notnou dávku jistého ztotožnění se a nemalé dávky všeobecné podpory lze právě v jižních Čechách vypozorovat spíše u sportovních fanoušků než u návštěvníků divadla a taktéž nelze upřít váhu faktu, že například na hostování do jiných kulturních domů v okolí jezdí různé zájezdové

[89] Rozhovor s L. Průdkem.

agentury, jež často přivezou i herce známé především z TV obrazovky, čímž mohou být pro širší skupinu potenciálních diváků atraktivnější než ti domácí.

A co druhá strana, divadelní činovníci? Jaký je jejich vztah právě k tomuto konkrétnímu divadlu a jižních Čechách obecně? Jak už tolikrát, nelze zobecňovat a celoplošně soudit, ale ve velké míře se jedná o herce, kteří z Č. Budějovic, potažmo jižních Čech, pocházejí a mají k nim vztah. Svým způsobem i díky tomu že Budějovice nejsou tak velké město a i herci jsou tu vlastně součástí každodenních aktivit, a nejsou považováni za něco extra (v pozitivním smyslu slova), se tu cítí dobře, a neberou tuto jihočeskou metropoli jen jako místo práce ale mnohdy i jako město, kam se i po skončení angažmá rádi vracejí. Samozřejmě je potřeba zvážit další aspekty, jako jsou především ty ekonomické či více pracovních příležitostí, které jsou umělcům nabízeny především v místech jako Praha či Brno, čemuž bude věnována pozornost na dalších stranách. Ovšem mnohdy je pak v umělecké duši sváděn boj, jestli být věrný geniu locci jihočeských Budějovic nebo se vrhnout do neznáma, ovšem s vidinou snad i lepší budoucnosti.

11. KOMEDIANTI ČI KAŠPÁRCI?

HERCI V OČÍCH VEŘEJNOSTI

První otázkou, na kterou je potřeba přinést alespoň rámcově uspokojující odpověď zní, jak vnímá veřejnost herce, potažmo umělce? Zůstalo něco pravdy na v minulosti zakořeněném pohledu, že jsou to neusedlí komedianti, snad i pochybných mravů a pověsti? Jak moc rozšířený a neopomenutelný je názor, že se neživí poctivou prací, ale vlastně si jen hrají, že jsou to takoví kašpárci? Nebo naopak, je třeba také vzít v potaz názor, že je určitá skupina lidí, která hercům jejich povolání závidí, obdivuje je a cení si jich? Jak se staví lidé k případné absenci divadelní produkce v místě svého bydliště?

Jistou dvousečnost pohledu na herce a jeho profesi můžeme často vidět i ve filmových či seriálových dílech, když se tam objeví postava ztvárňující právě jevištního protagonistu. Nepochybně to tak nemálo přispívá k vytváření stereotypu ohledně zmíněné reflexe herecké profese či umělců samotných. Jistá obliba či dokonce svým způsobem „zbožnost" kráčí často ruku v ruce s jakýmsi pohledem skrze prsty a názorem ve stylu „ vy nic jiného než trdlování na jevišti neumíte".[90]

Na úvod analýzy je nutné říci, že nelze vynést ortel nad herci jako jednotnou skupinou beze zbytku. Vše je velmi individuální. Ať už v případě veřejnosti či herců samotných. Především jsou znatelné rozdíly co se týče obrazu v očích veřejnosti divadelních a televizních (filmových) herců, o čemž bude ještě řeč v následujících kapitolách, a ohledně právě regionálních divadel je potřeba přičíst i aspekt, že zdejší herci jsou více na očích v běžném každodenním životě a jsou zde vnímáni i jinak, než ve spojitosti s vlastní prezentací na jevišti.

V první řadě nechme promluvit samotné herce, jak jsou podle nich samotných vnímáni. „*Třeba jako ve Francii je to vnímáno jako elitní povolání. Což teda v Čechách ani náhodou. Oni si za to taky herci můžou trošku sami, takovým tím, že je na ně trošku víc vidět, takže mají tendence žít tak nějak bohémským způsobem života. Že lidi mají v podvědomí, že většina herců chlastá a tak, prostě žije neuspořádaným životem, že jsou tak trochu na okraji společnosti... Třeba já si myslím, že*

[90] Důkazem může být například seriál České televize *Život je ples* (2012, režisér Petr Slavík). Herečka ve středním věku dostane výpověď a hledá práci. Uchází se o místo pečovatelky v domově seniorů a ředitelka ač o obraz dříve deklaruje obdiv k hercům, ji nechce přijmout a je zřejmý právě despekt a pochybování o zručnosti a možnostech dané ženy najít jiné uplatnění.

v dnešní době to tak úplně není.“[91] Martin Hruška poukazuje na značně rozšířený názor, že herci mají neuspořádaný život a jejich bohémství svým způsobem veřejnost dráždí. Samozřejmě je obstojným vysvětlením, že objem práce pro herce není vždy stejný, tudíž mají nepravidelný denní režim. Zároveň taktéž je potřeba přičíst i jistou nezasvěcenost veřejnosti do divadelního provozu, jelikož soudí povolání až podle výsledné podoby hry, ale nevidí kolik práce bylo při přípravách a koncipování. Pokud bychom porovnali kulturu třeba se sportem, tak u hokejistů je jasné, že přes den trénují na ledě či mimo něj například v posilovně. Ale ví široká veřejnost, co celý den, kromě večerního představení na jevišti, dělá herec, zpěvák či tanečník? Právě můžeme říci, že velmi často platí, že nepravidelnost a jistá tajemnost na společenské prestiži hereckému řemeslu nepřidá. Pokud bychom porovnali sport a umění, zjistili bychom, že mají několik společných věcí. A to nejen v ohledu, že v obojím jde o představení. Přičíst musíme i jaký prožitek, emoční rozměr či duševní pouto s těmi na jevišti či hřišti. Živé představení mám zkrátka obrovskou moc diváka strhnout. I když oproti sportu má divadlo především hlubší myšlenku a smysl, což potvrzuje i J. Samohýl: „*A vy tam prožijete něco strašně důležitýho, že jsou věci, za který je třeba se postavit, když riskujete. A tohle to si myslím, že to divadlo umí. Takže to divadlo nemá jen pobavit, ale má i tuhle rovinu řekl bych katarze. Což svým způsobem takhle pracuje s tím divákem i sport. Samozřejmě ten tam nemá ten smysl a poslání, to nepodceňuju, jak člověk prožívá nějaký emoce a city, který jsou důležitý, a ono, o tom píše Gadamer, ono to často vypadá jako divadlo, když přijdete na Spartu nebo nějaký větší stadion, tak je tma, rozsvítí se světla, vyběhnou herci a vy prožíváte radost, bolest a tak dále.*“[92]

Zároveň Martin Hruška mluví i o jisté odlišnosti oproti jiné zemi, s čímž je možno souhlasit, nikoliv beze zbytku a celoplošně. Samozřejmě je jistě rozdíl, zda člověk hodnotí ochotnického herce v malém divadle, sólistu v opeře či protagonistu z populárního televizního seriálu. Že ohlas (a snad i jakýsi obdiv) u veřejnosti jde ruku v ruce s výší četnosti s jakou je daný herec na očích, potvrzuje i J. Dvořák: „*Tak jako když někdo bude mluvit s hvězdou, tak se bude tvářit, ale veskrze... když bude mluvit pak jako dál, tak zjistíte, že vámi pohrdaj akorát. Že jste komediant jenom takový.*“[93]

Jisté vnímání umělců má i svou stinnou stránku, především ohledně jeho vrtkavosti. Dá se říci, že velké procento lidí vynáší rychlé neuvážené soudy, má velmi krátkou paměť, nedoceňuje náročnost tohoto povolání a věrné je taktéž jen sporadicky. Problematičnost v tomto ohledu vnímá i Daniela Bambasová: „*Oni lidi je svým způsobem zbožňujou, jsou ve všech facebookových skupinách, likeují je, ale pak se to takhle otočí a dokáží je poplivat neuvěřitelným způsobem. Oni*

[91] Rozhovor s M. Hruškou.
[92] Rozhovor s J. Samohýlem.
[93] Rozhovor s J. Dvořákem.

neoceňuju tu jejich práci, oni se do nich vlastně zamilujou, začnou je zbožňovat jako vzor určitýho typu, ale pokud máte zápornou roli, tak lidi nezajímá, že za sebou máte řadu jiných, soudí podle téhle.“[94]

Jak naopak je to u neumělců? Názory jsou různé. Především divadelní fanoušci a jeho příznivci, pro které je s divadlem spojena podstatná část jejich volného času, podotýkají nezanedbatelnou potřebu duševní potravy kterou jim právě divadlo poskytuje. Chodí do divadla rádi, s očekávání a herce svým způsobem obdivují a přejí jim. „*Myslím si, že je třeba, aby lidé do divadla chodili. A Jihočeské divadlo má dobrou minulost.*“[95]

Mnohokrát byla již zmíněna jistá nedoceněnost herecké profese jako celku, což jistě také hraje svou roli v konečné tvorbě obrazu herce v očích veřejnosti, což potvrzují i slova Michala Sironě: „*To je takový svět sám o sobě. Má svoje zvyky a zákony. Mě to přijde někdy jako sen. Jste tam v takový bublině. Sám jsem byl ochotnickej herec za mlada, tak jsem mezi svejma. Rozumím těm lidem, fandím jim, mám je rád. Je to zvláštní kasta lidí a myslím, že většina lidí je nechápe, jakej mají život. Že oni vlastně čekají na ty role. To není jako když přijdete do práce a tam na vás čeká soustruh... Sebeobětování je tam veliký, to se nedá dělat pro peníze.*“[96] Velké procento lidí nikdy nenahlédlo do divadelního provozu, má o něm zkreslené představy a vidí až konečný produkt prezentovaný na jevišti před diváky. Obtížně pak může být celoplošně a bez výhrad přijata a pochopena náročnost a také jakási nevděčnost a nezavděčitelnost tohoto povolání. Zajímavý právě potom může být názor člověka, který není umělec, ale ve svém profesním životě se s kulturními činovníky potkává velmi často a musí umět chápat a přijmout divadelní mechanismus jako celek a náležitě ho docenit. Náměstek J. Talíř k tomu dodává: „*Moje takové obecné přesvědčení je, že herci patří mezi ty... nevím jaké spojení použít...elitu. Ale já se svou zkušeností jim tohle to nezávidím.*“[97]

Opomenout nelze ani názory příznivců divadla, kteří ale vedle uměleckého přínosu deklarují i jakousi společenskou funkci divadla. Vidí v něm obrovský potenciál prostoru, který se ve spojitosti s ním nabízí třeba i pro vzdělávací účely, jak potvrzují slova vysokoškolského pedagoga Jana Samohýla: „*Já vnímám to divadlo jako fenomén nejen úzce divadelní, ale obecně vzdělávací, kulturní, společenský. Že to je důležité pro chod a život města, byť řada lidí si to neuvědomuje. Je to prostor, který není primárně určen jen k tomu divadelnímu, ale díky tomu, že se tam otevírá ten edukativní prostor, že smysl toho divadla je i v oblasti vzdělávání a inspirace.*“[98] Samozřejmě tu jsou i názory z opačné strany spektra. Především je pak vyzdvihována zbytnost divadel i jiných

[94] Rozhovor s D. Bambasovou.
[95] *Z názorů kolemjdoucích*, Divadelní zápisník, duben 1995, s. 12.
[96] Rozhovor s M. Sironěm.
[97] Rozhovor s J. Talířem.
[98] Rozhovor s J. Samohýlem.

uměleckých produkcí oproti jiným základním potřebám každodenního života. „*Jestli je divadlo důležité? Podívejte se, umírá se na chřipku a ne na to, že nepůjdu do divadla.*“[99] Snad by se i dala těmto tvrzením přikládat jistá dávka pravdy, samozřejmě záleží na úhlu pohledu. Jak už bylo řečeno, pokud by se udělala anketa s velkým množství respondentů, aby bylo její sdělení hodnotné, dostali bychom názory širokého spektra čítající i některé extrémy. V podstatě může být řečeno, že názor na divadlo mají lidé úměrný tomu, jaký k němu mají vztah a co pro ně znamená. Což potvrzují i slova L. Průdka: „*Zase bychom vycházeli z toho, že bych řekl, že česká společnost... je pro ní divadlo důležitý a myslím, že mezi lidmi, kteří do divadla chodí to takhle pejorativně vnímané není. Naopak mezi lidmi, kteří do divadla vůbec nechodí, to tak trochu pejorativně být vnímané může, pak je pro ně herec někdo, koho v životě neviděli a nepotřebují ho a pak se můžou vyjadřovat takto.*“[100]

Další rozměr obrazu herce v očích veřejnosti se tvoří po jeho angažování ve filmu či televizním seriálu. Ani do sebevětšího a úspěšnějšího divadla nepřijde tolik lidí, kolik jich sedí u obrazovek TV nebo jde do kina. Takže většina divadelních herců se do kategorie známých obličejů dostane až poté, co je ve spojení s nějakým obrazovým médiem. Mnohdy se lidé diví, co se ve filmu objevilo za kvalitního herce a že ho neznají. A ten dotyčný je třeba už léta hvězdou své domovské scény. V tomto ohledu není velký rozdíl ani mezi regionálním a pražským divadlem. Jak potvrzuje i M. Hruška: „*Já mám v Praze spoustu kolegů kamarádů, který hrajou v pražských divadlech, je tam celá řada výbornejch herců, který tam hrajou prostě několik let a nikdo je prostě nezná.*“[101]

Ekonomická stránka hraní ve filmech či angažování se v televizních produkcích bude zmíněna na dalších stranách. Jak je to ovšem s jejich kvalitou či uměleckým přínosem pro samotného herce? O tom, že herce dělají také zkušenosti, bylo již mnoho napsáno. Otázku, zda ale může k jeho růstu přispět i podílení se na dlouhých seriálech či podbízivých krátkých spotech je nelehké zodpovědět. Opět nelze vždy soudit stejně, je potřeba širší pohled. Ale jistě je patrný rozdíl, zda herec hraje naživo v divadle, kde mu ve výkonu pomáhá mimo jiné i kontakt s publikem a naopak, když pak má předvést alespoň rámcově kvalitní výkon jako epizodní postava v seriálovém projektu. Že divadelní a televizní hraní je poněkud v rozporu potvrzuje i J Samohýl: „*Vím, že řada z nich řekli, že točí seriál a ani neví o čem to je, jaký bude příští díl. A to mi přijde, že je kontra tvrzení toho, co by ten herec měl prožít. Zažít příběh a nějakým způsobem ten příběh představit na divadle a to je velký rozdíl.*“[102]

[99] *Z názorů*, s. 12.
[100] Rozhovor s L. Průdkem.
[101] Rozhovor s M. Hruškou.
[102] Rozhovor s J. Samohýlem.

Ovšem představa, že stačí v divadle obsadit známého herce a hned začnou chodit davy a kvalitativně půjde divadlo nahoru, je poněkud mylná a nepřesná. Kvalitu a pověst tvoří více věcí, než jen jeden člověk a k vytvoření dobrého obrazu v očích veřejnosti (laické i umělecké) vede dlouhá cesta, jak popisuje ředitel Jihočeského divadla Lukáš Průdek: „*Tomu divadlu to samozřejmě pomůže, když se někdo z jeho herců objevuje pravidelně na televizní obrazovce. Na druhou stranu si myslím, že to není způsob kterým divadlo přesáhne svým působením hranice regionu. Souhra několika věci najednou, kdy musí všechno dohromady klapnout, což může být jedna součást toho, ale je to o tvůrcích, kteří tady jsou, o výběru hry, o souboru, jak je naladěný... to všechno musí prostě klapnout... Máte krásný představení, na který zase musí přijít kritika. Pak to chce ještě takový přístup jako PR, zkrátka aby ti důležití lidé, co to mají vidět, to viděli. Pak se z toho stane představení, který přesahuje ten region. Ale tohle je asi stejný ve všech divadlech, jen ty regiony jsou dál od Prahy a většina důležitých lidí je z Prahy, takže ty regiony to maj trochu těžší.*“[103]

Další, co může s objevením se na obrazovce TV nebo kina získat váhu ohledně pověsti a názoru, je ztotožnění herce s jeho postavou v očích diváka. Samozřejmě to může být i v divadle, ale jak už bylo řečeno, tam není tak velká divácká základna a objem velmi omezený. Možná je to pro někoho úsměvné či těžko pochopitelné, že může někdo plně podlehnout roli, kterou herec představuje, a uvěřit, že je takový i reálném životě. Jsou lidé, kteří žijí ve virtuálním seriálovém světě, dokonale si daného herce s jeho rolí nerozdělitelně spojí a následně odmítají přijmout argumenty, jež tuto jejich představu popírají či vyvracejí. Pokud se jedná o kladnou roli, nemusí to být ještě tak markantní, ale pokud je to postava záporná, může se to negativně promítnou do hercova každodenního života a ne zrovna pozitivně ho ovlivnit. Pokud se to pak opakuje ve větší míře, může to být pro samotný obraz jednotlivého herce velmi nebezpečné a jen velmi stěží se na tom dá mnoho změnit. Zvláštní aspekt, jak může být umění silně působivé, přibližuje i herec Ondřej Veselý: „*Spíš mě překvapilo, že prostě ty lidi jsou schopni si tu roli jakoby spojit s váma a jsou opravdu přesvědčeni, že takovej jste, takže třeba když jsem se potom setkával s lidma, který mi to říkali, tak byli vždycky strašně ostražitý a čekali nějaký útok, nějakou aroganci, nějakou sprostotu. ... Dokonce mě překvapilo, že redaktorka, která se mnou dělala rozhovor, tak jsme si jakoby povídali, ona byla taková jakoby odtažitá ze začátku, velmi taková až skoro plachá. No a když jsme skončili ten rozhovor, tak mi říkala, že ji strašně překvapilo, že jsem docela normální člověk.*“[104] Možná by tato záležitost byla pochopitelná či méně udivující u „obyčejných“ lidí. Ale právě u novinářky, která je profesionálka, ví co média dokáží a jakou mají moc, by měla díky

[103] Rozhovor s L. Průdkem.
[104] Pořad Tandem Český rozhlas Radiožurnál 9. prosince 2013 – rozhovor s Ondřejem Veselým vedl moderátor Jan Rosák.

nadhledu a zkušenostem být schopna nepodlehnout sdílenému názoru a vnímat herce jako normálního člověka, který ve hře roli pouze prezentuje a nikoliv ho s ní ztotožnit.

Pokud je řeč o médiích, jednou z dalších rovin, pomocí které lze na konstrukci názorů a obrazu herců nahlížet, je jejich obraz v bulvárním tisku. Jistě je platné tvrzení, že jakýsi prototyp herce tvoří u nemalé skupiny obyvatel právě toto médium, jak podotýká i M. Siroň: „*Dneska slušnej tisk o nich nepíše a píše o nich jenom bulvár a máchá je pořád v tej špíně. A díky tomu je ten obraz herectví pošramocenej, zkroucenej a nepravdivej.*“[105] Opět zde vyvstává pak problematické a nekritické přijetí sdělení. Není výjimkou, kdy jsou umělci prezentováni jen skrze údajně vysoké honoráře za přeceněné produkce a spíše v negativním světle pokud se píše o jejich soukromí. A pokud se poté čtenáři s těmito názory ztotožní, vyjde z toho herec celkem nelichotivě. Problematický přínos bulvárních tiskovin při tvorbě povědomí o hercích přiznává i M. Hruška: „*Že se támhle opili... a támhle na večírku vyváděli a s kým se tam líbali a s kým se porvali … Což je teda strašný, ale... Já neříkám, že takoví herci nejsou, znám lidi, kteří maj velký problémy sami se sebou... prostě je to obrovskej nápor na psychiku a na emoce, na nervy a celá řada lidí se s tou skleničkou potkává třeba víc než u jinejch profesí. Je k tomu blízko a je to nebezpečný. Takže to v povědomí o hercích asi taky hraje svoji roli... bohužel velký procento lidí, který baví ve volným čase číst drby a ještě třeba lživý drby a polopravdy.*“[106]

Může být řečeno, že jsou herci z oblastního divadla místní celebrity? Odpověď je složitější, v podstatě opět záleží na úhlu pohledu. Prvořadě je třeba uvést problematické chápání slova celebrita. Rozhodně ho nemůžeme použít za synonymum ke slovu dobrý herec. Spíše jde ruku v ruce s jakousi známostí. V očích mnoha má i kapku negativního či dehonestujícího nádechu. Jelikož celebrity tvoří primárně právě média, o nichž byla výše řeč.

Jak už bylo zmíněno, jsou tito lidé v onom městě vnímáni spíše jako běžní obyvatelé než jakési hvězdy. Jednak je to právě z důvodu menšího prostoru, kdy se řečeno trochu nadneseně s herci potkávají ostatní lidé při každodenních běžných aktivitách. Poté samozřejmě hraje svou roli i to, o čemž byla již řeč. Že opravdu známý je člověk až ve spojitosti s obrazovým médiem. Do té doby ho zná pár desítek návštěvníků divadla. S TV to už můžou být tisíce či více. Stejně tak můžeme ale omezený (regionální) prostor a jediné divadlo bez konkurence v kraji vnímat jako výhodu, na což poukazuje i L. Průdek: „*A jsem přesvědčenej, že jsou lidi, který herce a jiné členy souboru vnímají, dokáží je poznat na ulici, rádi se s nimi zastaví a vnímají je jako osobnosti nebo někoho, koho znají. Takže do jisté míry to funguje. Prostě celebrity jsou ti, kteří se objevují na*

[105] Rozhovor s M. Sironěm.
[106] Rozhovor s M. Hruškou.

televizní obrazovce. Málo divadel má celebrity, jako obecně známý lidi, v souboru. Zase každý divadlo má kolem sebe nějakou skupinu diváků, a i když se ti herci neobjevují na obrazovkách, tak oni je znají a váží si jich a poznávají je na ulici. A do jisté míry že v Budějovicích je to divadlo jediný a má svým způsobem monopol, tak ti herci, byť se třeba neobjevují na obrazovkách, tak v tom městě a regionu jsou vnímaný jako daleko větší osobnosti než herci, známý osobnosti, herci některých pražských divadel. Protože těch divadel je tam zase více a je tam větší konkurence. Takže celebrity, byť nesnáším to slovo, do velké míry ano.“[107]

Můžeme vůbec vnímání umělců jako osob veřejně známých a jakési jejich uctívání či obdivování chronologicky zařadit či fázovat? Jak už bylo řečeno, dlouhá staletí byli herci vnímání spíš jako komedianti, jejichž způsob života nebyl vždy úplně kvitován a nepatřili zrovna mezi elitu společnosti. Část tohoto názoru na nich lpí dodnes, ale kde jsou počátky právě onoho ctění a vážení si? Lze zmínit období první republiky jako zlatou éru československé kultury? Či bylo tu vůbec období, kdy herci již nebyli odsouváni na okraj společnosti, ale zase ještě nebyla dnešní doba, kdy je jejich obraz tvořen především médii a herci jsou vnímání spíše skrze charaktery svých rolí než své umělecké ztvárnění? Je obtížné přesně určit mezník, kde je bod zlomu. Přiklonila bych se k verzi, že dnešní styl a jakási jeho nevěrnost a především proměnlivost v reflexi umělců a kultury obecně přišla s rozšířením médií a posílením jejich vlivu a především s větším portfoliem nabídky zábavy ale i možností duševních aktivit. Změnu ale ne k lepšímu si uvědomuje i D. Bambasová: „*Dřív ty herci či zpěváci, to byly hvězdy, těm se posílaly šperky, kožešiny a to nemyslím jen v tom materiálním, byly ctěný, uznávaný. Něco to znamenalo jít do divadla, vidět... Dneska? To vidíte, jak chodí lidi oblíkaný do divadla, to je opravdu úpadek... Takže celebrity? Samozřejmě jsou lidi hvězdy ve svém oboru ale takhle bych je nenazývala. Jsou to lidi jež by měli dostat víc, než jim tahle doba je schopná nabídnout. Je to v lidech, prostě je to jiný.*“[108]

Že zpravidla nejde vždy nebo jen velmi omezeně pojem celebrita spojovat s uměleckou výší či kvalitou, už bylo zmíněno výše. Jak je tomu ale u jakési společenské prestiže či vážnosti konkrétního člověka? Opět bychom jistě narazili na rozdíly v očích příznivců kulturních aktivit a názory jejich oponentů. Obecně můžeme prohlásit, že pokud lidé potkají místní herce, tak je poznávají. Ale že by tak umělci sbírali body ohledně společenské vážnosti či známosti, to jen v omezené míře, jak potvrzuje i J. Samohýl, jež tuto problematiku demonstruje na (ne)úspěchu umělců ve volbách všech úrovní: „*A v té rovině... řada se pokoušela kandidovat do nějakých komunálních nebo regionálních zastupitelstev a příliš velký úspěch neměli. Ač na rozdíl od Šestáka, který porazil bývalého hejtmana, takže tam ta známost a určitá důvěra je... Ale zase pan Jiří Šesták*

[107] Rozhovor s L. Průdkem.
[108] Rozhovor s D. Bambasovou.

je spojen s tím, že tu dělal před 25 lety revoluci, je to takový symbol toho pádu komunismu, takže tam je to trošku jiný. Je to takový určitý signál toho, jak je ti lidi berou. A myslím, že zrovna v tomhle je ten Jirka Šesták výjimka. Jo, jak ty lidi je berou, jestli si jich váží... Ale že by tu byla nějaká vysoká společenská prestiže herce, že je to člověk, který má morální kredit, vzdělaný a morálně na výši a tak dál a budu ho volit, tak to tu úplně není.“[109]

Jak se říká „výjimka potvrzuje pravidlo“. Jistě by se našly i další případy, ale zrovna v jižních Čechách je neopomenutelná výjimka, kterou ztělesňuje zmíněný současný senátor. U něj ale nerozhodla primárně jen pověst herce a právě spojitost s událostmi v listopadu roku 1989, ale také fakt, že byl dlouhou dobu ředitelem Jihočeského divadla a své jméno si budoval nejen na jevišti, ale rovněž v celospolečenském měřítku a také právě v politických kruzích.

[109] Rozhovor s J. Samohýlem.

12. HEREC JAKO POKUSNÝ KRÁLÍK ČI POSLEDNÍ MEZI VŠEMI

Při konstrukci obrazu divadelního herce narážíme často na otázku proč. Ať už mluvíme o těch, jimž je divadlo údělem, nebo o těch, kteří plní hlediště. Hlavní otázkou je, z jakého důvodu vůbec chtějí někteří lidé toto zaměstnání vykonávat. U mnohých je to přirozená volba, například u těch, kteří pocházejí z uměleckých rodin. Dalším popudem může být láska k divadlu. Co je ale pro herce důležité a jaké jsou nepostradatelné dispozice pro tuto profesi? Stačí talent? Nebo je potřebná notná dávka štěstí, zkušeností či příležitost nebo touha prosadit se? Jako u mnohého, je třeba od všeho trochu. Svůj pohled na situaci prezentuje M. Veselý následujícími slovy: „*Talent je samozřejmě důležitej, ale to ještě neznamená, že uspějete v tom divadle. Protože zase na to musíte mít nervy. Zpívání nemůžete dělat se vší vervou, protože se uřvete. Ta technika, musíte být jako by nad tou rolí. To znamená, že když se do tý role položíte a chcete, tak ono to právě nezní. Kolega říká snaha nezní.*“[110]

V očích veřejnosti se setkáváme s pozitivním i negativním hodnocením. Mnohdy vítězí dojem, že oproti jiným jsou herci jen „kašpárci“, kteří se místo poctivé práce jen předvádějí a hrají si, především z důvodu, že nic jiného neumí. Na druhé straně je tu názor, který přibližuje přitažlivost herecké profese, rozšířený především mezi příznivci a konzumenty dramatického umění.

Zda je pohled veřejnosti na herce podle něj pozitivní či negativní popsal M. Hruška: „*To si myslím, že je taky hrozně individuální. Já si myslím, že jako vůbec v českých končinách to není, že to má trochu ten pejorativní nádech... Samozřejmě člověk k tomu má vztah, do divadla chodí, si těch herců asi nějak víc považuje … i třeba pokud má divadlo rád, tam jim trošku svým způsobem závidí, že se tim můžou živit, že můžou na tom jevišti stát, že to berou jako něco výjimečnýho... Takže ta společenská prestiž toho povolání je minimálně jako rozporuplná. Že někdo se na to dívá... že jo, když to postavíte vedle primáře na kardiochirurgii, kterej zachraňuje lidský životy a operuje srdce, tak samozřejmě význam našeho povolání je, že bavíte lidi.*“[111] Ono to ale není tak jednoduché, jak by se při pohledu zvenčí mohlo zdát. Nejde jen o to něco zahrát. Připočítat musíme především

[110] Rozhovor s M. Veselým.
[111] Rozhovor s M. Hruškou.

hodiny strávené učením se textu, dny osvojování si role na zkouškách, ale pak i měsíce (někdy roky), kdy se výsledná hra prezentuje.

Náplní hereckého řemesla není udělat něco jen dobře nebo špatně. Výsledek by byl pouze plochý a nicneříkající. Smysl a profesionalitu herec prezentuje skrze vidění života, pomocí kterého na jevišti nehraje „jako" ale plně se do postavy vtělí. Čím větší míru životnosti dokáže umělec své postavě vdechnout, tím bude uvěřitelnější a docílí tak, že se z literární postavy stane živoucí postava a ne jen bezduchá loutka.[112] „*Vztahování se herce k fiktivnímu literárnímu subjektu, z něhož roste herecká postava, obsahuje v plné míře neměnnou antropologickou substanci herectví: vazbu mezi prezentací, která dává k dispozici originál herce, a reprezentací, jež je oním výtvorem.*"[113]

Navíc je i hercův osobní život často podřízen právě konkrétní roli. Ať se mluví o harmonogramu zkoušek a později představení, ale ani pak toto soužití herce s rolí nekončí. Umělec si často nosí práci i domů. Mnohdy ho to především v psychické rovině znatelně ovlivňuje. Právě zmíněnou emoční náročnost této profese je potřeba vyzdvihnout, jak předestírá i Lukáš Průdek: „*Je to práce plnohodnotná, náročná a stejně tak, no zkrátka s čím člověk zachází, tím také schází... Herci samozřejmě pracují s psychikou, s emocemi a je to část, kterou namáhají a podle toho pak můžou mít problémy. Tak zase když je někdo horník, tak má zdravotní problémy, nemůže dýchat, protože má plíce od nějakýho uhelnýho popelu, tak ti herci zase schází svojí psychikou a emocemi.*"[114]

Oproti jiným povoláním není herectví tak fyzicky náročné, ale většinou nelze odejít z jeviště s čistou hlavou. A pokud se jedná o alespoň průměrně obsazovaného umělce, jenž navíc nemá takovou praxi, jak přetlak v hlavě ventilovat, může se postupem času dopracovat i k problémům psychického rázu.

Emoční náročnost herecké profese si zaslouží bližší pozornost. První důvodem bývá neustálá nejistota. Herec si málokdy může něco naplánovat či očekávat, že bude mít pravidelný přísun dobrých rolí. Rčení „*jednou jsi dolem jednou nahoře*", v divadle platí naprosto a beze zbytku. Herec má často strach. Ať už se jedná o obavu z toho, zda (ne)dostane roli či následnou nejistotu, zda svěřenou roli zvládne a dobře obstojí, jak přibližuje D. Bambasová: „*Jsou okamžiky euforie a štěstí, ale jak už jsem několikrát říkala, za jednu takovou euforii máte deset i více propadů.*"[115]

Emoční rozměr je jistě právě také to, co dává jistou exklusivitu a přitažlivost jevištnímu projevu herce. Zároveň skýtá pro umělce nesmírnou náročnost, jelikož být pro publikum emočně

[112] Více Declan Donnellan, *Herec a jeho cíl*, Praha 2007.
[113] Jan Císař, *Herec a jeho postava*, Divadelní revue 19, 2008, č. 2, s. 86.
[114] Rozhovor s L. Průdkem.
[115] Rozhovor s D. Bambasovou.

přesvědčivý není lehké. Na druhou stranu pokud pak herec vidí, že představení na diváka působí a vyvolává v něm tolik kýžené emoce, je to možná nejvíc, co může zprostředkovat. Právě v tomto ohledu se ukazuje, jak kultura může přispívat ke kultivaci společnosti a že by neměla být vytlačována na její okraj. Divadelní představení má mnoho cílů, ať už je to pobavit či poučit, nemělo by však prvořadě zapomínat právě na emoční přispění a také jakési očištění člověka samého. Daniela Bambasová to hodnotí následovně: „*Pokud si vyberete dobrou komedii, pobavíte se a řeknete si, on ten život není tak úplně špatnej. Nebo naopak si prožijete nějakou katarzní tragédii a řeknete si, že jsou na tom lidi i mnohem hůř. Tak říká se, že divadlo je zrcadlo života. Myslím si, že zrcadlo je v tom, že ve vás vyvolává nějaký ryzí emoce. Zvlášť teď, v tom spěchu, člověk se kolikrát v tom divadle zastaví a řekne si, ano tohle má cenu, tohle jsou ty prapůvodní lidský emoce. Je důležitý, aby to nebylo udělaný jen po povrchu, protože nejhorší je, když vám to nic nedá. Myslím si, že pro diváka je dobré, že si díky divadlu v sobě pořád obnovuje emoce, vyvolává a třídí, a tím se očišťuje.*“[116]

Další s čím mnohdy musí herec soupeřit je obhajoba. Ať už sebe nebo divadla jako celku. Nedá se říci, že pokud se mu povedla jedna role, je dobrým hercem. Jakýmsi indikátorem může být publikum, které dává herci najevo svou přízeň, ovšem je potřeba brát ji kriticky a ne beze zbytku. Že sebeobhajoba či prostě obstát před sebou samým ale i publikem a kolegy a následné udržování vysoké laťky kvality je náročné a v případě regionálního divadla z existenčních důvodů nevyhnutelné, popisuje D. Bambasová: „*V Praze lidi můžou divadlo změnit, jít jinam, ale tady? Udržet si úroveň, zajímavost, pro ty lidi je strašně těžký.*“[117] Jedním z nejdůležitějších aspektů v herectví či uměleckém světě vůbec, je zkušenost. Ovšem je naprosto mylné přesvědčení, že s postupem času a přibývajícími rolemi bude tato práce lehčí. S každým novým projektem stojí na začátku, jak poukazují i slova M. Veselého: „*To je takovej boj věčnej a jsme v tom sami, nikdo vám nepomůže. Nedá se to ošvindlovat. Nedá se to opsat. Takže to je takový celoživotní boj*“.[118]

Stejně jako vojáci věří generálům, musí i herec věřit režisérovi a dramaturgovi, že jejich plán povede ke konečnému vítězství. Ale nikdy nelze dopředu říct, jak ve výsledku představení dopadne a jak bude přijato důležitým partnerem – diváky. „*Je tomu tak především pro ony okamžiky vzácného porozumění s diváky. Je to obdarovávání oboustranné, ať už je jeho projevem slza, smích neb radost.*“[119]

Ne vždy se sejde tolik vytoužená konstelace skvělé představení – chápající hlediště – výborný herec. Divadlo má oproti některým jiným uměleckým formám velkou výhodu v tom, že působí

[116] Rozhovor s D. Bambasovou.
[117] Rozhovor s D. Bambasovou.
[118] Rozhovor s M. Veselým.
[119] B. Maříková – M. Loucká, *Devadesát*, s. 91.

takřka v přímém přenosu, nikoliv zprostředkovaně, jak potvrzuje J. Dvořák: „*Takže jako chtěj vidět vrcholnej sportovní výkon, tak chtěj zažít, že ten večer, vypadá to tak, že někdo pro ně odevzdává v ten okamžik maximum, a to myslím, že zrovna v tomhle ta činohra má šanci, že to ty lidi zajímá.*“[120] Na druhou stranu nic v něm nejde dělat napůl nebo předstírat a není druhý pokus. Malé nasazení nebo nízký zájem je na jevišti poznat. Herec vždy musí podat stoprocentní výkon a ne vždy je to v jeho silách.

Před trémou či napětím nelze zmizet. Jen těžko se dá o jedné roli říct, že se prostě nepovedla a příště to bude lepší. Jaké pocity se v tu chvíli mísí herci v hlavě popsala ve vzpomínkové knize Hana Bauerová. Srovnává herce před premiérou například se sochařem či malířem před vernisáží. Ale rozdíl vidí tam, že oni můžou případně utéci. Ale herec si za výsledkem své práce musí stát, ať hraje cokoliv. „*Herec nemůže* [utéci]. *Skrze něho, jím se dovídáte s jakými pocity a problémy kdo stavěl domy, psal básně nebo noty, maloval obrazy, vraždil a smál se.*“[121]

Některé projekty samozřejmě ožívají na pódiu téměř samy. Ale jsou i takové, kterým ani sebevětší zápal a nadšení herců nepomůže, aby si zasloužily potlesk obecenstva. A pak se trápí obě strany. A stát se může, že na konkrétním herci tento neúspěch ulpí jako stigma, které se s ním dlouho ponese a rozhodně mu nepřidá na pověsti, jak deklaruje H. Bauerová: „*Věřte mi, je to hrozná námaha vylézt na jeviště a svým tělem, hlavou, myšlenkami a pocity – tlumočit špatné myšlenky, hloupé city a přesto se nějakým způsobem vylhat.*“[122]

Na druhou stranu je možná právě ono emoční přispění k dílu, bez kterého se herectví dlouhodobě dělat nedá, oním lákadlem, které diváky na konkrétní hře přitahuje. Diváci pak nevnímají představení jako předstírání, ale jako dokonalé a uvěřitelné prožívání. Ovšem právě ono přesvědčení diváka je po emoční stránce možná to nejtěžší a nejvíce vyčerpávající. Podle M. Hrušky je důležité, nějak se do své postavy vžít a pokusit se dívat na svět jejíma očima: „*Ono jako bez tý emotivní stránky věci to prostě nejde. To musíte, alespoň já mám takovou zkušenost, že prostě musíte i s postavou se kterou nemáte nic společnýho, když hrajete Mackbetha kterej je vrah, tak doufáte, že tam není nic z vás, ale stejně musíte hledat nějaký paralely s nějakýho životníma zkušenostma, který jsem udělal a zase všechno si projíždíte přes svůj život. Pokud to má být pravda na tom jevišti, máte vytvořit živou postavu, která je uvěřitelná pro diváka, že takový ten člověk může bejt. To musíte zase přes sebe. Skrze sebe a hledat, kde to máte, nejste jenom tělo a hlas.*“[123]

Protagonisté na jevišti pak pozorují, zda má daná hra u diváků úspěch či ne. Trochu

[120] Rozhovor s J. Dvořákem.
[121] H. Bauerová, *Před oponou*, s. 27.
[122] *Co bude? Přemítání po začátku nové sezóny*, Kulturní zápisník, prosince 1992, s. 5.
[123] Rozhovor s M. Hruškou.

nadneseně může být řečeno, že hlavním indikátorem úspěchu či neúspěchu se stává divák a herec občas bývá pokusným králíkem, který opakovaně přináší svou kůži na trh.

Je tedy potom možno prohlásit, že herec je ve svém konání svobodný a sám o sobě rozhoduje? Odpověď není jednoduchá, ale v podstatě lze říci ne. Laici často vyjadřují přesvědčení, že tam, kde je ve městě divadlo, herci chtějí pracovat a hra je připravená, nemůže vzniknout problém. V náročném procesu výběru, příprav a konečném inscenování dramatu bývá ovšem herec postavou na samém chvostu rozhodování. Nemůže příliš promlouvat do toho, co, jak a kolikrát bude hrát. Ovšem na druhou stranu je pak ve středu zájmu kritik a hodnocení. Vše potvrzují slova M. Hrušky: „*I když herec není úplně svobodnej, to je nevýhoda herecký profese, že jste závislá na tom... vy nerozhodujete o tom, jaká hra se bude hrát, jestli v ní budete hrát a co v ní budete hrát... prostě o tom rozhodují jiní.*“[124]

Další rozměr závislosti na jiných se ukazuje v podmínkách oblastních divadel. Stejně jako v mnoha jiných profesích není ani v divadelnictví vítána kategorie potížistů. V Budějovicích nebyla žádná divadelní alternativa a zároveň ani konkurence. Herec se proto musel chovat přiměřeně tomu, že pokud se několikrát dostane do nemilosti a bude „odejit“ z Jihočeského divadla, skončí s herectvím v jižních Čechách. Pokud se nechtěl za prací odstěhovat. Toto zmíněné platí svým způsobem pro tento region i dnes.

Herci si musejí zvyknout, že o jejich pracovním vytížení rozhodují jiní, a že mezi jednu z jejich hlavní náplní práce patří přesvědčování. J. Dvořák poukazuje na jistou oddanost herců vůči režisérům takto: „*Jsem si říkal, tam bude paní Krpálková sedět, dávat rozhovory, všichni jí budou nosit panáčky nebo vínečko a … tak jsem si říkal, to je ta dáma, tady se cpe ožralýmu chlápkovi, šéfovi, režisérovi, tady leze do zadku. No pochopil jsem posléze, že je to nutné.*“[125]

Znamená tedy být hercem poslušnost a brát všechny role bez ohledu na jejich velikost a uměleckou kvalitu a v oblastním divadle ještě bez možnosti přejít do divadla o dvě ulice dál? Jak se říká, není malých rolí. Ale jak přesvědčit režiséra či vedoucího činohry, že je konkrétní herec hoden většího prostoru na jevišti? Slova D. Bambasové to jen podtrhují: „*Někomu se to líbí, někdo řekne ježiš co to je a pak stačí velmi málo, aby vás někdo smazal z mapy jakoby nějakého výsluní či úrovně... režisér vás jednou dvakrát neobsadí, přijde hostující, nevidí vás a pokud vás nezná, tak vás také neobsadí, a tak může utéct velká šance či dlouhá doba...*“[126] Nehledě na to, že při rozdělování obsazení může hrát svou roli mnoho další faktorů. Ať už z osobního života nebo dokonce záležitosti s politickým podtextem, spojené především s dobou před rokem 1989.

[124] Rozhovor s M. Hruškou.
[125] Rozhovor s J. Dvořákem.
[126] Rozhovor s D. Bambasovou.

„*Kačence zatím nikdo nic vošklivýho neříkal, ale v divadle se to dělá jinak. Spiknutí se pozná tak, že ten, koho přestanou mít rádi, začne dostávat jenom samý čurdy a nakonec už nedostane vůbec žádnou roli. Hrát čurdy to znamená hrát ve Zkrocení zlé ženy místo tý zlý ženy její komornou. Kačenka teď v předposlední hře hrála právě ňákou komornou. Tak si myslím, že je Kačenka vopravdu v nebezpečí. A Andrea Kroupová zase vždycky hrála čurdy a teď najednou hraje hlavní role.*“[127]

Nejčastějším přáním, které lidé hercům přejí je, aby měli spoustu dobrých rolí. Jelikož když pak přichází spousta jen malých bezvýznamných „štěků“ herec ustrne a umělecky i profesně se neposouvá dál. A jak už bylo řečeno, zkušenost je v tomto povolání jednou z nejdůležitějších záležitostí. Tak jako jiná povolání má i herectví své kladné a stinné stránky. Leckdy přijde člověk z práce více méně vyčerpaný. Mnohdy by nejradši utekl nebo učinil změnu. Stejně tak herec často cítí beznaděj a bezcílnost svého konání. V té době je navýsost potřeba najít smysl v tom, co dělám, nebo mít někoho, kdo ho ukáže, jak trefně podotýká D. Bambasová: „*Ale ono kolikrát nadáváte, že se na to vykašlete... jak je to v tý Úchvatný, říkám: občas z toho člověku puká srdce a kolega odpovídá: ale jen do tý doby, než přijde ten potlesk.*“[128]

O emoční náročnosti toho bylo mnoho napsáno výše a o profesním vytížení taktéž. Co ovšem umělci dělají, když zrovna nejsou na jevišti, nemají čtenou zkoušku či se neučí text? Může mít vůbec herec nějaký druhý život, totálně oproštěn od toho divadelního? Jistě je to u každého individuální, ale v podstatě může být řečeno, že ne nebo jen v omezeném měřítku. Sociální síť známých, kamarádů, kolegů či přátel, která se vytvoří v divadle, se často prolíná i do hercova osobního života. Samozřejmě nelze bez kritiky říci, že každý herec má nemoc z povolání, ale taktéž nelze od sebe jeho dva světy oddělovat, jelikož se prolínají a najdeme v nich spoustu paralel. O to více potom může být pro herce frustrující, když z jakéhokoliv důvodu v divadle skončí. Svým způsobema a trochu nadneseně může být řečeno, že se jim rozsype svět, jehož bylo divadlo nezastupitelnou náplní. Může dojít k tomu, že tento člověk bude cítit, že ztratil svou identitu, jelikož se v minulosti prezentoval právě skrze svou uměleckou profesi. A najednou nelze říci, jsem herec, který ale nehraje. Jak se má tedy charakterizovat? U mnohých to může v krajním případě vyústit i právě ve frustraci či jiné psychické obtíže a v nemálo případech končí tito lidé na okraji společnosti a sami, jelikož mají problém inkorporovat se do jiné sociální skupiny než byla ta celoživotní umělecká.

[127] Irena Dousková, *Hrdý Budžes*, Brno 2002, s. 81.
[128] Rozhovor s D. Bambasovou.

Otázkou je, zda může u herců být jakási profesní identita. Předpokládám, že ano. V první řadě o tom svědčí skutečnost, že vždy se prezentují skrze svou práci a také díky patrnosti jistého druhu sounáležitost s celým hereckým společenstvím. Můžeme deklarovat, že velké procento umělců se vzájemně považuje za elitní vrstvu společnosti a herectví je pro ně základem jejich osobnosti, díky němuž se jednak cítí sví a také prostřednictví něhož reflektují svět okolo sebe. Tento sebeidentifikační aspekt nelze považovat za projev jakési arogance či nadutosti. Spíše lze říci hrdosti. Což zase herectví odlišuje od mnoha jiných povolání. Pro aktéry to není jen zaměstnání, které vykonávají, ale jistý životní způsob, formy sebeprezentace a možnosti komunikace se svým okolím.

Dalším aspektem v životě herce jsou vztahy. Jak je tomu v divadle a může mezi uměleckými aktéry vzniknout přátelství, když jsou si svým způsobem konkurenti co se týče například nabídky rolí a soutěživost může být součástí zdravého sebevědomí? Dokáží se dva herci bavit o jiných věcech nebo neustále probírají profesní záležitosti? I když jistá dávka nemoci z povolání stejně jako u jiných profesí funguje, jsou to především lidé, pro které je přátelství velmi cenné, tudíž ho neodmyslitelně potřebují k životu a nerozlišují, zda jsou to přátelé z divadla nebo kamarádi odjinud, jak také potvrzují slova Martina Hrušky: „*Je to hrozně príma pocit, že máte někoho, o koho se můžete opřít v tý práci. Protože tam víte, že když se ho potřebujete na něco zeptat, že víte za kým máte jít... Právě že dokážeme* [nebavit se jen o divadle]. *Že prostě to pro nás není středobod vesmíru, že máme svoje životy a vídáme se proto, že jsme dobrý kamarádi, že je nám spolu dobře.*“[129] Jak je tomu potom ve vztazích partnerských a pravidlem uměleckých párů? Opět se na to dá nahlížet z mnoha úhlů pohledu. Stejně jako v jiných profesích je výhodou, když oba vědí její pozitiva i negativa a mohou druhého lépe chápat a vhodně podporovat. Což v herectví je právě umocněno zmíněným emočním rozměrem a důležitostí psychické pohody, jak podotýká i Daniela Bambasová: „*Ono i vztahy, který jsou složený z herce a člověka, který je mimo, nemá k tomu žádný vztah, tak může nastat disbalanc. Protože oni nechápou některý naše šílený věci, kdy člověk nechce mluvit nebo má naopak člověk tu předpremiérovou trému, kdy se chce někam zavřít a ne aby vám chodily návštěvy a nebo aby manžel řekl, že teď chce teplou večeři... to jsou praktický věci, ale ta psychika v tom hraje opravdu obrovskou roli.*“[130] Samozřejmě to nelze brát jako nótu, která musí být dodržena. Je ovšem pravda, že pokud bude herec v páru s člověkem, který nejen že uměleckou produkci neuznává (to by ještě nebylo primárně problémem), ale především by kámen úraz byl v tom, pokud by umění jako takové neuznával, neuměl docenit jeho náročnost a nedokázal by

[129] Rozhovor s M. Hruškou.
[130] Rozhovor s D. Bambasovou.

přijmout vliv kultury na celkový vývoj člověka, jak už o tom byla dříve řeč. V takovém vztahu by brzy vznikla disharmonie, jenž by v budoucnosti přinesla více problematických aspektů.

Pátrat můžeme taktéž po odpovědi na otázku, co vlastně dělá herec ve svém volnu, jak třeba tráví dovolenou. Obecně se dá říci, že se mnohdy jedná o odlišnou náplň času než je tomu v každodenní realitě. Právě u herců jsou často skloňována slova jako klid, ticho a ústraní. V rámci psycho-hygieny se není jistě čemu divit, že je mezi umělci tolik rozšířené chataření. Prvořadě se nelze divit a už vůbec ne hodnotit negativně či s despektem, že si herci svým způsobem potřebují odpočinout od lidí. V tomto ohledu je lze vnímat jako bytosti, které se stěhují na svůj chatařský ostrůvek (termín proto, že je má ochránit před škodlivými vlivy všedního dne), na němž mohou alespoň na krátký čas vypadnout ze zažitých rolí a vzorců chování, změnit svou každodenní identitu či stereotyp běžného dne a stát se na chvíli někým jiným. Nebo taktéž si mohou touto cestou alespoň částečně „zahrát“ roli, která z různých důvodů neexistuje v realitě všedního dne.

13. PŘITAŽLIVOST PRAHY

Jak je to s platností výroků o dehonestaci regionálních divadel a naopak prestiži Prahy? Je snem každého herce hrát v Praze a naopak noční můrou „jít na oblast“? Praha nabízí veliké možnosti. Především se dají vyzdvihnout dva body, které ovšem nelze slučovat a porovnávat mezi sebou.

Před umělcem z pražských scén se rozprostírá široké portfolio pracovních nabídek a přivýdělků mimo divadelní domy. Především se jedná o možnosti v oblasti televize, filmování či dabingu, jak dokládají slova M. Hrušky: *„Přivýdělky, který ty herci k životu potřebujou, protože prostě ty platy v divadle nejsou vysoký. Jsou standartní, protože my jsme vlastně státní zaměstnanci, takže máme tabulkové platy. A ty platy se rovnaj třeba platu učitele v základní škole, takže asi tak, a pro chlapa myslím, že to není úplně lukrativní věc. A pokud máte jenom to divadlo a máte uživit rodinu s dvěma dětma, tak už je to s odřenejma ušima.“*[131]

Kromě jisté nezávislosti spojené s více možnostmi přijmu je na větší pole působnosti napojen i systém navazování nových kontaktů. Tím se vytváří jakási síť. Na druhé straně může mít ale i tato vytíženost a jistá popularita pro herce stinnou stránku. Některé pracovní nabídky mu mohou uniknout právě z důvodu, že si zprostředkovatel bude myslet, že na to nemá čas.

Při podrobnějším zkoumání by se těchto nelogických či protichůdných záležitostí našlo více. Na jeden z hlavních upozorňuje M. Veselý: „*Jestli zpíváte nebo nezpíváte, když jste v angažmá, tak dostáváte stejný plat*.“[132] Čím víc se herec angažuje v divadle, tím sice získává důležité zkušenosti a praxi, ale zároveň nemá tolik času právě na aktivity mimo. Člověk, který zrovna moc nehraje, si může najít vhodný přivýdělek. Předložené důvody vedou ve výsledku ke zvláštnímu paradoxu. Herci prahnou po hlavních rolích a co nejvíce hraní, ale svým způsobem chtějí tu nejtěžší práci a za stejné peníze. Takže obrovská deviza pražského angažmá pro herce je v ekonomické rovině.

Na druhou stranu pak je tu ta avizovaná otázka jakési prestiže být v angažmá nějakého z pražských divadel, o níž mluví i M. Hruška: „*Činoherní klub, Dejvický divadlo, to jsou divadla, kde by asi toužil hrát každý herec nebo herečka, protože to má ten punc, oprávněnej, tý nejvyšší kvality*

[131] Rozhovor s M. Hruškou.
[132] Rozhovor s M. Veselým.

v týdle zemi.“[133]

Jednoznačně nelze ale říci, že kvalita se produkuje jen v hlavním městě a směrem k regionům její výše upadá. V minulosti byla oblastní divadla možná místem, které mnozí vnímali jako Sibiř českého divadelnictví, ale během změn po roce 1989 o kterých již byla řeč na předchozích stránkách, byl nastolen trend díky němuž se z mnohých těchto divadel stala kulturní centra na vysoké úrovni, mají dobrý zvuk mezi divadelní obcí i širší veřejností a mnohdy převyšující svou pověstí i hranice regionu.

Ovšem jak už bylo řečeno, možností ať už v rovině ekonomické či umělecké nabízejí velká města, především Praha, nepoměřitelně větší portfolio než tomu je jinde. A všichni zúčastnění si to plně uvědomují. Hana Bauerová poukazuje na fakt, že někteří chtějí pryč za každou cenu a čekají v Praze na jakoukoliv šanci. „*Někdy se zlobím na mladé herce, že tvrdohlavě zůstávají v Praze. Nemají trvalé angažmá a motají se kolem televize a dabingu. Ale na druhé straně vím, jak je složité v provozu mimopražského divadla splnit si tak prosté přání. Tři filmovací dny.*“[134]

Především z důvodu vzdálenosti a nesnadné komunikace byly dlouho pro herce z regionů dveře televize spíše zavřené a nabídka k filmování a dabingu nepříliš bohatá. Pochopitelně bylo jednodušší obsadit místního člověka než někoho odjinud. Změna, jež pomohla postupně překlenout tuto nemalou propast, přišla v devadesátých letech minulého století s nástupem a rozšířením mobilních telefonů a vůbec zrychlením možností mezilidské komunikace, jak uvádí J. Dvořák: „*Dneska zavolají, jestli je člověk ve Velenicích, Budějcích nebo v Praze, to je jedno domlouvání.*“[135]

V 90. letech přišel mimo jiné i zlom v rozsahu dabingu. Díky změně v obsahu televizního vysílání sem proudilo mnoho zahraničních seriálů, které bylo potřebné namluvit. A nabídky pro nepražské umělce skýtaly i vznikající castingové agentury, které primárně obstarávaly televizní produkce, občas i ty filmové, jak potvrzuje J. Dvořák: „*Takže se to takhle začalo mydlit v těch 90. letech, začaly se objevovat už trošku nějaký produkce, že si nás začaly brát na dabingy. Když to začlo, byl boom dabingu, protože potřebovali seriály a tohle všechno, tak jsme jezdili do Prahy.*“[136]

Bez kritiky nemůže být přijata také idea, že herci stačí se jednou objevit v seriálu či jiném větším projektu, a hned se mu další nabídky pohrnou. Každý producent má jiné požadavky a režisér představu o konečném výběru obsazení.

Obecně a nekriticky přijímaný je také pohled, že do seriálu jsou žádaní jen ti známí, ale že aby se člověk stal známým, tak potřebuje v seriálech hrát. Ani předešlé tvrzení není bez „ale“.

[133] Rozhovor s M. Hruškou.
[134] H. Bauerová, *Před oponou*, s. 61-62.
[135] Rozhovor s J. Dvořákem.
[136] Rozhovor s J. Dvořákem.

Mnohdy chtějí autoři opravdu známou postavu, ale neméněkrát je spíše poptávka po neokoukaných tvářích. U diváků, prvotních konzumentů seriálové produkce, také není vždy úplně vítáno přelévání stejných herců z jednoho seriálu do druhého. Taktéž se můžeme ptát, zda podobnými selektivními výroky daná osoba nevysvětluje či neomlouvá spíše svoje neangažování než všeobecnou praxi.

Ať už se jedná o přitažlivost Prahy, objevení se divadelního herce v kategorii známých obličejů v očích širší veřejnosti či výše zmíněné dobré (byť všeobecné) průpravě oblastních činovníků, je důležité připomenout angažmá herců, jež patřili po nějakou dobu do souboru Jihočeského divadla, a následně pak našli uplatnění v Praze či v televizi a filmu. V 70. letech například byla hvězdou Eliška (Havránková) Balzerová[137], v 90. letech pak nelze opomenout účinkování Davida Novotného[138], Petry Hobzové[139], Kateřiny Březinové[140], Martina Kubačáka[141] či Michala Zelenky[142].

Mohl by herec přijmout angažmá v divadle kdekoliv nebo je nutné k místu, kde sídlí, mít nějaký vztah? Může se umělec jen tak stěhovat za prací nebo je potřebné, aby se s dramaturgií nového kulturního domova alespoň rámcově ztotožnil? Samozřejmě je každý umělec individuální případ, ale není úplně nejlepší lpět na pražském angažmá, když se herec ztotožní s produkcí ve svém domovském (ač regionálním) divadle, jak popisuje M. Hruška: *„Já jsem byl tak nějak, a není to tím, že jsem z Budějovic, já si s přibývajícím věkem jsem si považoval toho, že jsem členem tohodle toho souboru, protože jsem měl takovej pocit, že kdybych šel někam jinam, tak bych se mohl ocitnout, a mohla by to být klidně i Praha, v divadle, které by bylo kvalitativně horší, dělalo by se tam horší divadlo.“*[143]

Jak už bylo vícekrát deklarováno, je v uměleckou profesi velmi důležitá psychika. Přijít od neznámého je pro většinu lidí těžké, natož pro osoby z uměleckých kruhů po emoční stránce nesnadným povoláním. Neméně potřebné a neopomenutelné je totiž i hercovo dobré zázemí, až už v osobní či profesní rovině. Pokud herec žije dlouhou dobu v jednom městě a vytvoří si k němu vztahu a navíc zde může být činný i v divadle, je pak nadmíru těžké (možná i nemožné) odejít

[137] Dodnes jedna z nejznámějších a nejúspěšnějších českých hereček (v JD 1971-5) se uvedla na obrazovkách v seriálech *Nemocnice na kraji města* (1977) a *Inženýrská odysea* (1979).

[138] V JD 1993-1999. Pražský divadelní herec (Dejvické divadlo) i stálice mnoha filmových (Tmavomodrý svět, Pravidla lži, O *rodičích a dětech*) i seriálových (*Přešlapy*, *Okresní přebor*, *Čtvrtá hvězda*) produkcí.

[139] V JD 1988-2000, poté přešla do Divadla na Vinohradech, kde je dodnes. Objevuje se v epizodních rolích v divácky oblíbených seriálech (*Ordinace v růžové zahradě*, *Cesty domů*).

[140] V JD 1993-8. Dnes členka Divadla na prádla a Divadla bez hranic v Praze.

[141] V JD 1998-2003. Divadelní herec (Divadlo bez zábradlí, Letní shakespearovské slavnosti) se objevil v několika filmech (např. *Rebelové* v roce 2001) či seriálech (2004 – *Černí baroni*).

[142] Ač na jihu Čech nepobyl dlouho (1998-2000), stihl se stát oblíbence především u ženské části publika, což ovšem nijak nesnižuje jeho umělecké kvality. Po odchodu z JD byl v angažmá v Činoherním klubu či Městských divadlech pražských a celkem pravidelně se objevoval v seriálové produkci (*Redakce*, *Horákovi*, *Ošklivka Katka*).

[143] Rozhovor s M. Hruškou.

jinam. I když mnohdy víte kolik benefitů by vám to mohlo přinést. Ale prostě překonat genus locci je pro mnoho lidí složité, jak potvrzoval i herec Ondřej Veselý, když se rozhodoval pro angažmá v hlavním městě a porovnával ho, když začínal v Budějovicích a co tehdy rozhodlo: „*Oni* [v budějovickém divadle] *znali mě, no. A já to město strašně mám rád. Takže pro mě to byla jasná volba.* [Odchod do Prahy] *Já s tím mám strašnej problém. Můj sen je pracovat v Praze a žít v Českých Budějovicích a ono to jde skloubit jenom částečně a jenom chvilku. A teď něco podobnýho mě čeká na tý Palmovce. No tak uvidíme, jak se domluvíme s panem ředitelem Langem. Ale snad to dobře dopadne, že aspoň, aspoň nějaký čas bych tady mohl pracovat, ale zase žít v Českých Budějovicích.*“[144]

Otázkou pak je, zda je to s tou deklarovanou přitažlivostí a snad i neodolatelností Prahy pro všechny herce tak nezpochybnitelné. Především je také potřeba předestřít, že jistý druh vymezování se ohledně vztahu centrum-region v rámci pravomocí či kvality není jen v umělecké oblasti. Poměřování tu bylo odjakživa, což je jistě dobré pro růst kvality a komparaci výsledků, ale nemělo by sklouznout k pouhému povrchnímu povyšování se či dehonestaci druhých. Například známky vymezování se dají najít vedle kultury i na půdách univerzitních instituci, jak dokládá J. Samohýl: *„Ale ten vztah, já tomu úplně nerozumím, zažil jsem několikrát, takovéto vymezování se vůči Praze, jsme tady, na regionu, ale je to kvalitní divadlo... mluví se o Hradci, Plzni, samozřejmě Brnu, ale cítím čas od času nějaký vymezení a to i v oblasti akademický, univerzitní. Přestože Jihočeská univerzita se hodnocena mezi 3-4 nejlepšími univerzitami v republice... takže to tak neumím posoudit. Je to z mýho pohledu, člověka, který přišel z Prahy do toho krajskýho města, jsem tu hrozně spokojený, líbí se mi tak jak to je, tak mi to přijde zbytečný.*“[145]

V umělecké branži je třeba říct, že tato skutečnost se týká téměř výhradně divadelních herců. U filmové či televizní produkce to nelze takto striktně lokálně vymezit. Jak u mnoho jiných věci je i tato záležitost velmi individuální. Nelze přesně procentuálně určit, zda jsou herci radši v Praze, ale i v divadle, kde budou hrát vše, možná i jen malé bezvýznamné role a profesně neporostou, ale budou v hlavním městě čekat na svou příležitost. Či pokud je spíše větší skupina těch, co si považují být členem kvalitních scén i když třeba „jen“ na oblastní úrovni. Rozhodně ale nelze přijmout tvrzení, že každý by chtěl hrát v Praze a regionální divadla bere pomalu jako trest či degradaci svého talentu. Samozřejmě musí člověk vedle umělecké kvality příslušné scény přijmout a posoudit spoustu faktorů. U všech nabídek bude většinou několik pro a proti. Ať už budou, ekonomického, osobního či třeba například uměleckého charakteru.

[144] Pořad Tandem Český rozhlas Radiožurnál 9. prosince 2013 – rozhovor s O. Veselým vedl moderátor J. Rosák.
[145] Rozhovor s J. Samohýlem.

Že je vztah k domovskému divadlu důležitý a herec se málokdy může ze dne na den rozhodout změnit celý svůj život a přesunout se do jiného divadla aniž by ho to osobně poznamenalo mluví i J. Samohýl: „*Je k tomu potřeba láska, taková zvláštní láska, která se vztahuje většinou jenom k divadlu. Nikoliv k filmu či televizní produkci. Taková tak zamilovanost do toho divadelního prostředí je většinou spojuje. A řada herců Jihočeského divadla, právě třeba syn pana Veselého Ondra nebo třeba i Martin Hruška tak ty ten genus locci toho Jihočeské divadla tu držel dlouho, má to určitý kouzlo.*“[146]

[146] Rozhovor s J. Samohýlem.

14. POROVNÁNÍ PŘED A PO ROCE 1989

Pro porovnání situace v divadle a kultuře obecně v období osmdesátých a devadesátých let 20. století je potřeba na tuto problematiku nahlížet z mnoha úhlů pohledu. Ať už se podíváme na čísla návštěvníků, postavení herců či dramaturgické složení repertoáru. Jsou ale i aspekty, které se příliš v průběhu času nezměnily. Například je to vnímání kultury veřejností a připuštění si její potřebnosti pro běžný život, prvořadě pro jeho duševní stránku. Stále je podstatná část veřejnosti, která si kulturních institucí váží a ví, že přispívají ke kultivaci celé společnosti. Chápou divadlo ne jako budovu ale spíše jako dárce širokého spektra emocí či zážitků, jenž v něm můžou prožít. Minimálně stejně velká je skupina lidí, kteří neustále volají po tom, že kultura je příliš přefinancována a že by bylo vhodnější část peněz dát na jiný artikl, například sport. Často pak zdůrazňují, že třeba hokejový zápas je stejná zábava jako divadelní představení. Že by ovšem sledování sportovních výkonů mohlo člověka emočně obohatit, prožít při něm i třeba katarzní situaci či že by pomohlo změnit individuální názory na život, o tom je nutno pochybovat a přiřknout maximálně jen částečnou pravdu. Takže pochybování o přínosu divadla a to nejen v ekonomické rovině tu bylo, je a zajisté i bude v budoucnosti. Jihočeské divadlo muselo v průběhu času obhajovat existenci všech svých souborů a tato situace se rapidně nezmění.

První změnou, která je pro období po roce 1989 symbolická, je pokles návštěvnosti divadel. Což mělo opět několik důvodů. Neopomenutelné je, že se otevřelo velké portfolio jiných kulturních a vůbec volnočasových možností. Nejen co se týče nabídky kin či divadel, ale souvisí to i s rozšířením televizního vysílání a postupem času i nástupem počítačů a internetu nebo třeba otevřením hranic a velkou roli hrálo umožnění volného pohybu obyvatel a následný velký boom cestování. Paradoxně je pokles návštěvnosti výsledkem svobodného výběru her a toho, že se vlastně může hrát vše, čehož si možná diváci oproti situaci v době oficiálního diktátu co se týče programu přestali vážit.

Před rokem 1989 chodilo velké procento lidí do divadla z důvodu, že jdou na něco tajného. Navštěvovali hry, ve kterých hledali nějaké skryté náznaky a podpovrchové poznámky. Lidé se v divadlech potkávali a přispívali tak k tvorbě jakéhosi společenského statusu a díky právě návštěvě ne úplně oficiálně přijímaného představení se snažili prezentovat navenek jako někdo, komu není cizí tichý boj proti totalitě. Pokud bylo nějaké divadlo nuceně zavíráno či potíráno, tím více jeho

návštěva získala pro publiku na exklusivitě a přitažlivosti. Situaci potvrzuje i D. Bambasová: „*Do toho divadla se chodilo, protože se těšili, že tam něco pustí. Ostrůvek svobody. A to je něco, co dneska musí ta divadla něčím nahradit. Dnes je to těžší zaujmout, protože konkurence je obrovská.*“[147] Ovšem jak přistupovat právě k možnosti, že divadlo může vlastně hrát hry všech druhů a nemusí se ohlížet na povolování shora? O problematice úzkého profilování divadel nebo naopak jak udržet kvalitní linku v nabídce širokého repertoáru především v oblastních divadel městského či regionálního rázu již bylo mnoho napsáno na předchozích stranách. Zde je třeba ukázat i druhou stranu této „volné ruky“. Jedná se o místy až hysterické vymezování vůči tomu, co bylo dřív. O kulturní úrovni z doby komunistické vlády si každý může udělat svůj názor. Nelze ale produkci smést do jednoho pytle s tím, že to vše bylo špatné. Stejné je tomu i u děl východních, především ruských, autorů. Od minulosti se nedá odstřihnout tím, že se najednou přestanou uvádět dřív proklamovaní a prosazovaní autoři. Nová éra českého divadelnictví na počátku silně tápala, jakým směrem se má vydat, co a jak hrát. Mnoho právě až hysterických situací popisuje M. Hruška: „*Třeba bylo hrozně zvláštní, to si pamatuju, že po tý revoluci že vůbec, jak to myšlení těch lidí se změnilo, takový ty antagonismy, že se vůbec nemohla uvádět ruská dramata. Ale včetně Čechova, Gogola, Dostojevskijho, to si nikdo neodvážil nasadit na repertoár. V tý době si nikdo neodvážil uvádět Čechova, protože by na to nikdo nepřišel. Protože prostě ruskej autor, nejdu. Trvalo nějakou dobu, samozřejmě dneska už se Čechov normálně hraje a právem, musí se hrát. Ale tenkrát prostě vím, že jak to bylo ruský, tak prostě se to neuvádělo, protože by na to nikdo nepřišel. Zvláštní, ale nějakou zvláštní logiku to mělo v tomhle, že najednou se to divadlo muselo hledat, otvírat nová témata, protože za tý totality to bylo, že se tam pořád snažili protlačovat nenápadně, aby nezakázaly i některý hry, který rezonovaly s tou dobou. A najednou přišla ta svoboda a teď co hrát kromě komedií nějakých oddechových. Jako aby to přinášelo nový témata. Ty nový témata se teprve rodily. Ty současný hry se teprve začaly psát a zase na tu novou dobu.*“[148]

Změnily se také věci ohledně zájezdových představení. U těch, jenž iniciovalo samotné Jihočeské divadlo v jiných městech nebo i u představení, na která naopak do Budějovic jezdily například hromadně zaměstnanci podniků. Dnes jsou výjezdy divadla ojedinělé, ale dříve byly celkem časté, jak potvrzují slova J. Dvořáka: „*Dřív jsme jezdily, to skončilo v těch devadesátých letech, na zájezdy. Jindřichův Hradec, Písek, Tábor, Strakonic, někdy Pelhřimov, někdy Sedlčany a tydle ty menší věci. To byly tak 4 do měsíce.*“[149] Při hledání důvodů jejich dnešní absence bychom se opět dostali nejspíš ke konstatování širší nabídky kulturního vyžití, ekonomické i provozní

[147] Rozhovor s D. Bambasovou.
[148] Rozhovor s M. Hruškou.
[149] Rozhovor s J. Dvořákem.

náročnosti či upřednostnění při objednávkách souborů z Prahy, jenž můžou mít pro potenciálního diváka kouzlo možná i právě v tom, že ve svých řadách mají hvězdu ze seriálů o čemž již byla řeč. Vzít v potaz je potřeba i jeden paradox, co se týče podnikových zájezdů organizovaných příslušnými odborovými organizacemi. Mnohdy nebyl mezi zaměstnanci velký zájem ani když vstupenky obdrželi téměř zdarma. Proč? Odpovědí může být důsledek dlouhodobé devastace kulturního života (ne jeho parodie) a znevažování duchovních hodnot. Na druhou stranu se pak na představení nemuseli dostat ostatní diváci, jelikož oficiálně bylo divadlo vyprodáno z důvodu podnikového představení, jak potvrzují slova ředitele JD Jana Duška: „*Těšíme se vždy z toho, když máme plné divadlo, a ne vždy tomu tak fakticky bývá, i když je vyprodáno*.“[150]

Znatelná a významná změna nastala co se týče lidí v divadle. Respektive v ohledu uzavřenosti a snad neprostupnosti divadel. V 90. letech přichází více hostujících režisérů i herců. Což dříve nebylo nebo jen sporadicky. Kulturní instituce mívaly své kmenové režiséry a samotné soubory se také příliš neproměňovaly. Dneska by se dalo říci, že mezi divadly panuje čilý ruch a pohyb. Je ovšem otázka, zda je lepší mít jednoho nebo dva režiséry a nebo mít skoro na každou inscenaci jiného člověka. Přiklonit se spíše k modelu, že režisér se bude se souborem dobře znát, budou na sebe slyšet, ale za cenu toho, že časem se může jeho rukopis znatelně projevit a zčásti i okoukat či sklouznout do stereotypu. A nebo vsadit na širší pohled a více přístupů a zvolit cestu více režisérů. Ohledně repertoáru spíše zinscenovat menší počet her, které ale budou kvalitně na výši ale zase nebude nabídka tak pestrá, a nebo více titulů s tím, že některé nebudou reprízovány tolikrát, kolikrát by si třeba tvůrčí tým představoval. Ze svého úhlu pohledu situaci popisuje herec J. Dvořák: „*Střídá se to, ale jako až moc. Jako že každá inscenace je nová, sazí se to. Já nevím kolik titulů, devět premiér za sezonu? S tím, že se ty inscenace odehrajou, některé ty slabší i patnáctkrát nebo dvacetkrát.*“[151] Opět je důležité najít tu nejvhodnější cestu pro to které konkrétní divadlo, aby mu výsledná nabídka uspokojovala stávající publiku, ale i přivedla nové diváky. A zároveň je třeba mít na mysli, aby to nebylo i z ekonomického hlediska pro divadlo likvidační.

Další proměnou prošly i vedlejší profesní aktivity divadelních herců. Především se jedná o různé možnosti televizního nebo filmového natáčení. Divadla jsou více ochotná hercům vyjít vstříc, co se týče programového plánu a jeho rozvržení. Vedle toho jsou i jiné možnosti v oblasti komunikace a domlouvání, tudíž už nejsou tolik upřednostňováni herci z center, což může zase těm z regionů pomoci v rámci uplatnění. Což potvrzuje i D. Bambasová: „*Dneska se to dělá tak, že*

[150] J. Černý, *Opony*, s. 66.
[151] Rozhovor s J. Dvořákem.

pokud o toho herce nechtějí přijít, vypisujou termíny tak, aby mu umožnili, aby mohl natáčet. To je úplně jinak, proto i víc herců z oblasti točí.“[152]

Změnilo se i „ovzduší“ a vztahy v divadle v průběhu času? Těžká otázka, vždy záleží na konkrétním divadle a vše je silně individuální. Obecně se dá říci, že dnes jsou tyto záležitosti volnější, možná až anonymního a neosobního rázu. Možné vysvětlení přináší konstatování, že dříve bylo divadlo takové uskupení samo o sobě, uzavřené do sebe. Názoru věřejnosti na hereckou profesi na umělce obecně byl dán prostor na předchozích stranách. S dobou po roce 1989 se snad divadlo více otevírá veřejnosti a dochází v provázání s celou společností. Už není tím tajemným ale svým způsobem lákavým i zapovězeným místem. Další změnou bylo jisté zrychlení doby, které může mít na běžný život v divadle vliv. Dejte slovo jednomu z dlouholetých herců a činovníků Jihočeského divadla M. Veselému, jehož shrnutí je celkem vystihující: „*My jsme měli takovou výhodu tady v těch Budějovicích, tady byla dobrá parta, takže tady ti starší kolegové byli výborní. Nebylo takovýto kastování jako někde v divadle. Přijde mladej, sedí v rohu a musí se líčit na záchodě. To už vůbec nebylo. To bylo takový kamarádství zvláštní. Jak v činohře, tak u nás v opeře. To si myslím, že se trochu vytrácí. Vytrácelo se to už trochu v těch devadesátých, že byly takový trochu lokty. Ono to bylo taky o tom, že když jste byla v tom divadle, tak to byl takovej svět, stát ve státě, a nic jinýho nemohlo být. Nějaký jako velký kšefty... takže teď se trošku jakoby loktaří. Všude je to cítit, ale to je asi normální, to k té nové společnosti patří.*“[153]

Proměn po roce 1989 bylo mnoho, ale mezi ty nejzásadnější patří fakt, že kultura přestala být nástrojem propagandy a vlastně celkově skončilo její ideologické řízení. Všem umělců, nejen hercům, se otevřela obrovská platforma možností, jak se svobodně realizovat a prezentovat. Samozřejmě co se týče svobody projevu nelze nahlížet opět jen černo-bíle a popisovat ji pomocí slov „před“ a „po“. Je nutno připustit, že v časech normalizace byla mohá oblastní divadla svým způsobem svobodnější, protože tam cenzura nebyla tak aktivní jako v Praze.

Největší přínos této nové doby byl v tom, že kultura získala volné pole působnosti, což je něco, co by společnost neměla přestávat nikdy oceňovat, jelikož kultura je důležitý aspekt, který neopomenutelně přispívá k jejímu vývoji a směřování, jak podotýká rovněž J. Talíř: „*Takže když otevřete prostor svoboda, tak dáváte prostor něčemu, co by já nazval umění ale také bulvár, a záleží potom, jak je společnost směřována, jestli převáží to první nebo to druhé. A to myslím, že je důležité pro to působení divadla i jiných kulturních institucí, aby dokázala směřovat společnost nad ten průměr.*“[154] Následně záleží na každém individuálně, jak svobodu kultury využije ve svém

[152] Rozhovor s D. Bambasovou.
[153] Rozhovor s M. Veselým.
[154] Rozhovor s J. Talířem.

vlastním životě. Pro někoho jsou normální projevy kultury filmy typu bulvárních komedií. Pokud se mu to líbí, je to jeho věc, ale měl by si uvědomit, že je to zábava a ne dílo, které udržuje společnost, představuje jisté vzorce chování či pozvedá její hodnotový systém.

15. ZÁVĚR

Říká se, že divadlo je zrcadlo života. Když ale zrcadlo nastavíme divadlu, co uvidíme? Především obrovský mechanismus, který má své zákonitosti, postupy a principy. Pohledem zvenčí by mohlo zdát, že si žije vlastním životem. A není rozdíl zda se jedná o velkou instituci v centru nebo menší soubor na malém městě. Záleží na mnoha estetických, kvalitativních, ekonomických či například provozních aspektech, podle nichž může být hodnoceno. Na počátku bylo k výzkumu přistupováno právě na základě vymezení se vůči pragocentristickému vnímání divadel. Chtěla jsem ukázat, že i v regionálních podmínkách či tzv. na oblasti je možné dělat umění srovnatelné či převyšující produkci ve velkých kulturních domech. Za stěžejní otázku lze považovat, zda se může z oblastního divadla stát kulturní centrum, jenž dokáže přesáhnout hranice svého regionu. Primárně lze říci, že určitě ano. Důležitý je i samotný proces, chtít něčeho dosáhnout, aby se soubor měnil, zlepšoval a neustrnul. Samozřejmě u divadel, která nemají ve městě či blízkém okolí konkurenci je problém, jakou nabízet produkci. Mohou se úzce profilovat třeba na jeden žánr, ale tím budou zajímavými pro omezenou část publika. Nebo naopak budou svým širokým repertoárovým pojetím otevřeni všem intelektuálním, věkovým i sociálním vrstvám. Ovšem pak takový soubor bude jen velmi těžko budovat vlastní tvář, což nemusí být také hodnoceno pozitivně. Záleží na mnoha ekonomických či dramaturgických okolnostech, jak se bude které divadlo prezentovat, kde a jak najde zlatou střední cestu mezi divácky oblíbenými projekty, i když třeba ne vždy tak kvalitativně na výši, a na druhou stranu výbornými ale náročnými inscenacemi, na něž nepřijde vždy úplně plný sál. Bylo by ovšem povrchní a poněkud nepřesné myslet si, že je vždy nutné volit mezi kvalitou na jevišti a kvantitou v hledišti. Každá hra je jiná a stejně tak jsou odlišní jejich konzumenti a jejich potřeby a představy, se kterými do divadla přicházejí, než aby se daly shrnout pouze v této zjednodušené úvaze. Otázkou také je, jak zaujmout diváka a stát se pro něj žádaným. Co mu nabídnout, když se po roce 1989 otevřel trh, jenž je kulturními aktivitami doslova přehlcen. Divadlo má svou výjimečnost především v tom, že nabízí živý výkon, zprostředkování obrovské škály emocí. Cílem představení by nemělo být jen pobavit ale například i donutit k zamyšlení či vyvolat diskusi.

Jak je na tom kultura v očích veřejnosti? Dokáží lidé ocenit takřka neomezenou nabídku tím, že upřednostní a vyhledají kvalitu před apriori lacinou zábavou bez širšího přínosu? Jistě bychom

našli zástupce obou možností. Faktem však je, že velké množství občanů si neuvědomuje, že kultura a s ní i právě umělecká produkce je něco, co neodmyslitelně patří k plnohodnotnému životu, jelikož kultura je záležitost, která ke společnosti patří odjakživa a pomáhá k její kultivaci, vývoji a pozitivnímu směřování. Množství různých názorů dostaneme i pokud se budeme ptát po názoru veřejnosti na herce a jejich práci jako takovou. Mnohdy se setkáme s nedoceněním této v mnoha ohledech složité profese. Ať již z důvodu neporozumění či již zmíněného neuznávání těchto aktivit. Na druhou stranu část lidí považuje umělce za jakousi elitní společenskou skupinu, váží si jich, obdivují je a možná jim i svým způsobem jejich možnosti závidí. Především jsou to lidé, kteří pak zaplňují místa v hledišti a jsou hlavními konzumenty produkce. Ukázat se může i rozdíl ve vnímání divadelních herců na oblasti a například v Praze. V prvním případě je to s uznáním a jistým oceněním někdy běh na delší trať, jelikož zde není jednak možnost konkurenčního poměření a také v tomto ohledu může hrát roli, že pokud má herec možnost ukázat se v jiných kulturních aktivitách než jen v divadle, pozná ho větší skupina veřejnosti. A takové možnosti jsou pochopitelně častější ve větších městech.

K tvorbě obrazu herce v očích veřejnosti neodmyslitelně patří tisk a ostatní média. Což nelze jednomyslně hodnotit pouze pozitivně. Divadlu a kultuře obecně je na stránkách periodik věnován jen velmi omezený prostor bez širších kontextů. Většinou se jedná o oznámení či recenze, ale absentuje osobní rozměr. Proto má nezanedbatelný vliv na jakýsi prototyp herce ve vnímání lidí bulvární tisk, jenž nelze hodnotit úplně nejlépe a umělci nejsou prezentováni v nejlepším světle.

Naskýtá se otázka, zda jsou divadelní herci na oblasti místní celebrity. Odpověď má dvě části. Jsou zde značnou částí veřejnosti vnímáni jako inteligentní lidé s vysokým morálním kreditem, kteří něco dokázali a prostřednictvím své profese přispívají k povznesení kulturního života v regionu. Ovšem lze je vnímat jako celebrity? V dnešní době je slovo celebrita spíše zprofanováno právě společenskými rubrikami různých magazínů a vnímáno často až s pejorativním nádechem. Tudíž svým způsobem lze za ně divadelní umělce považovat, ale velmi opatrně a s potřebnou kritikou samotného slova.

Možný obraz divadla byl zkonstruován výše. Ale co uvidíme, pokud nastavíme zrcadlo herci samotnému? Co je to za člověka, jak se sám vnímá a prezentuje? Je to individuum, jehož profesí je tvůrčí proces, jehož je důležitou neoddělitelnou součástí. Ovšem je herec ve svém konání svobodný a svým pánem? Rozhodně ne. Jelikož můžeme trochu nadneseně prohlásit, že je vždy na někom závislý. Jednu z kapitol jsem nazvala *Pokusný králík či poslední mezi* všemi a myslím, že to plně vystihuje. V celém procesu vzniku inscenace není nikdy herec ten první a ten, kdo rozhoduje. Nemůže ovlivnit kdy, kde a co bude hrát, za kolik, kolikrát, v jakých kostýmech či na jaké scéně

nebo jak bude hra přijata. Ovšem v posledním bodě je ten první, na jehož hlavu se snese následná kritika, ať už pozitivní či negativní, když je výsledná hra prezentována před publikem. A navíc v divadle nelze nic opakovat, vše musí být tzv. na první dobrou. Zkaženou scénu divák viděl a nedá se to kamerovým střihem změnit, což může být poněkud frustrující. Ne nadarmo se říká, že čím kdo zachází, tím také schází. A v herecké profesi jsou to jednoznačně emoce. Na jedné straně můžeme říci, že právě tento rozměr divadelního představení je pro diváky velmi přitažlivý, ale na druhou stranu, se to na člověku podepíše a herectví patří do skupiny povolání, kde nelze domů odejít s čistou hlavou a které by konkrétní osobu neprovázelo i v osobním životě. Což má pak svůj opodstatněný vliv v oblasti vztahů a intimní sféry. Na druhou stranu většina herců prohlašuje, že by svou profesi neměnila, což ukazuje s jakou láskou a vůbec citovým přispěním jí vykonávají. V divadle se mezi umělci vytvoří zvláštní struktura sociálních sítí a svým způsobem se jistý druh profesní identity stává základem osobnosti každého herce.

Pokusila jsem se přinést i odpovědi, jak je to s často proklamovanou a na první pohled naprosto jasnou přitažlivostí pražského angažmá pro každého herce. Především je potřeba upozornit na dva aspekty. V první řadě je to jakási touha být členem pražského divadla z důvodu jeho dobrého zvuku mezi laickou i uměleckou veřejností. Což by se dalo jistě pochopit, ale zároveň je potřebné si přiznat, že pražské divadlo není synonymum pro kvalitní. Jsou tam scény špičkové pověsti, ale někdy je to již na bázi žití ze své slavnější minulosti. Naproti tomu některá oblastní divadla mají přídomek místa zapomenutých čertů, ale při bližším kontaktu se zjistí, že se svou kvalitou mohou rovnat centrálním divadlům či je i překonat. Samozřejmě odlišná věc je potom možnost jiných než divadelních aktivit, což je výhodné především z hlediska navazování pracovních kontaktů a v ekonomickém ohledu. Na regionální úrovni je často nabídka dalších kulturních aktivit omezená. Každopádně nelze říci, že dobří herci jsou pouze ve velkých divadlech a na oblasti jsou jen diletanti. Jedná se spíše o rozšířený mýtus, ale na druhou stranu nelze pražským angažmá upřít onen dobrý zvuk a především velké seberealizační možnosti, jelikož samotné divadelní aktivity jsou mnohdy spíše srdeční záležitost a po finanční stránce nedostatečné.

Jak už bylo výše jednou deklarováno, neusurpuje si tato diplomová práce právo na jedinečnost výkladu a neomylnost. Spíše si kladla za cíl nahlédnout na divadelní tématiku z jiného úhlu pohledu, jelikož dosud nebyla regionálním institucím na tomto poli věnována téměř žádná pozornost nebo jen velmi okrajová, především například co se týče spisků samotných členů souboru. V tomto ohledu je právě předkládaná práce unikátní, že se jedná o pohled člověka, jenž oceňuje a vyhledává tuto formu kulturní produkce, ovšem stojícího mimo divadlo. Nebylo účelem vytvořit chronologické dějiny Jihočeské divadla, ale spíše se na vše podívat očima samotných

aktérů, optikou (sebe)reflexe a jejich prožitků a ptát se nejen po faktech ale i po významu.

Samozřejmě se nejedná o jedinou metodu, jak k této látce přistupovat. Ovšem přes nedostatečnost pramenného materiálu, o čemž byla řeč, jsou možnosti jak téma uchopit omezené. Především bych cestu viděla v práci s propagačním materiálem v otázkách prezentace divadla. Vhodné by bylo rovněž interpretovat složení repertoáru jednotlivých souborů v kontextu společenských či politických proměn. Samostatné téma k bádání by mohlo skýtat Otáčivé hlediště v Českém Krumlově, jež jsem pouze rámcově načrtla. Orálně-historický přístup nadále skýtá velké množství možností, jak na tuto problematiku nahlížet. Záleží na složení narátorů i samotných dotazů a koncepcí výzkumu.

Předkládaná práce si kladla především za cíl přispět ke kulturním dějinám jižních Čech a zároveň se pokusila vykonstruovat obraz divadelního herce pomocí různých přístupů na základě známých i nových poznatků či analýzy zažitých mýtů.

16. SEZNAM PRAMENŮ A LITERATURY

16. 1. ŽIVOTOPISNÉ ROZHOVORY

Rozhovor s Danielou Bambasovou vedla Veronika Dušáková dne 7. května 2015 v Českých Budějovicích.

Rozhovor s Janem Dvořákem vedla Veronika Dušáková dne 25. února 2015 v Českých Budějovicích.

Rozhovor s Martinem Hruškou vedla Veronika Dušáková dne 4. března 2015 v Českých Budějovicích.

Rozhovor s Lukášem Průdkem vedla Veronika Dušáková dne 19. května 2015 v Českých Budějovicích.

Rozhovor s Janem Samohýlem vedla Veronika Dušáková dne 6. května 2015 v Českých Budějovicích.

Rozhovor s Michalem Sironěm vedla Veronika Dušáková dne 15. června 2015 v Českých Budějovicích.

Rozhovor s Jaromírem Talířem vedla Veronika Dušáková dne 27. května 2015 v Českých Budějovicích.

Rozhovor s Miloslavem Veselým vedla Veronika Dušáková dne 4. března 2015 v Českých Budějovicích.

16. 2. ELEKTRONICKÉ ZDROJE

Archiv všech incenací, umělců i tvůrčích týmů: http://www.jihoceskedivadlo.cz/archiv [cit. 21. 6 2015]

Českokrumlovské „otáčko" slaví půlkulatiny, internetový portál Opera plus: http://operaplus.cz/ceskokrumlovske-otacko-slavi-pulkulatiny/ [cit. 21. 6 2015]

Článek Podpásovka? kritika Vladimíra Hulce, Divadelní noviny: http://www.divadelni-noviny.cz/podpasovka [cit. 21. 6 2015]

Historie a vývoj Jihočeského divadla: http://www.jihoceskedivadlo.cz/divadlo/o-divadle [cit. 21. 6 2015]

Historie a vývoj Otáčivého hlediště v Českém Krumlově: http://www.otacivehlediste.cz/uvod/historie [cit. 21. 6 2015]

Jihočeské divadlo: www.jihoceskedivadlo.cz [cit. 21. 6 2015]

Letohrádek Bellárie, město Český Krumlov: http://www.castle.ckrumlov.cz/docs/cz/zamek_zahrada_bellar.xml [cit. 21. 6 2015]

Odkazy ke kauze točna, Národní památkový ústav v Č. Budějovicích: http://www.npu-cb.eu/zajimave-odkazy/otacive-hlediste-v-ceskem-krumlove/ [cit. 21. 6 2015]

Pořad Tandem Český rozhlas Radiožurnál 9. prosince 2013 – rozhovor s Ondřejem Veselým vedl moderátor Jan Rosák: http://www.rozhlas.cz/kraje/tandem/_zprava/ondrej-vesely-herec--1290831 [cit. 21. 6 2015]

16. 3. LITERATURA

Bauerová, Hana: *Před oponou za oponou … Jihočeského divadla*, České Budějovice 1999.

Brockett, Oscar, G.: *Dějiny divadla*, Praha 1999.

Burke Peter: *Co je kulturní historie?*, Praha 2010.

Císař, Jan: *Herec a jeho postava*, Divadelní revue 19, 2008, č. 2, s. 85-87.

Co bude? Přemítání po začátku nové sezóny, Kulturní zápisník, prosince 1992, s. 5.

Černý, Jindřich: *Osudy českého divadla po druhé světové válce. Divadlo a společnost 1945-1955*, Praha 2007.

Černý, Jiří: *Opony a horizonty Jihočeského divadla*, České Budějovice 1998.

Donnellan, Declan: *Herec a jeho cíl*, Praha 2007.

Dousková, Irena: *Hrdý Budžes*, Brno 2002.

Geertz, Clifford: *Interpretace kultur. Vybrané eseje*, Praha 2000.

Hilar, Karel Hugo: *Pražská dramaturgie*, Praha 1930, s. 87.

Joan Brehms – Scénografické prostory, Okresní vlastivědné muzeum Český Krumlov 1987.

Just, Vladimír: *Divadlo v totalitním systému: příběh českého divadla (1945-1989) nejen v datech a souvislostech*, Praha 2010.

Kazda, Jaromír: *Kapitoly z dějin divadla*, Jinočany 1998.

Kazilová, Zdeňka: *Jihočeské divadlo*, České Budějovice 1990.

Krnínský, Jan Matěj a kol.: *Příběhy krumlovské točny*, České Budějovice 2009.

Kubát, Petr: *Herci škrtali „závadná" slova, muzikanti pašovali hudební nástroje ze Západu*, Mladá fronta DNES (jihočeské vydání) ze dne 14. 11 2014, s. B 3.

Machalická, Jana: *Obrátit všechno vzhůru nohama*, Lidové noviny ze dne 23. února 2010, s. 8.

Maříková, Bohuslava – Loucká, Marie: *Devadesát není sto*, České Budějovice 2009.

Otáčivé hlediště Český Krumlov. Padesát let jedinečného divadla, České Budějovice 2008.

Ptáčková, Věra: *Empatie historika*, Divadelní revue 20, 2009, č. 2, s. 71-74.

Rataj Tomáš: *Mezi Zíbrtem a Geertzem. Úvaha o předmětu kulturních dějin*, Kuděj 7, 2005, č. 1-2, s. 143.

Slavko, Pavel: *K historii otáčivého hlediště v zámecké zahradě v Českém Krumlově*, Zprávy památkové péče 67, 2007, č. 4, s. 274-278.

Soukup Václav: *Přehled ntropologických teorií kultury*, Praha 2000.

Šesták Jiří: *Divadlo-kultura-podmínky (Osobní zkušenost)*, Praha 2012.

Vaněk, Miroslav – Mücke, Pavel – Pelikánová, Hana: *Naslouchat hlasům paměti. Teoretické a praktické aspekty orální historie*, Praha 2007.

Vaněk, Miroslav – Mücke, Pavel: *Třetí strana trojúhelníka. Teorie a praxe orální historie*, Praha 2011.

Veselý, Miloslav: *Úloha Otáčivého hlediště na cestovní ruch v Českém Krumlově* (bakalářská práce), Praha 2014.

Z názorů kolemjdoucích, Divadelní zápisník, duben 1995, s. 12.

17. SEZNAM OBRAZOVÉ PŘÍLOHY

I. Jihočeské divadlo v Českých Budějovicích[155]

II.Listopad 1989 v Českých Budějovicích[156]

III. Otáčivé hlediště v Českém Krumlově[157]

IV. První malá točna v Českém Krumlově[158]

V. Divadelní klub v Českých Budějovicích[159]

VI. Divadelní klub v Českých Budějovicích[160]

VII. Půdorys přízemí a prvního patra divadla[161]

VIII. Podélný řez divadlem[162]

IX. Inscenace *Kabaret* z roku 1980 (režie: Stanislav Kopecký)[163]

X. Inscenace *Maryša* z roku1983 (režie: Milan Fridrich)[164]

XI. Inscenace *Modří koně na rudé trávě* z roku 1981 (režie: Milan Fridrich)[165]

XII. Inscenace *Jeptiška* z roku 1987 (režie: Milan Fridrich)[166]

XIII. Inscenace *Sever proti Jihu* 17. listopadu roku 1989 (režie: Stanislav Kopecký)[167]

XIV. Inscenace *Osm žen* z roku 1990 (režie: Milan Fridrich)[168]

XV. Inscenace *Zvěstování panně Marii* z roku1993 (režie: Jiří Šesták)[169]

XVI. Inscenace *Hodina mezi psem a vlkem* z roku 1995 (režie: Martin Hruška)[170]

XVII. Inscenace *Zabiják Joe* z roku1998 (režie: Martin Glaser)[171]

[155] http://www.turistika.cz/fotogalerie/48761/jihoceske-divadlo-v-ceskych-budejovicich#430301
[156] B. Maříková – M. Loucká, *Devadesát není sto*, s. 49.
[157] http://www.otacivehlediste.cz/uvod/foto-video
[158] http://www.otacivehlediste.cz/uvod/historie
[159] https://www.facebook.com/Divadeln%C3%AD-klub-225986164224823/photos_stream
[160] Tamtéž.
[161] Z. Kazilová, *Jihočeské divadlo*, s. 122.
[162] Tamtéž, s. 124.
[163] http://www.jihoceskedivadlo.cz/archiv/porad/605-kabaret
[164] http://www.jihoceskedivadlo.cz/archiv/porad/543-marysa
[165] http://www.jihoceskedivadlo.cz/archiv/porad/586-modri-kone-na-rude-trave
[166] http://www.jihoceskedivadlo.cz/archiv/porad/490-jeptiska
[167] http://www.jihoceskedivadlo.cz/archiv/porad/376-sever-proti-jihu
[168] http://www.jihoceskedivadlo.cz/archiv/porad/380-osm-zen
[169] http://www.jihoceskedivadlo.cz/archiv/porad/428-zvestovani-panne-marii
[170] http://www.jihoceskedivadlo.cz/archiv/porad/455-hodina-mezi-psem-a-vlklem
[171] http://www.jihoceskedivadlo.cz/archiv/porad/575-zabijak-joe

XVIII. Inscenace *Nebezpečné vztahy* z roku 2007 (režie: Martin Glaser)[172]

XIX. Inscenace *Macbeth* z roku 2015 (režie: Martin Glaser)[173]

XX. Inscenace *Oidipus* z roku 2013 (režie: Martin Glaser)[174]

XXI. Inscenace *Blackout* z roku 2014 (režie: Martin Glaser)[175]

XXII. Inscenace *Jobs interviews* z roku 2014 (režie: Petr Zelenka)[176]

XXIII. Inscenace *Bambini di Praga* z roku 2015 (režie: Janusz Klimsza)[177]

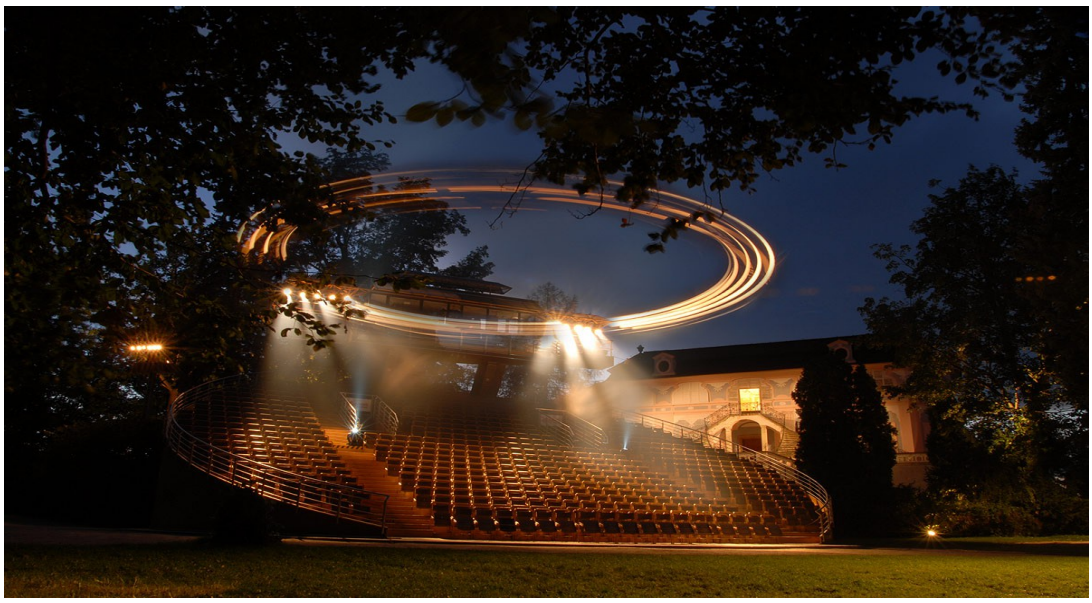
XXIV. Inscenace *Pohani* z roku 2015 (režie: Mikoláš Tyc)[178]

XXV. Inscenace *Pes Baskervillský* z roku 2015 (režie: Petr Zelenka)[179]

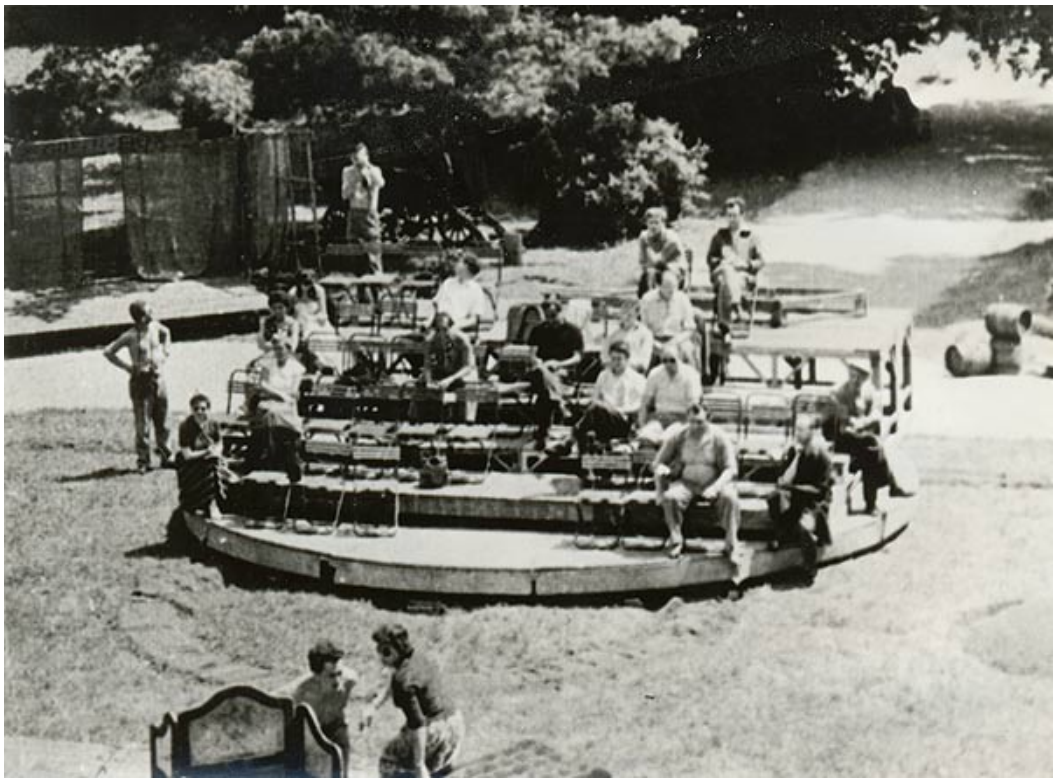
[172] http://www.jihoceskedivadlo.cz/archiv/porad/209-nebezpecne-vztahy
[173] http://www.jihoceskedivadlo.cz/archiv/porad/1009-macbeth
[174] http://www.jihoceskedivadlo.cz/archiv/porad/1746-oidipus
[175] http://www.jihoceskedivadlo.cz/porad/1803-blackout
[176] http://www.jihoceskedivadlo.cz/porad/1867-bambini-di-praga
[177] http://www.jihoceskedivadlo.cz/porad/1806-job-interviews
[178] http://www.jihoceskedivadlo.cz/porad/1869-pohani
[179] http://www.jihoceskedivadlo.cz/porad/1899-pes-baskervillsky

I.

II.



III.

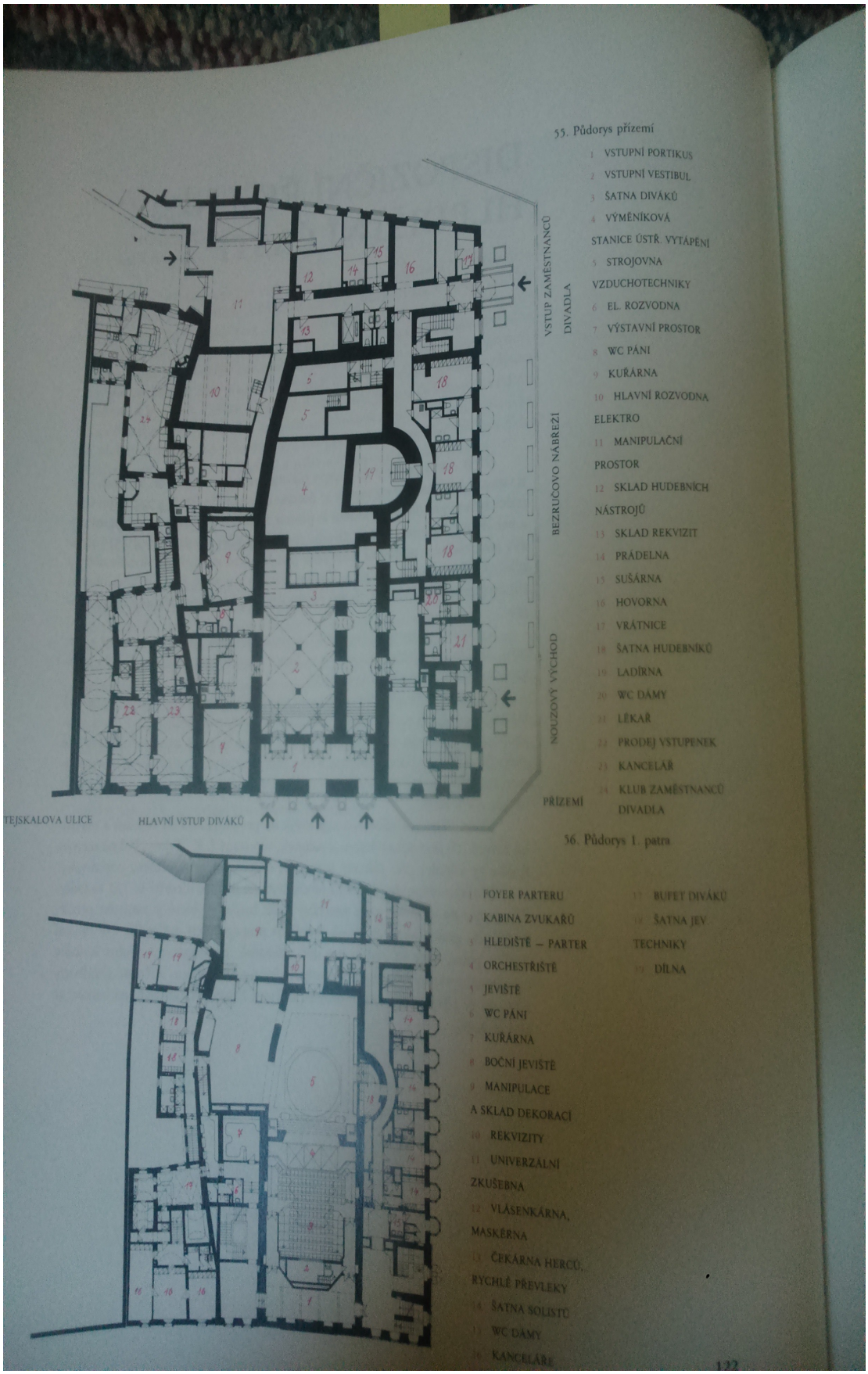


IV.

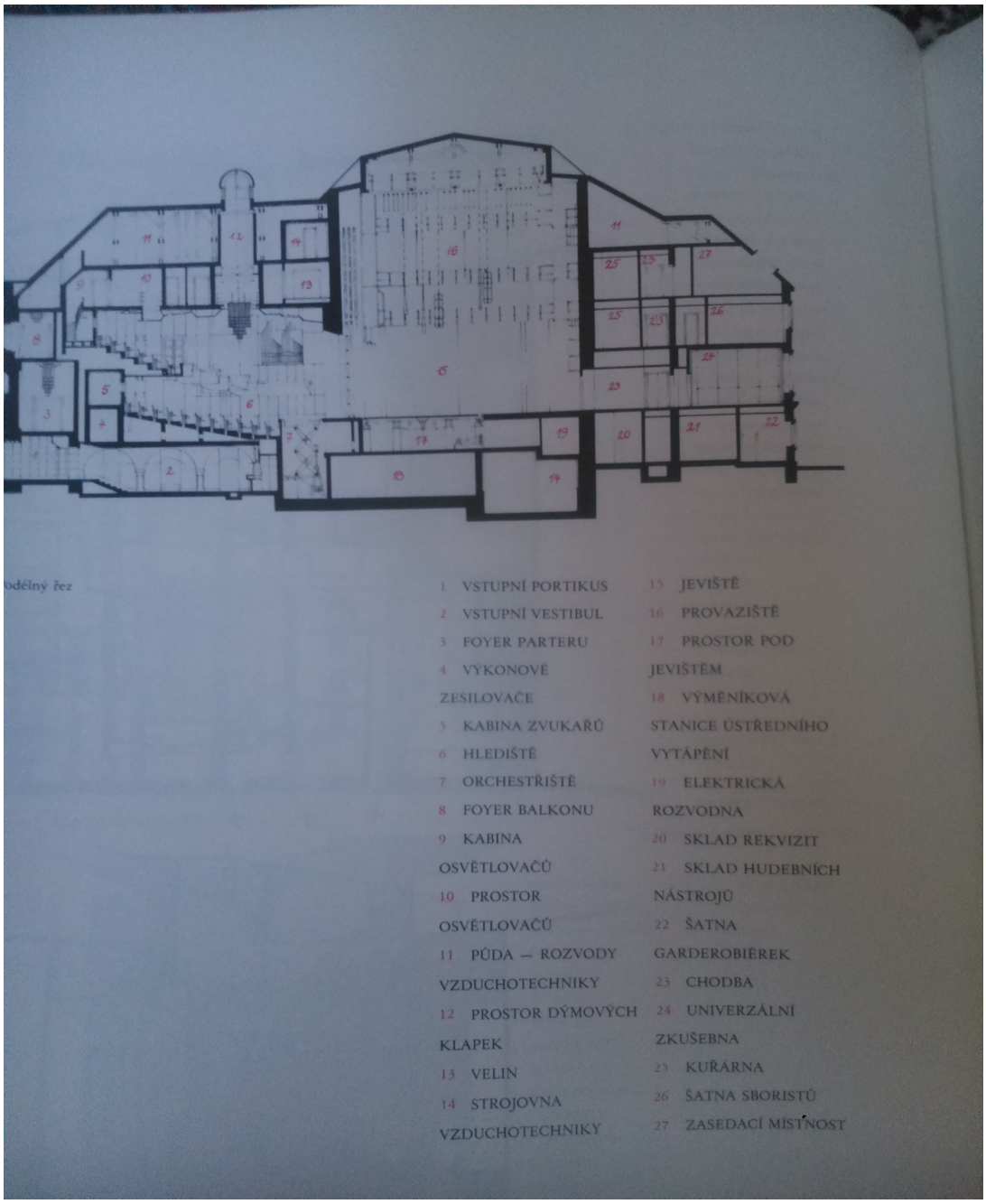
Budweiser
Budvar
Divadelní Klub
• Sicilská káva MOAK
ESTRESSO
LEDOVÁ KÁVA
• FRAPPÉ
• AMERICKÁ LIMONÁDA
• NEALKOHOLICKÉ MOJITO
... i něco k jídlu

V.

VI.


55. Půdorys přízemí
1 VSTUPNÍ PORTIKUS
2 VSTUPNÍ VESTIBUL
3 ŠATNA DIVÁKŮ
4 VÝMĚNÍKOVÁ STANICE ÚSTŘ. VYTÁPĚNÍ
5 STROJOVNA VZDUCHOTECHNIKY
6 EL. ROZVODNA
7 VÝSTAVNÍ PROSTOR
8 WC PÁNI
9 KUŘÁRNA
10 HLAVNÍ ROZVODNA ELEKTRO
11 MANIPULAČNÍ PROSTOR
12 SKLAD HUDEBNÍCH NÁSTROJŮ
13 SKLAD REKVIZIT
14 PRÁDELNA
15 SUŠÁRNA
16 HOVORNA
17 VRÁTNICE
18 ŠATNA HUDEBNÍKŮ
19 LADÍRNA
20 WC DÁMY
21 LÉKAŘ
22 PRODEJ VSTUPENEK
23 KANCELÁŘ
24 KLUB ZAMĚSTNANCŮ DIVADLA
VSTUP ZAMĚSTNANCŮ DIVADLA
BEZRUČOVO NÁBŘEŽÍ
NOUZOVÝ VÝCHOD
PŘÍZEMÍ
TEJSKALOVA ULICE
HLAVNÍ VSTUP DIVÁKŮ
56. Půdorys 1. patra
1 FOYER PARTERU
2 KABINA ZVUKAŘŮ
3 HLEDIŠTĚ – PARTER
4 ORCHESTŘIŠTĚ
5 JEVIŠTĚ
6 WC PÁNI
7 KUŘÁRNA
8 BOČNÍ JEVIŠTĚ
9 MANIPULACE A SKLAD DEKORACÍ
10 REKVIZITY
11 UNIVERZÁLNÍ ZKUŠEBNA
12 VLÁSENKÁRNA, MASKÉRNA
13 ČEKÁRNA HERCŮ, RYCHLÉ PŘEVLEKY
14 ŠATNA SÓLISTŮ
15 WC DÁMY
16 KANCELÁŘE
17 BUFET DIVÁKŮ
18 ŠATNA JEV. TECHNIKY
19 DÍLNA
122

VII.



Odělný řez

1 VSTUPNÍ PORTIKUS
2 VSTUPNÍ VESTIBUL
3 FOYER PARTERU
4 VÝKONOVÉ ZESILOVAČE
5 KABINA ZVUKAŘŮ
6 HLEDIŠTĚ
7 ORCHESTŘIŠTĚ
8 FOYER BALKONU
9 KABINA OSVĚTLOVAČŮ
10 PROSTOR OSVĚTLOVAČŮ
11 PŮDA – ROZVODY VZDUCHOTECHNIKY
12 PROSTOR DÝMOVÝCH KLAPEK
13 VELÍN
14 STROJOVNA VZDUCHOTECHNIKY
15 JEVIŠTĚ
16 PROVAZIŠTĚ
17 PROSTOR POD JEVIŠTĚM
18 VÝMĚNÍKOVÁ STANICE ÚSTŘEDNÍHO VYTÁPĚNÍ
19 ELEKTRICKÁ ROZVODNA
20 SKLAD REKVIZIT
21 SKLAD HUDEBNÍCH NÁSTROJŮ
22 ŠATNA GARDEROBIÉREK
23 CHODBA
24 UNIVERZÁLNÍ ZKUŠEBNA
25 KUŘÁRNA
26 ŠATNA SBORISTŮ
27 ZASEDACÍ MÍSTNOST

VIII.

JOHN KANDER

KABARET

Muzikál ve dvou dějstvích

Libreto Joe Masteroff — Zpěvní texty Fred Ebb

Překlad Ivo T. Havlů

REŽIE	**STANISLAV KOPECKÝ**
ASISTENT REŽIE	**RENÉ PŘIBIL**
VÝPRAVA	**PETR ĐIVIŠ, j. h.**
CHOREOGRAFIE	zasloužilý umělec **MILAN HOJDYS**
ASISTENTKA CHOREOGRAFIE	**HANA ČÁSLAVSKÁ**
HUDEBNÍ NASTUDOVÁNÍ	**JIŘÍ KOSINA**
INSPICE	EVA HRNČÍŘOVÁ
NÁPOVĚDA	ANNA TURIAKOVÁ
	VĚRA ŠMÍDOVÁ

Premiéra dne 5. prosince 1980 v Č. Budějovicích

Veškerá práva této hry zastupuje Dilia-Praha

Sally Bowlesová — Sylva Vozková
Cliff Bradshaw — Petr Hanus

Rudolf Schultz — Karel Charvát
Slečna Schneiderová — Věra Papírková

IX.

JIHOČESKÉ
DIVADLO
NOSITEL
ŘÁDU
PRÁCE
ČESKÉ
BUDĚJOVICE

Vydalo jihočeské divadlo, nositel Řádu práce, České Budějovice. — Ředitel Jan Dušek. — Program připravil František Rihout. — Technický redaktor Míla Kokejlová. — Obálka a grafická úprava Stanislav Burda. — Fotografie Bohuslava Maříková. — Tisk jihočeské tiskárny, n. p., provoz 2, Malinovského 8, České Budějovice. — Cena 3 Kčs

ALOIS a VILÉM MRŠTÍKOVÉ

MARYŠA

X.

MICHAIL ŠATROV:

Modří koně na rudé trávě

(Revoluční etuda)

POKUS O PUBLICISTICKÉ DRAMA
PŘEKLAD JIŘÍ MATĚJÍČEK
(Úprava Jihočeského divadla)

REŽIE:	MILAN FRIDRICH, nositel vyznamenání Za vynikající práci
SCÉNA:	VLADIMÍR LANDA
KOSTÝMY:	OLGA FRIEDRICHOVÁ
DRAMATURGIE:	JAN VORÁČEK
INSPICE:	JIŘINA JANUROVÁ
NÁPOVĚDA:	ANNA TURIAKOVÁ

OSOBY A OBSAZENÍ

LENIN	JAN TRNKA, zasloužilý umělec
DOKTOR OBUCH	OTTO HRADECKÝ
NATAŠA, LENINOVA SEKRETÁŘKA	ZUZANA FIXOVÁ
DOLGOV, DOPISOVATEL RUSKÉ TISKOVÉ KANCELÁŘE	RENÉ PŘIBIL
ZAJČIKOV	FRANTA KOKEJL
ALEXANDR CJURUPA, KOMISAŘ PRO ZÁSOBOVÁNÍ	VLADIMÍR JANURA
MLADÍK	JIŘÍ ŠESTÁK
KLÁRA ZETKINOVÁ	DAGMAR NEUMANNOVÁ, nositelka vyznamenání Za vynikající práci
NADĚŽDA KRUPSKÁ	VĚRA PAPÍRKOVÁ
MARIE ULJANOVOVÁ, LENINOVA SESTRA	JANA VASMUTOVÁ
SAPOŽNIKOVÁ	VĚRA KRPÁLKOVÁ
DVA KAMELOTI	HANA BAUEROVÁ, JOSEF BULÍK

NASTUDOVÁNO NA POČEST XVI. SJEZDU A 60. VÝROČÍ KOMUNISTICKÉ STRANY ČESKOSLOVENSKA

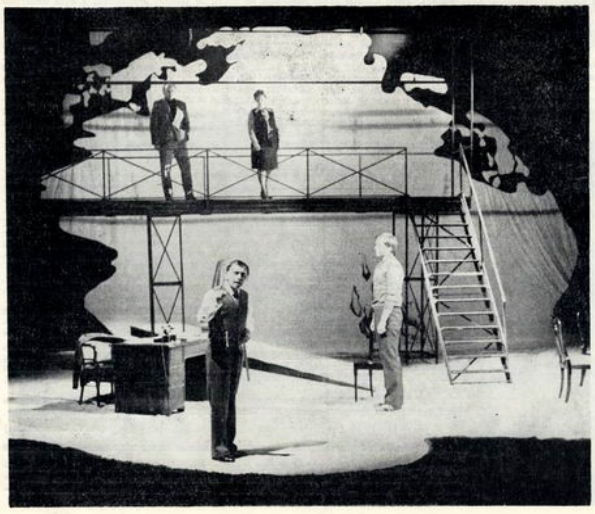
PREMIÉRA V ČESKÝCH BUDĚJOVICÍCH DNE 3. DUBNA 1981

Veškerá práva této hry zastupuje Dilia — Praha

Vedoucí provozu Z. Horský. — Vedoucí výroby D. Kröta. — Kostýmy, dekorace a vlasenky vyrobily dílny JD za vedení O. Codla, K. Macha, E. Prokopové, L. Vondráčka a H. Taudyové. — Vedoucí garderóby R. Klímová. — Vedoucí rekvizit N. Chmeliková. — Mistři jeviště J. Král a S. Burda. — Mistr osvětlení M. Šulda. — Mistr zvuku E. Vaněk.

Záběr ze čtvrtého obrazu hry M. Šatrova Modří koně na rudé trávě. Leninova domácnost. Na snímku zleva jsou: Jan Trnka (Lenin), Dagmar Neumannová (Klára Zetkinová), Jana Vasmutová (Leninova sestra Marie Uljanovová) a Věra Papírková (Naděžda Krupská).

Celkový záběr scény Vladimíra Landy k Šatrovově hře Modří koně na rudé trávě. Na vyvýšené „jámě" jsou Josef Bulík a Hana Bauerová v rolích dvou kamelotů. Vpředu zleva Jan Trnka (Lenin) a Jiří Šesták (Mladík).



STATI O UMĚNÍ

V jediné malé brožurce nelze vyčerpat všechna témata, k nimž bychom měli přihlédnout, chceme-li přijít na kloub otázce, kterou jsme si položili. Bude jí věnována v podstatě celá série Kulturních úkolů dělnické třídy. Zde však, v tomto jakémsi úvodu k naší sérii, považujeme za nutné zastavit se ještě u jedné stránky věci. Kdo bude proletářskou kulturu tvořit? A zvláště, kdo bude tvůrcem jejích nejjemnějších a od bezprostředního boje nejodlehlejších forem?

Jistěže především sami proletáři.

Nedejme se mást poukazováním na nedostatek času, průpravy, prostředků a kdovíčeho ještě, co prý dělnému člověku znemožňuje vydrápat se z temnot, vystrčit hlavu z příboudliny životního pořádku, který ho tiskne k zemi, a lokat svobodně ovzduší tvůrčí práce.

Hlavní, co musíme podržet na zřeteli, je, že umělce z člověka nedělá průprava, čas ani prostředky, ale talent. A neexistuje naprosto žádný důvod, pro nějž by buhvíproč měl proletariát vykazovat nižší procento talentovaných lidí než třídy ostatní.

Pochopitelně, talent narozený v gubernii, kde lišky dávají dobrou noc, v rolnické chatrči nebo uvázlý v ozubeném soukolí průmyslového mechanismu, zajde předčasně a plody nevydá, mnohem spíš než talent poměrně daleko menší, ale hrou osudu vykvetlý v podmínkách, které mu víc přejí a jsou mírnější. Zato však ti, co přežijí, jsou pevní jak ocel, očištění ohněm utrpení, jímž prošli, a prosycení onou zvláštní intenzívní vůní hořkosti a hlubokého milosrdenství, příznačnou pro takové velikány vyvstalé z lidu, jako jsou naši současníci Maxim Gorkij a Martin Adersen Nexö.

Dodejme navíc, že vzestup společenského vlivu proletariátu otevírá jeho nejtalentovanějším představitelům nové cesty. I když snad dnes by ještě jako cynický výsměch zněla slova o talentu, který se dokáže prosadit za jakýchkoli okolností, přesto nelze popřít, že díky rozsáhlému společenskému životu dělnické třídy, její organizaci, jejímu tisku a jejím kulturně osvětovým spolkům má nadaný proletář značné vyhlídky na to, že vynikne, získá podporu a možnost rozvinout se.

Tady nás ovšem čeká další námitka. Řekne se nám, že dělník, který se zasluhou svého talentu vyšvihne a stane specialistou, se odtrhuje od své třídy a nemůže být nadále považován za skutečného dělníka: je to vlastně inteligent proletářského původu.

Ta námitka je lichá. Samozřejmě, pokud talentovaný dělník opustí také ideály své třídy a z touhy po privilegiích fakticky přejde k těm, co mají moc — bude vyškrtnut ze seznamů dělnické armády. Avšak bije-li jeho srdce dál unisono se srdcem celé jeho třídy, pak se svým odchodem od stroje k psacímu stolu nebo malířskému stojanu dělnické třídě ani na okamžik nezpronevěří. Armádní štáb se málokdy sám účastní boje muže proti muži, a přece je jedním z nejdůležitějších a nejnepostradatelnějších orgánů armády. Dělnická třída přirozeně musí ze svého středu vyčlenit mnoho odborníků pro nejrůznější obory duševní a vůbec kulturní činnosti, musí ustavit svůj štáb, ale mezi její vlastní inteligencí a jejím hlavním kádrem přitom žádná roztržka nevzniká.

Bezpředmětné by bylo šermovat poukazy na takzvanou dělnickou byrokracii, na odborářské šarže. V odborech, právě tak jako v družstevním hnutí, působí zvláštní okolnosti, zvláštní proudy, zanášející nejslabošťavější povahy na měřičinu hnidopiství a oportunismu. V oblasti politického boje nebo v syndikátech, které jsou prolnuty revolučním duchem, i na oněch úsecích kulturně osvětové činnosti, kde se dělá práce opravdu proletářsky, nově a směle, tento jev zdaleka tak silně nevystupuje. Ostatně nejčinnější protijed na měšťácké pilnutí v prostředí poměrného komfortu je v každém případě talent. Talent nezapomíná a nepromíjí první dojmy z dětství, talent si nedá zacpat uši, aby neslyšel sténat své bratry, talent nepřipustí, aby vyhasl oheň třídního uměleckého sebeuvědomění.

A nejen to, talent udržuje proletářskou inteligenci na obětné dráze kolem dělnického ideálu a přitahuje k tomu slunci i nejsvícenější představitele inteligence proletářské.

Někteří z mnoha velkých nebo i řadových spisovatelů a umělců, patřících svým původem a vzděláním k velké či drobné buržoazii, kteří se s ní energicky rozešli a s opovržením se stranili její kramářské, prodejné a na popírání lidské důstojnosti založené kultury, časem buď hynuli jako hrdí, osamělí vyvrženci, nebo si vydobyli uznání celé společnosti proti její vůli svým géniem a stojí před námi jako velcí nezávislí rebelové, anebo, konečně, našli cestu k svému přirozenému spojenci — proletariátu.

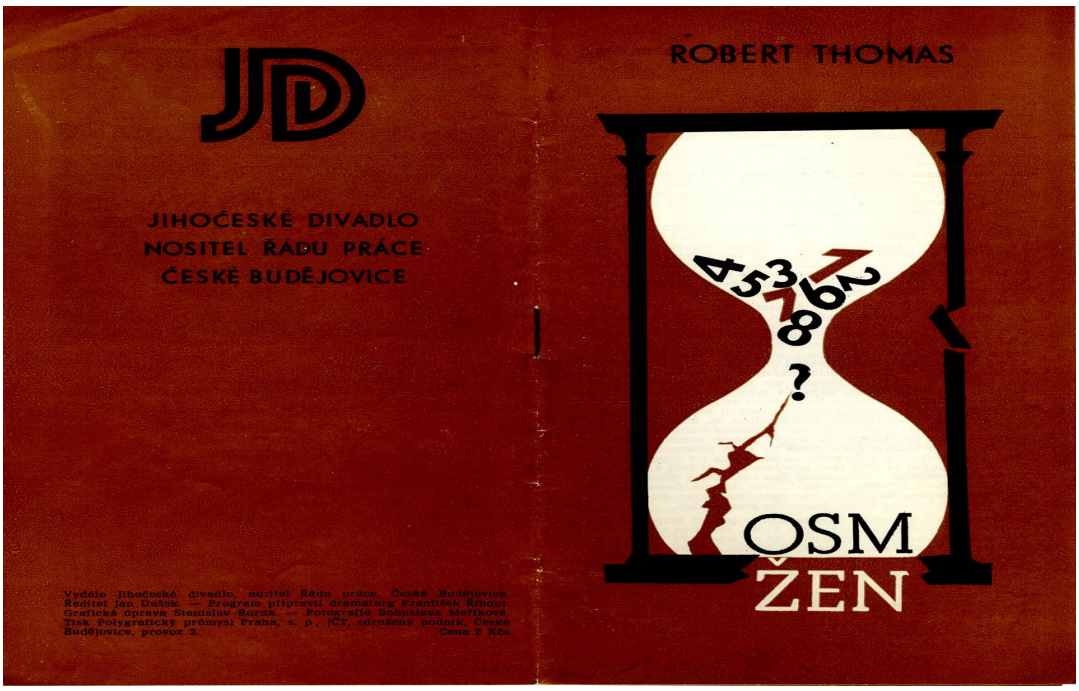
A. V. LUNAČARSKIJ

JIHOČESKÉ DIVADLO
NOSITEL ŘÁDU PRÁCE
ČESKÉ BUDĚJOVICE
JEAN GRUAULT
JEPTIŠKA
Vydalo Jihočeské divadlo, nositel Řádu práce, České Budějovice. Ředitel Jan Dušek. — Program připravil dramaturg František Říhout. Technický redaktor Míla Kokejlová. — Fotografie Bohuslava Maříková. Grafická úprava Stanislav Burda. — Tisk Jihočeské tiskárny, n. p., provoz 2, Malinovského třída 8, České Budějovice. — Cena 1,50 Kčs. Schváleno JčKNV — odbor kultury, č. rozhodnutí 0330020786.

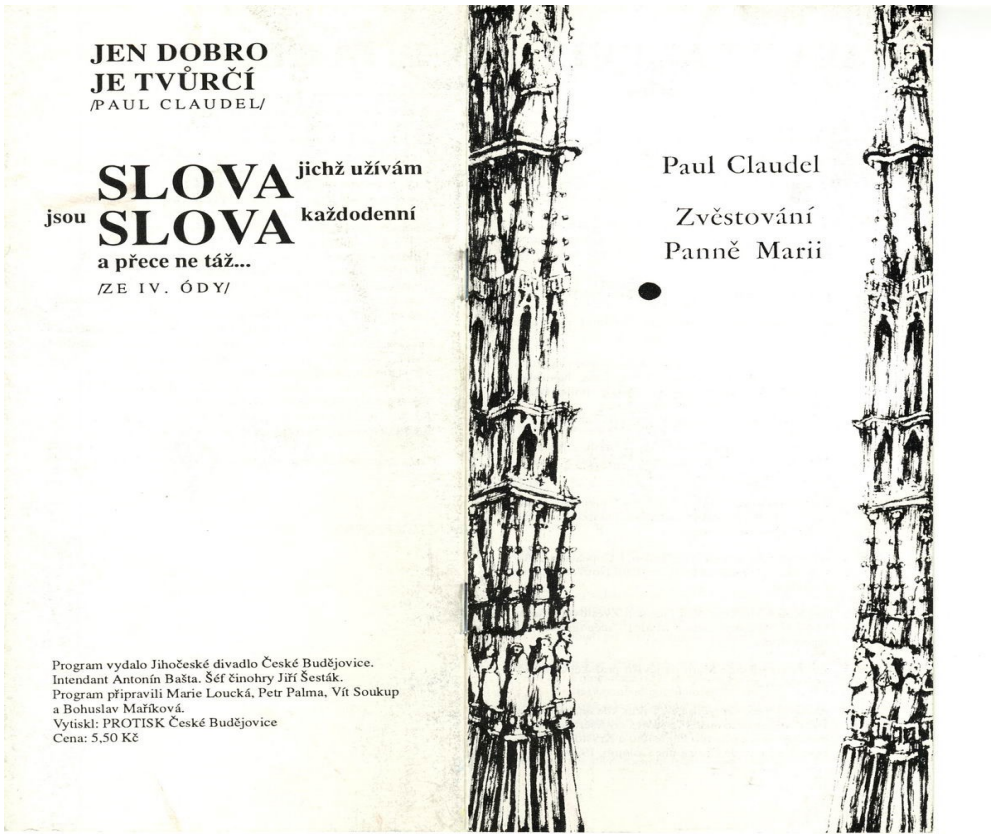
XII.

JIHOČESKÉ DIVADLO
NOSITEL ŘÁDU PRÁCE
ČESKÉ BUDĚJOVICE
V+W
Sever
proti Jihu

XIII.


JD
JIHOČESKÉ DIVADLO
NOSITEL ŘÁDU PRÁCE
ČESKÉ BUDĚJOVICE
Vydalo Jihočeské divadlo, nositel Řádu práce, České Budějovice. Ředitel Jan Dušek. — Program připravil dramaturg František Říhout. Grafická úprava Stanislav Burda. — Fotografie Bohuslava Maříková. Tisk Polygrafický průmysl Praha, s. p., JČT, sdružený podnik, České Budějovice, provoz 2.
Cena 2 Kčs
ROBERT THOMAS
OSM
ŽEN

XIV.


JEN DOBRO
JE TVŮRČÍ
/PAUL CLAUDEL/
SLOVA jichž užívám
jsou SLOVA každodenní
a přece ne táž...
/ZE IV. ÓDY/
Program vydalo Jihočeské divadlo České Budějovice.
Intendant Antonín Bašta. Šéf činohry Jiří Šesták.
Program připravili Marie Loucká, Petr Palma, Vít Soukup
a Bohuslav Maříková.
Vytiskl: PROTISK České Budějovice
Cena: 5,50 Kč
Paul Claudel
Zvěstování
Panně Marii

XV.

DANIELA FISCHEROVÁ

HODINA MEZI PSEM A VLKEM

Režie: Martin Hruška
Scéna: Pavel Havlíček
Kostýmy: Světlana Timrová
Hudba: Pavel Malhocký
Dramaturgická spolupráce: František Rihout
Fonetická spolupráce: Aleš Vrzák j.h.
Inspice: Živana Stupková
Nápověda: Doubravka Kopecká

OSOBY A OBSAZENÍ

František Villon, obžalovaný	David Novotný
Biskup d'Aussigny	Petr Červinka
Régnier de Montigny	Jiří Šesták
Filip Sermoy, kněz	Ctirad Götz
Otec Villon, pěstoun obžalovaného	Petr Drholec
Vít Tabary, kumpán obžalovaného	Radek Žák Martin Hruška
Moustier, biřic	Jan Konrád
Pichart, biřic	Tomáš Stolařík
Margot, hostinská **Matka obžalovaného**	Jaroslava Červenková
Kateřina de Vausselles	Kateřina Březinová
Anděla, nevěstka	Petra Hobzová
Žanka, nevěstka	Věra Hladká
Chór (v alternacích)	Nada Kabelová Linda Kopecká Vendula Pavelková Dita Šestáková Petra Šimková
Kytarista	Michal Novotný j.h.

Premiéra 6. října 1995 na jevišti DK Metropol

Vydalo Jihočeské divadlo, České Budějovice. Pověřený intendant a šéf činohry Jiří Šesták. Program připravili: František Rihout a Světlana Timrová s použitím textu Otokara Fischera, Niny Vangeli, Jitky Sloupové, dřevorytu Michaela Floriána, snímku Josefa Hradila a Bohuslavy Maříkové. Veškerá práva k provozování zastupuje Aura-Pont Praha.
Vytiskl PROTISK, Dukelská 89, Čes. Budějovice. Cena 8,80 Kč.

DANIELA FISCHEROVÁ,

narozená 13. února 1948 v Praze, se po své pozoruhodné divadelní trilogii HODINĚ MEZI PSEM A VLKEM (1979), BÁJI (1982) a PRINCEZNĚ T. (1986) stala nesporně První dámou českého dramatu. Divadelní hry (dále FANTOMINA, NÁHLÉ NEŠTĚSTÍ...) píše vedle své činnosti scénáristické, je absolventkou scénáristiky na proslulé pražské FAMU. Je rovněž autorkou scénářů ke třem realizovaným filmům, z nichž již první (Neúplné zatmění) byl odměněn cenou za nejlepší scénář na Mezinárodním festivalu filmů pro mládež a poslední z nich (Vlčí bouda) byl natočen první dámou české filmové režie Věrou Chytilovou. Vydala také několik desítek knih pro děti. Jistě není bez důležitosti, že Daniela Fischerová je dítě z vysoce kultivované pražské rodiny. Od svého otce, známého hudebního skladatele, přejala bezprostřednou oni myšlení tvarem a rytmem, jakým vyniká obzvláště na pozadí dobové rezignace na kulturu jazyka.

Námětem Hodiny mezi psem a vlkem je fiktivní soud s Villonem. Situace hry je modelová - soudní pře, během níž se rekonstruují události spojené s kriminální činností Villona v tlupě Régniera de Montigny. Děj se odehrává zároveň v několika časových rovinách. Je tu zároveň středověk poetické autorčiny fikce, přítomnost scénického času a současné, dnešní kostýmy a atributy. Autorka prolíná časové roviny nikoli samoúčelně, nýbrž ku prospěchu postav, z nichž každá tak dostává několik tváří i ku prospěchu filozofického dilematu hry. Je to dilema společnosti, zda privilegovat nebo proskribovat smělce, člověka, směřujícího ke svobodě, nárokujícího větší míru svobody a předkládajícího za svou tvorbu společnosti svůj účet.

Už v roce 1979, kdy dokončila Daniela Fischerová tuto svou divadelní prvotinu, bylo jasné, že se zjevil výjimečný talent českého dramatu. Na jejím křestním listě byli podepsáni český expresionistický prozaik Vladislav Vančura se svým básnicky vybičovaným a drsným jazykem, Dostojevskij se svými etickými dilematy a Karel Čapek své relativistické trilogie Hordubal - Povětroň - Obyčejný život. Tragická autorka, jejíž tragika však nevychází z protestu, ale z mrazivé objektivity... Hodině mezi psem a vlkem bylo v roce 1979 dopřáno jen několika repríz v tehdejším Realistickém divadle v Praze. Přesto (anebo právě proto) zanechala v českém divadle důležitou stopu a stala se svého druhu legendou. Je dobré prozkoumat po létech, zda se tak stalo právem!

XVI.

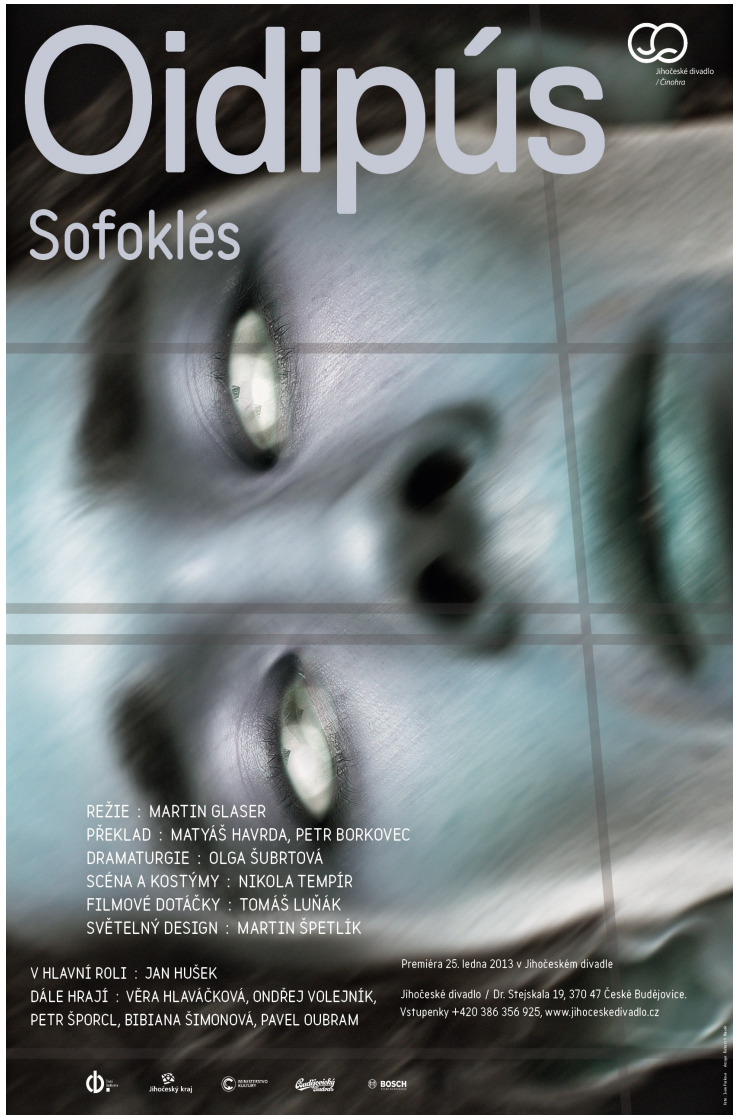
XVII.

Jihočeské divadlo
/ Ondřejov
Nebez-
pečné
vztahy
Christopher Hampton
Překlad / Vladimíra a Ladislav Smočkovi
Režie / Martin Glaser
Scéna / Eufrasio Lucena-Muñoz j. h.
Kostýmy / Iška Fišárková j. h.
Hudba / Pavel Kalina j. h.
Dramaturgie / Olga Šubrtová
V hlavních rolích / Ondřej Volejník,
Teresa Branná, Věra Holá
Premiéra 21. prosince 2007 v Jihočeském divadle
Jihočeské divadlo: ulice Dr. Stejskala 19, 370 47 České Budějovice,
T +420 386 356 925, F +420 386 355 640, www.jihoceskedivadlo.cz
Otevírací doba pokladny JD: pondělí–pátek 10.00–19.00
(V případě, že se nehraje, otevřeno do 17.00 hod.),
sobota vždy jednu hodinu před představením.
Tento projekt vznikl za podpory Ministerstva kultury ČR.
BOSCH
glmi

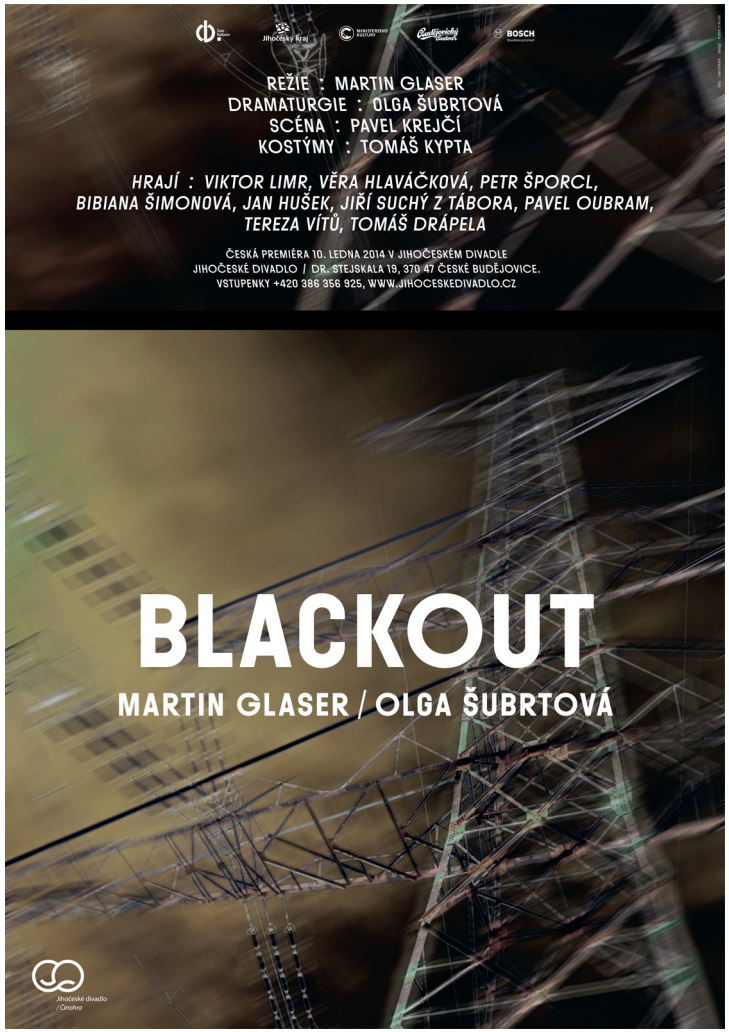
XVIII.

Soubor činohry Jihočeského divadla
Režie: Martin Glaser
V titulní roli: Ondřej Volejník
William Shakespeare
MACBETH
4/6–15/6 a 17/8–22/8/2010
Otáčivé hlediště Český Krumlov
www.otacivehlediste.cz

XIX.


Oidipús
Sofoklés
Jihočeské divadlo
/Činohra
REŽIE : MARTIN GLASER
PŘEKLAD : MATYÁŠ HAVRDA, PETR BORKOVEC
DRAMATURGIE : OLGA ŠUBRTOVÁ
SCÉNA A KOSTÝMY : NIKOLA TEMPÍR
FILMOVÉ DOTÁČKY : TOMÁŠ LUŇÁK
SVĚTELNÝ DESIGN : MARTIN ŠPETLÍK
V HLAVNÍ ROLI : JAN HUŠEK
DÁLE HRAJÍ : VĚRA HLAVÁČKOVÁ, ONDŘEJ VOLEJNÍK,
PETR ŠPORCL, BIBIANA ŠIMONOVÁ, PAVEL OUBRAM
Premiéra 25. ledna 2013 v Jihočeském divadle
Jihočeské divadlo / Dr. Stejskala 19, 370 47 České Budějovice.
Vstupenky +420 386 356 925, www.jihoceskedivadlo.cz
Jihočeský kraj
BOSCH

XX.


Jihočeský kraj
BOSCH
REŽIE : MARTIN GLASER
DRAMATURGIE : OLGA ŠUBRTOVÁ
SCÉNA : PAVEL KREJČÍ
KOSTÝMY : TOMÁŠ KYPTA
HRAJÍ : VIKTOR LIMR, VĚRA HLAVÁČKOVÁ, PETR ŠPORCL,
BIBIANA ŠIMONOVÁ, JAN HUŠEK, JIŘÍ SUCHÝ Z TÁBORA, PAVEL OUBRAM,
TEREZA VÍTŮ, TOMÁŠ DRÁPELA
ČESKÁ PREMIÉRA 10. LEDNA 2014 V JIHOČESKÉM DIVADLE
JIHOČESKÉ DIVADLO / DR. STEJSKALA 19, 370 47 ČESKÉ BUDĚJOVICE.
VSTUPENKY +420 386 356 925, WWW.JIHOCESKEDIVADLO.CZ
BLACKOUT
MARTIN GLASER / OLGA ŠUBRTOVÁ
Jihočeské divadlo
/Činohra

XXI.

Jihočeské divadlo
/ Činohra
JOB INTERVIEWS
PETR ZELENKA
REŽIE : PETR ZELENKA
DRAMATURGIE : OLGA ŠUBRTOVÁ
SCÉNA : NIKOLA TEMPÍR
KOSTÝMY : VLADIMÍRA FOMÍNOVÁ
SVĚTELNÝ DESIGN : MARTIN ŠPETLÍK
HUDBA : JAN DVOŘÁK
V HLAVNÍ ROLI : VĚRA HLAVÁČKOVÁ
DÁLE HRAJÍ : TERESA BRANNA, LENKA KRČKOVÁ,
TAŤÁNA KUPCOVÁ, JAN DVOŘÁK, MARTIN HRUŠKA,
JAN HUŠEK, PAVEL OUBRAM, ONDŘEJ VESELÝ
ČESKÁ PREMIÉRA 8. KVĚTNA 2014 V JIHOČESKÉM DIVADLE
JIHOČESKÉ DIVADLO / DR. STEJSKALA 19, 370 47 ČESKÉ BUDĚJOVICE.
VSTUPENKY +420 386 356 925, WWW.JIHOCESKEDIVADLO.CZ
Jihočeský kraj
BOSCH

XXII.

Jihočeské divadlo
/ Činohra
BAMBINI
DI PRAGA / BOHUMIL HRABAL
REŽIE / JANUSZ KLIMSZA
V HLAVNÍCH ROLÍCH /
JIŘÍ SUCHÝ Z TÁBORA, MARTIN HRUŠKA,
RENÉ ŠMOTEK, ONDŘEJ VESELÝ A DALŠÍ
AUTOR ADAPTACE / VÁCLAV NÝVLT
SCÉNA / MARTIN VÍŠEK
KOSTÝMY / TOMÁŠ KYPTA
POHYBOVÁ SPOLUPRÁCE / NAĎA KABELOVÁ
DRAMATURGIE / OLGA ŠUBRTOVÁ
PREMIÉRA 16. 1. 2015 V JIHOČESKÉM DIVADLE
JIHOČESKÉ DIVADLO / DR. STEJSKALA 19, 370 47 ČESKÉ BUDĚJOVICE.
VSTUPENKY +420 386 356 925
WWW.JIHOCESKEDIVADLO.CZ
Jihočeský kraj
BOSCH

XXIII.

Jihočeské divadlo
/ Činohra
POHANI / ANNA JABLONSKÁ
REŽIE / MIKOLÁŠ TYC
V HLAVNÍCH ROLÍCH / TEREZA VÍTŮ,
DANIELA BAMBASOVÁ, LENKA KRČKOVÁ,
MARTIN HRUŠKA, JAN DVOŘÁK A DALŠÍ
SCÉNA / KAREL ČAPEK
KOSTÝMY / ANETA GRŇÁKOVÁ
HUDBA / DAVID LOMIČ
DRAMATURGIE / ALŽBĚTA MICHALOVÁ
PREMIÉRA 3. DUBNA 2015 NA STUDIOVÉ SCÉNĚ NA PŮDĚ
JIHOČESKÉ DIVADLO / DR. STEJSKALA 19, 370 47 ČESKÉ BUDĚJOVICE
VSTUPENKY +420 386 336 925
WWW.JIHOCESKEDIVADLO.CZ
Jihočeský kraj
BOSCH

XXIV.

Otáčivé hlediště Český Krumlov
11.—27. 6. 2015
OTÁČIVÉ HLEDIŠTĚ
ČESKÝ KRUMLOV
PES
BASKERVILLSKÝ
A. C. DOYLE
REŽIE // PETR ZELENKA
SOUBOR ČINOHRY JIHOČESKÉHO DIVADLA
V ROLI SHERLOCKA HOLMESE //
KAREL RODEN
VSTUPENKY / JIHOČESKÉ DIVADLO, DR. STEJSKALA 19,
370 47 ČESKÉ BUDĚJOVICE / HROMADNÉ OBJEDNÁVKY 386 356 643 /
POKLADNA 386 356 925 / INFO@JIHOCESKEDIVADLO.CZ /
POKLADNA OTÁČIVÉ HLEDIŠTĚ / U ZÁMECKÉ ZAHRADY,
ČESKÝ KRUMLOV / SÍŤ PRODEJE VSTUPENEK CB SYSTÉM /
WWW.OTACIVEHLEDISTE.CZ / WWW.JIHOCESKEDIVADLO.CZ /
WWW.REVOLVINGTHEATRE.COM
WWW.OTACIVEHLEDISTE.CZ
Jihočeský kraj
BOSCH
makro

XXV.