

**Filozofická fakulta Univerzity Karlovy v Praze**  
Katedra divadelní vědy

Bc. Petr Lanta

**Režijní tvorba Sergeje Fedotova na českých jevištích**  
**v letech 1997-2006**  
(diplomová práce)

**The Czech Stagings of Sergej Fedotov (1997-2006)**

Vedoucí práce: doc.PhDr. Jan Hyvnar, Csc.

Divadelní věda, 2006

Prohlašuji, že jsem následující diplomovou práci vypracoval samostatně s využitím uvedených pramenů a literatury.

Úpice 20.srpna 2006

Za mimořádnou podporu a poskytnutí videozáznamů děkuji panu Miroslavu Bayerovi a paní Karle Dörrové, mé díky patří též konzultantovi doc. PhDr. Janu Hyvnarovi, Csc. za cenné připomínky. Panu Alexandru Smorčkovi děkuji za obětavý pracovní záškok, který mi velmi napomohl k dokončení této práce. Za pomoc s korekturami jsem velmi vděčný slečně Adélce Gemrothové.

# Obsah

Úvod.....	5
Režisér Sergej Fedotov.....	8
<b>České inscenace (1998-2006)</b>	
Revizor.....	14
Zojčin byt.....	25
Mistr a Markétka.....	37
Hráči .....	50
Výnosné místo.....	59
Racek.....	67
Tři sestry.....	76
Večer tříkrálový.....	84
Zvíře.....	91
Psí srdce.....	98
Idiot.....	105
Malý ďábel.....	115
Panočka.....	122
Slepice.....	130
<b>Metoda práce na inscenaci.....</b>	<b>138</b>
Hronovské dílny.....	145
<b>Závěr.....</b>	<b>149</b>
Přehled českých inscenací Sergeje Fedotova.....	155
<b>Seznam pramenů a literatury.....</b>	<b>157</b>
<b>Přílohy</b>	
Projekt na obsazení divadla ROKOKO.....	164
Zápisky z hronovské dílny.....	166
Fotografie, Dokumenty	

# Úvod

*Divadlo vnímám jako záhadu a tajemství, jako nějaké pole v předpekli. Když na ně vstoupí herec i divák, nacházejí se v jakémsi novém, společně objeveném kosmickém prostoru. A peklo mohou společně proměnit v ráj.*

*Sergej Fedotov*

Režisér Sergej Fedotov vstoupil do českého divadelního světa jako blesk, který rozžehnul plameny víry v možnosti divadla postaveného na hercích a jejich jednání. Přišel, aby připomněl, na co se téměř zapomnělo v době svévolného a téměř mechanického vytváření divadelních inscenací pomocí nejrůznějších scénických efektů, povrchních aktualizací, komplikovaných obrazů plných racionálního uvažování na straně jedné, případně nudného, mrtvolného nastudování textů, které jsou divákovi „krásně“ odříkány a doplněny nevzrušivým pohybem. Fedotov se svým usilováním pokouší vrátit divadlu autentičnost, ale i tajemství a magii.

Patřím k těm, kteří Fedotovovu cestu po Čechách sledují již od samotného počátku. Na jaře roku 1995 totiž došlo v mém životě k zásadnímu setkání, do mého rodného podkrkonošského městečka Úpice<sup>1</sup> přijel hostovat ruský divadelní soubor z Permi.<sup>2</sup> Dávali tehdy *Panočku* a byl to nejen pro mne skutečný divadelní zázrak, něco podobného jsem do té doby nikdy neviděl: jeviště plné slámy a stromů, postavy na něm ze tmy záhadně vystupovaly a v ní také náhle mizely, stejně tak jako plameny svíčky, či zapálená dýmka v jejich rukou, vůně sena se vznášela ve vzduchu, zvuk cvrčků vytvářel ospalou letní náladu, aby v zápětí mocné akordy varhan a ke stropu létající rakev

---

<sup>1</sup> Divadlo Aloise Jiráska v Úpici je budova z konce 30. let 20. století. Historie pestrého divadelního života obce však sahá až do roku 1824, kdy bylo v místním hostinci sehráno první ochotnické představení, od této události se datuje zahájení existence divadelního spolku ve městě.

s mrtvou změnila zcela atmosféru v horor, v němž šlo o zachování života a víry v Boha. Vše, co se odehrávalo na scéně, navozovalo divákovi vskutku podivuhodné stavy mysli. Zapomínal jsem s chutí, že sedím v divadle. Obrazy přítomné na jevišti vyvolávaly vzpomínky na zašlé reprodukce dávných mistrů a ještě dávnějších událostí.

Dojmy z prvních permských inscenací uvedených na hradeckém festivalu přesně vystihl Jan Císař. *Tradiční typ činoherního dramatického divadla stojící na jednání tu nabýval nebyvalé plasticity, mnohvrstevnatosti ve vztahu k divákovi. I nejsložitější niterné záchvěvy byly pojednou s nesmírnou intenzitou vrženy do divadelního prostoru a přesně zasahovaly svůj cíl – diváka.*<sup>3</sup>

Tehdy před jedenácti lety jsem po odchodu ze sálu dlouho nemohl nalézt slova, doprovázela mne myšlenka, že divadlo po takovém zážitku nemohu dělat, a také další neméně bolestné přesvědčení, že něco podobného již asi nikdy neuvidím a nezažiji.<sup>4</sup> Vůbec mne nenapadlo, že dalších deset let se má cesta s Fedotovovou bude podivuhodně setkávat. Od nesmělého rozhovoru pro noviny, přes první herecké dílny v Hronově – Zbečniku a Jaroměřu to pokračovalo návštěvami divadel a následnou písemnou prací o permských inscenacích, kterou jsem předložil k přijímacím zkouškám na divadelní vědu. K ještě většímu sblížení docházelo, když Fedotov viděl mé inscenace, kde jsem částečně uplatňoval to, co jsem se v jeho dílnách naučil. Na jaře roku 2004 jsem také konečně jako první český divadelník přiletěl do neznámé Permi, kde jsem měsíc působil jako Fedotovův asistent v Divadle U mostu. (Vedl jsem rozsvičky ruských herců, sám jsem tomu nemohl uvěřit.) Krátce na to mne Sergej Fedotov požádal, abych mu pomohl vypracovat projekt na obsazení Divadla Rokoko, a tak jsme se společně zúčastnili konkurzu. Nyní pracuji jako jeho asistent v Divadle v Dlouhé.

V diplomové práci „Inscenace Sergeje Fedotova v Čechách v letech 1997-2006“ se budu zabývat, především Fedotovovou tvorbou s českými herci. Předmětem mého zájmu tak je 14 (+2) inscenací, které zde postupně „domestikovaný“ Fedotov zatím stačil vytvořit. Cílem je popis jednotlivých inscenací a následné nalezení a pojmenování charakteristických inscenačních postupů. Na inscenace budu nahlížet

---

<sup>2</sup> Zásahu na prvním i druhém hostování Divadla U mostu v Úpici měl ředitel divadla a výborný amatérský režisér Pavel Švorčík, který byl současně členem hradeckého divadla Jesličky vedeného Josefem Tejklem.

<sup>3</sup> Císař, Jan: Díky skvělým osobním vztahům stal se zázrak, Divadelní hromada 1997, číslo XX, str. 14.

<sup>4</sup> Během mého pobytu v Divadle U mostu jsem zjistil, že mnozí diváci chodí na představení jedné inscenace několikrát a stále jim to přináší nebyvalé potěšení. Toto dokládají také zápisy v knize hostů – viz brožura Permskij municipalnyj teatr U mosta.

především z pohledu režiséra (čímž nepopírám současnou přítomnost teatrologa v jedné osobě), budu se ve své deskripci snažit všimnout všem složkám jevištních interpretačních prostředků. Z již dříve řečeného plyne, že nejsem zcela objektivní divák neseznámený s pozadím procesu tvorby. Díky tomu ale mohu letnými nahlédnutími do zákulisí Fedotovovy tvůrčí aktivity přiblížit proces vznikání konečného tvaru divadelního díla, jenž je běžným návštěvníkům divadelního představení (i teatrologům) zcela nedostupný.

Každé inscenaci bude věnována jedna kapitola. Pokaždé uvedu základní okolnosti vzniku inscenace a následně provedu drobný rozbor hraného textu (někdy se jedná o nové dramaturgické zpracování), k němu připojím historicky nejvýznamnější známá divadelní provedení. Stěžejní část každé kapitoly bude spočívat ve vlastním popisu viděného a slyšeného, který doprovodím pokusem o interpretaci. Uvědomuji si zároveň jistou metodologickou past, neboť již samotný popis je vlastně výklad, určité (subjektivní) čtení viděného a slyšeného. Své dojmy doplním (často protikladnými) postřehy recenzentů. Mou snahou je maximálně přiblížit čtenáři jednotlivé Fedotovovy práce. Žádný sebedetailnější písemný záznam však divácký zážitek zcela nenahradí.

Pro úplnost v popisu Fedotovových aktivit v naší zemi nevynechám ani dvě amatérská představení, vzniklá a provedená během letních hronovských dílen. Hlavní část věnovanou inscenacím doplňuje malý medailon režiséra, který si klade za cíl být nejobsáhlejším životopisem Sergeje Fedotova. V samostatné kapitole shrnu způsob procesu Fedotovovy tvorby a jeho práci s herci.

Chtěl bych, aby má diplomová práce byla chápána jako první nesmělý pokus o souborný pohled na působení Sergeje Fedotova v Čechách. Když se mi tento záměr podaří splnit, budu spokojený.

# Režisér Sergej Fedotov

*V člověku je skryta záhada vesmíru a rozřešit otázku člověka znamená rozřešit otázku Boha.*

*F. M. Dostojevskij*

Sergej Pavlovič Fedotov - tak zní jeho plné jméno, pochází z uralské téměř dvoumilionové metropole Permi ležící na řece Kamě. Spolu s ní je obklopena hlubokými borovicovými, či smíšenými lesy a rozsáhlou stepí. Narodil se 11. ledna 1961<sup>5</sup>, teplota vzduchu tehdy prý klesla až na 42 stupňů Celsia pod nulu. Pořádný, téměř nepředstavitelný mráz pro nás Středoevropany! Zima spojená s nekonečnou sněhovou pokrývkou a zamrzlou řekou panuje ostatně ve městě již od listopadu až do konce dubna! Obyvatelé města díky jeho zeměpisné poloze zažívají dlouhé (téměř polární) zimní noci.

Do rozvětvené rodiny Fedotovů patří mnozí známí umělci ruské historie. Praprapradědeček Sergeje Pavloviče byl slavný ruský malíř Pavel Fedotov, jehož díla můžeme vidět například v petěrburské Ermitáži, či jiných světových galeriích. Nahlédneme-li na jeho plátna, jejichž námět často představuje život ruské měšťanské společnosti 19. století pozorněji, hned se nám cosi připomene. Nálada těchto šerosvitných obrazů nápadně připomíná současné inscenace Sergeje Fedotova. Za zvláštní pozornost stojí sledování způsobu osvětlení postav a prostoru, kde většina světla pochází ze svíček a olejových lamp a má proto příjemně teplý odstín.

Dalším a pro tvorbu Sergeje Pavloviče řekl bych zásadním byl režisér a pedagog **Alexandr Filipovič Fedotov**, manžel proslulé herečky, ale především učitel samotného tvůrce moderní ruské divadelní kultury Konstantina Sergejeviče Stanislavského.<sup>6</sup> Takovýto divadelní vzor musel na mladého Sergeje Fedotova mocně zapůsobit.

Dramatické události ruských dějin 20. století roznesly členy rodiny po celém Sovětském svazu. Několik generací přímých předků Sergeje Pavloviče nemělo s uměním nic společného, věnovali se technickým profesím. Někde v podvědomí ale jejich divadelní minulost možná zůstala, Sergej Pavlovič je o tom přesvědčen.

---

<sup>5</sup> Poznámka milovníků numerologie - nahlédneme-li na datum narození podrobněji, zjistíme, že obsahuje pět jedniček/11.1.1..1/. Mimořádné datum narození syna stavebního inženýra a švadleny možná předurčilo k zájmu o divadelní zítřky a životu plném mystiky.

<sup>6</sup> Viz Stanislavskij, K. S: Můj život v umění, Praha 1946, str. 109-122.



Fedotov si přesně vzpomíná na své rozhodnutí věnovat se divadlu, byly mu tehdy 4 roky, řekl: *Mami já budu pracovat v divadle, budu hercem*. Od té chvíle ho myšlenka na divadelní život neopustila. Podle vzoru svého slavného předka ale nejdříve navštěvoval střední výtvarnou školu. Toto studium mu dalo řemeslný základ pro pozdější vytváření scénografických a kostýmních návrhů, prohloubilo též živý zájem o výtvarné umění, který u něj stále přetrvává. Divadelní éru začal jako amatérský herec, ještě na střední škole, pak pokračoval studiem herectví a režie na Permském uměleckém institutu; absolvoval jej v roce 1983. Skvělé herecké předpoklady lze u něj sledovat na zkouškách, ale i v životě mimo divadlo. Fedotov sám připouští, že schopnost hrát velmi přesvědčivě různé role mu napomáhá v nejrůznějších situacích.

Výuka na divadelní škole probíhala dle učebního plánu vycházejícího z metod K. S. Stanislavského. Fedotovovou absolventskou inscenací bylo drama z pravěku ***Dvě střely Alexandra Volodina***. Hrál v něm budoucí dlouholetý herec a osvětlovač Divadla U mostu Vjačeslav Leurdo. Po skončení školy Fedotov ještě zamířil do Moskvy, kde se účastnil výuky v semináři slavného režiséra **Marka Zacharova**. Ten mimo jiné převedl na filmové plátno Fedotovovu nejoblíbenější literární postavu – „tvůrce magických světů“ **Barona Prášila**. Fedotov zároveň během svého moskevského pobytu pilně navštěvoval místní divadla; je totiž na rozdíl od mnoha jiných režisérů častým návštěvníkem divadelních představení, téměř u něj neexistuje večer, kdy by se nešel na některé podívat. (Často ale odchází po prvé půli.) V Moskvě se také díky setkání se svým režisérským vzorem **Anatolijem Efrozem** seznámil s knihami Michaila Čechova, jejichž obsah rezonoval s Fedotovovou představou divadelní tvorby. Začal pak následně Čechovovy metody rozvíjet ve své divadelní praxi. Dalším velkým divadelním vzorem byl pro něj režisér **Eimuntas Nekrušius**.

Místo v divadle podle vlastních představ po skončení studia nenalezl, a tak se rozhodl odjet do nedalekého okresního města **Nytva** (okolo 40 000 obyvatel), tam navštívil vedení jedné z místních továren a navrhl, že s mladými pracujícími založí studiové divadlo. Divadelní soubor dostal jméno **Kord**, podle první hry, kterou napsal sám režisér. Je to vlastně jeho jediný původní divadelní text. Jde v něm především o lásku a čest, hodnoty pro které hrdinové hry - rytíři sváděli četné šermířské souboje. Po celkem osmi úspěšných premiérách a slibně se rozjíždějící práci celého kolektivu musel Fedotov soubor opustit.

Narukoval totiž na vojnu, ale ani tam se divadla nehodlal vzdát - vedení své jednotky však přesvědčoval o záměru inscenovat v kasárnách divadlo marně. Něco takového v sovětské armádě nepřicházelo absolutně v úvahu, služba v ní obnášela velmi tvrdé podmínky. Těžká manuální práce způsobila, že vážně onemocněl. Následkem toho se dostal do nemocnice a posléze byl zproštěn namáhavé fyzické činnosti. Naskytla se mu tak příležitost znovu se pokusit prolomit neochotu nadřízených k založení souboru. Ve vojenské jednotce v městě Chabarovsk tak vznikl první vojenský divadelní soubor v sovětské armádě – jmenoval se **Grotesk!** Fedotov s ním nastudoval téměř 10 inscenací her především sovětských autorů. Těžkosti nastaly po návratu z vojny, místa v divadlech byla obsazována komunistickými funkcionáři, bylo nutné mít kvalitní kádrový posudek a také dobré známosti. Navíc Fedotov věděl, že chce tvořit divadlo svobodně, tedy tak aby mu do tvorby nikdy ze shora nediktoval co má jak dělat.

Téměř nereálný sen o vlastním divadle mladého Fedotova však neopouštěl, po návratu do Permi jej začal zvolna naplňovat. Napomohla mu probíhající politická proměna, Gorbačova perestrojka. Začal kolem sebe cílevědomě a systematicky seskupovat skupinu blízkých, kteří měli chuť dělat divadlo s ním, dokázal je přesvědčit, že když člověk něco chce, lze dosáhnout zdánlivě nemožného. A tak se z entuziasmu party nepřilíš zkušených nadšenců kolem Fedotova, kteří většinou chodili do normálních zaměstnání, ačkoli byli mnohdy absolventy herectví z místních uměleckých škol, se zrodilo divadelní studio - zárodek budoucího **Divadla U mostu**. To se psal rok 1988. Prostor mladému kolektivu poskytl ve svém kulturním sále místní Telefonní závod ležící u břehů Kamy. Přilehlý obří most přes veletok dal souboru jméno. Nové divadlo se muselo v zájmu zachování existence výrazně programově vyhranit<sup>7</sup>. Fedotov již od roku 1983 usilovně přemýšlel o vlastním inscenačním stylu, k jeho nalezení mu napomohlo již zmíněné setkání s tehdy nově vydanými knihami Michaila Čechova.

Svou divadelní víru vyjádřil v jakémsi programovém prohlášení, vyjádřeném deseti negativními výroky. Fedotovovo divadlo *nepřijímalo realismus*, tomu muselo podříditi dramaturgické plány. Nebálo se *inscenovat zapomenuté či „obehrané“ tituly*, naopak se je snažili nově interpretovat. Fedotov se ustanovil absolutním vedoucím, který nikomu *nedůvěřoval*. *Netrpěl na scéně faleš*, pokoušel se dělat divadlo skutečné.

---

<sup>7</sup> Viz Zorina, Marina (ed.): Permskij municipaljnij Těatr u mosta, Perm 2003 - brožura vydaná k patnáctému výročí založení Divadla U mostu v Permi.

Aby zabránil zmrtnění divadla, začal se vážně zabývat možnostmi *improvizace* v rámci pevně zafixované inscenace. *Nechtěl být režisérem provinčního divadla*, proto jezdil se souborem na festivaly. *Nechtěl se sklánět před autoritami*, proto založil vlastní divadlo.

Sergej Fedotov o divadle říká, že je to *magická koule v níž se představuje život, lidi a předměty*. Vytvořený styl souboru nejlépe charakterizuje pojmenování – „fantastický realismus“, „přízračný realismus“, případně „mystické“ divadlo.

Večer 7. listopadu 1988 v den výročí VŘSR vystoupil soubor poprvé před diváky, příbuzné a známé, které doplnilo několik málo divadelníků. Sál kulturního domu Telefonního závodu, který se stal jejich útočištěm nebyval zpočátku zdaleka celý zaplněn. Divadlo ale postupně začalo hrát třikrát v týdnu. Skvělá pověst souboru se začala rychle šířit. S ní souběžně rostl i počet diváků a představení. Důležitou osobou Divadla U mostu, která divadlo pomáhala budovat, se stala tehdejší Fedotovova manželka, také režisérka, s níž má šéf permského divadla dva nyní již téměř dospělé syny.

První inscenací byla hra *Mandát* Nikolaje Erdmana, autora nazývaného někdy díky výraznému smyslu pro groteskno sovětský Gogol 20. století. Následovalo *Zvíře M. Gindina* a V. Sinakeviče (1989) – tato inscenace vyvolala doslova šok mezi místními teatrology a to především přesvědčivým herectvím. Díky této inscenaci vstoupil také soubor do širšího povědomí celého města. Fedotov dále nastudoval *Skřivánka* Jeana Anouha (1989) a *Draka* Jevgenije Švarce. *Panočka* vzniklá v roce 1991 otevřela souboru cesty na nejrůznější festivaly a Fedotovovi přinesla širší možnost hostování v jiných divadlech. V roce 1992 divadlo U mostu získává statut městského divadla, když se před tím krátce pokoušelo být divadlem soukromým. Soubor také získal vlastní budovu, objekt, jež dříve patřil městským hasičům. V této budově Fedotov vytvořil hlavní sál asi pro 150 diváků a vedlejší studiovou scénu s kapacitou okolo 90 míst.

V roce 1993 hrál soubor divadla U mostu na festivalu "Ruská klasika" ve městě Žukovsk nedaleko Moskvy. Na festival, jehož součástí byla mezinárodní konference o Stanislavského metodě, se dostavilo mnoho divadelníků z různých zemí. Zdá se, že tam proběhlo jedno z osudových setkání Fedotovova života. Na festivalu se totiž seznámil s Josefem Tejklem, režisérem z Hradeckého divadelního souboru Jesličky. Na toho představení Divadla U mostu zapůsobilo tak silně, že byl pevně rozhodnut nalézt

způsob jak přivést Fedotovovo „mystické“ divadlo do Čech. To se podařilo v roce 1995. Soubor přijel z uralské Permi vlakem s celou výpravou v kufrech na první ročník Festivalu evropských regionů v Hradci Králové. Zde vyvolal nebývalý zájem, diváky doslova uhranul *Panočkou*, podobně jako příští rok s *Ženitbou*.

Fedotov dál usilovně tvořil repertoár divadla - inscenoval *Sebevraha* Nikolaje Erdmana, *Hamleta* (1998), Bulgakovova *Mistra a Markétku* (1999) a mnoho dalších her a adaptací. Základem repertoáru se stalo 6 postupně vzniklých kusů, jejichž autorem (či autorem předlohy) byl N. V. Gogol – po *Panočce* následovaly, *Ženitba* (1992), *Hráči* (1994), *Revizor* (1998), *Bratr Čičikov* (1998) a *Večery na samotě u Dikanky* (2004). Z 54 inscenací 15leté historie souboru Fedotov režíroval celé dvě třetiny. Díky značnému ohlasu na svou tvorbu začal jako režisér vydatně hostovat za hranicemi Ruska (či zemí bývalého SSSR), především u nás a v Polsku.

V roce 2004 se následkem odchodu většiny zakládajících členů výrazně proměnil celý ansámbl Divadla U mostu, přišli noví herci a došlo tak k zdatnému omlazení kolektivu. Umělecký šéf a ředitel divadla v jedné osobě Fedotov také založil jakousi divadelní přípravku - vlastní Studio, které ovšem nevede osobně. Jeho členy jsou především studentky a studenti místních středních škol. Za zmínku stojí postupné ovlivňování Fedotovovy ruské tvorby režisérovy pobyty v naší zemi, v Čechách se totiž seznámil s tvorbou irského dramatika Martina McDonagha a jeho drsné tragikomické hry pak následně poprvé uvedl v Rusku (*Osiřelý západ*, *Lebka z Connemary*, *Kráska z Leenane*). Zapříčinil tak jejich následné šíření po jiných divadlech své rodné země. V poslední sezóně 2005/06 přibyla na repertoáru divadla možná poněkud překvapivě Fedotovova inscenace slavné rockové opery *Junona a Avos*<sup>8</sup>, původně nastudované Markem Zacharovem v polovině 80. let v Divadle leninského komsomolu v tehdejší Leningradě. V ní činoherní herci Divadla U mostu zpívají naživo velmi náročné pěvecké party.

Fedotovu současnou dramaturgii charakterizuje hledání nových podnětů mimo tradiční texty ruské dramatiky, které v nových inscenacích již nezaujímají zdaleka výsadní postavení. Fedotov dobře seznámený s českým a částečně i s evropským divadlem dokonce z Prahy do Permi přivezl text současné „ruské“ hry Petra Zelenky

---

<sup>8</sup> Již v předchozí sezóně nastudoval soubor pod vedením druhého režiséra Dimitrie Chomjakova Brechtovu *Žebráckou operu* a vyzkoušel si tak své pěvecké schopnosti.

*Teremin*, jejím nastudováním v Divadle U mostu potvrzuje, že pobyt v naší zemi dokáže doma zúročit.<sup>9</sup>

---

<sup>9</sup> Nepředpokládám, že s touto inscenací Divadlo U mostu přijede hostovat někdy v blízké budoucnosti do České republiky. K těmto účelům bude sloužit spíše nastudování nějakého původního ruského textu, nebo chystaná dramatizace Kafkova *Zámku*. Sledování herectví obou souborů v rámci nastudování jednoho dramatického textu by přineslo zajímavou konfrontaci. (Fedotov se jí možná záměrně a v celku logicky vyhýbá.) Během letošního zájezdu divadla U mostu do Čech se ruský soubor přišel do Dejvic podívat právě na *Teremina*. Následné komentáře některých permských herců po shlédnutí původní inscenace Zelenkovy hry jsou pozoruhodné. Při srovnání se svou permskou inscenací neshledali podstatné rozdíly. Fedotov zřejmě v Permi důsledně naplnil své „vždy inscenuji autora.“ Vzdálenost Permi od Prahy a existence hranic takový přístup plně legalizují.

## Revizor

*Divadlo není vůbec prázdná zábava a naprosto už ne zbytečnost, uvážíš-li, že se na něm může sejít najednou pět nebo šest tisíc lidí a že celé tohle množství, v němž, posuzuješ-li každého jednotlivce, nemá jeden s druhým nic společného, se může najednou rozechvět jedním otřesem, rozplakat jedněmi slzami a rozesmát jedním společným smíchem.*

*N. V. Gogol*

Poměrně dlouho očekávaná nabídka k hostování na některé české divadelní scéně přišla od čerstvého uměleckého šéfa Dejvického divadla Miroslava Krobota. Fedotov ale již před vstupem do tohoto pražského divadla ve skutečnosti měl svůj první přímý a intenzivní kontakt s českým divadelním prostředím za sebou a nevádí, že šlo pouze o amatéry. Díky prozíravosti paní Karly Dörrové, pracovnice Klicperova divadla a Impulsu -Volného sdružení východočeských amatérských divadelníků se podařilo v létě 1997 uskutečnit Fedotovovu hereckou dílnu na Jiráskově Hronově. Poloveřejná prezentace dílny se stala senzací festivalu, není jistě náhodné, že někteří frekventanti se později stali aktéry ve Fedotovových inscenacích.

Domnívám se, že ono desetidenní letní hronovské setkání bylo pro Fedotova důkladnou přípravou na budoucí práci na profesionálních scénách České republiky, vzhledem k jeho odvaze<sup>10</sup> pracovat s neznámými herci, by však bezpochyb zvládl i přímý vstup na české scény. Přesto se za těch deset dnů strávených v tělocvičně na Zbečnicku Fedotov seznámil, prozatím jen na malém vzorku amatérských divadelníků, s českým přístupem k tvoření divadla, který na rozdíl od Čechovovy metody vychází z většího odstupu a může se zdát povrchnější. Následné působení na českých profesionálních scénách mu sklony k lehkomyšlnosti a povrchnosti u mnoha českých profesionálů mělo dát důkladně poznat.

---

<sup>10</sup> Fedotov jako hostující režisér přicházel do mnoha ruských divadel, a to i ve městech velmi vzdálených od Permi. Dostával se tak do podobné situace jako u nás, hereckou trupu v podstatě téměř neznal, musel často překonávat nedůvěru, vždyť i jím užívané metody nejsou v Rusku příliš rozšířené. Svěřil se mi, že často prožíval veliký strach a pocit nesmírné odpovědnosti, když do takového neznámého, často nepřátelsky naladěného prostředí vstupoval. V rozhovoru pro tiskovou zprávu Švandova divadla Fedotov říká: *Já sám mám rád experiment a takové všelijaké podivnosti, a taky hrozně rád riskuji. Když jsem v Čechách dělal svou první inscenaci Revizora, tak jsem taky hodně riskoval, protože jsem vůbec neznal*

Fedotov nemohl začít svou českou pouť jinak než se svým oblíbeným snílkem a fantastou **Nikolajem Vasilijevičem Gogolem** (1809-1852).<sup>11</sup> Ten již dávno nebývá řazen mezi ruské realisty (či satiriky), spíše v něm a jeho podivuhodném literárním světě, jako odrazu jeho duše, můžeme vidět předchůdce postmoderny, skrývajícího tajemství, mytologické a podvědomé vrstvy potlačeného sexuálního napětí, básníka chaosu a zároveň duchem pravoslavného dědice barokní obraznosti.<sup>12</sup>

Komedie o provinčních úřednících v čele s hejtmanem, jejichž povýšenost a chamtivost napálil falešný *Revizor*<sup>13</sup> měla premiéru v Alexandrinském divadle v Petrohradu roku 1836. Gogol nebyl s uvedením vůbec spokojený, nechtěl napsat pouhou frašku. A tak postupně *Revizora* přepisoval, až vznikla závěrečná šestá verze se slavnými větami – „*Čemu se smějete? Sami sobě se smějete!*“ *Revizor* byl na svou dobu velmi unikátní, neboť v něm chyběl tradicí požadovaný milostný vztah, či alespoň nějaká sympatická postava. Všechny postavy jako by, představovaly výseky různých špatných lidských vlastností, sám Gogol komentuje, o co mu šlo: *V Revizorovi jsem se rozhodl nakupit na jednu hromadu všechny špatnosti, které jsem tehdy v Rusku viděl, všechny nespravedlnosti, které se pášou na těch místech a v těch případech, v nichž je třeba žádat na člověku především spravedlnost, a všemu tomu jsem se chtěl najednou vysmát.*<sup>14</sup>

Dramatická stavba spočívající ve všeobecném přijetí mylného přesvědčení městských činovníků, že chudý cestující Chlestakov přijel do města provézt obávanou kontrolu hospodaření radnice. Hyperbolizované pojetí *Revizora* se na jevištích začalo prosazovat teprve ve 20. století, a to na základě kritických prací V. Rozanova a D. Merežkovského.<sup>15</sup> Hra se postupně stala nejhranější ruskou komedií, již inscenovala každá divadelní generace. Pověstnou groteskní inscenaci vytvořil Mejerchold, vycházející z razantní úpravy tvořené koláží Gogolových textů. V Stanislavského

---

*soubor, herce, českou mentalitu. To byl hodně náročný úkol. A to mě zajímá – čím víc je úkol náročnější, tím víc mne zajímá.*

<sup>11</sup> V jednom z článků Fedotov praví: *Gogola mám nejraději, protože jeho atmosféra mix magie, zázraků, humoru a grotesky – je mé duši nejbližší. Já sám jsem takový jako Gogol...* viz Mareček, Petr: Fedotov a jeho mix magie a grotesky, MF Dnes - 22. června 2005, str. c/11.

<sup>12</sup> Viz (Ivo Pospíšil) : Slovník ruských, ukrajinských a běloruských spisovatelů, Praha 2001.

<sup>13</sup> *Revizora* Gogol napsal na základě námětu, který mu poskytl přítel Puškin. Ten se sám dostal do podobné situace jako Chlestakov.

<sup>14</sup> Gogol, Nikolaj Vasilijevič: O literatuře, Praha, str. 233.

<sup>15</sup> V.Rezanov: Dva etjuda o Gogole, in: Rozanov, V.: Legenda o velikom inkvizitore, Sankt Petěrburg 1893; Merežkovskij, D.: Gogol i črt, Moskva 1906. Viz Brjusov, Valerij J.: Na prach spálený /příspěvek k charakteristice Gogolově/, in: Gogol, N. V.: Hráči, Městské divadlo Brno 2002, str 39.

moskevské inscenaci z roku 1921 se již před tím blýskl skvělým provedením role Chlestakova Michail Čechov. Do dějin českého divadla se zapsala především Frejkova inscenace v Národním divadle (1936) a dále nastudování Činoherního klubu z roku 1967, kde pod režijním vedením Jana Kačera vznikl „Revizor v selském převleku“, ve kterém se několikrát objevil ruský hovořící host Oleg Tabakov v roli Chlestakova. Tento Revizor realizoval aktuální téma ztráty rozumného řádu, ve svých výrazových prostředcích opouštěl *hranici naturalismu všech svých jednotlivých elementů do oblasti fantazie*.<sup>16</sup>

V druhé půli devadesátých let minulého století se v našich divadlech objevilo hodně Revizorů. Inscenátoři znovu silně vnímali aktuálnost hry v této době velikých společenských změn, které se již z velké části uskutečnily. Lidé se začali postupně probouzet z opojení „sametovou revolucí“ do drsné životní situace dravě se rozjíždějícího kapitalismu. Sérii Revizorů zahájil Petr Lébl svým originálním, hravým orientálním Revizorem v Divadle Na zábradlí v únoru 1995.

Fedotovov přistoupil k textu Revizora (v překladu Zdeňka Mahlera) zdánlivě konvenčněji, nepřidával do něj téměř nic co Gogol nenapsal, novost přineslo jeho pozorně zasvěcené přečtení, srozuměné s autorovým duchovním světem. Režisérovo pojetí přineslo do naší země zcela nový přístup k interpretaci hry, narušil totiž zavedenou představu, že Revizor je poněkud schematická, lehce absurdní komedie se satirickým ostnem. Fedotov ví, že Gogolovi šlo o víc, stačí si přečíst spisovatelovi poznámky: *Jenom si pozorně všimněte města, které se v Revizoru popisuje. Každý člověk ví, že je to fikce... Ale hrozný je Revizor, který nás očekává u brány hrobu (...)* *Kéž každý má u sebe zprávu o své vnitřní obci (...), kde jeho vášně, podobné ohyzdným úředníkům, vykrádají pokladnici jeho duše.* Autor výrazně mění svou funkci, stává se vlastně kazatelem evangelia : *Žil jsem jen proto, abych dělal šaška? Nepozorujeme se očima laika... Já, herec-komik, který jsem vás rozesmál, dnes roním slzy... Nejsem nicotný komediant pro nicotné lidi, nýbrž služebník velikého Pánova království*.<sup>17</sup> Je jasné, že v našich poměrech se takovýto přístup ke hře může zcela míjet účinkem. Málokterý z recenzentů se závažnosti přesahů dejvického Revizora alespoň trochu dotkl.

Inscenace se bez dílčích úprav textu neobešla. Zcela vypuštěn byl krátký výstup Anny a Marji na konci prvního dějství – manželka a dcera Hejtmana díky tomu vstoupily

<sup>16</sup> Viz Vostrý, Jaroslav: Činoherní klub 1965-1972, Divadelní ústav Praha 1996, str. 101.

<sup>17</sup> Srov. Špidlík, Tomáš: Ruská idea jiný pohled na člověka, Řím, Velehrad:1996, str. 226.



na jeviště až v dějství třetím, což zvýraznilo jejich působení ve hře. Škrtnuta byla také návštěva kupců, zámečnice a kaprálové ve 4. dějství. K výraznému krácení textu se Fedotov rozhodl i v 5. dějství, zejména v části hejtmanova textu z úvodního dialogu s Annou, k nevyslovení došlo též u všech replik neobsazených rolí ženami. Veškeré uvedené změny s některými dalšími drobnými škrty zvýraznily dynamiku představení.

Další důležité úpravy spočívají v několikrát vloženém slově „čert“, či „d’ábel“, například ve třetím dějství popisuje Dobčinský Anně Chlestakova namísto neutrální věty *“Spíš do kaštanova”* replikou „*Černý jako čert.*“ Hned v první replice v pátém dějství vyslovuje očarovaný Hejtman Chlestakovu charakteristiku: „*Ani d’ábel se mu nevyrovná.*“ Třetí dějství končí vloženou Hejtmanovou prosbou k Bohu: *“Pane Bože stůj při nás. Já Ti zapálím svíci jak poleno.*“ Jinde zase v zájmu vykreslení hrubosti hodnostářů, i jejich větší autenticity byly přidány jadrnější výrazy jako například *prdel, vyseru, kurva* apod. K zvýraznění atmosféry maloměsta napomáhají i drobná zpřesnění, jako např. když Anna odpovídá matce ve 3. dějství namísto věty: „*Už v tom chodí každě*“ slovy: *“V tom už chodí Ljapikinová-Ťapkinová i Špekinová.”*

Z 26 Gogolem předepsaných postav jich Fedotov zachoval 17, atypickým obsazením statkářů Dobčinského a Bobčinského ženami ve fracích a s cylindry na hlavách (**Zita Morávková** a **Jana Holcová**) došlo k výraznému interpretačnímu posunu. Vysvětlení tohoto možná poněkud rušivého prvku inscenace nalézám v samém závěru komedie. Soudce(!) svaluje vinu za přijetí falešného revizora na tyto statkáře: *“Tady - kdo s tím začal – tady ti dva.”* S rčením kam čert nemůže, nastrčí ženu, lze jednoduše vysvětlit působení těchto slečen v mužských rolích. Změnou pohlaví číšníka v hostinci (**Klára Melišková**, či **Denisa Nová**) se vedle praktičnosti daného obsazení mohl uplatnit (pro potěšení diváka) v jinak čistě mužských scénách ženský element, umožňující Chlestakovi drobné erotické výpady. Režisér neopomenul zachovat v podstatě němou roli okresního lékaře (**Pavel Šimčík**).

Scénografie Báry Lhotákové důmyslně rozčlenila prostor malého jeviště Dejvického divadla. Vytvořila v zásadě realisticky zařízený pokoj počátku 19. století, který ovšem nepostrádal jistý nádech grotesknosti ve své zvláštní uspořádanosti. Uprostřed stojí stůl obklopený židlemi, na pravé straně je okno a pod ním lenoška. Na zadní stěně visí v rohu zašlá ikona se svíčkami a také hodiny (poněkud nakřivo), jsou tam též dveře a stříbrník. Po levé straně je skříň a vedle ní schůdky vedoucí do horního patra – zde na skříni je umístěna postel hostinského pokoje. Postačí světelná změna, a ocitáme se v hostinském pokoji. Podlahu jeviště z velké části pokrývá tmavý orientální

koberec. Celkový dojem dotváří množství rekvizit, které se zároveň stávají součástí jednání – hlavně svícny a svíčky, lahve s vodkou, skleničky, zavařené okurky aj. Realistické kostýmy Petry Štětinové vycházejí z dobové módy, mají výrazný podíl na vzniklé uhrančivé iluzi starých časů, též u nich lze sledovat určitou groteskní stylizaci.

Podstatnou složkou inscenace se stalo světlo, jeho působení v průběhu děje tajemně formovalo a prostupovalo prostor, vytvářelo pak především onu mystickou atmosféru, pocit, že pronikáme k hranicím nepoznatelného. Jeho použití se zcela vymykalo běžným způsobům práce našich osvětlovačů. Především Režisér zde použil především svůj typický šerosvit, známý již z permských inscenací. Takto podsvícené prostředí často neumožňuje dokonale vidět dění na scéně, vytváří se tak specifický obraz, jehož síla je podobná působivosti starých ikon či pláten barokních mistrů, kteří z temnoty nechávají vystupovat jen části těl a předmětů. Při komponování oněch obrazů užívá Fedotov rafinované kombinace různě barevných světelných proudů, které nerovnoměrně prostupují prostor. Elektrické zdroje výrazně doplňují svíčky u ikony, svícny, zapálení sirky ale i žhnoucí cigarety. Tato světélka se často pohybují díky hereckým akcím.

Jemných barevných odstínů dociluje Fedotov jednoduše, jeden reflektor často současně zakrývá několik různých filtrů, znemožňujících tak propuštění většího množství světelných paprsků. Umístění reflektorů je v zásadě tradiční, užito jich je však nezvykle veliké množství, zvláště uvědomíme-li si, že skoro stále je tak trochu tma. Nutnost vysokého počtu světelných zdrojů plyne ze složité kompoziční skladby, většina reflektorů rozjasňuje svým světlem pouze malý výsek prostoru, celkový obraz spoluvytváří množství „slabých“ zdrojů mířených na různá místa. Je samozřejmé, že se částečně překrývají, což často vyvolává fantaskní vize.

Fedotov upřednostňuje reflektory umístěné přímo nad jevištěm a po jeho stranách, takovýmto osvětlením vytváří plastičtější obraz, než kdyby svítil obvyklým způsobem – tedy s mnoha reflektory svítícími ze sálu hlediště, které jsou určeny k dobré viditelnosti tváří herců, ale tím se zároveň vytrácí pocit hloubky. Podstatnou charakteristikou práce se světlem zvláště v inscenaci Revizora je celkové uchopení, ovládnutí této složky režisérem. Není užito změn pouze v rámci scén, způsob osvětlení je v permanentní často ihned nepostřehnutelné změně intenzity a barvy místa svícení. Světlo je dynamickou složkou, která je zároveň v skrytu, divák vnímá dění kontinuálně, podobně jako hudební skladbu. Uzpůsobuje nejen obraz diváka, ale inspiruje i samotný projev herců. Jan Císař o Fedotovově svícení píše : *Usiluje stále o to, aby světlem uvedl*

herce do onoho metafyzického prostoru, jež bychom podle Michala Čechova mohli nazvat prostorem duchovním.<sup>18</sup>

Obdobnou funkci jako světlo má v inscenaci hudba hostujícího **Luboše Krtičky**, spoluvytváří duchovní prostor. Fedotov nechává působit hudbu se svými výraznými melodickými a tempovými kvalitami na herce i diváky. Použitá hudba má vždy jasnou charakteristiku, zpočátku při očekávání příchodu Revizora se střídají temné melodie hlubokých tónů s vysokými táhlými tóny smyčců. Hudba má moc děj zastavovat, zrychlovat i zpomalovat, dodává a zprohlubuje emotivní dojem z jevištního konání. Dynamiku a náladu posilují i další nehudební zvuky konkrétní i abstraktnější – v úvodní scéně zní štěkot psů, když se objeví Marja a Anna je slyšet kvokání slepic, v inscenaci též zazní zpěv ptáků, jedoucí koňský povoz aj. Mezi neurčité zvuky patří různé dunění, či kovové údery. Fedotov nechává zaznít hudbu i zvuky důmyslně v průběhu celé inscenace, používá dvě reprodukcni zařízení, díky kterým může mixovat dvě zvukové stopy.

Hudební složka zahrnovala ale i zpívané a naživo hrané ruské lidové písně, díky nimž se vedle vytvoření pravé ruské atmosféry režisérovi podařilo zajímavě vyřešit některé scény. „*Pěkná kaše – jen co je pravda*“, hodnotí situaci v první scéně Soudce a všichni muži spustí s tragickým výrazem v obličejí vícehlasem emotivní píseň ruských vojáků „*Čornyj varan*“, když dozpívají zní ještě krátce ze záznamu s ozvěnou stejná píseň. Hudba vytvořila kontrastní zpomalenou těžkou náladu k následujícímu grotesknímu vpádu dvojice statkářů.

Když ve třetím dějství vstupují hejtman s Chlestakovem a dalšími městskými činiteli do tichého pokoje v hejtmanově domě, činí tak divoce s písní „*Oj, moróz*“, poštmistr hraje na kytaru, učitel na harmoniku. Bujarou náladou se radní snaží revizora usměrnit. Později ve stejné scéně zazní jiná melodie, když Chlestakov řekne, „*pořádám také bály*“, přítomní podbízivou písní pohotově reagují. Společnost pokoj opouští opět se zpěvem.

Dvě písně zazní při Chlestakových námluvách, nejprve čistá a naivní Marja se slovy „*já ještě nevím co je láska*“ zpívá s vlastním doprovodem tahací harmoniky něžnou milostnou lidovku. V příští scéně, hned jak Anna vyhodí dceru z pokoje, zpívá s pomocí hudebníků skrytých za dveřmi s groteskním projevem milostnou romanci – „*přeskakuje*“ jí hlas.

---

<sup>18</sup> Viz Císař, Jan: Domestikace ruského režiséra v Čechách, Divadelní noviny 10, 2000, č.12, str. 2.

Fedotovův novátorský přístup spočíval i v pracovní metodě opírající se o tvůrčí postupy Michaila Čechova. Čeští herci se poprvé setkali s metodou vycházející z excentrické improvizace – která ovšem zachovává daný text!<sup>19</sup> Na rozdíl od metody Stanislavského, který předpokládá hercovo ztotožnění s dramatickou postavou a snaží se tak vlastně vytvářet iluzi skutečného reálného světa, Michail Čechov zdůrazňuje že divadlo je především divadlem a jedině divák, který na tuto skutečnost přistoupí *může vkročit spolu s tvůrci do jakéhosi nového rozměru někde nad hranici lidského chápání.*<sup>20</sup>

Dejvický *Revizor* byl v souladu s Gogolem plný mystiky. Nepravý revizor Chlestakov je skutečným Antikristem, který svým působením v městečku způsobí obrovskou spoušť a pak náhle mizí, rozplyne se jako prelud, aby v zápětí přišel revizor skutečný.

Inscenace začíná v téměř hororové temnotě (velmi slabé modré a červené světlo namířené do okolí stolu), kterou později narušují žhnoucí světélka cigaret v ústech nervózních spiklenců v čele s Hejtmanem. Hejtmanova zpráva o blížící se katastrofě v podobě příjezdu revizora zasáhne jako blesk, revizor ztělesňuje absolutno – stejně jako ikona s hořícími svíčkami v pozadí. Strach z obávaného revizora z Petrohradu ovládne všechny, několikrát se po pravoslavném způsobu křížují, vypijí postupně několik sklenek vodky, dokážou ale i přerušit dialog a s hlasitým mlaskáním jíst delší dobu kyselé okurky. Režisér herce důmyslně nechává pointovat drobné situace, ti jsou svým projevem vzdáleni obvyklému „pink –pongu“ replik. Skáčí si totiž do řeči, mluví současně, skutečně svým bytím ožívují promluvy Gogolovy hry. Když například hejtman popisuje boje Alexandra „*Mekadonského*“, sleduje jeden z radních vytřeštěně cosi v koutě, všichni jej sledují, pak jej náhle Hejtman chytne za nohu, radní hrůzou vykřikne. Divák má pocit autentičnosti. Herecké akce výrazně podporuje již zmiňovaná zvuková složka. Když přichází Bobčinský s Dobčinským podobu revizora konkretizují, děs opadá, scéna se prosvětluje, ale silná nervozita zůstává. Všichni scénu opouští.

---

<sup>19</sup> Zajímavý a velmi výstižný je případ kritiky Čechovovy improvizace v roli Chlestakova. Herec byl Němirovičem Dančenkem osočen, že do hraného textu vkládá vlastní slova, zakladateli MCHATu byl následně dán do rukou originální text a on po přestávce sledoval s údivem, že herec nemění ani jedno slovo, pouze je vyslovuje svérázným, nečekaným způsobem. Dává tak často slovům a větám nové významy. (Viz Lindovská, N.: Michail Čechov – Herec, pedagog, teoretik, mystik) Improvizaci si mylně vykládali i četní čeští recenzenti dejvického *Revizora*, neobešli se totiž bez stereotypní představy, že improvizace spočívá v (drobné) změně textu vkládáním nových replik do textu dramatu.

<sup>20</sup> Viz Rozhovor se Sergejem Fedotovem otištěný v programu inscenace.

Přechod do druhého dějství provede rychle světlo s hudbou, na posteli v patře leží Osip (David Novotný).<sup>21</sup> Brzy jej vyruší jeho pán (Martin Myšička), který *je pro Chlestakova předurčen již svou fyziognomií. Chlapecká tvář s nevinnými očima a hadí tělo. Oproti zemitému Hejtmanovi je Chlestakov tanečníkem, získávajícím jistotu ve svém kroku. Výkon Martina Myšičky je méně vyrovnaný, místy snad upadající do stereotypu, avšak ve dvou vrcholných scénách dosahuje virtuozity a mrazivých rozměrů v místech, kde jsme zvyklí se nejvíc smát – tam, kde jeho chvástání spěje ad absurdum. Výtečně gradovaná je pak Chlestakova audience, vrcholící milostnou scénou plnou pohybové ekvilibristiky.*<sup>22</sup> Dábelskou podobu dodává Chlestakovovi kostým a vousy, připomíná mysliveckého mládencečka.

Příchod hejtmana dramaticky oddálí delší pauza s hudbou, následný rozhovor plný nedorozumění na obou stranách probíhá v zajímavé mizanscéně, neboť Chlestakov se po celou dobu nachází v patře. Ke konci se nečekaně propadne, zmizí! Vylézá pak ze skříně.

Třetí dějství odhaluje Annu a Marju v domácnosti, scéna je prosvícená. V druhé části vstupuje revizor s radními. Během svého dlouhého monologu doslova cvičí s přítomnými (na povel vstávají a sedají), zakončí jej tma a pak modré světlo zacílené na třesoucího se Hejtmana. Ten pak v závěru, v potměšilé scéně dokonce zapaluje svíce a prosí Boha o ochranu. Čtvrté dějství naplňují více či méně působivé návštěvy uplácějících groteskně stylizovaných měšťanů. U těchto postav se často odhalila herecká nezkušenost, na druhou stranu silně vždy působili jako celek – představující jakousi esenci města. Mezi nimi vynikal Fedotovův spoluobjevitel, mladý talentovaný absolvent DAMU **Pavel Žatečka**<sup>23</sup> v roli obtloustlého nevkusného správce Zemljanika. Tato role byla bohužel jednou z jeho posledních, zemřel předčasně po těžké nemoci. Zdařilá byla i role doktora Hubnera (**Pavel Šimčík**). *S ustrnulým výrazem naprostého idiota se bez úspěchu snaží čemukoli z toho, co se odehrává porozumět. Tato geniální Gogolova figurka dostává metaforický rozměr.*<sup>24</sup>

---

<sup>21</sup> V pečlivé a duchaplné recenzi (viz následující pozn.) Ondřej Hučín píše, že *Osipovi Davida Novotného výraznější stylizace záměrně chybí. Je pouze prostým, vyrovnaným pozorovatelem světa Hejtmanů a Chlestakovů.* V televizním záznamu hraje tuto postavu Lukáš Hlavica, který se naopak o jakousi „strejcovskou“ stylizaci pokouší, bohužel ji nedokáže ani udržet, působí značně nepřírozně. Tento nepovedený herecký výkon mohl existovat pouze díky nepřítomnosti Fedotova. .

<sup>22</sup> Viz Hučín, Ondřej: Když Rus řekne, Divadelní noviny 7, 1998, č. 3, str. 5.

<sup>23</sup> Pavel Žatečka (ještě jako student DAMU) se spolu s režisérem hradeckého divadla Jesličky Josefem Tejklem zúčastnil již zmiňovaného semináře o Stanislavským v moskevském satelitu Žukovsk, kde se seznámili s Fedotovem. Viz Tejkl, Josef: Stalinista ve Višňovém sadu aneb Hovoří Moskva, Divadelní hromada 1994, č. X., str. 303-307.

<sup>24</sup> Viz Hučín, Ondřej: Když Rus řekne, Divadelní noviny 7, 1998, č. 3, str. 5.

Výborně rozehrává Chlestakov svádění hejtmanových žen, nejprve dcery Anny (**Zdenka Volencová**), trochu naivní dívky, která „*ještě neví co je láska*“. Ta nezapadá svým tlumenějším, citovějším projevem do groteskního okolního světa, což se nedá říct o její matce (**Klára Melišková, či Denisa Nová**). Fedotov ji nechal namalovat knírek, tato nymfomanka se zuřivě vrhá na mladého svůdníka., který před ní čertovsky tančí, sirkami v krabičce přitom tanec rytmizuje. Když Anna zavírá okno chystajíc intimní chvíli, mladík ji chytá za zadek a přitom ji „*s plamenem v hrudi*“ žádá o ruku.

Po nečekaném Chlestakově odjezdu jemuž předchází domluva svatby míří inscenace rychle k vyvrcholení. Její závěr přináší fascinující originální výklad. Rozrušený hejtman k přítomným pronáší závěrečný monolog, doprovázen melodii pohřební trubky, viník neštěstí se nachází ve statkářích. Mezitím se zklamaná podvedená Marja v bílých svatebních šatech se závojem vzadu modlí u ikony. Náhle se ozvou opakovaně silné kovové údery, za oknem se mihne nezřetelná silueta Chlestakova se svící, světlo se změní, do středu míří výrazný proud modrých paprsků. Jakoby ze shora promluví rusky ke všem mocný hlas: „*Činovník, přijechavšij po imenomu povelenuju iz Petěrburga, trebujet bas sej že čas k sebě. On ostanobilsja v gostinice.*“<sup>25</sup> Marje se otáčí do hlediště, stojí na stole, neklidně se pohupuje, zpomalené pohyby jejího zvláštního tance naznačují šílenství. I Mariin obličej se výrazně proměnil, oči jsou najednou černě podmalovány a tváře pokrývá umrlčí běloba, v rukou svírá zapálené svíčky. Matka nešťastně vykřikne: „*Marjo!*“ Nepříčetně rozzuřený Hejtman se vrhá na Dobčinského, ostatní se jej snaží pevně sevřít. Dlouze zní vypjatá patetická rocková hudba s dominantním vysokým ženským hlasem. Všechny postavy ztrnule sledují nepřirozený tanec opuštěné nevěsty, výraz jejich tváří ovládá strach a nejistota. Scénu postupně pokryje modré světlo.

Fedotov tímto nečekaným závěrem podtrhl působivost inscenace vytvořené v duchu Gogolova symbolického výkladu: ***Město je náš vnitřní duchovní svět, úředníci jsou naše vášně, pravým revizorem je naše procitlé svědomí, dávající každému náhle prohlédnout, je to bůh, jenž všechny čeká u hrobu a jemuž nikdo neunikne (...).***

Sergej Fedotov *Revizorem* v Dejvickém divadle razantně vstoupil do našich divadel, jako hostující režisér v zásadě splnil očekávání odvozená ze zážitků z jeho

---

<sup>25</sup> Tento hlas patřil režisérovu Sergeji Fedotovovi, který si tak „zahrál“ v každé repríze. To že hovořil Fedotov, má i svou symbolickou hodnotu, stejně tak skutečnost, že hovoří pro mnohé ne zcela srozumitelným ruským jazykem.

„mystických“ ruských festivalových představení. Diváci se dočkali silně působivých hereckých kreačí. Ústřední postavou celé inscenace byl bezesporu Hejtman Ivana Trojana, nejlépe jej charakterizoval Ondřej Hučín: (...) *je do sebe maximálně koncentrován, v nejmenším nepřestupuje hranici mezi gogolovskou groteskou a povrchní karikaturou. Jeho hejtman jakoby skrze přimhouřená očka netuší, že je pozorován obecnstvem. Přechody do improvizovaných momentů a zpět jsou hladké, vlastně nepostřehnutelné. Je směšný a odporný, jak jen Gogolův Hejtman může být, budí však zároveň soucit, ví, že nepochybný trest má padnout na jeho zmatenou hlavu, zcela vážně se bojí o existenci, byť myší, avšak existenci.*<sup>26</sup> Jenže co se zdařilo u Trojana a jeho Hejtmana nepodařilo se zdaleka prosadit u všech postav. Problémy v herecké složce inscenace vystihuje Radmila Hrdinová: *Širokou ruskou duši Fedotovových domácích herců svíraly mantinely herecké nezkušenosti dejvického souboru i vrozeného českého skepticismu, který emocionální investici do herecké postavy nahrazuje komentovaným odstupem i sklonem ke karikatuře.*<sup>27</sup> Fedotovova diplomatická odpověď v programu inscenace dává tušit, že režisér měl s prací českého souboru vážné problémy. Na otázku jak se mu v Dejvickém divadle pracovalo, totiž odpověděl: (...) *Možná, že někdy nebyla intenzita práce taková, na kterou jsem zvyklý, ale řekl bych, že touha byla natolik silná, že mládí zvítězilo nad nedostatkem profesionálních zkušeností.*<sup>28</sup>

*Revizor* se ale i přes zmíněné nedostatky v Dejvickém divadle hrál pět let, stal se tak historicky jednou z nejúspěšnějších inscenací souboru. Vyvolal zároveň nebývalý zájem kritiků, což dokládá množství publikovaných recenzí (více než deset). Ivan Trojan získal za roli Hejtmana následně cenu Thálie, inscenace se ale umístila vysoko i

---

<sup>26</sup> Hučín, Ondřej: Když Rus řekne, Divadelní noviny 7, 1998, č. 3, str. 5.

<sup>27</sup> Hrdinová, Radmila: Dejvický Revizor o děsu z autority, Právo – 27. 1. 1998, str. 9. – Všimněme si, téma inscenace pojmenované v titulku recenze vlastně odráželo naladění celého ansáblu, který se „děsil“ režisérovou autoritou.

<sup>28</sup> Viz Gogol, N. V.: Revizor, program inscenace v Dejvickém divadle 1998.

v jiných divadelních anketách. Dočkala se též působivého televizního záznamu, který poměrně citlivě zachytil těžko přenositelnou atmosféru divadla.<sup>29</sup>

---

<sup>29</sup> Tento záznam pořízený Českou televizí (režie televizního záznamu Pavel Linhart) v roce 1999 je dostupný ve videotéce Divadelního ústavu v Praze. Režisér si v něm neodpustil využít triků televizní techniky, jako například spojení dvou záběrů kamery do jednoho celku, čímž znehodnocuje jeho dokumentární hodnotu. Ztrácí se totiž mimo jiné představa o prostorovém rozložení dění na scéně.



## Zojčin byt

„Člověk je dnes tvor pragmatický, ale my se snažíme připomínat, že jsou ještě jiné hodnoty, které jednou dojmají, podruhé děsí.“

Sergej Fedotov

Po zkoušení s nově se formujícím souborem Dejvického divadla se Fedotov opět k mládí vrátil. Během letního semestru akademického roku 1997/98 totiž působil jako externí pedagog na Katedře činoherního divadla pražské DAMU. Přijal tehdy nabídku Jana Císaře, který byl nadšený účastník veřejné hronovské ukázky - vizitky ruské divadelní školy, a také první komentátor Fedotovových tvůrčích metod.<sup>30</sup> Je jisté, že u začínajících nehotových divadelníků si Fedotov dobře uvědomoval možné větší odhodlání ke koncentrované tvorbě a důvěru v experimenty, které se s rostoucím věkem obvykle pomalu vytrácí. Sám také již krátce jako pedagog působil, a to na Permské divadelní akademii, na škole, kterou sám v roce 1983 absolvoval. Mohl tak nyní v praxi dokonale srovnat současné ruské a české divadelní školství.<sup>31</sup> Kolektiv studentů třetího ročníku herectví se zdál být téměř ideálním pro praktické šíření Fedotovových metod v Čechách. (Vždyť mnozí studenti z divadelních škol za ním přijeli již v létě do Hronovské dílny.)

Pro pedagogické působení na DAMU si Fedotov zvolil text hry svého „druhého nejoblíbenějšího autora“ Michaila Bulgakova (1891-1940), jehož smysl pro grotesko spojuje s Gogolem. Taky proto bývá někdy nazýván „Gogolem 20.století“. Divadelní hra *Zojčin byt* /v originálu *Zojkina kvartira*/ vznikla v roce 1926 na přímou objednávku Vachtangovova divadla v Moskvě.

Hra zachycuje dobu postupného rozpadu zbytků starého řádu carského Ruska a nástup nepřehledné stalinské politiky, v níž si skoro nikdo není jistý svou existencí. Inspiraci Bulgakovovi poskytla novinová zpráva o sovětskou milicí odhaleném hráčském doupěti v Moskvě, které fungovalo v údajné krejčovské dílně jisté Zoji Bujalské. Motivické souvislosti můžeme najít už v ranější Bulgakovově tvorbě např. v povídkách *Trilionář* či *Číše života*. Atmosféru hry popisuje Bulgakov ve svém částečně autobiografickém *Divadelním románu: Přesto večer zdola zazníval známý valčík (někdo*

<sup>30</sup> Viz Císař, Jan: Díky skvělým osobním vztahům stal se zázrak, *Divadelní hromada 1997*, č.XX., str14-15.

<sup>31</sup> Během svého pobytu v Permi jsem měl jedinečnou možnost nahlédnout do školního systému tamní vysoké školy. Připomínám, že Stanislavského systém tvoří její páteř.

*nacvičoval) a ten přivolával prapodivné nevídané obrázky v krabičce. Tak například se mi zdálo, že pod podlahou je opiové doupě, a dělo se tam něco, čemu jsem schválně a důvěrně říkal „třetí dějství“. Modrý kouř, žena s asymetrickým obličejem a muž ve fraku, omámený kouřem. Zezadu se k němu plíží člověk žluté pleti, s šikmýma očima a v ruce drží nabroušený křivák. Úder a krev se leje proudem.*

Události v sedmipokojovém bytu paní Zoji rozvrhnul dramatik do tragikomické grotesky ve třech dějstvích. V porevoluční Moskvě 20. let se Zoja snaží udržet si byt pro svou potřebu, tedy pro ilegální veřejný dům. To se jí daří především díky pomoci mocného spojence Krocana, představitele vládnoucích komunistických sil, jakési nové socialistické šlechty. Před úřady se tak Zoja dokonale prezentuje jako vedoucí krejčovské dílny pro dělnickou třídu. Sní ale o útěku do Paříže spolu s aristokratickým přítelem Aboljaninovem, závislým na morfiu připravovaném v sklepní prádelně dvěma Číňany. Do života Zoji nečekaně vstoupí neodbytný, ale okouzlující bratranec Ametystov, utíkající před úřady pod falešnou identitou. Ten sestřenku trochu vydírá a vynucuje si pobyt v jejím bytě - „krejčovské dílně“, kde získává pozici vedoucího dílny. Chod domácnosti a firmy je pod dohledem předsedy domovní rady Řemene ale i tajných komisařů. V třetím dějství dochází při „módní přehlídce“ k dramatickému odhalení. Zoja totiž ve svém „salonu“ zaměstnala Allu, které tak umožnila vyřešení tíživé finanční situace. Alla toužící stejně jako Zoja po odjezdu do Paříže za svým francouzským milencem-ženichem. Svým působením v nevěstinci šokuje Krocana, který byl do ní zamilován. Alla jej však pouze využívala, aby získala prostředky na cestu, o jeho lásce k ní si nedělala žádné iluze. Zdrceného, mocného a bohatého, ale osamělého Krocana zabije a okrade ještě v Zojčině bytě Číňan Cherubín, aby získal peníze na vytoužený návrat do vlasti. Vážné obavy přítomných z budoucnosti vzniklé nalezením mrtvého Krocana získávají na intenzitě příchodem tajných policistů. Ti přišli do nevěstince ve smokingu jako hosté, čímž příběh končí.

Premiéra hry ve Vachtangově divadle v režii A. D. Popova s C. Mansurovou jako Zojou a R. Simonovem jako Ametystovem proběhla 28. října 1928 a vyvolala ostré kritiky pro údajnou ideologickou škodlivost, nic ale nebránilo tomu aby se *Zojčin byt* rychle zařadil mezi nejhranější tituly na sovětských jevištích. Forma grotesky dobře rezonovala s dobovou náladou odrážející bizarní události budování mladé socialistické republiky. Za pozornost stojí připomenout reakci Bulgakova na Popovu inscenaci, nebyl s ní spokojen, zklamalo jej pojetí hry jako ostré pestrobarevné karikatury, inscenace měla přesto úspěch. Ne nadlouho, v březnu 1929 musela být stažena ze všech divadel,

neboť neodpovídala ideologickým záměrům kulturní politiky. Pokus o novou verzi textu z poloviny třicátých let skončil nezdarem, a tak se tato hra po dlouhou dobu na ruských jevištích neobjevila.

*Zojčin byt* byl první Bulgakovovou hrou inscenovanou v Českých zemích, v režii Jaroslava Skřivana ji pod názvem *Byt paní Zoe* uvedlo brněnské Divadlo na Veverí. Po únoru 1948 byl Bulgakov zařazen mezi nežádoucí autory. V době postupného uvolňování represí se tu a tam některé jeho dílo na české jeviště dostalo. V případě *Zojčina bytu* se tak stalo v roce 1984 v Činoherním studiu Ústí nad Labem a o rok později ve Večerním Brně.

Nepopiratelnou výhodou *Zojčina bytu* pro práci se studenty byl dostatečný počet osob ke hře nutných, včetně výrazných postav ženského pohlaví. Jako herci se tak mohli uplatnit všichni studenti a studentky daného ročníku (včetně režisérů). Ideový důvod proč pro školní inscenaci zvolil právě *Zojčin byt* Fedotov vysvětluje takto: *Když jsem se rozhodl nastudovat se studenty Zojčin byt, říkali mi, že je tam moc revoluce, politiky, ruských problémů. Tak jsem je začal přesvědčovat, že je to ze všeho nejvíc o lidech. Že to je o bolesti osudů u nás po roce 1917, u vás o něco později. Lidé žijí ze všech sil, ztrácejí vše, chtějí přežít čas bezpráví a primitivní ideologie. Je lhostejné, jdeli o komunisty nebo jinou svoloč.*<sup>32</sup> Připomínám jen, že studenti ve věku mírně přes 20 let prožili okolo třinácti roků v socialistické éře a patřili tak k posledním ročníkům majícím zásadnější vzpomínky na předlistopadový život. Fedotov ale rozhodně nechtěl udělat politické divadlo, jeho pokorný, pro někoho neinvenční přístup k textu míří hlouběji. Všimněme si, že se vždy zdráhá použít laciné dobové symboly či cokoli by povrchně, pouze v prvním plánu vyjadřovalo to, co všichni o socialismu obecně vědí. Nesnaží se ani o žádnou násilnou aktualizaci, tedy pokud aktualizací nenazveme ono „slovo se stalo tělem“. Fedotov se skutečně pokusil zhmotnit příběh opravdových lidí vržených osudem do určité životní situace, z níž dle svých morálních zásad a vlastní vůle hledají šťastné vyjítí.

Bulgakov patří spolu s Erdmanem (vedle Gogola) k Fedotovovým favoritům, jejich díla měli a mají veliké zastoupení v repertoáru Divadla U mostu. Režisér *Zojčin byt* následně inscenoval také v Permi ve svém domovském divadle, s touto inscenací bohužel do Čech nikdy nepřijel, a tak si jen můžeme při pohledu na fotografii představovat jak asi vypadá ruský „originál“.

Sergej Fedotov vstoupil na půdu DAMU v době rozsáhlé rekonstrukce budovy v Karlově ulici a s tím spojených nejrůznějších technických potíží. Jan Císař vzniklou situaci do které se Fedotov dostal zasvěceně komentuje: *Nemohli jsme mu dát k dispozici nic než herecký ročník a jednu zkušebnu. Dokonce jsme dlouho nevěděli, kde budeme tuto inscenaci hrát. Nevím, jestli kterýkoliv renovovaný český profesionální režisér by za těchto okolností práci přijal. Fedotovovi to však nevadilo, dokonce – odvážím se to říct – se v těchto podmínkách cítil jako ryba ve vodě.*<sup>33</sup> Slova profesora Císaře mohu na základě svých zkušeností z Divadla U mostu jen potvrdit. Tam se mi totiž před očima každodenně jevilo, jak dochází ke zrodu působivého divadla z obrovského chaosu, který podivným vladařsko mocenským způsobem řídil obávaný i milovaný Fedotov.<sup>34</sup> Císař dodává: *Všechno záviselo jenom na něm /Fedotovovi pozn. aut./ a mohl totálně inspirovat a vést herce k herectví, jež je podstatou jeho inscenačního systému. Mohl třeba od počátku práce vybírat spolu s herci z fundusu kostýmy a denně na zkouškách posuzovat jejich nejrůznější kombinace a variace v souvislosti s hereckou prací(...)*<sup>35</sup> Podobnou hravou volností směřující k co nejlepšímu výsledku uplatňoval i při tvorbě scény, výběru hudby a svícení. Všechny tyto nutné činnosti prováděl sám, pouze s asistencí studentů, a jaksí neplánovaně. Měřítkem správnosti volby byl vždy Fedotovův vnitřní hlas, přirozený cit, který pohotově reaguje na nové podněty. Nazval bych ho smyslem pro improvizaci.

Dočasnou domovskou scénou se pro Fedotovovy studenty stal zkušební prostor Divadla pod Palmovkou, zde měl také 7. a 8. dubna 1998 *Zojčín byt* premiéru. Proběhlo zde také několik repríz, než se po roce se inscenace přenesla do nově otevřeného školního divadla – DISKU v Karlově ulici.

Podkrovní zkušebna libeňského divadla poskytla divákům i hercům velmi intimní prostředí, zvláštní atmosféru vyvolával divákovi již samotný nestandardní výstup pod střechem divadla. Ta mírně spleťtá cesta navozovala pocit návštěvy, umocnil ho vstup do zkušebny - otevřeného Zojčina bytu.

---

<sup>32</sup> Viz J.P. Kříž: Čekání na Fedotova, Divadelní noviny 8, 1999, č. 11, str. 12.

<sup>33</sup> Viz Císař, Jan: Domestikace ruského režiséra v Čechách, Divadelní noviny 9, 2000, č. 12, str. 2.

<sup>34</sup> Když přijel soubor divadla U mostu do Prahy, hovořil jsem s ruskými herci, ptal se jich zda půjdou do města. Oni svorně odpovídali: *“my nevíme nic, pokyny dává Sergej. Žádné dlouhodobé plány nejsou, nevíme co bude za půl hodiny.”* Podobně existují ve svém domovském prostředí, pokud plány jsou, mohou být změněny během okamžiku. Vše závisí na vůli jediného člověka.

<sup>35</sup> Viz pozn. číslo 33.

V příjemném prostoru zkušebny si diváci posedali na židle postavené ve stejné úrovni jako stál nábytek měšťanského bytu počátku 20.století (zadní řady byly mírně vyvýšeny). Scéna představující předsíň, salón a jídelnu byla postavena v duchu Bolgakovových scénických představ. V zadním prostoru uprostřed odděloval korálkový závěs předsíň od salónu, v něm nalevo stála zrcadlová skříň, před ní klavír se svícem. Pravou stranu tvořil jídelní kout se stolem, lavicí a polstrovanými křesílkami, v popředí stála další velká dřevěná skříň, která podobně jako ta první sloužila k nečekaným příchodům, či mizení ze scény. Velkou část podlahy pokrýval hnědožlutý koberec. Levá část scény byla u stěny poněkud vyvýšena, vzniklé pódium tvořilo přehlídkové molo umožňující další variantu vstupu na scénu. Stěny částečně zakrývaly dlouhé světlé závěsy.

Nevím, zda bylo pravidlem úvodní vystoupení jednoho z herců, každopádně tímto praktickým činem byl tak divák upozorněn, že po hodině a dvaceti minutách bude přestávka. Drobným „výstupem“ navázal herec kontakt s diváky, přivítal je, vznikla odlehčená atmosféra připravující půdu pro hru. A pak už nastal čas „zjevování“ postav.

Bulgakov jako divadelní praktik zaplnil text různými scénickými poznámkami, které podobně jako u Čechova výrazně dokreslují vyznění řečeného a celkovou atmosféru dění. Fedotov se jich drží částečně. Kupříkladu přepracovává po svém hned úvodní Bulgakovovu poznámku: *V oknech plápolají květnové červánky. Za okny dvůr činžáku rozezvučený jako hrozivá hrací tabatěrka. Gramofon vyhrává: „Celý lidský rod...“* *„Kdosi volá: „Kupuju petrolejový vaříče!“ Další hlas: „Brousím nože a nůžky!“* *Třetí: „Letuju samovary“ Gramofon: „...jedno božstvo uctívá...“* *Občas zařinčí tramvaj. Tu a tam se ozve klaksón automobilu. Ďábelský koncert utichá a harmonika spustí veselou polku.* Fedotovem je transformována do téměř dvouminutové hudební koláže a jakési „módní přehlídky“ ve které ústřední melodie anglického tanga přejde v tajemné orientální téma, to pak v ruský swingový šlágr, proměňující se v dramatický „filmový“ motiv, ten zas v rozverný ruský swing, orientální skladbu, která opět přechází do tanga do které si pobrukuje přicházející Zoja. Tato dlouhá němá expozice probíhá za téměř úplné tmy, doprovází ji pouze souběžně s orientálním motivem taneční kreace Číňanů s lampiony, s tangem zase tanec žhnoucích cigaret a konečně rychlé pohyby tmavých plášťů s temnou hudbou. Použitá dobová hudba a drobné scénické akce diváka posouvají v čase i prostoru, v této scénické zkratce jsou navíc zahrnuty tři základní roviny příběhu – erotický salón, opiové doupe, tajná policie.

Hned v tomto úvodu je navíc intenzivně vyvoláno téma touhy po opuštění těsného světa spoutaného mocí ideologie. Téma nenaplněné touhy po změně životního prostoru prochází celou hrou, podobně jako ve Třech sestřích.

Do slabě oranžově nasvíceného prostoru přišla v kombiné oblečená, ale elegantní paní domu **Zoja (Lenka Krobová)**, v ruce držela svícen, položila jej na klavír a zapálila na něm další svíce.

Na tomto místě došlo k jednomu z mála škrťů v celé hře. Úvodní věta: „*Pojď za mnou, můj miláčku*“ zmizela. Zoja namísto ní hned radostně řekne podstatnou informaci: „*Mám na to papír*“. Může proto žít relativně v klidu bez strachu z úřadů. Hned nato ale vběhne do místnosti služebná **Máňuška (Lucie Matoušková)** a varuje Zoju, že do bytu vtrhl předseda domovní rady Řemen se svojí aktovkou. Zoja se skrývá do skříně. **Řemen** (student režie **-Jaromír Hruška**) v koženém kabátě je svou podstatou prostý, poněkud obhroublý člověk, vrhá se například smyslně na Máňušku a stačí si přitom ještě zapalovat cigaretu od svíčky. Dalšímu pokračování zabráňuje ze skříně vystupující Zoja. Nastává boj omezenosti a elegance, Zoja sundává Řemenovi klobouk z hlavy, pak usedá do křesla a duchaplně argumentuje proč jí má být ponechán. Když sebevědomá Zoja nazve domovní výbor bandou nastává dramatická pauza, Řemen její odvalu nechápe, následuje několik rychlých replik a Řemenovo: „*Musíte se vystěhovat!*“ Zde režisér opět drobným škrtem vyhrotil situaci, vzdorná Zoja také místo předepsaného strouhání mrkvičky razantně zatne ruku v pěst a chytne se za loket zatávané ruky, toto známé gesto lépe a výrazněji reaguje na podnět. Doprovází ho dobová hudba, která umožňuje Zoje postupně přejít z vypjatého postoje v laškovný minitanec, jež ji provází do protiútku, sděluje číslo bankovky – úplatku od souseda. Řemen znejistí, Zoja mu dává číst svůj dekret na krejčovskou dílnu, když jej Řemen nahlas čte, Zoja hraje na klavír veselou skladbu. Nakonec vytahuje údajně falešnou bankovku, kterou ponížený Řemen přijímá, až do konce výstupu zní melodie 20.let. Krocán stojící ve dveřích nestačí ani odejít, když s hysterickým křikem „*Zojo, Zojo*“ vtrhne do pokoje na opiu závislý **Aboljanov (Aleš Balda)**, automaticky dává stojícímu předsedovi do ruky klobouk! Ten se na okamžik bez odporu proměňuje ve sluhu, jakým by asi byl, kdyby starý řád dál vládl.

Nemocný šlechtic vytváří krátce svou nemohoucností směšnou atmosféru, dožaduje se Číňanů. A byt zmizí ve tmě, ocitneme se v úplně jiném světě, začne znít orientální melodie a v otevřené skříně se zavěšeným rudým lampionem, pod sytým modrým (a žlutočerveným z prava) nasvícením objeví dva Číňani (**Jan Dostál a Marek**

**Matějka**), jejich prádelna - opiové doupě je tvořena pouze malinkým prostorem skříně. Scénu jemně doprovází jiná čínská flétnová hudba. Šikmoocí orientálci jsou perfektně propracované groteskní figury, které v sobě skrývají neskutečnou taneční lehkost, jejich výrazná pohybová i hlasová stylizace je značně odlišuje od ostatních.

Zavřením skříně a změnou světla i hudby se děj opět přesouvá do salónu Zoji. Aboljaninov dostává od Cherubína své opium, je ale podezřívavý: “*Poslyš Číňane, nejsi komunista?*” - což diváky rozesmívá. Chvilé naděje bývalého šlechtice a Zoji nastává, když spolu plánují útěk do Paříže, zní romantická tahací harmonika, objímají se. Najednou dostává strach, bojí se prozrazení, prohlíží skříně (zároveň opiová doupata), odchází.

Do salónu se vkrade výřečný drzoun **Ametystov (Marek Taclík)** s menším kufrem, charakterizuje jej neustálá hra na šlechtice, vždy ale zároveň zůstává tak trochu buranem. Nastává dlouhá scéna s mnoha dramatickými zvraty, jde o to zda Zoja vetřelce vyhodí, či ne. Během dialogu se několikrát změni poloha obou, Zoja většinou sedí jako dáma v křesle, postupně se oba z nutnosti zblíží – bratranec vyhrožuje udáním. Zoja z křesla sleduje bratrance zahráný jeho vlastní životopis, jež doprovází tichá dobová hudba. První dějství končí přípitkem společnosti „*na salón*“, doprovází jej hlasitá hudba.

Přechod do druhého dějství je tvořen drobnou přestavbou nábytku před zraky diváků, probíhá vlastně v rámci děje, neboť ji provádí postavy v kostýmech – zaměstnankyně salónu. Po chvíli přijímá d'ábelsky se usmívající Zoja v napjaté scéně do zaměstnání (k prostituci) Allu. Ametystov se stává rychle součástí domácnosti, v rychlém sledu proběhne několik návštěv – zaujme démonická Madam Ivanovová v černém pánském oblouku. Dlouhé zazvonění ohlásí Krocana, zní hudba z grotesek, pak je ticho, vstupuje Krocana, Zoja se stává familiérní – papalášova přízeň ji chrání, mluví nahlas, doprovází ji hlasitá hudba. Oba sedí napůl ve světle, krátce zahraje tango z úvodu. Prvá část vrcholí módní přehlídkou pro Krocana, postupně se na modře nasvíceném molu představí 3 slečny, každá výrazně odlišným způsobem, jedna dokonce hovoří německy (to v textu není). Na pódium s těžkopádným tancem vstoupí i služebná Máňuška. Upravený je samotný závěr, Ametystov odtančí na molu v rytmu tanga s jednou z dívek. Krocana osamí, další z prostitutek sestupuje z mola, obkročmo sedne na Krocana, líbá jej, komentujíc to: “*Vy mne nesmíte líbat!*” – stále zní tango, Krocana se trochu brání, je směšný. Vstupuje Ametystov a suše divákům oznamuje přestávku, ze závěsu na něj obkročmo skáče Cherubín, hudba vrcholí. Sál se rozsvítí.

Po přestávce pokračuje inscenace třetím dějstvím, zní dobový šlágr, znužený falešný aristokrat Ametystov sedí po většinu času zády k zádumčivému Aboljaninovi opřenému o klavír, čte si s nohama na židli při jejich rozhovoru noviny, když oba muži odchází, v salónu se objeví Cherubín, poklesne před nimi v kolenou (výrazně se zmenší) a úslužně kývá hlavou. Stylizovanou mluvou později volá „*Maňuška odesla včeka*“, postaví se na židli, zní klidná čínská melodie. Vydává vysoké skřeky, kroutí se v pomalém rytmu z roztaženými rukama, připomíná hravého draka. Maňuška se k němu tulí, pak si ale sedá do křesla, je zády k Číňanovi, zuje si boty a vyhrnuje laškovně sukni až ke konci stehů, vzniká silně erotická nálada. Klid, pak najednou skok Cherubína s nožem na krk dívky, hlasitější hudba, dívka prosí akčního nápadníka ať ji pustí, ten škemrá: „*Pusinkovala*“, zní dobová ruská píseň. Pak znovu nastává klid, Cherubín sedí na opěradle židle, dlouze zazvoní zvonek a Číňan odchází.

Přichází Gandzalin s nabídkou k sňatku, po chvíli se z modře nasvíceného mola zjeví Cherubín s bojovým pokřikem. Nastává boj nápadníků – tento stylizovaný zápas s akrobatickými prvky trvá asi 2 minuty beze slov, zní hudba z grotesek. Nápadníci skáčí na sebe, kutálí se po zemi, přeskakují se, vyluzují při tom neartikulované výkřiky, připomínají akční hrdiny z filmů. Boj ukončí dlouhé zvonění, vstupují dva muži v kožených kabátech (**Marek Taclík, Josef Hervert**). Pohybují se pomalu, ruce mají skoro pořád v kapsách, hovoří tiše, očima přejíždí místnost, jde z nich strach, který má ovšem nádech směšnosti. Jeden vytáhne z rohu Číňana a drží jej ve vzduchu skrčeného v tureckém sedu.

Když neznámí zmizí, hra plynule přechází do čtvrtého dějství – Fedotov škrtl celkem logicky groteskní intermezzo s Mrtvolou a tanci s figurínami.

Dějství tak začíná tím, že Zozu překvapí Řemene přicházející zadním vchodem. Vstup opilého zamilovaného Krocana do salónu doprovází dle scénické poznámky foxtrot, v inscenaci zároveň přináší i gramofon, který nechal opravit. Mluví těžce, naklání se do strany, později dokonce padá na zem, to je již v salónu společnost pánů čekajících na dívky. Aboljaninov rozezná klavír, na modře nasvíceném molu se ukáže Řemen, omlouvá se, že to je ještě on, ohlašuje „*šeríkový model*“, znovu hraje klavír, na molo přichází Alla, klavír ustává. Krocán je šokován, že vidí svou „nevěstu“ v bordelu, zní dobová ruská hudba. V potměšlém sále zůstávají Alla a Krocán, Alla stojí v modrém světle na molu, Krocán se potácí po pokoji a pokouší se dívku získat. Alla



mu hází darované prsteny k nohám<sup>36</sup> a odchází. Krocan hystericky křičí, světlo je mírně jasnější. Zní tango z úvodu, ze skříně vyskočí Cherubín, ticho, Krocan s Číňanem jsou opřeni rukama o židli. Klečí na zemi, komunista vylévá své srdce, Cherubín klidně s empatickou vstřícností naslouchá a hladí jej po hlavě. Najednou mu ale rychlým pohybem podřízne krk, zní opera Boris Godunov („Korunovace krále“). Mrtvolu posadí do křesla.

Když odejde, je opět ticho, světlo potemní, přichází trochu opilý Ametystov, líbá mrtvého, hovoří k němu, dotýká se studené ruky, což vyvolává smích, pak se lekne, protože si náhle se uvědomil co se vlastně stalo, balí si pak ve spěchu kufr a utíká. Tma, na slabě modře nasvícené molo přichází Zoja, volá Borise, s úlekem zjišťuje, že byl zabit. Chce utéct, ve dveřích ji však zastaví dva neznámí ve fracích. Muži v tichu a pomalém tempu kráčí po pokoji, zapalují sirky – a dívají se do skrytých koutů, přichází Řemen.

Domovník prosí o shovívavost při vyšetřování případu: „*Jsem málo uvědomělý...*“, utíká, jeden z mužů na něj vystřelí, domovník padá k zemi na konci mola, zní známé tango. Zoja urputně brání nemocného muže před neznámými, kteří prý do salónu přišli jako hosté. Ironický Aboljaninov jim vysvětluje, že „*ke smokingu se kravata nenosí*“. „*Neříkal jsem ti to!*“, zazní přihlouplým hlasem komentář jednoho z tajných, pak náhle nahlas zachroptí ležící Řemen, neznámý jej výstřelem umlčí. Ještě se ozve poslední výkřik umírajícího a rozezní se závěrečné tango. Krátká tma.

Děni v celém *Zojčině bytě* vyvolává různé otázky, vždyť například hlavní hrdinka, kterou můžeme považovat za „kladnou“ postavu, je majitelka nevěstince bránící svůj soukromý majetek. Její nejbližší je narkoman. Je správné svízelnou životní situaci řešit obchodováním s dívkami, či otupováním vlastní mysli? Inscenace přináší jedno z Bulgakovových životních témat, totiž střet kulturnosti a barbarství, vysokého a nízkého, vlastně také světa bohatých a chudých. Fedotov věrně se držící předlohy vytvořil se studenty pozoruhodnou inscenaci, kde se zmíněné protiklady střetávají, aniž by se zvýrazňoval ideový výklad. Divák se tak neidentifikuje nastálo s některou

---

<sup>36</sup> Zuzana Hanáková popisuje své subjektivní pocity z této scény takto: (...) *stála jsem na jednom a tom samém místě na pódiu a odtud říkala všechny své repliky. Tím mi bylo znemožněno veškeré fyzické jednání, jenž jsem v tak vypjaté scéně silně postrádala. Připadala jsem si nepřirozeně svázaná, což se jistě podepsalo i na mém výkonu. Přestože jsem měla své jednání zdůvodněné do nejmenších podrobností a snažila jsem se upřímně do Ally vcítit, přesto jsem, dle mého názoru, nepůsobila přesvědčivě a kladu to za vinu právě Sergejově nedostatečné pozornosti pro závěrečné scény. Viz Hanáková, Zuzana, Srovnání*

z postav, spíše se nechává plně vtáhnout do dění a může se v duchu ptát, co je někdy člověk schopen v osobním sobeckém zájmu udělat.

Cenným svědectvím o režisérově způsobu přípravy inscenace je diplomová práce představitelky Ally Zuzany Hanákové. Tehdejší studentka důkladně popisuje náročný proces zkoušení a zároveň se pokouší o jeho hodnocení. Zkoušení předcházely četné přípravné etudy<sup>37</sup> a jiné činnosti, díky kterým režisér aktivoval fantazii a schopnost citlivého vnímání i nejemnějších podnětů u všech aktérů. Zpočátku také všichni dlouze četli všechny role, vždy jak Fedotov rozhodl. Po mnoha zkouškách u stolu pak režisér herce vyzval, aby hráli, a to bez jakékoliv aranžování a dlouhého analyzování motivací. A oni skutečně hráli, režisér později pouze upřesňoval určité klíčové body, které se neměly měnit. Fedotov často nemilosrdně střídal obsazení, když cítil, že výkon herce není v pořádku. Vybičoval tak herce k velkým výkonům, případně některé *totálně zablokoval*. K maximálnímu vtažení studentů do práce napomáhal fakt, že se obešli bez technického personálu, vše dělali s pomocí režiséra zcela sami.

Za pozornost stojí postřeh studentky Hanákové týkající se improvizace: *Priznala-li jsem se Zoji k tomu, že mám v Paříži milence slovem „Ano“ tragicky, ticho i sporé osvětlení dopomohly vyjádřit sílu nastávajícího úpadku Ally. Řekla-li jsem však tuto větu způsobem, kterému se diváci smáli, ticho a temnota v okolí Zoji a Ally ještě více danou situaci zesměšnilo*. Takových míst s možností tragického či komického vyznění obsahovala její role vícero. Fedotov takové hledání podporoval, dokonce vyžadoval. Důležité bylo, aby žádné představení nebylo stejné. Pokaždé se muselo hrát jako poprvé, což kladlo nesmírné nároky na pohotovost reakce kolegů.

Hanáková přesně dokládá i práci s kostýmem spolutvořícím danou roli: *Měli jsme si ho dotvářet různými detaily a také si ho sami spravovat. Kostým Ally se skládal z úzké sukně, znemožňující pro dámu nevhodné kroky. Dále z klobouku, nutícího mne*

---

režijních postupů S. Fedotova a M. Langa, str. 20. - Z mého pohledu byla daná scéna působivá, ona zaraženost Zuzany Hanákové vyjadřovala věrohodně pocity Ally.

<sup>37</sup> Zvláště mocně vedle etudy „loučení“ na Hanákovou zapůsobil pohřební rituál, v němž studentka „hrála“ oplakávanou mrtvou.(...)Když se mnou spolužáci rozloučili a vytvořili truchlící skupinu, Sergej ke mně přistoupil a pošeptal mi, ať vstanu a jdu k nim. Prožívání mé role mrtvolou však bylo natolik silné a umocněné chováním všech pozůstalých, že jsem se bála dovolit si tuto roli při vstávání opustit. (...)Zvolna jsem se rozešla ke spolužákům v domnění, že u nich hra na pohřeb končí. Jak jsem se k nim ale blížila, spolužáci začali sami ustupovat a z jejich očí jsem četla strach. Zrychlila jsem tedy krok směrem k nim, ale začali utíkat na všechny strany, drželi se při stěnách učebny a dívky dokonce ječely!... Takové reakce Hanákovou zcela zaskočily, navíc se dozvěděla, že byly zcela spontánní. Vyvolala je silná atmosféra a z ní rostoucí vzájemné propojení spolužáků. Viz Hanáková, Z.: Srovnání režijních postupů S. Fedotova M. Langa, str. 7-8 .

*držet páteř vzpřímeně a hlavu otáčet pomalu. A konečně jsem jako Alla nosila rukavice s kabelkou, což mi umožňovalo neustále držet ruce v estetické poloze. Sergej si přál, abychom v kostýmech dleli delší dobu před představením či zkouškou. (...)Tvrdil, že časem se můžeme propracovat k takové dokonalosti soužití s kostýmem, že jednou oblékneme kostým a s ním se proměníme do naší postavy.<sup>38</sup>*

Hercům napomáhalo k vtělení do postavy i líčení, například narkoman Aboljaninov byl nezdravě bílý, Maňuška zase v průběhu prožitých traumat barvu postupně ztrácela, neboť si stírala růž ze rtů apod. Herecké výkony celého souboru byly dokonale propracovány, Fedotov svým cílevědomým tlakem a důmyslným obsazením dovedl studenty k nalezení jednotlivých postav, ty získaly přesnou hlasovou i tělesnou charakteristiku. Dámy ovládaly ladné pohyby<sup>39</sup>, služka neuspořádaně běhala ve dřevácích, herci hrající Číňany se poslechem naučili čínský přízvuk. Jejich postavy byly založeny na základním postoji s charakteristicky pokrčenými koleny a mírně předsunutou pánví, snížila se tak jejich výška a způsob chůze se zcela změnil. Téměř neustále také ve styku s obyvateli domu úslužně pokyvovali hlavou. Často zároveň uplatňovali mimořádné akrobatické schopnosti. Neznámí představující temné síly režimu naopak omezili mimiku a zpomalili pohyby, mluvili hlubším hlasem. Jak napovídá divadelní program, většina z rolí byla obsazena alespoň dvakrát

Jedinečnou možnost pracovat na skutečné inscenaci téměř v laboratorních podmínkách Fedotov bezesbytku využil. Zkoušel mimo běžný divadelní provoz, bez starostí s laxně laděnými zaměstnanci. Domnívám se, že v případě *Zojčina bytu* se Fedotovovi podařilo dosáhnout Janem Císařem zmiňovaného *herectví přeosobnění, kdy herec označuje sebou samým „myšlenou postavu“*. Zároveň ovšem *pravda těla jako pravda subjektu, individuality dává příležitosti realizovat tu „myšlenou postavu“ jako projekci svobodné imaginace v „nepravém“ prostoru inscenace.*<sup>40</sup>

Význam inscenace shrnuje jedna z mála publikovaných recenzí : ***Pod Fedotovovým vedením nevznikla žádná banální ročníková práce, jakých napočítáme dvanáct do tuctu, ale zralá inscenace, jaká může směle konkurovat – a to i po herecké***

<sup>38</sup> Viz Hanáková, Zuzana: Srovnání režijních postupů S. Fedotova a M. Langa z hlediska zachování autenticity hereckého výkonu, Diplomová práce, DAMU Praha, 2000, str. 14.

<sup>39</sup> Výkon představitelky Zoji podtrhuje jeden recenzent: *Zejména Lenka Krobová je velkým hereckým příslibem. Její Zoja přesně v duchu podstatně tragické hrdinky, pokoušející se marně v pokročilém stádiu konce tržního hospodářství uchovat si vlastní identitu, naplnila režisérův výklad, který směřuje za obzory posmutnělé satiry.* Viz Kříž, J.P.: Studenti na DAMU hrají Zojčin byt, Právo - 4. 5. 1999, str. 14.

<sup>40</sup> Viz Císař, Jan: Domestikace Ruského režiséra v Čechách, Divadelní noviny 9, 2000, č. 12, str. 2.

*stránce! – profesionálním scénám.*<sup>41</sup> Život Zojčina bytu nemohl vzhledem k okolnostem vzniku trvat dlouho, studenti ale opustili školu s nesmazatelnými zážitky a zkušenostmi.

---

<sup>41</sup> Tichý, Zdeněk A.: V Zojčině bytě Bulgakov nechybí, Mladá fronta Dnes - 18. 6. 1998, str. 6.

# Mistr a Markétka

*Té, která se mnou podnikne poslední let.*

*Michail Bulgakov*

Ředitel Klicperova divadla v Hradci Králové Vladimír Zeman se zajisté celkem oprávněně považuje za objevitele fenoménu Sergej Fedotov. Kupříkladu jen málokterý režisér může Fedotovovi konkurovat v počtu inscenací dosud uvedených na 11 ročnících festivalu evropských regionů, což je jistě důkazem Zemanovi mimořádné náklonnosti!<sup>42</sup> A tak se měl Hradec Králové na podzim roku 1998 dočkat režisérovy třetí české inscenace, která tentokrát vznikla přímo zde, na velké scéně Klicperova divadla. Do repertoáru hradeckého divadla ovládaného Morávkovým obrazným postmodernismem<sup>43</sup> měl vstoupit úplně jiný divadelní princip, postavený na groteskně-realisticím hereckém projevu odvozeném z ruské divadelní školy.

To, že vedení divadla vzalo Fedotovovu pohostinnou režii velmi vážně a snažilo se mu jít maximálně vstříc, dokládá například rozhodnutí o získání **Chantal Poullain-Polívkové** pro tuto inscenaci. Divadlo tak přímo reagovalo na Fedotovovu konkrétní výzvu. Fedotov se setkal s Chantal Poullain poprvé během festivalového představení *Antilopy* a byl okamžitě rozhodnut, že musí hrát Wolanda v *Mistrovi a Markétce*.

**Michail Afanasjevič Bulgakov** své vrcholné celoživotní dílo *Mastěj i Margarita* dopsal až na smrtelném loži v roce 1940. Toto románové podobenství propojující fantaskní grotesku na ďábelské motivy s travestií faustovského a biblického tématu<sup>44</sup> se svého prvního vydání ale dočkalo až v roce 1967, tedy 37 let po autorově smrti. Do té doby se zdálo zcela nemožné vydat v SSSR dílo plné mystiky, hovořící otevřeně o křesťanství a zpochybňující vědecký materialismus. Román se stal rychle

---

<sup>42</sup> Ladislav Zeman odpovídá na otázku novináře následovně: *Že mám pro Sergeje Fedotova slabost? To není přesný výraz. Sergeje jsme před jedenácti lety objevili, a to jako zde ve středoevropském prostoru neznámého režiséra. Dali jsme totiž na tip (...)Dokáže vytvářet sugestivní obrazy, jaké jsem u českého režiséra neviděl. S výjimkou Jana Kačera kdysi dávno“ viz Mareček, Petr: Fedotov a jeho mix magie a grotesky, MF Dnes - 22. června 2005, str. c/11.*

<sup>43</sup> Použitá formulace pojmenovávající metodu Vladimíra Morávky je příliš zjednodušená, ale snad dostačující. Pouhá představa srovnání jakékoliv Morávkovy a Fedotovovy inscenace může ukázat obrovský rozdíl v tvůrčím přístupu k divadlu u obou režisérů. Zároveň ale i nečekanou shodu ve výsledném diváckém zážitku plném silných emocí.

<sup>44</sup> Srov, Slovník světových literárních děl, Praha 1989, str. 134.

nesmírně populárním nejen doma, ale byl přeložen i do mnoha jazyků a okamžitě inspiroval jiné umělce.

Bulgakovovi se v jeho fantaskním románu totiž vedle působivého příběhu velké lásky v totalitní zemi, podařilo důmyslně, se strhujícím způsobem projektovat do jednoho díla několik základních evropských archetypů a zároveň je propojit s reálným světem.

Osud románu a jeho autora trochu připomíná titulní postavu Mistra, který též marně čeká na vydání svého rukopisu o Pilátu Ponském. Mnohvrstevnatou „fikci“ Bulgakov několikrát přepisoval a doplňoval, pracoval na ní 12 let (od roku 1928 do své smrti v roce 1940). Skutečně mimořádné tvůrčí úsilí dokazuje množství zavržených verzí románu, v té původní nazvané *Inženýrovo kopyto* se kupříkladu vůbec neobjevuje postava Mistra.

Čtyřsetstránkový román je rozčleněn do dvou dílů, dvaatřiceti katol a epilogu. Název románu byl snad inspirován stejnojmennou operou Ch. Gounoda, která patřila mezi Bulgakovovi oblíbené. Bulgakov *Mistr a Markétka* obsahují celoživotní autorovo téma vztahu tvůrce a moci, tedy otázku svobodné tvorby a zároveň téma síly lásky, která překoná všechny překážky, tím také celé dílo vědomě navazuje na romantiky. Láska a tvorba nakonec zvítězí, i když se bylo nutné spojit s temnými silami. V románu dosahuje vrcholu pověstný Bulgakovův smysl pro groteskno (obdobný jak u Gogola), a tak se v něm rychle střídají fantastické prvky se zcela reálným světem. Elementy grotesky, jako například snižování nebo hyperbolizace, jsou rozmístěny po celém díle. Životní pocit ovlivněný temným totalitním řádem stalinismu mění autorův pohled na možnost obnovy pozemského řádu. Není náhodné, že Markétce a Mistrovi nakonec pomáhá ďábel, který jako spravedlivý soudce odměňuje, ale i trestá. Zvláště zavrženíhodná je zbabělost – největší lidská slabost. Román také skrývá mnohé dobové satirické narážky (výsměch parazitující literární obci apod.), ale ty rozhodně netvoří jeho základní smysl.

Základní děj se odehrává v Moskvě 20. až 30. let. život tamních obyvatel zásadně změní příchod záhadného cizince „specialisty na černou magii“ profesora Wolanda a jeho svity: tlumočnicka a asistenta Koroljeva neboli Fagota, mluvícího kocoura Kňoura, dále zohaveného tloušťka Azazela a nahé ryšavé dívky Hely. Tato skupina vyvolává ve společnosti svými kouzly neobyčejný chaos, některé postavy-obyvatele Moskvy, kteří se s členy svity setkali, končí smrtí či v blázinci. Napadená je především obskurní

literární organizace MASOLIT, která se mimo jiné postarala o politické pronásledování Mistra. Ten stojí v prvním dílu poněkud v ústraní. Neznáme jeho jméno (nikdy není vysloveno), ale víme o něm, že je to bývalý historik, který se pokouší napsat román o Pilátu Ponském a jeho setkání s Ježíšem. Právě pojmenování Mistr vyvolává paralelu s Ježíšem, který bývá nazýván obdobně. Zároveň nelze opomenout souvislost s Goethovým Faustem, od jeho touhy po nekonečném vědění se však Mistr liší výrazně skromnější touhou - potřebou pouhého klidu, přáním moci svobodně tvořit. Mistrovi bylo vydání díla zakázáno, před všemocnou silou vedoucích struktur se navíc musel ukrýt. Když se po letech do Moskvy vrací, nalézá azyl v blázinci.

Postava Piláta Ponského odsuzujícího k ukřižování Ješuu Ha-Nocru tvoří třetí ústřední dějovou osnovu románu. Pilátův Jeruzalém vytváří paralelu k Moskvě přelomu 20. a 30. let. Do kompozice románu je členěn ve vsuvkách pojatých jako vyprávění Wolanda a sen Ivana Bezprizorného v noci po setkání s Místrem.

Ve druhém dílu se spojují obě základní linie. Vystupuje v něm do popředí milující Markétka, která se spojí s pekelnými silami, aby získala zpět svého ztraceného Mistra. Díky zázračné masti se stane létající divoženkou pohybující se svobodně prostorem, pomstí se nejprve původcům zatracení Mistra zničením sídla MASOLITU, poté se stane královnou plesu černé mše v bytě Sadovské ulici. To všechno Markétka vykonává z lásky k Mistrovi, pod vlivem jejího odhodlání Woland Mistra vysvobozuje z blázince a tak se po plese dva zamilovaní konečně setkají. Chybí jim ale síla do dalšího života, který by měl vypadat jako ten předešlý. Woland se nakonec rozhodne osvobodit oba milence z materiálního světa a posílá je do vytoužené říše klidu - nechává je otrávit. Na závěr románu dochází k propojení s „třetí linií“, s Jeruzalemským světem výčitkami trápeného Piláta Ponského, který před tím odsoudil Ježíše hlásajícího myšlenku, že každý člověk je dobrý, čímž údajně ohrožoval moc císaře. Ve snaze tento zločin odčinit zorganizoval vraždu Jidáše. Mistr prostřednictvím Wolanda Piláta zachrání od věčného zatracení.

Vzhledem k dlouhodobě složitému vztahu vedoucích sil Sovětského svazu k Bulgakovovi a speciálně románu *Mistr a Markétka* (ten byl ve dvou exemplářích skryt na bezpečných místech), ve kterém se otevřeně hovoří o evangeliu, se první výrazná inscenace dramatizace tohoto díla dočkala spisovatelova domovina až na konci 70. let v moskevském Divadle na Tagance, respektive bez zásahu cenzorů až v době perestrojky koncem let osmdesátých. Svůj scénář inscenace koncipované jako

mimořádně pestré syntetické divadlo tam režíroval Jurij Ljubimov.<sup>45</sup> Ljubimovovou jevištní adaptací začala početná řada jevištních provedení *Mistra a Markétky*, které se objevily a znovu objevují na mnoha ruských, evropských i amerických scénách.<sup>46</sup>

První českou dramaturgickou (S.Vála) románu uvedlo po názvem *Maestro!* pražské Divadlo na okraji již v roce 1978. Režíroval ji **Zdeněk Potužil**, nedočkala se bohužel dlouhého života, neboť byla po osmé repríze zakázána. Následovalo několik úspěšných amatérských inscenací, které snáze unikaly pozornému dohledu cenzorů.<sup>47</sup> Na profesionální scéně se román objevil znovu až v roce 1988 v Mostě. Na konci 90. let se na českých jevištích hrály další dvě jevištní zpracování románu – ve Stavovském divadle (režie a dramaturgie Oxana Meleškinová) a v brněnském městském divadle (Zdeněk Černín).

Režijně-dramaturgická koncepce inscenace Sergeje Fedotova a Karla Tománka v Klicperově divadle v Hradci Králové se snaží maximálně zachytit základní „magickou“ či mystickou atmosféru románu, zároveň se především drží ústředního tématu díla vycházejícího již ze samotného názvu literární předlohy.

Do popředí Fedotovy inscenace totiž vstupují postavy Mistra a jeho oddané milé Markétky, ale také příběh Piláta a Ježíše. Ústředním tématem inscenace je **velká láska**. Dobové socialistické reálie a zdánlivě jevištně vděčná kouzla a čary profesora Wolanda a jeho družiny naopak ustupují do pozadí, potlačena je tak satirická linka úzce spojená s danou epochou, to vše ve prospěch věčných hodnot.

Výstavba dramatického textu inscenace se může zdát překvapivá v rámci časových možností divadla se režisérovi spolu s Karlem Tománkem (dramaturgie a dramaturgie) podařilo vystačit s Bulgakovými dialogy, aniž by byl přidán významnější počet jiných slov, dokonce ani nepřímé řeči z románu nejsou převáděny do dialogů. Množství scén je tak kompletně převzato z knihy včetně „scénických poznámek“.<sup>48</sup>

---

<sup>45</sup> Viz Morávková, Alena: *Křížová cesta Michaila Bulgakova*, Praha 1996, str. 178. Zmiňovanou inscenaci měl Fedotov, obdivovatel Divadla na Tagance možnost vidět.

<sup>46</sup> Fedotov na úvodní zkoušce Moliéra v Divadle v Dlouhé 6. 5. 2006 připomněl, že s uváděním *Mistra a Markétky* se často objevují nejrůznější problémy, režiséři práci nedokončí, někdo zemře, temné síly tak prý zasahují do života podobně jako v případě zkoušení *Macbetha*.

<sup>47</sup> V roce 1983 divadlo Esence (M. Kubrová, I.Fred), 1989 soubor Jirásek Česká Lípa (J.Klapka), 1989 soubor Elipsa Brno.

<sup>48</sup> Mikulka si správně všiml, že ve scénáři ale *nejde jen o mechanický přepis dialogických pasáží románu*. Fedotov během zkoušení totiž objevil nepřesnosti v překladu Aleny Morávkové a snažil se pak s pomocí kolektivu nalézt vhodnější – tedy smyslu Bulgakova románu bližší slova. *Příkladem může být nahrazení refrénu scény „jsme počtění“ (znějícího při příchodu nových hostů doprovázeném výčtem jejich zločinů) přesnějším „Jsme fascinováni“ v originálu „Ja v voschisščenii“* – Viz Mikulka, V.: *Dábelské souboje*,



Bulgakov ani ve svém vrcholném beletristickém díle zkrátka v sobě nezapře zkušeného divadelníka, a tak jako by stačilo pouze pozorně číst a vybírat potřebná slova.

Prostor Klicperova divadla v Hradci Králové, tedy jeho hlavní scéna, znamenal pro Fedotovovu tvorbu v Čechách oproti předchozím dvěma působištím výraznou změnu. Ocítl se tu totiž najednou ve výrazně rozměrnějším prostoru (jevišti i hledišti), než na jakých v Čechách dosud inscenoval. I Fedotovova domácí scéna Divadlo U mostu v Permi svou velikostí a jednoduchým vybavením připomíná spíše vedlejší hradeckou scénu – Besedu, tam také při svých hostováních ruský soubor pravidelně hraje. Ale na druhou stranu scéna hradeckého divadla nabídla bohaté technické zázemí. Zkoušení inscenace ovšem začalo na soustředění ve Vysokém nad Jizerou, v krásném prostředí ochotnického divadelního stánku, které podpořilo vzniku dobré pracovní nálady.<sup>49</sup>

Fedotov scénograf byl poměrně střídavý. Mnohé scény se odehrávaly téměř na holém jevišti, často pod světlem z jednoho či několika málo reflektorů ohraničujících přesně určitou malou část scény. Taková práce s prostorem modelovaným pomocí světla umožňuje prudké změny nálad a představovaných míst, navíc zaměřuje pozornost na hereckou akci. Pro některé výstupy stačila navíc lavička, křeslo, postel či stolek v popředí plynulost přestavby umožnila kolečka umístěná vespod. Ve scénách s Pilátem se za vyzdvíženou stěnou (oponou) objeví průčelí krychlové stavby s antickými (dórskými) sloupy, jež se přidáním červené vlajky může změnit v klasicistní budovu v sovětské Moskvě, metropoli ateizmu. Otočením točny se na scéně ukáže interiér moskevského bytu, ve kterém probíhá ples. Kostýmy, navržené též Fedotovem, odpovídaly módě přelomu dvacátých a třicátých let. Ve scénách odehrávajících se v Jeruzalémě byly herci oděni do historicky odpovídajících oděvů. Členové Wolandovy svity nosili civilní oblečení pracujícího lidu, na plese zase smokingy a ženy rudé šaty.

Mimořádně kvalitní a těžko oddělitelnou složkou inscenace se stala hudba Vladimíra Franze. Ten přesně vystihl bohatost předlohy a složil několik

---

Kritická příloha Revolver Revue, březen 2000, č. 16, str. 101. Takových či ještě výraznějších příkladů by bylo možné zmínit více.

<sup>49</sup> Dobrou náladu podpořilo i několik „záhadných“ událostí. Například když se během zkoušky vylovila otázka, zda Bůh existuje, zazvonil několikrát telefon vnitřního divadelního okruhu! Přitom v budově nikdo nebyl. Toto se několikrát opakovalo. (informace od Sergeje Fedotova)

charakteristických skladeb, které se dle potřeb děje střídaly. Při komponování se inspiroval i ruskými melodiemi.

Promyšlená dramaturgicko-režijní koncepce uplatnila většinu výrazových prostředků, které nalézáme ve Fedotovových ostatních kusech, režisér navíc dokázal ukázat herecký ansábl k tomu, aby všichni dle svých možností sloužili pokornému výkladu Bulgakova díla. Vzniklo tak mimořádně působivé divadelní provedení románu, které lehce akcentovalo literárnost předlohy.

Inscenace začíná stejně jako román scénou v parku na Patriarchových rybnících, k jeho vytvoření stačila lavička v popředí scény. Zní melodie s ústřední trubkou, která se v průběhu výstupu vrací, do děje nás vtahuje hlas ruského vypravěče (Fedotovův), překládaný v zápětí do českého jazyka. Tento úvod doprovázející příchod dvou postav na scénu jakoby naznačoval samu podstatu inscenace, ve které se ruský režisér pokouší vyprávět prostřednictvím českých herců českým divákům fantastický příběh, odehrávající se v jeho rodné zemi. Převádí ale také beletrii do divadelní formy, a tak po několika větách charakterizujících úvodní situaci hlas vypravěče odezní a v celé inscenaci se již neozve.

Dva muži sedící na lavičce vedle pojízdného stolku s občerstvením, představitelé Masové organizace literátů - spisovatel s výmluvným pseudonymem Ivan Bezprizorný (**František Staněk**) a předseda tohoto obskurního spolku Berliotz (**Hynek Pech**), jsou v dramatinizaci jedinými představiteli Moskvanů. Takto radikální řešení je v souladu s celkovou koncepcí bránící se fragmentálnosti, které se některá jiná jevištní provedení románu nevyhnuly. Muži spolu zasvěceně vědecko-materialisticky hovoří o evangeliu, během čehož konzumují teplou limonádu. Hynek Pech jako vzdělaný Berliotz chvíli škytá, pak se zase ovíjí kloboukem. Režisér převádí na jeviště Bulgakovovy „scénické poznámky“ poměrně přesně, téměř pietně. Helena Suchařípová ve své recenzi druhého z mužů přesně charakterizuje: *František Staněk jako Bezprizorný vrací spolu s režisérem básníkovi význam, který bývá často zastíňován atraktivnějšími postavami. Potřeštěný hrdina banálního světa s rozježenou kšticí, tu s nevěřičně, tu z prozřele vykulenýma očima a spoustou vyjukaných gest, skončí po setkání s profesorem Wolandem v blázinci...*<sup>50</sup>

---

<sup>50</sup> Viz Suchařípová, Helena: O věrnosti slovu, Divadelní noviny 7, 1998, č. 7, str. 4.

Ze tmy (v tu chvíli je medově žlutým reflektorem nasvícena pouze lavička) vystupuje profesor Woland v dlouhém tmavém plášti s ozdobnou vycházkovou holí v ruce (Chantal Poullain-Polívková), a sedá si mezi muže. Svým charakteristickým hlasem s přízvukem na poslední slabice muže přesvědčuje, že „*Ježíš existovávááááá!*“. Světlo se v temných okamžicích postupně změní v modré a zpátky. Atmosféru podtrhují temné vysoké i nízké tóny vydávané smyčcovými nástroji, případně skrytý snímací mikrofon umožňující Wolandově hlasu znění s ďábelskou ozvěnou. Během celého prvního výstupu se vydatnou pomocí hudebních úryvků střídajících dvě základní témata a přesným důrazem na slova dokáže opakovaně měnit náladu. Profesorovi občas napomáhá jeho svita, jejíž členové jsou přítomni v pozadí v slabě modrém světle. Spisovatele nejvíce znejistí profesorovo proroctví o způsobu blízké smrti jednoho z nich, ale rychle na ně zapomenou.

K přechodu z prvního do druhého obrazu odehrávajícího se v Jeruzalémě dochází plynule během Wolandova vyprávění o životě Ježíše - lavička se spisovateli je Wolandovou svitou odsunuta na stranu a přitom se zvedá nahoru opona. Za ní se zjevuje do mlhy zahalený jeruzalémský palác s dřevěným trůnem, na němž sedí mohutný holohlavý Pilát (Josef Vrána), oblečený do rudo-bílé róby antického střihu. Vážnost celé scény vyzdvihuje v hudebních úryvcích převažující zvuk varhan. V této scéně dochází k výslechu pokorného Ješui-Ha Nocriho (**Jiří Zapletal**),<sup>51</sup> ten je oděn jako žebrák do pytlovitě látky, přes hlavu má kápi. Obžalovaný stojí klidně, občas rozpačí ruce na znamení dobrých úmyslů, hovoří o království Božím. Na závěr výstupu je scéna rozdělena bílými bodovými reflektory ze stropu, zní poněkud kontrastně lesní roh. Ješua je odsouzen, na kolenou pak ještě prosí o změnu rozsudku, voják s helmicí na hlavě jej odvádí. Opona se s hlasitým dunivým hukotem zavírá, vracíme se opět do parku. Nastává hádka spisovatelů s profesorem, vedle odcházejícího Berliotze se objevuje žena v černém spodním prádle a dlouhém plášti. Později ještě další člen Wolandovy svity. Ve tmě se zvedá opona, náhle svítí do očí diváků prudký reflektor, je slyšet tramvaj a pak již jen zoufalé volání Ivana Bezprizorného, nastává tma. V slabém modrém světle drží básník přítelovu useknutou hlavu. Změní se světlo, je vidět palác s rudou vlajkou, Bezprizorný volá hystericky milici, Fagot jej honí po jevišti, střelí, oba mizí v portále s ústřední melodií.

---

<sup>51</sup> Fedotov a Tománek vytvořili hereckým obsazením důmyslné paralely Mistr-Ježíš a Ivan Bezprizorný-učedník Matouš. Díky těmto propojením se výrazně „fyzicky“ zesiluje vztah spisovatelů k příběhu Ježíše.

Ocitáme se v blázinci, stačilo k tomu pouze otevřít zadní oponu; vidíme, že na antické budově se objevil červený prapor, do popředí je před zraky diváků přenesen stůl a za chvíli její zřízenci na kolečkovém křesle přiváží svázaného Bezprizorného - přesvědčeného, že viděl Piláta Ponského. Bezbranný pacient zároveň nepochyboval o napojení „konzultanta“ Wolanda s Ďáblem. Při vyšetřování svítí na pacienta obklopeného zřízenci v bílém modré světlo. Profesor psychiatrie Sravinskij s kulatými brýlemi na očích je představován stejnou herečkou jako Wolland. Nechybí mu tak ďábelské rysy, které ale, stejně jako u Wollanda nepostrádají skrytý náznak vlídnosti; cítíme, že tyto postavy nepřišly šířit zlo. Zdravotnický personál tvoří členové jeho svity v bílých pláštích a s rouškami na ústech.

Toto pojetí propojující Wollanda s blázcem zvýrazňuje mystickou (transcendentální) rovinu příběhu. Grotesknost celé scény podtrhuje občasně snímání dialogů mikrofonem a jejich úprava echem. Ve chvíli, když básník telefonuje z blázince ven, všichni zřízenci v pozadí bláznivě tančí. Celé zařízení působí ďábelsky zlomyslně, profesor je ironický, svázaný pacient se ale díky jeho působení proměňuje. Ze sebejistého, materialistickým myšlením silně omezeného muže se stává pokornější, citlivější osobnost, nacházející zcela nové obzory. To se postupně projevuje v básníkově jednání i způsobu mluvy.

Zřízenci přiváží postel a ukládají do ní zmateného Bezprizorného. V modře nasvíceném lůžku básníka chvíli mučí svým tancem za doprovodu tajemné hudby se zvuky zvonů dvě svůdné dívky v průhledných šatech. Noční můry vystřídá nový příchozí – v pyžamu oděný Mistr, též pacient psychiatrické léčebny. V blázinci jsou ze stejného důvodu – narušili pravidla společnosti. Mistr vypráví svůj příběh o práci na románu o Pilátovi a Markétce, také Bezprizornímu vysvětluje, že ďábel existuje a básník tentokrát již uvěří. Zní dramatická smyčková hudba, Mistr hovoří o Markétce, v slabém světle na levé straně se dívka v černém s knihou v ruce objeví. Vyslovuje několik replik doplňujících vyprávění milujícího Mistra, je slyšet patetickou klavírní skladbu. Mistr vzrušeně pokračuje ve vyprávění o setkání s milovanou. Setní se.

Do melodie klavíru zní z reproduktoru hlas Markétky – zjevuje se Pilát, je téměř tma. Nasvícen je pouze trůn v modrém světle, k němu už přistupuje šéf tajné služby v černém oděvu s kápí. Zazní varhany. Pilát se pokouší v nočním dialogu zajistit záchranu Jidáše, na konci dává muži měšec peněz. Světelnou proměnou se děj vrátí k lůžku v blázinci.

Pokračuje rozhovor Bezprizorného a Mistra, ten hovoří jak se rozhodl ze strachu spálit román. Do toho duní divoké bubny, po scéně jsou krátce rozmístěny postavy s ohni. Zjevuje se Markétka, stojí kousek od postele, milenci k sobě natahují ruku a dívka promluví – „ (...) *zítra přijdu a zůstanu s Tebou.*“ Její poslední slova končí příběh Mistra a jeho lásky, spisovatel nemá odvahu dívce z blázince psát. Stmívá se, Mistr se svíčkou odchází. K Bezprizornému se opět příkradou svůdné dívky, které se náhle do pacienta zakousnou. Ten křičí, zní vysoký ženský hlas doprovázený pravidelnými údery zvonu. Tma.

Markétka sedí v kabátě na narudle nasvícené lavičce, trápí se tím, proč o sobě nedává Mistr vědět? Její monolog doprovází dramatický milostný hudební motiv, rozjímající dívku vyruší Koroljev připomínající komunistického agenta, ruce má v kapsách a oznamuje potutelným hlasem, že zmizela Berliozova hlava. Dívka se podezřelého muže nebojí. Během dialogu oba zcela zmizí ze světla, v tu chvíli dívka získává dojem, že se může něco dozvědět o Mistrovi a ptá se: „*Žije?*“ Oba stojí mimo reflektor mířící na prázdnou lavičku. Následuje pozvání na návštěvu k slavnému cizinci, před kterou si dívka má namazat nahé tělo mastí. Markétka je odhodlána učinit pro setkání s milým cokoliv, jet „*třeba do horoucích pekel*“. S vrcholící hudbou končí první půle.

Druhá půlka inscenace začíná v téměř úplné tmě - je totiž noc, z níž vystupují se svícemi v rukou Markétka s Koroljevem, který odhodlané dívce vysvětluje, co ji právě čeká. Tato scéna nahrazuje románový let nad městem. S Wolandovými slovy „*vitáme Váš*“ se totiž Markétka náhle ocitá v tajemném moskevském bytě, v křesle sedí v bílém županu oblečený ďábelský profesor a hraje s kocourem Azazelem šachy. Přítomna je celá Wolandova svita, rozložená na pohovce. Všichni jsou spoře viditelní, máme pocit, že se nacházíme v neveliké místnosti.

Zní nová „přechodová“ hudba, v níž dominuje vysoký tón ženského hlasu a kovové údery, jako do zvonu, při kterém je Markétka obřadně převlékána do slavnostního oděvu královny plesu. Všechno dění v pokoji se ve chvíli převlékání zpomalí, reálné dění jako by přecházelo do snu. Na slovo „*Hudba*“ ples začíná, královna plesu Markétka sedí oděna do červeného roucha v křesle. Prostorem se line melodie fantastického valčíku, jehož strhující rytmus vytváří kontrastní atmosféru k předešlému výstupu. Rozličné postavy účastníci plesu defilují za oknem nacházejícím se za Markétkou, narozdíl od rudobílého pokoje s množstvím zapálených svícnů jsou nasvíceni zeleně. Důležitou osobou je Frida, jež udusila své nechtěné dítě a kapesník,

kterým tak učinila, jí je neustále zlomyslnou společností ukazován. Celá scéna získává světelnou proměnou dojem prostornosti, vždyt' malý byt se proměňuje v plesový sál, tento dojem umocňuje hlas ceremoniáře upravený echem. Ples se postupně blíží k vrcholu – rej postav v šerosvitu okolo Markétky dívky křepčí, následují sóla divokých bicích jako z Afriky, při nichž se smyslně kroutí a skáče samotná Helena v růžových šatech, které necudně vyhrnuje. Zdá se, že se schyluje ke striptýzu, ten však náhle nečekaně přeruší hukot a bleskově přijíždějící vozík s rudým ubrusem. Leží na něm živá hlava spisovatele Berliotze. Výstřely z pistole člena svity Azazela ve fraku, ji umlčí. Při dramatické skladbě je na chvíli navozena groteskní atmosféra strachu z agentů, opět se střílí, přítomní se krčí, zacpávají si uši. Celková nálada se ještě několikrát rychlým střihem promění.

Po skončení plesu dobrosrdečná Markétka (oblečená již v kabátě) úspěšně žádá Wolanda, jenž jí nabídl splnění přání, aby nebohé Fridě již nikdo neukazoval kapesník, kterým zadusila své dítě. Tato scéna probíhá v tichu či za tichém doprovodu klavíru. Hlasy hovořících zní s ozvěnou, podobně jako na některých jiných místech. Téměř nikdo se nehýbá. Po sborovém volání Fridy Wolandovými pomocníky se dívka s radostným výkřikem objevuje v okně, zní euforická hudba. Markétka odchází, stojí sama zády k hledišti pod modrým reflektorem a zdá se, že Mistra nikdy neuvidí. Profesor, sedící v trůně obklopeném svitou, přání dívky zná a žádá Markétku o jeho vyslovení. Dívka ze sebe dramaticky vyhrkne přání setkat se s milým. Se strhující hudbou se za lenoškou v okně skutečně Mistr v pyžamu náhle objeví.

*„Pěkně ho zřídili“*, komentuje jeho stav Woland. Statická mizanscéna tohoto výstupu má v sobě obrovskou dynamiku: v okně na levé straně stojí Mistr, uprostřed se nachází trůnicí Woland obklopený svitou a na pravé straně klečí v modrém světle (Panna Marie) Markétka. Napětí ze vzdálenosti mezi milenci, kteří se vlastně dosud v celé inscenaci přímo nesetkali, je obrovské. Woland Mistra zpovídá – na konci rozhovoru ukazuje nezničený rukopis románu, čímž vyvolává nadšení klečící Markétky. Zní disharmonické tóny.

Pozornost se přesouvá na okraj jeviště, kde ve velmi úzkém, namodralém kuželu světla probíhá konec jeruzalemského příběhu.<sup>52</sup> Pokoj je ovšem stále osvětlen,

---

<sup>52</sup> Opomněl jsem se zmínit o postavě Centuria, kterou ztvárnil tehdy začínající herec Jan Hájek, ten v rozhovoru pro Divadelní noviny své tehdejší působení v Klicperově divadle zajímavě komentuje: *(...)která mě napojila na Káju Dorrovou, a ta zase na Sergeje Fedotova, za kterým jsem jezdil na semináře na Jiráskův Hronov. On pak souhlasil s tím, že mohu být u jeho zkoušení Mistra a Markétky. A dostalo mě to. Celá atmosféra okolo tehdejšího Divadla roku. Dokonce jsem si při jedné repríze zahrál*

všichni v něm tiše sledují historické setkání Piláta s učedníkem Matoušem Lévim (**František Staněk**). Pilát si vyžádá Matoušovu největší cennost, jeho pergamen a čte. S poslední větou se zachvěje – „*Není většího hříchu nad zbabělost*“. Hraje ponuře trubka, Pilát vzrušeně oznamuje, že zabil Jidáše, Mistr přistupuje k Pilátovi, kleče před ním zaujatě sleduje závěr audience. „*Ani v noci při úplňku nemám klid*,“ vydere se z úst zoufalého místodržícího.

Děj se vrací do bytu s Wolandem , kde svítí světla svícňů (reflektory medově žluté), Markétka prosí o návrat, aby vše bylo jako dřív. Mistr je skeptický, přání dívky je ďábelským profesorem vyslyšeno.

S hukotem padá opona, Azazel ještě před ni posune lavičku. Hudba euforická, radostná . „*Volni, svobodni*,“ extaticky pronáší za ruce se vedoucí milenci v modrém světle. Sedají si na lavičku. Mistra trápí obavy z budoucnosti: „*Z čeho budeme živi?*“, Markétka milence přesvědčuje, že budou šťastní. Přichází Azazelo s otráveným vínem, padají k zemi s dramatickou hudbou, pak zvony, smyčce, píšťaly, nejprve vstává Markétka. Milenci přesně nechápou, co se s nimi stalo, scéna se zaplňuje dýmem, Azazel stojící na lavičce je vyzývá k odchodu, hudba vrcholí.

Do dýmu vtančí s pochodněmi v rukou Wolandova svita, jejich pán stojí impozantně v úzkém pruhu chladného světla vysoko nad scénou na stavbě paláce, služebníci mu oznamují že budova Masolitu hoří. V kápi přichází Matouš, jehož „*Pán četl Mistrův román a žádá klid pro něj i jeho obětavou dívku*.“ Tato scéna v románu předchází podávání otráveného vína, Mikulka tak správně poznamenává, že touto nepatrnou změnou je *ještě výrazněji než u Bulgakovo připomenuto, že Mistr s Markétkou jednoduše neměli v otázce své „záchrany“ na vybranou.*<sup>53</sup> Zdůrazňuje se zároveň Wolandovo postavení.

Dlouhý akord varhan doprovází slavnostní příchod bíle oděných Mistra a Markétky mezi plameny loučí, na scéně se objeví Pilát. Aby jeho příběh mohl být šťastně dokončen, dává mu Mistr s vřelým objetím volnost, z nekonečných útrap propuštěný místodržící pak odchází za zvuku trubky do „mystického“ světla na konci jeviště, kde na něj čeká Matouš. Woland v této scéně pronáší dlouhý monolog o

---

*roli centuriona, protože v souboru došlo k výpadku. Pak jsem se dočetl v nějaké recenzi o mém svěžím výkonu. ( asi H.Suchařípová - Pozn.aut..) V divadle vznikla trochu dramatická situace, v tom smyslu, může-li režisér bez vědomí vedení narychlo obsadit záskok(...). Viz - Jan Kerbr: Ostrava se mi rozpustila v krvi, Divadelní noviny 15, 2006, č. 5, str. 8-9. Hercova slova dokládají sílu vztahu některých herců a režiséra, zároveň Fedotovovo nestandardní chování. Viz - Jan Kerbr: Ostrava se mi rozpustila v krvi, Divadelní noviny 15, 2006, č. 5, str. 8-9.*

podstatě zla na zemi a loučí se s milenci. Padá opona, Mistr s Markétkou se drží za ruce a vcházejí do modrého světla v popředí. Zní vypjatá hudba, do ní ze záznamu hlas Markétky střežící Mistrův věčný spánek : „*Slyšíš jak je ticho? Vychutnej, co Ti bylo odepřeno....*“. Již beze slov udělají několik kroků zpět, zastavují se. Pootočí se s nimi točna – vlastně celý svět, pak zamíří k vzadu umístěné pohovce pokryté červenou látkou, jsou v rudém světle. Markétka pokládá svou hlavu na Mistrovu hrud', usínají, zhasíná modré světlo vepředu, za milenci jsou ještě dvě hořící svíčky. Žijí, jsou v ráji, v pekle? Cítíme, že jsou konečně šťastní. Hudba vrcholí. Padá opona. Do tmy zazní ještě jeden hudební motiv, nastává ticho.

Inscenace zůstala věrna určité neuchopitelnosti Bulgakova románu, jeho interpretační otevřenosti, přičemž paradoxně i přes omezení magických scén vystupoval do popředí její transcendentální rozměr, jak připomíná ve své studii také Vladimír Mikulka. Skutečně „vynikajícím tahem“ se stalo obsazení české francouzsky Chantal Poullain-Polívkové do role profesora Wolanda. Herečka měla k roli výborné předpoklady, již její charakteristický a nezaměnitelný tón s cizím přízvukem jasně vyjadřoval skutečnost, že profesor je cizincem. Kostýmováním vysoké a štíhlé Pollain-Polívkové do tmavého dlouhého kabátu se šviháckým baretem a knírkem se vytvořil základ tajemného cizince s vycházkovou holí v ruce. Výraznou hereckou stylizací pak vznikla těžko popsatelná postava bezpohlavního d'ábla, který je ale zároveň muž i žena. *Podmanivým altem skvěle artikuluje elegantní Woland, který věren Bulgakově a Fedotově dualistické koncepci d'ábla nepřišel na svět pokoušet ani páchat zlo, ale vrhat stín světla, jednat v zájmu vyšší spravedlnosti,*<sup>54</sup> jak napsala Helena Suchařípová. Nutno dodat, že užitými hereckými prostředky působila postava Wolanda oprávněně sebejistě, *v mžiku vzplane divokostí šelmy a hned se oddá rozkoši z komediálního řádění.*<sup>55</sup> Každé jeho gesto a pohyb na scéně jako by vyjadřovaly jasný (zároveň ale nevyslovený) význam profesorovy návštěvy. Celým příběhem procházel s ironickým nadhledem, kterému ale nechyběl skrytý soucit s trpícími odvážnými milenci.

*Mistr a Markétka* v Klicperově divadle se zařadil mezi nejvíce ceněné inscenace v dané divadelní sezóně, mnozí recenzenti ji považovali za vrchol Fedotovovy práce v

---

<sup>53</sup> Viz Mikulka, Vladimír: Ďábelské souboje, Kritická příloha Revolver Revue, březen 2000, č. 16, str. 110.

<sup>54</sup> Viz Suchařípová, Helena: O věrnosti slovu, Divadelní noviny 7, 1998, č. 7, str. 4.

<sup>55</sup> Viz Tichý, Zdeněk A: V Hradci vládne ďábelská Chantal, MF Dnes – 11. 11.1998, str. 22.



Čechách.<sup>56</sup> Někteří příznivci Fedotovovy předchozí ruské tvorby (např. Jan Císař) mohli inscenaci s minimem tajemné magie, která se v souvislosti s Bulgakovovým románem nabízela, shledat jako poněkud „akademickou“.

Příběh Hradecké inscenace *Mistra a Markétky* měl rok po premiéře nečekanou dohru. Na festivalu Evropských regionů se na hlavní scéně Klicperova divadla představila další Fedotovova inscenace Bulgakova románu, tutu verzi vytvořil s polskými herci z Jelení Góry. Zástupci autorských práv Karla Tománka považovali toto uvedení za porušení autorského práva, jelikož v inscenaci nebylo zmíněno jméno českého dramaturga a dramatika, nenalezli totiž zásadnější rozdíl mezi polskou a českou dramaturgií, či dokonce inscenací. Zásadnější rozdíl mezi nimi vskutku na první pohled nebyl, pouze v plesové scéně se objevily obličejové masky (běžně dostupné v obchodech), a tak asi největší snadno rozeznatelný rozdíl mezi polskou a hradeckou inscenací se ukázal v odvážnějším pojetí proměny Markétky v dívoženku. Tam byla totiž skutečně nahá herečka, to Hradecká představitelka Markétky Kamila Sedlářová odmítla.

Nečekané rozuzlení přinesla informace o Fedotovově první polské inscenaci *Mistra a Markétky* ve městě Gužov Velikopolskij, která předcházela verzi hradecké. Ta se totiž ve způsobu dramaturgie shodovala s oběma následujícími, její existence dokazuje oprávněnost režisérova postupu. Jádrem problému spočívá v pojetí autorství, Fedotov nadiktoval svou představu Tománkovi a ten napsal divadelní text. Svým způsobem jsou tedy autory oba muži.

Vyhrocený spor se podařilo urovnat, ale rozmíška mezi Fedotovem a Tománkem trvá dodnes. Všimněme si, že u všech následujících dramaturgií je u autora jevištního přepisu uvedeno jméno Fedotov, které je případně doplněno českým dramaturgem a překladatelem!

---

<sup>56</sup> Viz Mikulka, Vladimír: Kritická příloha Revolver revue, nebo Suchařípová, Helena: O věrnosti slovu, Divadelní noviny 8, 1998, č. 7, str. 4.

## Hráči

Do zcela odlišného divadelního světa než v předchozích působištích znovu zavedla Fedotova další zastávka. Tentokrát se mu totiž naskytla první (a zatím poslední) možnost práce v českém soukromém, komerčním divadle. **Karel Heřmánek** - principál pražského Divadla bez zábradlí byl Fedotovovou tvorbou uhranut na hradeckého festivalu a proto s nabídkou neváhal. Jako podnikavý majitel divadla byl rozhodnut mít ve svém podniku (z dostupného) to, co považoval za nejlepší v daném čase. Fedotov se svým způsobem inscenování takovou představu dokonale naplňoval. Dříve než došlo k vlastnímu hostování ruského režiséra, stačil ještě v Heřmánkově divadle vystoupit Fedotovův domovský soubor s *Ženitbou*, famózní úspěch inscenace jen prohloubil chuť k vzájemné spolupráci.

Fedotov si již na počátku práce v **Divadle bez zábradlí** musel uvědomit, že vstupuje na území se zvláštními pravidly. Principál Heřmánek zodpovědný za chod celého souboru, zde držel ve svých rukou veškerou moc. Byl to také on, kdo určil titul i dopředu oznámil herecké obsazení, což jinde bylo více méně v kompetenci Fedotova. Obsazení se během zkoušení mírně pozměnilo, neboť někteří herci nezvládli náročnost práce s Fedotovem. Heřmánek se také obsadil do jedné z hlavních rolí.

S jistou pravděpodobností se tak dal čekat střet dvou silných individualit. Podobně jako Heřmánek v Divadle bez zábradlí, ještě daleko razantněji vládne v Permi U mostu Fedotov. Jenže Sergej Fedotov je zkušený, z různých hostování ostřílený hráč, který se dokáže přizpůsobit všelijakým těžkostem.

**Nikolaj Vasiljevič Golol** napsal celkem tři celovečerní dramatické texty, *Hráči* vznikli jako poslední z nich, a to pravděpodobně v rozmezí let 1835-36. *Igorky* (orig.) jsou svým rozsahem spíše rozšířenější aktovkou. Napovídá tomu i samotný fakt, že premiéra hry 5. prosince 1836 u příležitosti benefice slavného herce M. S. Ščepkina proběhla společně s uvedením *Ženitby* během téhož večera.

Podtitul hry zní „příběh dávno uplynulých časů“. Hráčskou vášeň, která přišla do Ruska z francouzských salónů 18. století, Gogol v této hře na rozdíl od svých ruských předchůdců (např. Puškin) paroduje, zcela pomíjí romantický motiv nešťastně zamilovaného nevinného hráče, který se dostává do rukou zlodějských podvodníků a končí sebevraždou. Gogolova kritika míří přímo k lidem, kteří spojili svou představu

snadného, bezpracného výdělků s hazardní hrou, hrdiny příběhu zde jsou pouze tito falešní hráči. To se pak stalo předmětem dobové kritiky, ve hře totiž nevystupuje žádná žena, což se jeví jako neobratnost snižující zajímavost hry, která se navíc zdála příliš ponurá a neživá.

Děj *Hráčů* připomíná spíše rozvedenou anekdotu rozdělenou do 25ti krátkých výstupů. Gogola inspirovala různá vyprávění o životě hráčů, z nich vytvořil mistrovskou studii hráčské vášně. Vše se odehrává během jednoho večera v zašlém venkovském hotýlku, kde se náhodně ubytuje profesionální karetní hráč Icharev. Zde se záhy setkává se skupinou místních podvodníků, kterou vede Štěpán Ivanovič Utěšitel. Když se ukáže, že se vzájemně nedokáží obehrát, nabídne Utěšitel Icharevovi spolupráci. Obětí jejich společné hry se má stát mladý husar Glov, jenž dočasně opatruje peníze svého otce. Jenže peníze nelze ještě z banky vybrat, a tak Utěšitel nabízí, že si od Ichareva vezme osm tisíc rublů, aby mohl odejít za další prací a Icharev má zatím čekat pár dnů na splatnost Glovovi směnky na dvě tisíce rublů. Když Utěšitel zmizí, Icharev zjišťuje, že vše bylo pouze hrou a on byl podveden, v rukou mu zůstal bezcenný papír.

Divák či čtenář až do konce netuší, kdo celou hru vlastně ovládá, kdo je vítěz a poražený, ačkoli zpětně se celá zápletka může zdát banální. Vše, co se v *Hráčích* děje, je postaveno na realistickém vidění a běžném konvenčním uvažování přesto je to ale zdání, klam. Nejednoznačnost vnímání člověka a společnosti vede k základním úvahám o schopnostech a možnostech jedince orientovat se v odcizeném světě. Tak se prostá hra o tom, jak malí podvodníci napálí sebejistého podvodníka, může řadit bezesporu mezi nadčasová díla světové dramatické literatury.

Život *Hráčů* na jevištích stojí trochu ve stínu prvních dvou Gogolových her, což může být zapříčiněno nevhodným rozsahem na pomezí aktovky a celovečerní hry. Gogolovy rukopisy však svědčí o tom, že autor si sám *Hráčů* cenil více než *Ženitby*.

První překlad do češtiny pochází z roku 1885, hra však zůstávala stranou většího zájmu inscenátorů, vznikaly jen průměrné inscenace. Nejznámější dosavadní provedení *Hráčů* v Čechách je bezesporu **Smočkova verze z Činoherního klubu s Josefem Abrahámem v hlavní roli**, která měla premiéru v roce 1982. Toto provedení, jehož věhlas překročil naše hranice, se pro Fedotova stalo pomyslnou metou, kterou chtěl, jako urputný „divadelní maniak“ a hráč, překonat.<sup>57</sup> Zároveň se s pomocí této vize

---

<sup>57</sup> Informace vychází z rozhovoru s Kamilem Halbichem. Rozhovor je zaznamenán na audio kazetě autora textu.

snažil motivovat všechny zúčastněné v Divadle bez zábradlí k chuti do nestandardní práce, velmi odlišné od zaběhlých zvyklostí této pražské scény.<sup>58</sup> Fedotov vytvářel inscenaci s předem jasnou koncepcí, neváhám říci s dokonale ucelenou představou jak by měla vypadat. V zásadě totiž vycházel ze své první inscenace *Hráčů* vytvořené v domovské Permi. Tu bylo možné v Čechách vidět na hradeckém festivalu. Její videozáznam dokonce posloužil hecům v Divadle bez zábradlí jako důležitý výchozí materiál. Inscenace odhaluje temný svět podvodníků, kde si nikdo není ničím jist. Ač v časovém určení důsledně vzdálena našemu světu, odráží inscenace současné kruté mafiánské poměry v Rusku, kde inteligentní podvodník podléhá tupé síle větších zlosynů. (V inscenaci se střílí!)

Scénografie byla v podstatě převzata, jestliže ne v detailech, tak v principu, v celkové náladě řešení scény, tedy zařízení zašlého hostinského pokoje s okny. Úprava struktury textu, i jednotlivé mizanscény se také opírají o permskou verzi. Zcela nová byla v inscenaci výrazně užívaná hudba **Vladimíra Franze**, ale i nově vytvořená do děje přímo nezasahující ženská postava Adelaidy.

Jedna recenzentka po uvedení *Hráčů* inscenaci identifikovala jako odvozenou kopii permské *Ženitby*!<sup>59</sup> Problém vidím ve vytríbenosti vnímání. S trochou nadsázky totiž mohu říct, že každé divadelní představení je stejné, a může jít o různé inscenace! (např. Diváci si sednou do hlediště, herci vstoupí na jeviště, něco řeknou, projdou se, za 2 hodiny se ukloní, divák tleská a zvedá se k odchodu.)

Fedotov díky důsledné metodě snažící se o autentické fyzické jednání postav ztvárňovaných herci nemůže repliku prostě vytvořit, neboť už změnou herců a jejich psycho-fyzického vybavení nastávají nové vztahy, je tu přítomna zcela nová skutečnost. I v rámci jednoho nastudování lze díky specifické improvizaci reagující na podněty daného okamžiku hovořit o jedinečnosti každého představení.

Předchozí úvahy zcela opominuly fakt, že se v Praze hrálo česky v překladu Aleny Morávkové s použitím některých vět z překladu Leoše Suchařípy. Příprava trvala 2

---

<sup>58</sup> Zkoušelo se například i ve sklepení divadla, Kamil Halbich dokládá, jak do zkoušky omylem vstoupila návštěvnice divadla, Fedotov neváhal zmáčknout revolver a zfouknout svíci. Dívka prodělala šok, ze kterého se prý dlouho nemohla vzpamatovat. (Viz záznam rozhovoru s Kamilem Halbichem na audiokazetě v archivu autora).

<sup>59</sup> Autorka doslova píše, že se *Hráči zdají být poněkud odvozenými od permského představení Ženitby. Ruské divadlo však viděl málokdo, a tak se publikum s dávnými, a přeci tak současnými karbaníky jistě osvěží.* Viz Jeníková, Eva: V Hráčích se herci vyřádí, Slovo - 15. 12. 1999, str. 7.

měsíce, zkoušelo se vždy od 9 hodin do 14, psychofyzické rozcvičky před zkouškou byly pro všechny herce povinné, poctivě na nich cvičil i režisér.

Inscenace zachovává dobové a místní určení dané autorem, odehrává se tedy v hostinci v Rusku poloviny 19. století. Scénografie – jejímž autorem je sám režisér vydatně napomáhá dokonalé představě daného prostoru a času. Temný hotelový pokoj je vytvářen zadní stěnou pokrytou zašlou tmavou tapetou, s oknem a dřevěnými dveřmi se skleněnou výplní v horní části. Důmyslné užití různého osvětlení mění průhlednost obou ploch. Osoby za sklem se tak mohou náhle zjevit či zmizet. Na stěně visí několik obrazů, jedním z nich je portrét Gogola(!), který tak symbolicky nahlíží na své dílo. Zhruba uprostřed místnosti stojí nezbytný kulatý hráčský stůl s ubrusem a několika dřevěnými židlemi okolo, nad stolem visí na dlouhém kabelu skomírající lampa. V pravém koutě stojí postel. V levém rohu místnosti se nachází kamna, které občas kouří a zároveň také částečně osvětluje svým ohněm místnost. Iluzi ohně vytváří skrytý reflektor s červeno - oranžovým filtrem a kouřostroj. Kostýmy i nábytek vybral režisér z fundusu divadla,<sup>60</sup> podtrhují snahu o vyvolání pocitu, že se nacházíme v ruské středostavovské společnosti před 150ti lety. Icharev byl oblečen honosněji, zatímco Utěšitelova banda působila dosti ošuntěle. Důležitým prvkem bylo samozřejmě i líčení (tvorba masky), které vedle vlastní herecké práce spoluvytvářelo danou postavu. Vzhledem k tomu, že hra se odehrává v pánské společnosti, nechyběly umělé vousy, či licousy. Výbavu herců doplnily v případě hostinského ještě brýle, a čapka a dále četné rekvizity jako kufřík, pistole, hůl, lavor s vodou, svícen, cigarety atd.

Inscenaci otevírá sugestivní prolog, přidaný režisérem který, rychle vtáhne diváka do temného šerosvitného světa falešných hráčů. Gogolova hra ve skutečnosti začíná scénickou poznámkou, která předepisuje, že *Icharev vejde v doprovodu číšníka a svého sluhy Gavrilký*.<sup>61</sup> Fedotovův úvod v téměř absolutní tmě probíhá tak, že do pokoje osvětleného pouze kývajícím se lampou a později také zářícími kamny, vstupuje **Utěšitel (Karel Heřmánek)** a zapaluje svícen, spolu s ním se ve tmě pohybují jeho kumpáni. Bleskově prohlédnou celý pokoj. Tuto přípravu příští hry doprovází dva temné tóny, které zní i po rychlém odchodu nezřetelných postav, atmosféra zůstává tajemná a napjatá i díky prosvětlenému kouři z kamen. Poté následuje krátká vzrušená vřava

---

<sup>60</sup> Tuto a jiné zákulisní informace jsem získal díky rozhovoru s Kamil Halbichem, vzhledem ke slibu mlčenlivosti, který jsem tomuto herci dal, nemohu o některých zajímavých momentech psát. Ke kostýmům dodávám, že pocházely většinou z čerstvě stažené inscenace Racka. Pouze Karlu Heřmánkovi byl ušit nový kostým. (Rozhovor mám nahrán na kazetě a uložen ve svém archívu)

<sup>61</sup> Viz Gogol:Hráči (překlad Alena Morávková).

v zákulisí a do místnosti vchází elegantní **Icharev (Oldřich Kaiser)** spolu s hostinským **Alexandrem** v podání **Kamila Halbicha**.<sup>62</sup> (Fedotov vypustil celkem nadbytečnou postavu Icharevova sluhy Gavrilky.) *Nálada předchozího výstupu doznívá, takže skrze groteskně vyhocený, ale zároveň v podstatě věcný dialog se servilním hoteliérem i nadále prosvítá neurčitá, poněkud hrozivá tajemnost. Fedotov zde vlastně do ryze scénických prostředků převedl princip, na kterém Gogol založil celou hru.*<sup>63</sup> Tato podivná tajemná atmosféra prostupuje celou inscenaci, a tak i zdánlivě banální výstup má v sobě něco nedořečeného, mystického. Vzrušení přináší stálou nejistotu, zda viděné je skutečnost či jenom hra.

Příběh se dále odvíjí víceméně v souladu s předlohou, Fedotov ale až neskutečně překvapivě dokáže nalézat jednotlivé situace vycházející z textu i prostředí, jejichž rozehrání pak dává inscenaci dynamiku, rychlá energická akce se střídá s trapnou pauzou apod. Vše nápaditě doprovází Franzova hudba, která jako by napomáhá rozehrát těla herců, nebo naopak tvoří k akci kontrast. Můžeme plnoprávně hovořit o přítomné gogolovštině.

Na jevišti se překvapivě, doprovázená hudebním motivem, tajemná černá dáma zjevuje hráčský sen, **Adelaida Ivanovna (Kamila Sedlářová)**, představující symbolicky Icharevův milovaný balíček falešných karet.<sup>64</sup> Když přijdou karty ke slovu, protihráči nespátřena napomáhá svému majiteli k výhrám, dává rukou či očima drobná znamení, obchází stůl a nepovšimnuta odchází. Mihně se i za sklem okna, to když na ni Icharev pomyslí. Stačí pak změna osvětlení a bez sebemenšího pohybu postupně mizí před zraky diváků.

Strhující hra začíná karetní partií Ichareva s Utěšitelem a skupinou jeho dokonale sehraných spoluhráčů. Tu tvoří výbušný a zároveň v myšlení opožděný **Švochněv (Zdeněk Žák)**, který stále někoho líbá, a ostatními škodolibě přehlížený němec **Krugel (Josef Carda)**. *Je přesný v detailech, jeho submisivnost v partě se občas prolomí v psovsky smutných očích.* Fedotovem přesně určené typy vytvářejí svým jednáním pestrou dynamiku.

---

<sup>62</sup> Za zmínku stojí, že tuto roli původně zkoušela Kamila Sedlářová. Teprve až těsně před premiérou se ale Fedotov rozhodl, že hostinského bude hrát Halbich. Ukazovalo se totiž, že Sedlářové ženskost nelze ani důkladným maskováním a hereckým tvořením potlačit. Viz rozhovor s Kamilem Halbichem (audiokazeta v archivu autora).

<sup>63</sup> Viz Mikulka Vladimír: Z bez zábradlí na zábradlí, Kritická příloha Revolver Revue, 2000, č. 18, str. 90.

<sup>64</sup> Herečkou okouzlený režisér si hradeckou Markétku přizval z Hradce Králové k hostování.

Po Izacherovově spolčení s Utěšitelovou bandou dochází k obehrání mladého **Glova** (Kamil Halbich) o otcovy peníze. Vystrašený, směšný kadet, připomínající figurku cínového vojíčka (zcela odlišný od úslužného hostinského) náhle bere pistoli a vystřelí, jeden z členů bandy padá k zemi. Mladík utíká z místnosti, ostatní rychle za ním, zazní další výstřely. Světlo lampy pohasíná, je cítit střelný prach. Takto chytře dramaticky končí první půle.

Druhá půle začíná opět výstřelem v zákulisí, dveře se pomalu otevírají a do ztemnělé místnosti vchází Utěšitel přivádějící ustrašeného kadeta Glova. Za nimi vzápětí přicupitá domnělý úplatný bankéř Zamuchriškin, v podání nejmenšího českého herce **Jiřího Krytináře**, který se svými bizarními tělesnými dispozicemi přináší do škádlení s Utěšitelem drastickou, nikoliv nevkusnou komiku.<sup>65</sup> Zamuchriškin nakonec slibuje brzkou výplatu peněz Glova staršího a odchází. V následné scéně Icharev předává Utěšiteli osm tisíc výměnou za (falešnou) směnku, cítí se velikášsky, pronáší povzneseně monolog vítěze. Zdá se, že jeho výhru nemůže nic ohrozit. Do místnosti však vchází domnělý kadet Glov, který věci uvádí na pravou míru, z vítěze se postupně stává poražený. V tomto posledním výstupu Fedotov škrtl roli Alexandra. Závěr přináší originální tragický výklad Sergeje Fedotova.

Za zvuků temné hudby ustoupila zadní stěna a Icharevovi se tak fyzicky odhalila falešnost hráčského světa. Tragicky osamělý Icharev se marně dovolává zákonů, úzkostnou náladu dotváří temné světlo a kouř z kamen, postupně se prolínají až tři hudební motivy. Zde také s křehkou melodií černé dámy promluví Adelaida Ivanovna, ironicky připomíná některé Icharevovem pronesené zásady hráče. Icharev vzteky zahazuje karty, vytahuje s kufříku pistoli a vystřelí proti sobě, je pouze postřelen a tak ještě pokračuje ve spílání světu hráčů. Hudba vrcholí a světlo pozvolna zhasíná.

Tento vypjatý závěr se jevil většině recenzentů nadbytečný, příliš dlouhý, v sálu jsem měl týž divácký dojem. Nezměnilo to však nic na strhujícím zážitku, jež probouzelo sledování celé hry v níž sebevědomý hrdina končí v hořké deziluzi ne náhodou podobně jako hejtman v *Revizorovi*. Fedotovovu třetí inscenaci *Hráčů* v komorním divadle v **Čeljabinsku** uzavírá též sebevražda Ichareva, ten před tím nahlédne pod obrus hracího stolu – svého světa, objeví se zrcadlo, do kterého hledí s šíleným výrazem v tváři. Okolo něj chodí jako temné přízraky hráči, kteří jej přelstili.

66

<sup>65</sup> Viz Kerbr, Jan: Jak podvádí Kaiser a jak Suchařipa, či Mikulka Vladimír: Z bez zábradlí na zábradlí..

<sup>66</sup> Inscenace byla uvedena v rámci Festivalu Evropských regionů v Divadle Jesličky v roce 2003.

Pražská inscenace znamenala návrat na jeviště pro Oldřicha Kaisera, režisér se s tímto hercem dokonale „sešel“. Jan Kerbr popisuje výstižně Kaiserův výborný výkon: *Jeho Icharev je mužem akce, samolibě si pohrávajícím s vědomím vlastních podvodnických schopností. Gestem ovládá prostor, má přirozenou, přitom dikčně bohatě odstíněnou jevištní mluvu. Před koncem groteskního dramatu, když ho kumpáni opustí s jeho penězi a nechají mu bezcennou směnku, je Kaiserův Icharev na koni, zrupný monolog podává tak sebeopojně, že divák znalý Gogolovy hry na okamžik zaváhá, zda si to nepopletl, tenhle Kaiserův podvodník přeci musí vyhrát... Jemnými decentními prostředky tu je rozehráno karbaníkovo prozření.*

Stejný kritik srovnává Kaisera s alternujícím Suchařípou, který dle jeho pohledu působí úctyhodně. *Jeho nástup na jeviště přivádí bytost na první pohled poněkud záhadnou, nesoucí s sebou jakési tragické tajemství. Profesionální, kultivovaný výkon představuje podvodníka unaveného životem, o němž tušíme, že nedopadne dobře. Kerbr se dále zabývá Suchařípovým výkonem v samotném závěru hry a hodnotí jeho podání závěrečného monologu, je hned z kraje jasné, že prohrál. K Suchařípovu výkonu Fedotovovské finále více přiléhá, ten Kaiserův je ovšem plastičtější a nenapadá mne vhodnější výraz - napínavější.<sup>67</sup>*

Jiné obsáhlé srovnání obou alternací přináší Vladimír Mikulka: *Oldřich Kaiser působí zaníceněji a jako bytostný podvodník věrohodněji. Jeho Ischarev má nesporně charisma falešného hráče, v nadšeném okouzlení svými schopnostmi ale zároveň projevuje i notnou dávku naivity, která se mu později stane osudnou, když poruší vlastní pravidlo o nezbytnosti zachovat během hry chladnou hlavu. Suchařípův Ischarev je introvertnější, melancholičtější, od počátku předurčený k závěrečnému krachu. Jenže též méně výrazný a zdaleka ne tak přesvědčivý. Více se blíží konvečnímu vzoru snaživého světáka – v důsledku toho pak matně vyzní obě důležité krajní polohy role, pyšné nadšení z domnělého úspěchu i zoufalý vztek po odhalení podvodu.<sup>68</sup>* Uvedené části rozsáhlých recenzí dokládají veliký zájem kritiků o Fedotovovo herecké divadlo. Na repertoáru bulvárního Divadla bez zábradlí se divácky úspěšná inscenace se udržela po dlouhou dobu. Jenže zájem diváků neznamená zároveň kvalitu prezentované produkce.

<sup>67</sup> Kerbr, Jan: Jak podvádí Kaiser a jak Suchařípa, Divadelní noviny 9, 1999, č. 22, str. 5.

<sup>68</sup> Viz Mikulka, Vladimír: Z bez zábradlí na zábradlí: Kritická příloha Revolver Revue 2000, č. 18, str. 91.



Okolnosti vzniku inscenace dostaly po idylickém počátku dramatický nádech. Deset dnů před premiérou došlo k velikému konfliktu mezi Heřmánkem a Fedotovem.<sup>69</sup> Heřmánek ztratil důvěru v rozdělanou inscenaci, obával se, že je málo invenční, není vtípná, působí příliš vážně. Následně překódoval hesla u vchodů do divadla, aby Fedotov nemohl vstoupit dovnitř budovy. Režisér musel přiznat porážku. Poslední zkoušky vedl principál Heřmánek. K zásadním režijním změnám ale nedošlo, principálovy drobné zásahy spočívaly například v mírném prosvětlení některých údajně příliš temných scén. Vznikl tak ale jakýsi polotovar, který by Fedotov za normálních okolností nepovolil uvést před diváky.

Půl roku od prvního uvedení se inscenace začala rozpadat, vytrácelo se napětí, již se hrálo pouze to, co je napsáno v textu, navíc s „improvizovanými“ aktualizacemi. Chyběly Fedotovy připomínky či jiný zodpovědný dozor nad vývoj inscenace. A tak „robustně komediální“ živel zcela převládl. Některé výstupy se proměnily téměř v cirkusová čísla, osvědčené triky a zeizující vtípky Fedotovem zásadně odmítané se vrátily. Mikulka dokládá, jak se svévolně improvizujícím triem Carda – Heřmánek – Žák nechal strhnout dokonce i David Suchařípa, který v rámci role řekl například: *„chtěl bych mít tolik peněz, kolik zmizelo v našich kampeličkách“*.

Ihned po premiéře v půli prosince odjel rozrušený Sergej Fedotov právě koupeným starším temně černým Mercedesem, odhodlán dojet s ním co nejrychleji přes Polsko do Permi! Nedostal se tam, v půli cesty jej postihla těžká dopravní nehoda. Luxusní limuzína musela do šrotu a Fedotov skončil v nemocnici s těžkým zraněním hlavy, zůstala mu na ně trvalá viditelná vzpomínka v podobě velké jizvy na čele. *Strach ze smrti, z okamžiků „života za životem“ necítím. Věřím, že po smrti život pokračuje.*

---

<sup>69</sup> Na konci zkouškového období dva herci, pan Heřmánek, šéf divadla, a pan Žák, už se mnou nechtěli jít dál, do hloubky, k vážnému divadlu. Chtěli zůstat na úrovni zábavného divadla, na úrovni věcí, které jsou vyzkoušené, které platí na diváka. Nedokázal jsem je přesvědčit, že divadlo je potřeba děla dramaturgicky přesně, a ne s použitím nějakých triků, někdy vyložené cirkusových kousků. Viz Hejková, Kateřina:

*Někdy jen jako bych se bál vyjít z té šamanské, magické zóny, ve které se pohybuju, když dělám divadlo. Když v ní jsem, cítím totiž všechny okolní vjemy, všechny anděly kolem sebe, všechny hvězdy nad sebou. A nejraději bych tam zůstal.<sup>70</sup>*

---

Misionář ruského divadla na Zábradlí(rozhovor se Sergejem Fedotovem),:Nedělní noviny - 16. 4. 2000, str. 17.

<sup>70</sup> Hulec, Vladimír: Nikdy neudělám nic proti své duši/Rozhovor se Sergejem Fedotovem/, Divadelní noviny 13, 2004, č. 8, str. 8–9..

## Výnosné místo

*Za co tě mám mít ráda? Zadarmo?*

*Alexandr Nikolajevič Ostrovskij*

Fedotovova rekonvalescence po autonehodě netrvala příliš dlouho, neboť již na jaře roku 2000 byl znovu v Praze, aby připravil z předešlého podzimu domluvenou inscenaci v Divadle Na zábradlí. Měl zde šanci zapomenout na nespokojenost a trpký pocit ponížení a prohry plynoucí z předchozího působení v Divadle bez zábradlí. Jak v rozhovorech vzpomíná, umělecký šéf Divadla Na zábradlí Petr Lébl několikrát navštívil dejvického *Revizora* a byl jím okouzlen, dokonce Fedotova požádal, jestli by mohl u něj dělat asistenta. Lébl coby umělecký šéf Divadla na zábradlí měl představu, že by se v jeho dramaturgickém plánu měl objevit Ostrovskij. Po vzájemné dohodě nakonec padla volba na *Výnosné místo*, které se snad nabízelo pro svou aktuálnost, vždyť takových „výnosných míst“ se po „sametové revoluci“ vyskytlo v české společnosti mnoho a zájemci o ně často opouštěli mravní zásady. Výhodou byla zajisté také přítomnost autora překladu Leoše Suchařípy<sup>71</sup> v hereckém souboru. Inscenace *Výnosného místa* znamenala pro Fedotovu divadelní činnost v Čechách jistý zlom, sáhl totiž poprvé na jiného autora než osvědčeného Gogola či Bulgakova.

**Alexandr Nikolajevič Ostrovskij** (1823-1886) je typickým představitelem ruského realismu 19. století, ale také spoluzakladatelem moderní ruské dramatiky. V jeho hrách se uskutečnila syntéza dvou velkých dramatických tradic. Západoevropské, založené na dramatickém ději s prudkým spádem (Scribe), a ruské, opírající se více o prokreslenou povahokresbu postav, čehož je dosahováno především řečovou charakteristikou. (Tento směr pak pokračoval k Tolstému a Čechovovi.) Ona syntéza by se ovšem neuskutečnila bez Puškina a Gogola. Fedotov právě gogolovské momenty ve hře nacházel a následně převáděl na jeviště. Hry Ostrovského odrážejí především život ruských kupců.

*Výnosné místo* (*Dochođnoje mjesto*) z roku 1857 přináší téma konfliktu poctivého člověka se zkorumpovanou byrokracií. Hlavní hrdina hry – mladý, čestný a vzdělaný Žadov se svými životními názory a postoji ostře naráží na úřednickou společnost, jejímž hlavním představitelem je zde jeho strýc, generál Višněvský. Žadov

---

<sup>71</sup> *Suchařípův překlad je jako vždy většinou citlivý a někdy ovšem záměrně brutálně aktualizující – tentokrát zaujme důsledností lexikálních prostředků: úřední jazyk proniká i do nejintimnějších sfér stádních bytostí: Bělogubov se pře Julinčinými výčitkami ohrožuje fakt, že jejich sňatek závisí jen od jeho*

se ožení s prostou Polinou, která jej pod vlivem matky a dobře provdané sestry Julinky (její manžel - nepřilíš vzdělaný Bělogubov - je v byrokratickém systému přízpusobivějším kolegou Žadova) přiměje, aby se ponížil a šel prosit ke strýci o lepší místo. Višněvský ovšem zkrachoval – provalily se jeho nezákonné machinace a hrozí mu dokonce soud, což Žadov neví. Strýc se mu vysměje. Teta Anna, od počátku stojící za Žadovem, nakonec mladý zamilovaný pár usmíří. Hra končí oznámením přednosta kanceláře Jusofa, že Višněvského ranila mrtvice.

První uvedení hry za hranicemi Ruska se uskutečnilo v Praze roku 1868 (další nastudování 1880). Pozoruhodnou dobově aktualizovanou inscenací *Výnosného místa* nastudoval ve dvacátých letech v Moskevském divadle revoluce Mejerchold, jenž v hereckém pojetí ovlivněném biomechanikou, ale i ve scénografii zvýraznil groteskní prvky.<sup>72</sup> U nás se po roce 1948 *Výnosné místo* spolu s jinými z 50ti Ostrovského her hrálo především v rámci povinného uvádění sovětských a ruských autorů, naposledy se na české jeviště dostalo v roce 1985. Dramaturgie Divadla Na zábradlí hru po 15ti letech vrátila zpět před diváky do světa značně proměněného, ve kterém můžeme nalézat četné analogie s dobou Ostrovského.

Výprava inscenace v Divadle Na zábradlí se ale v souladu s režijní koncepcí nesnaží o násilnou aktualizaci, nabízí důsledně s určitou groteskní stylizací obraz společnosti 19. století. Výrazně tomu napomáhají kostýmy **Kateřiny Štefkové** vycházející z dobové módy, přísně dbající na společenské postavení jedince. Zvláště u ženských postav přinášejí kostýmy s klobouky, vějíři a krinolínami nutné omezení pohybu a někdy působí až komicky, čemuž napomáhá specifické herecké jednání – Polina a Julinka například sedí strnule vedle sebe na pohovce jako nazdobené panenky.

Scéna **Jana Duška** vycházející z návrhů **Petra Lébala**, účelně člení hrací prostor. Přední část představuje byt Višněvského – postačila u portálů umístěná křesílka, zrcadlo a k tomu veliké bílé dveře po stranách. Otevřením červené opony se ocitneme v salónu Kukuškinové s ústřední lenoškou, zadní prostor je zakryt závěsem do tvaru otevřeného písmene „v“. Odhalením levé strany se dostaneme do chudého bytu Žadova, na pravé straně se nachází zadní část restaurace. Výrazné jsou dva lustry zavěšené za sebou nad scénou. Temný „gogolovský“ obraz spoluvytváří tylová opona přes celou

---

*povýšení, už přece „hlásil“ mamince. Gesticky bohaté dialogy je pro herce radost hrát.* - Viz Sloupová, Jitka: Nenápadný návrat hrdiny, Divadelní noviny 9, 2000, č. 10, str. 5.

<sup>72</sup> Viz Martínek, Karel: Mejerchold, Orbis Praha 1963, str. 235-236.

plochu jeviště, a to (ne zcela čitelně) v scénách představujících zkažený nemorální svět. Postavy díky zvolenému způsobu svícení často vytvářejí na závěsu stíny.

Fedotov se s Ostrovského textem jako režisér setkal v Praze vůbec poprvé, přistupoval k němu se svojí tradiční úctou, která vylučuje předem radikální výklad.<sup>73</sup> Nicméně učinil spolu s dramaturgyněmi **Ivanou Slámovou** a **Kristýnou Žantovskou** poměrně zásadní škrty, zvláště velmi výrazně krátil některé dlouhé promluvy, často totiž působily spíše jako za sebou řazené monology popisující široce názor dané postavy na určitý problém. Fedotov tyto pasáže s pomocí dramaturgyň a překladatele proměnil v divadelnější dialog. Týká se to především replik Žadova, Jusofa, Višněvského, ale také Poliny či Anny. Inscenace zcela vypouští Annin úvodní monolog z pátého dějství vysvětlující její vztah k muži, s kterým dle Višněvského páchá nevěru. Odstraněna byla též postava radova sluhy Antona, jehož povinnosti částečně převzal Jusov, lépe tak vyniká jeho servilnost. Spíše inscenačními prostředky než úpravou textu také změnil žánr hry, když původní „čistou“ komedii posunul k tragikomedii. Úskalím textu je jeho výrazná aktuálnost – kritika konzumního, nečestného přístupu k životu, je překvapivé jak některé Ostrovského věty zní neuvěřitelně současně. („*Může někdo žít jen z platu?*“) U některých diváků pak může vznikat dojem prvoplánové komiky, nebo snad slovní improvizace. Současně ale hra obsahuje dobové, dnešnímu světu vzdálené zvyklosti – matka snažící se úspěšně provdat dcery a učící je, jak ždímat manžely, příbuznými bohatě provdaná nevěsta teta Anna apod. Fedotov zvolil přístup sobě nejbližší, snaží se vcítit do příběhu a jeho okolností, aktualizuje jej ne vnějškově, ale jaksi zevnitř. Tento způsob interpretace opominuli připomenout téměř všichni kritici.

Inscenace začíná gogolovskými obrazy. Zní totiž tesklivá ruská milostná píseň, prostor za tylovou oponou je modrý, podobně jako ve všech scénách, kde vládne láska. Po chvíli se modrá změní ve žlutooranžovou, nastupuje bříkavý pochod a s ním vstupuje vedoucí kanceláře **Jusov (Leoš Suchařípa)**, v uniformě s řádem a aktovkou v ruce. Prohlédne se v zrcadle, napije z placatice vodky, zapálí si cigaretu. Hudba ještě zní, a už je ze zákulisí slyšet bouřivou hádku **Višnovského (Ilja Racek)** s manželkou **Annou (Kristýna Maděričová)**: neukojený stařík spílá, prosí, připomíná, že udělá všechno, třeba poruší zákon, což jak říká - již z lásky k ní udělal. Tříská se dveřmi, ze zákulisí je slyšet rozbíjení skla. Mladá manželka odmítá být Višňovskému po vůli.

---

<sup>73</sup> Na základě zkušenosti s pražskou inscenací Fedotov krátce poté inscenoval v Permi další Ostrovského hru – *Balzaminova dobrodružství*.

Jusov se ve skrytu málem zadusí kouřem cigarety, aby se neprozradila jeho přítomnost, vždyť viděl ponížení nadřízeného.

Následuje scéna s groteskně podbízivým **Bělogubovem (Bohumil Klepl)** žádajícím u Jusova o lepší místo. Ten dokonce chvíli pochybuje, zda si z něj podlézavý podřízený „červ“ netropí žerty, ale za chvíli se přesvědčí, že tomu tak není. Příchod vzpřímeného „asketického dlouhána“ **Žadova (Karel Dobrý)** s vycházkovou holí starého Jusova silně irituje, zvláště jeho sebevědomí, tak kontrastní k chování ohnutého Bělogubova. Oba muži sedí proti sobě v křeslech u portálů, Jusov si pohodlně rozvalen huhlá cosi proti modernosti a svobodomyslnosti, Žadov sedí vzpřímeně na pulte sedačky. Příchozí strýc svému synovci odmítá přidělit lépe placené místo, ten pak s kolenem na zemi žádá vzpřímeně strýce o požehnání k sňatku. K dosažení místa nepomáhá ani intervence tety. Jusov se po odchodu Višňovského Žadovi ještě vysměje - dveře přitom nechává úmyslně otevřené, aby nadřízený slyšel jeho chválu. Když osamělý Žadov pronáší čelem do hlediště optimistický monolog o možnosti poctivé obživy rodiny, zní čelový koncert Philipa Glasse - zároveň je vytahována tylová „čtvrtá“ stěna, hrdina jako by odmítal temný pohled na svět.

Následný v tichu pronášený dlouhý monolog Jusova vyvolává kvůli jeho nezaměnitelné dikci salvy smíchu.

Změna scény doprovázená lehkou salónní hudbou (která se občas v průběhu vrací) přesouvá děj do pokoje Kukuškinové. **Polina (Magdalena Sidonová)** a **Julinka (Petra Špalková)** jako dvě nazdobené naivní panenky v obřích bílých šatech s krinolínou spolu vesele bezstarostně piští. Ale již v této první scéně jsou naznačeny odlišné povahy obou dívek, Julinka je daleko praktičtější než její sestra. Julinčiny pragmatické rady jak správně žít vyvolávají smích. S rázným hudebním motivem vstupuje přísná matka v drahých černých šatech, tato groteskní postava **Jorgy Kotrbové jako zkušená, ba přímo virtuózní herečka životního kýče bleskovými střihy a bez zbytečných časových ztrát přechází z nejpřízemnějšího praktikismu k nejnehoráznějšímu sentimentu vokálů, táhnoucích se jako med, a zase zpět k úsečným povelům a rozhodnutím utroušeným jakoby mimochodem.**<sup>74</sup> Po příchodu Jusova s Bělogubovem (opět zní pochod z úvodu) na námluvy, se stařík s vdovou usadí v křesle; jejich dialog je plný vzájemného pochlebování a koketerie, s nečekanými zvraty v dynamice projevu Jusova. Ten například po klidně řečené neutrální větě jakoby usne a pak velmi hlasitě vykřikne kritiku mladé generace. Vdova je ale ve své komické přizpůsobivosti, na

rozdíl od Bělogubova podlézání, velmi decentní, odpovídající její úloze hostitelky, vůbec však za Jusuvovým projevem nezaostává.

Když vstupuje do pokoje Žadov, Kukuškinová jej teatrálně vítá, zaražený Jusov si opět brumlá něco do vousů, upřímnou radost z příchodu milého jen projevuje Polina. V příští krátké scéně plné pohybu sucharský Bělogubov přinášející s třesoucími se rukama šálek kávy, před panovačnou Julinkou klečí a slibuje, že po získání místa se s dívkou ožení.

Následný intimní výstup Žadova s Julinkou se odehrává téměř celý v modrém světle, to vždy pohotově dokresluje náladu okamžiku, když se mezi milenci v drobné hádce láska jakoby vytrácí, mizí i modř ze scény, místo ní je užito konvenčnějšího žlutobílého osvětlení. Dívka nejprve s neodolatelnou naivitou odhaluje rodinné lži, tiše zní housle, hlasy obou mají chvíli slabou ozvěnu. Když se pokouší uplatňovat pragmatické rady sestry, díky své povaze a argumentům Žadova rychle ztroskotává. Ve chvíli, kdy se krásně blankytně osvětlení milenci něžně líbají, přichází matka. Kouzlo mizí, za okamžik padá opět přes scénu tylová opona. Za ní se objímají tři páry – Jusov totiž nakonec obejmě vdovu. Na modře osvětleném tylu se ukazuje od lustru vzniklý pavoučí stín. S dojemnou hudbou končí první půle.

Po přestávce zní opět ruská píseň, děj se přesunul do restaurace, kde se zasmušilý chudý Žadov především setkává se zbohatlým švagrem Bělogubovem a Jusovem. Stává se svědkem staříkova opileckého tance vyžádaného Bělogubovem, jenž hrdému Žadovi neúspěšně nabízí peníze: „*Chudým se musí pomáhat.*“ Hostinským (na požádání Jusova) přinesená skutečná „hora dortů“ odkazuje k inscenačním postupům zesnulého Lébla. V lokále nakonec zůstává již jen Žadov s právníkem, jenž mu dává životní rady – doporučuje především alkohol, v intimním osvětlení se tak zkrachovalý čestný hrdina opíjí. Bere ze stolu ubrus jakoby do něj chtěl zvracet, přistupuje k rampě a čelem k divákům pronáší sebekritický monolog: „*Jsem dítě*“, přitom se zvedá tylová oponka, svítí modré světlo a zní Glassova hudba. Hostinský mezitím uklízí - odklízí restauraci. Žadov si dává na hlavu ubrus, nechtěl by se nejraději vidět, bloudí prostorem, stmívá se.

Ve čtvrtém dějství se ocitáme v chudém pokoji, kde zpívající Polina smutně očekává nějaké vzrušení; dočká se jej v podobě intervenujících návštěv své úspěšnější sestry a později matky. Obě se dívku snaží přimět, aby vedla muže k skutečnému,

---

<sup>74</sup> Viz Sloupová Jitka: Nenápadný návrat hrdiny, Divadelní noviny 9, 2000, č. 10, str.5.

praktickému životu, ve kterém se berou úplatky. Výsledkem je Polinina nucená proměna v necitlivou manželku, která nastává po příchodu Žadova. Nejprve je dívka ještě kontrolována matkou, než ji Žadov vyžene. Následuje dojemná scéna, v níž oproti předchozím výstupům nepřírozně přísná Polina opouští milovaného muže. Celý závěr tohoto dějství je v rámci inscenace jedním z nejzajímavějších míst, díky bravurně zvládnutým proměnám Špalkové; *její zmatek v duši naivní dívky, neschopné změnit přizemní uvažování „nevýnosným“ idealismem, i bezradnost Žadova, jenž se chce postavit celému světu, ale nedokáže o své pravdě přesvědčit ani svou manželku, má při vší komičnosti tragický rozměr.*<sup>75</sup>

Fedotov dokázal obsazením energické, živočišné herečky do role naivky dokonale připravit proměny zmatené dívky. Když se přísná Polina nakonec do pokoje vrací s příslibem, že se manžel „polepší“, stačí opravdu málo – několik Žadovových vět a mladá žena zapomíná na běsnící manželku. Zní Glassova hudba, Žadov se chystá k pokorné návštěvě strýce, požádat o „výnosné místo“, láska k ženě se zdá být silnější než morální zásady. Stmívá se.

Páté dějství začíná v příznačném šeru, do Višňovského domu přišla totiž zkáza, Jusov Anně s vážným hlasem sděluje, že radu „čeká prokurátor“ za provalené machinace, zní velmi tiše pohřební pochod. Později se téměř neslyšně objevuje zdrcený Višněvský, jeho minimální gesta i netečný pohled vystihují životní pád. Rozběsní se teprve když usvědčuje Annu z údajné nevěry. (Postava ztvárněná Iljou Rackem si stále zachovává realistické rysy, svým pojetím je asi nejbližší psychologickému realismu.)

Hra nekončí usmířením páru tetou a mrtvicí Višňovského. Po hádce se strýcem zůstává na scéně pouze Žadov a Polina, která sama muže ubezpečuje, že jej neopustí. Žadov pronáší tiše, ale přesvědčivě: **„Chci se dočkat chvíle, až se každý darebák bude soudu veřejnosti obávat víc, než soudu trestního.“** Poté s Glassovou hudbou opouští místnost, Polina na okamžik zůstává, v ruce svírá mužův kabát. Následuje nejednoznačný obraz– zavírá se tylová opona, scéna zmodrá, lustr vrhá na oponu tajemný pavoučí stín. V pozadí je na chvíli vidět osamělý, zoufalý Žadov sedící na posteli, zdá se, že řešení bezvýchodné situace nenalezl. Polina stojí nerozhodně uprostřed jeviště, blízko tylové opony. Hledí před sebe jako by přes ni. Zní ruská

---

<sup>75</sup> Viz Míkulka, Vladimír: Z bez zábradlí na zábradlí, Kritická příloha Revolver Revue, 2000, č. 19, str.,88-97.



milostná píseň, setmí se, pouze v portále hoří svíčka, Polina k ní přichází a zhasíná ji. Hudba pomalu slábne.

Závěrečný obraz lze dávat do souvislosti s předešlým děním, vždy, když Žadov nahlas uvažoval o životě, tylová opona mizela – snad na znamení jeho průzračného, utilitární kompromisy odmítajícího pojetí života. Přízemní Polina tu schopnost nemá, ráda by ale muže pochopila. Když sfoukává svíčku, zhasíná nejspíš jeden nepromarněný život příliš čestného muže.

Režisér v inscenaci zůstal věrný své zásadě vykládat poctivě autora hry, čímž ovšem vystoupily na povrch Ostrovského ideové cíle – kritika měšťanské výchovy a morálky. Jenže Dobrého Žadov nevystupuje z inscenace násilně jako kladný, příkladný hrdina, jehož mají všichni následovat. Žadovovy proklamace ideálního způsobu žití, se kterými diváci musí jistě souhlasit, zároveň vyvolávají trpký úsměv, neboť jeho snažení je nereálně naplnitelné, chce-li být zároveň ženatý. (To je hodně smutné.)

Inscenace si použitými prostředky zachovala určité typicky fedotovské rysy - ve způsobu svícení s nádechy tajemství, intenzivní práci s hudbou, ale především v důrazu na herecké jednání. Fedotov dle jednotlivých charakterů postav zvolil určitou dávku grotesknosti. Groteskní projev byl spojen především s Jusovem, Bělogubovem, ale i Kukuškinovou (ta např. v jedné scéně kdáká jak slepice.)

Celkově bylo *Výnosné místo* Divadla Na zábradlí přijato kritiky poměrně vlažně, tedy až na určité výjimky (např. Jitka Sloupová v DN, Petr Pavlovský v Kulturním přehledu). Jedním z důvodů byla údajná změna inscenačního stylu, který neodpovídal zaběhlé představě o Fedotovově tvorbě. Někteří měli pocit, že se Fedotovovi nepodařilo u všech herců nalézt překvapivé polohy jejich herecké talentu. Jan Císař hovoří doslova o *naprosto nefedotovské inscenaci*, což by mu nevadilo, *kdyby se v ní projevíly některé polohy a roviny, jež by jedinečnost Fedotovovy poetiky posouvaly jinam. Jenže tu výrazně potlačil, až ztratil fundamentální bod, z něhož vycházel a který jej činil v českém divadle „solitérem“, jenž mohl všem přinášet cenné impulsy.*<sup>76</sup>

V programu se Fedotov přiznává, že Žadov je pro něj Lébl. Napadá mne, že by čestný Žadov mohl být i Fedotov, viděl jsem totiž jeho fotografii, kde nemá vousy. Byl jsem překvapen – hleděla na mne tvář patřící citlivému, jako by bezbrannému muži.

Rozhodně to nebyl žádný démon. Takový se v dravé (kapitalistické) společnosti výrazně prosadí jen s velkými obtížemi.

---

<sup>76</sup> Viz Císař, Jan: Domestikace ruského režiséra v Čechách, Divadelní noviny 9, 2000, č. 12, str. 2.

## Racek

Na počátku 21. století se krátce zdálo, že se Karlovy Vary promění ve výrazné divadelní centrum. Nový ředitel městského divadla Čestmír Kopecký měl velké plány a je začal naplňovat, objevil se v lázeňském městě například režisér Vladimír Morávek, který zde vytvořil pozoruhodnou inscenaci Dostojevského *Něžné*. Stálým dramaturgem se stal Morávkův spolupracovník z Hradce Králové Karel Tománek, také herecký soubor byl obohacen o nové talenty. Fedotovův příchod se zdál být logickým krokem v budování ambiciózního repertoáru v této výspě ruského národa v Českých zemích. Dnes víme jak neslavně nakonec všechno divadelní snažení dopadlo.

Fedotov při výběru textu opět sáhl do ruské klasiky. Je však pozoruhodné, že díky karlovarskému angažmá se vůbec poprvé ve své divadelní praxi režiséra setkal s dramatikou Čechova. Divadlo U mostu sice již Čechova ve svém repertoáru mělo, byl to právě *Racek*, ale tuto inscenaci Fedotov nереžiroval. (V současné době již má Divadlo U mostu na repertoáru Fedotovovy *Tři sestry*.)

Částečnou odpověď na otázku, proč se Fedotov Čechovovi vyhýbal, nalézám ve skutečnosti, že má jako ruský divadelník k dílu Antona Pavloviče Čechovova velkou úctu, vnímá je jaksi intenzivněji než my. V jeho povědomí žije bohatá ruská inscenační tradice – studium dramatického umění bylo a je v Rusku nemyslitelné bez důkladné znalosti textů A. P. Čechova a metod Stanislavského. Není tak vlastně vůbec náhodné, že se Fedotov jako režisér k Čechovovi dostal až u nás.<sup>77</sup> Karlovarskou inscenaci Racka věnoval **Petru Léblvi**, který sám tuto hru osobitým dekonstrukčním způsobem inscenoval v polovině 90. let. Jeho *Ivanova* dokonce Fedotov prohlásil za ideální představení: *Jiné tak dobré představení Čechova jsem u vás neviděl.*<sup>78</sup> Fedotovovo zaujetí tragicky zesnulým českým režisérem zvýrazňuje jeho snaha, aby v inscenaci hrál *Trepleva* Léblův herec z Divadla Na zábradlí **Karel Dobrý**.

Anton Pavlovič Čechov (1860-1904) v hořké psychologicko-realistické komedii *Racek* (1896), prvním ze svých čtyř vrcholných dramát, dotvořil vlastní originální formu dramatického textu. Spočívá v zkratkovitém vykreslení každodenního života, bez vyostřených konfliktů, s mozaikovitými dialogy plnými podtextů a také žánrovým

---

<sup>77</sup> Fedotov měl původně v Karlových Varech režirovat Panočku: *Zdejší umělecký šéf Ivan Krejčí chtěl abych režiroval Gogola, věděl o tom, že se na něj specializují. Když odešel, nabídl mi ředitel divadla Čestmír Kopecký, abych si vybral titul, který bych chtěl dělat ze všeho nejvíce. Hned jsem tuto velkorysou nabídku přijal, protože léta sním o tom, že budu režirovat Čechova, speciálně Racka. Viz Josef Burda (Divadelní zpravodaj Městského divadla, v Karlových Varech), březen 2001, str.1.*

rozpětím jednotlivých scén od frašky k tragice. Čechovův *Racek* je především hrou o umělcích, smyslu tvorby, nenaplněných citech a sebezahleděnosti znemožňující spokojený život. V nečekaně kritickém, ironickém světle ukázal Čechov právě představitele nezpochybnitelných a oslavovaných autorit - umělce. Neztrácel ale zároveň soucit s lidmi trpícími pocitem osamělosti.

První provedení hry v Alexandrijském divadle v Petrohradu skončilo nezdarem, v jednostranně koncipované inscenaci převládla bujná komika. Teprve premiéra *Racka* (orig. *Čajka*) v MCHATU se v prosinci 1898<sup>79</sup> proměnila v první triumfální přijetí hry Antona Pavloviče Čechova u diváků. Tato inscenace se zrodila v období, které sami její tvůrci později označili jako *naturalistické*, věnovali totiž tehdy neskutečný zájem o dokonalé převedení životní reality na jeviště – pověstné bylo například užití zvuků cvrkání cvrčků. Následovalo mnoho dalších provedení po celém světě. Bohatou inscenační tradicí *Racka* podporuje jeho interpretační neuzavřenost, autorovy názory jsou v ní dokonale skryty, jakoby se rozpouští do všech postav. *Racka* lze snadno bez zásahů hrát jako melancholickou tragédii či naopak bujarou frašku. Stačí pouze vhodně pracovat s kontrastními potencionálně závažnost situací snižujícími komickými vstupy.

Fedotovův karlovarský *Racek* vycházel z tradičního psychologicko-realistického pojetí (MCHAT), napovídal tomu již způsob práce s překladem Leoše Suchařípy. Text zůstal v původní podobě nedotčen zásadnějšími škrty. Fedotov není radikální vykladač, který by chtěl šokovat novou nečekanou interpretací. Přesto jeho pojetí *Racka* není nějakým uctivým vyprázdněným „muzejním“ dílkem. Závažnost přístupu ke hře naznačuje již Fedotovova veřejná dedikace, která posouvala celé divadelní snažení do aktuální současnosti. Vstřícné vedení divadla umožnilo režisérovi nadstandardní dvouměsíční práci s herci, zvýšená míra prostoeu věnovaného improvizacím a různým cvičením vytvořila základ pro autentický herecký projev. (Taková situace je stěží myslitelná na jakékoliv pražské činoherní scéně.)

Konvenčnímu pojetí odpovídala scénografie **Adama Pitry**, který podobně jako u jiných Fedotovových inscenací vytvořil v duchu režisérových představ tradiční realistický hrací prostor, dokázal bych si v něm snadno představit televizní inscenaci. Zároveň si však uvědomuji, že ona tradičnost není dnes zcela běžnou na našich jevištích, rozhodně ne v takové důslednosti – scénu zaplňuje dřevěné zahradní

---

<sup>78</sup> Viz Váňová Magdaléna: Splnil jsem si jeden sen (Rozhovor s režisérem), *Hospodářské noviny* - 28. 3. 2003, str. 23.

<sup>79</sup> Ve stejném roce jej uvedlo poprvé na našem území pražské Švandovo divadlo v překladu Čejky.

posezení, houpačí síť, v levém rohu improvizované jeviště s oponou, vedle něj houpačka, okolo trocha rákosu naznačujícího blízkost jezera, v pozadí veliký strom a ještě několik menších, na opačné straně prosklená veranda. Na pravé straně forbíny byl asi dvoumetrový pás vysokých travin.

V druhé půli se děj přesouvá do obdobně realisticky pojatého interiéru tónovaného do žlutohnědé barvy, v pozadí stojí prosklená stěna verandy, za okny vidíme stromy a keře. (Některé stromy přesahují stěnu, ruština má stejné slovo pro dřevo-materiál stěn i strom.) Uprostřed místnosti je jídelní stůl, u stěny masivní stříbrník, v levém rohu pohovka a kachlová kamna. Celkový dojem venkovského síla pomáhá tvořit množství doplňků – svícny, hodiny, obrazy, nádobí apod. Do místnosti vedou troje dveře, prostřední jsou prosklené, nad scénou visí lustr. Ve čtvrtém dějství se v souladu s Čechovem místnost promění v pracovnu přinesením psacího stolu.

Atmosféru celé inscenace výrazně spoluvytváří svícení, jehož základním principem je dát určitou náladu celému dějství, viditelných světelných změn během jednání není mnoho. Scéna není nikdy rovnoměrně osvětlena – Fedotov se důsledně drží scénických poznámek o pološeru či konci dne. Kvalita viditelnosti herců často vyplývá z jejich pohybu, přechází během scény často ze stínu do jasnějšího světla a naopak. Scénické objekty mají skrytou dynamiku, opona s jevištěm, houpačka, houpačí síť. Všechny se dokáží pomocí hercova úsilí dát do pohybu, tvořit pak také pohyblivé stíny. Fedotov zároveň neopomíná nechat ve čtvrtém dějství za oknem pohybovat síť i oponou zmítanými pomyslným větrem. (Samozřejmě pouze v určité vhodné chvíli, k žádanému účinku přispívá patřičná hra světla.)

Fedotov v inscenaci hry o divadle a umění vzal ale do hry i samotné karlovarské divadlo, respektive jeho malovanou oponu znázorňující múzy v oblacích. Každé představení začíná melancholickou klavírní melodií, zhasnutí sálu následuje spuštění zlatavě nasvícené opony, z reproduktoru pak krátká ruská promluva, vzápětí přeložená do češtiny: „*Toto představení věnuji památce Petra Lébla.*“ Fedotov tím jasně naznačuje, co ho na *Rackovi* vzrušuje – touha senzibilního člověka, umělce, po úspěšné(!) autentické tvorbě. Tento úvodní moment bych nezdůrazňoval, kdyby s ním režisér dále jistým způsobem nepracoval.

Po vytažení slavnostní opony se v slabém načervenalém světle, za cvrlikání cvrčků, kvákání žab a mlhou nad (pomyslným) jezírkem v pozadí, začíná příběh ze starého venkovského panství. Fedotov opomenul scénickou poznámku žádající kašlající

dělníky za oponou, narozdíl od Stanislavského naturalismu vůbec omezil nadbytečné postavy dokreslující folklór prostředí.

První se na scéně objeví s poutnickou holí (žebráčkou?) v ruce a chlebníkem přes rameno učitel Medvěděnko (**Zdeněk Kupka**) s Mášou v černých šatech (**Monika Krejčí**). Hned tato scéna ukazuje tragické míjení dvou lidí. Zadumaná a zároveň cynická Máša míří okamžitě po vstupu do zahrady k venkovnímu divadlu – místu spojenému s její nenaplněnou láskou. Mášín pohled pak často míří do dálky, stále máme pocit, že je myšlenkami jinde než její nápadník, mladý venkovský učitel s trochu komickými brýlemi. Ten přes svoji robustní tělesnou stavbu celkově odevzdaným, neprůbojným (mírně groteskním) projevem vyvolává soucitný úsměv (při milostném vyznání např. sedí nahrben s hlavou mezi rameny). Jím milovaná, a nemilující budoucí žena Máša s ním odchází po vlídné výzvě Trepleva.

Scéna Trepleva s hypochondrickým strýcem Sorinem slouží především k seznámení s Treplevovými názory na umění, synovec nadšeně ukazuje své divadlo a paroduje přehnanými gesty rutinérské herectví. Sorin, jehož „*ženy nikdy nemilovaly*“, si často pročešává prořídlé vlasy, pokuřuje doutník a naslouchá. Bezkonfliktnost jejich vztahu naznačuje vzájemná fyzická blízkost, pohledy do očí, vzájemně koordinované akce – Treplev např. hází utržené lístky květu do strýcem nastaveného klobouku. (Oním bílým kvítkem před tím neúspěšně obdarovával učitel Mášu.) Tato scéna je téměř prosta hudebních podkresů, pouze ve chvíli Treplevovy rozohněné kritiky umění zní poutová melodie, několikrát předtím ovšem zaštekají psi.

Když uslyší Treplev kroky „*mocné čarodějky, své touhy*“ běží jí vstříc a mizí. V tu chvíli spustí později se často opakující, jednoduchý, sladce vtíravý hudební motiv lásky, avšak Nina (**Ivana Uhlířová**) oděná do bílého jezdeckého obleku, přichází odjinud s příznačným tématem míjení tak začíná již jejich prvé setkání. Mnohé naznačuje úvodní situace, v níž Nina vzrušeně popisuje svůj tajný útěk z domova – hovoří zády k Treplevovi! Láska k divadlu jako by u ní byla silnější než k mladému spisovatelovi, který má spíše posloužit k uspokojení ambicí průbojné dívky. *Ta se sice rozpaky červená, ale už držení těla prozrazuje umíněnou, cílevědomou osobnost.*<sup>80</sup> Když mladý pár zůstane na chvíli osamocen, dokonce se chvíli zdá, že jejich vztahu, kromě opatrnosti jinak bezelstně působící Niny, nestojí nic v cestě. Milostnou idylu přeruší

---

<sup>80</sup> Viz Reslová, Marie: Pokus o Racka, Divadelní noviny 10, 2001, č. 9, str. 5..

scénu chystající dělník Jakov, který u Fedotova na Treplevovu otázku k Nině, zda má před vystoupením trému, odpovídá místo ní plebejsky prostým: „Ne“.<sup>81</sup>

Před začátkem večerní divadelní produkce dává Treplevova matka Irina Arkadinová (**Hana Franková**)– svým profesionálně afektovaným přednesem úryvku z Hamleta všem najevo, co je pravé umění. Sklízí také od všech přítomných bouřlivý potlesk, narozdíl od jejího syna, který jí tiše ale duchaplně Hamletovými slovy odpovídá. Nina v Treplevově hře vystupuje s naivně upřímným patosem. Myšlenky hry popisně doprovází rozmáchlými gesty, zahalena v bílé tkanině a doprovázena tichou melodií harfy. Občas zašteká pes.

Po předčasně ukončené hře Trepleva Arkadinová v rudých šatech a klobouku s péry vytvoří nové „představení“ – hereckými prostředky na sebe strhává pozornost, postavy se na jevišti přeskupí a najednou mají přítomní před sebou dumající herečku *Arkadinovou* s přítelem Trigorinem sedící na lavičce. Hana Franková je ve své roli deformované umělkyně dost nesnesitelná, mluví často afektovaně a nahlas, s nepřirozenou dikcí. Někdy je přehnaně sebejistá, či naopak falešně skromná, možno o ní říct: celý svět je jí jevištěm. Názorně a s bravurou to dokládá ve třetím jednání, kde zároveň povrchní masku jedinkrát odhaluje a nechává rozeznít své pravé city. Její milenec Trigorin (**David Suchařípa**), s hustými dlouhými vlasy a nedbale oblečeným elegantním oblekem, je prototypem úspěšného povrchního umělce. Jeho „minimalistický“ projev v sobě nese dávku nadhledu, stopy větších útrap postrádá, ve Fedotovově pojetí je vzhledem k Treplevovi (kontrastním) představitelem odlišného přístupu k umění. Treplev je oproti němu nenápadný, do svého nitra zahloubaný hošík v brýlích, který svou nejistotu dává najevo i zoufalými bezúčelnými gesty rukou a neklidným přešlapováním. Podobně „nevyvoleně“ působí trochu baculatá, naivní Nina ve srovnání s Arkadinovou, připomíná nastěnku z *Mrazička*.<sup>82</sup>

Druhé dějství se neodehrává v Čechovem předepsaném hřišti na kriket, nýbrž ve stejném prostředí jako první, jen se zvýšila intenzita a barva světla - je totiž slunný den, ten předznamenává příští bouře.

Vrcholné scény inscenace přináší třetí dějství. Přípravy na odjezd vrcholí a do města se chce podívat i nemocný Sorin s cylindrem na hlavě a vyznamenáním na hrudi,

---

<sup>81</sup> Fedotov na tomto místě nechal vynechat konkrétní pokyny k přípravě Treplevovy inscenace. Podobně v předešlém rozhovoru Trepleva s Dornem je dřevěné jeviště přírodního divadla ve slovech i v praxi zjednodušeno na oponu a „prázdný prostor“.

<sup>82</sup> Viz Mlejnek, Josef: Pocta Léblovi se nevydařila, MF Dnes - 9.dubna 2001, str. 19.

Arkadinová mu v tom rázně brání, groteskní atmosféru dotváří cirkusová hudba. Tanec sourozenců končí Sorinovou náhlou slabostí a odchodem. Směšným výstupem Fedotov připravil kontrastní atmosféru k setkání matky se synem. Přichází totiž Treplev a žádá matku o převázání zranění na hlavě. Matka s neskrývanou nechutí přestává jíst a jde k sedícímu synovi. Treplev si pobrukováním s rukama na prsou hraje na mohamedána, matka se směje, postupně se stává něžnou, skutečně milující. Treplev říká „*Máš zlaté ruce...*“, matka ho hladí po vlasech, zní již zmiňovaný hudební motiv lásky. Šťastný syn se vyznává, že matku miluje ještě víc než dříve, ale nesnese přítomnost Trigorina. Připomíná, jak „*vychovává Ninu*“, čímž silně zasáhne matku. Náhle oba stojí na nohou, Treplev vzrušeně obíhá stůl a následně s ním hne proti matce, vzájemně se slovně napadají, mladík křičí: „*Jdi si hrát ve svých slátaninách*“. Nakonec odbíhá k pohovce a položí do ní hlavu. Matka řve z druhé strany „*nebreč*“, bere odhozený polštář a mlátí jím syna, řve opakovaně „*nebreč!*“, postupně přechází v pláč. Přitiskne se k synovi. Ten se s ní však za chvíli rozloučí, nechce se setkat s matčíným mužem.

Do místnosti vstupuje Trigorin, aniž si všímá Arkadinové, usedne na židli okouzlen setkáním s Ninou, Arkadinová po čtyřech hledá pod stolem střevíc. Když ji Trigorin oznámí, že se zamiloval do Niny, předvede na chvíli zlomená herečka, co umí. Velkým obloukem přeběhne na druhou stranu jeviště a klekne na kolena a po kolenou dojde až k zmatenému Trigorinovi. Bere jeho ruce, líbá nohy, shazuje efektně vrchní oděv, objímá jej. Trigorin jen nečinně přihlíží, oba končí na lůžku, herečka sedí obkročmo na „*své lásce*“. Vrchol scény doplňuje hudba, která je méně prostá než motiv v užité předchozí scéně, spíše připomíná náladu rokokového salónu. Popsané groteskní svedení je plně v duchu celkového charakteru obou postav.

Celé dějství končí setkáním Trigorina s Ninou, před odjezdem spisovatele. Dívka se k tomuto muži silně upíná, zdá se dokonce, že i on opětuje její city, zní tklivá melodie, režisér však diváka na pochybách nenechává, sledované city skutečnou láskou nejsou. Ve chvíli objetí totiž v pozadí prochází sluha prostě odnášející kufr, tento nenápadný režijní nápad zcela posouvá vyznění obrazu, odkrývá jeho faleš.

Poslední dějství ovlivňuje blížící se bouře, otevírají jej pochmurné tóny violončela, meluzína a temné osvětlení pokoje, proměněného v pracovnu. Máša stejně jako v úvodu hry hovoří s Medvěděnkem, tentokrát je ale již jejím trápeným manželem. Blížící se tragédii naznačuje během celého výstupu několik tichých, osamělých úderů zvonu. Do pokoje vchází společnost, když se Trigorin ptá Máši, která nepřestává



milovat Trepleva, zda je v manželství šťastná, odpovídá za ni rychle její snaživý muž „ano“. (Což je snad jediné do inscenace vložené slovo.) Společnost sedí u stolu, jen Treplev stranou. Nestěžuje si, že jeho povídku Trigorin nečetl, je smířený, spíše odevzdaný osudu a takové malichernosti jej již nevzruší. Odchází z pokoje a za chvíli je slyšet, jak hraje na klavír valčík. Dlouhou cigaretu kouřící Arkadinová stojí u stolu a přiznává se, že dosud „neměla čas“ číst něco od syna.

Když společnost hráčů lota opouští pokoj, aby se v jídelně navečeřela, poslední Máša odestylá Treplevovu postel a zhasíná svícen na stole, osvětlen pak zůstává pouze Treplev ve svém pracovním koutě.<sup>83</sup> Po krátkém monologu, při kterém roztrhne rozepsanou povídku, uslyší cosi venku, skrze sklo je vidět v modrém světle postavu v černém – Ninu. Treplev vychází ven za prosklenou verandu, do místnosti se vrací s Ninou. Zní na chvíli smutná dramatická melodie, Nina se nahřívá u kamen a vzpomíná. K Treplevovi stojí zády, ten ji z povzdálí sleduje a vylévá jí své srdce, na chvíli si sednou k sobě. Drží se za ruce, Nina náhle odběhne ke dveřím verandy ale zase se vrací ke stolu. Treplev nervózně chodí kolem sošně stojící Niny, znovu se jí vyznává z lásky, dívka však chce odejít, mladý spisovatel klečí na zemi – prosí, aby neodcházela – jejich oči se opět nestřetnou. Při líčení svého života se Nina postupně rozruší, zní osudová melodie. Chvíli je ticho, pak se dívka postaví na špičky a dotkne se lustru, jež se pohybem její ruky roztočí. Poté vyznává svou lásku k Trigorinovi, pláče, tiskne se k Treplevovi, otevře dveře verandy do větrné krajiny a silným vzrušeným hlasem přednáší text Treplevovy hry, končí se slovy: **“všechny životy dovršily svůj život v kruhu”**. Pohyb lustru se zastavuje. Zní meluzína, Nina se ještě krátce vrátí a pak za sebou zabouchne dveře.

Do ticha zazní pád Treplevem shozené sklenice. V tichu pálí několik listů, ze zdi bere obraz své matky (či Niny?), odchází. Pokoj zůstává na okamžik prázdný, přichází hlučná společnost. Zazní rána, Dorn přítomné uklidňuje a odchází, hned u dveří společnost uklidňuje, že praskla lahvička. Odvádí stranou Trigorina, Máša je zvědavě s neskrývanou nervozitou sleduje. Světlo se změní v modré, zazní Treplevova slova: **„ Byl jsem dnes ničema a zabil jsem racka, kladu ho k vašim nohám“**, Máša s výkřikem běží do pokoje, kde

---

<sup>83</sup> Fedotov se zde nedržel Čechovovi poznámky, že svíčky zhasíná Pavlína. Fedotovo řešení podtrhuje Mášino nešťastné okouzlení mladým spisovatelem, Máša mu dokonce ještě před odchodem připravuje lůžko. Působí ji potěšení být v přítomnosti s milovaným.

zemřel mladý spisovatel. Zní tragická, závažná melodie. Všechny postavy ustrnou, vytvoří závěrečný obraz „zoufalství“, mizí za oponou.

V úvodu jsem se zmínil, že přeměny s nasvícenou oponou vytvářejí svébytný celek. Po již zmíněném vstupu končí první dějství spuštěním malované opony nasvícené modrým světlem. Ze záznamu zní slova lékaře Dorna: „*Všichni jsou nervózní! A tolik lásky je všude... Ale co můžu dělat? Co? Co?*“ Druhé dějství končí Trigorinovými slovy o námětu na povídku - dívce jako racku (opona z jedné půli modrá, z druhé žlutá) třetí zase opakováním vět Niny a Trigorina (opona je pod žlutým světlem): „*Kostky jsou vrženy*“, „*Jste tak krásná, ten překrásný úsměv, ty rysy vyjadřující andělskou čistotu*“ Když opona padá naposledy již není nasvícená, smrtí vše pozemské končí. Jako by Fedotov chtěl poukázat na marnost dobrovolné smrti, nebo možná odvahu s tím spojenou.

V Rackovi mne zaujala Fedotovova práce s reprodukovánými zvuky, zdá se, že je poučena Stanislavského režijními zásahy. Jenže Fedotov nechce pouze kopírovat pravděpodobnou realitu. S pomocí autentických zvuků vytváří pro herce i diváky určitou atmosféru; ve chvíli kdy je přítomna, může se zvuk ztlumit do praktické neslyšitelnosti. Tak to je například s cvrčky či žábami.

Tajemně působí občasné zlověstné zaznění zvonu, zní nenápadně, ale postupně dodává celému dění na scéně zvláštní rytmus. K adekvátnímu naladění účastníků představení používá Fedotov velkou měrou hudbu. Na rozdíl od jiných inscenací však v *Rackovi* nezní většinou příliš hlasitě. Použitím velmi tiché reprodukce hudby vzniká zvláštní efekt, divák jako by byl přinucen k silnější koncentraci a napojení na dění na jevišti.

Rozporuplné reakce recenzentů na tuto přitažlivou a vlastně hodně konvenčně interpretovanou inscenaci vyjadřují titulky recenzí – *Výrazný triumf dámské šatny, Pokus o Racka, Pocta Léblůvi se nevydařila*. Možná by se tehdy kritici alespoň shodli na závěrečném hodnocení Marie Reslové, podle kterého *karlovarský Racek sice není v žádném směru inscenace „přelomová“, rozhodně však je pro zdravý, kontinuální vývoj slibně vznikajícího karlovarského souboru i pro jeho publikum přinejmenším smysluplná.*<sup>84</sup>

Karlovarský soubor se v této době postupně začal rozpadat, někteří členové tušili blízký konec a odcházeli do jiných divadel. Mezi nimi i Michal Čapka, který tím uvolnil roli Trepleva **Danielu Červinkovi**. V tomto nedostudovaném herci (nedokončil ani konzervatoř, ani DAMU) jsem na hronovské dílně v létě 1999 objevil obrovský talent, který v zápětí potvrdil v roli Svaté Doroty. Červinka se jako Treplev se Treplevem dokonale stal, nechal se až příliš unášet jeho vášní, troufal si pak také více improvizovat. (Jeho projev by se možná dal přirovnat k Mejercholdovu „rtuťovitému“ výkonu v téže roli.) Na rozdíl od klidnějšího projevu Čapky byl jeho Treplev podstatně více vyšinitý, extatický, Červinka nezapřel „ruskou duši“ vlastních předků, ale bohužel také skryté sebedestruktivní sklony.

---

<sup>84</sup> Viz Reslová, Marie: Pokus o Racka, Divadelní noviny 9, 2000, č. 9, str. 4.

## Tři sestry

Jestliže v Karlových Varech se Fedotov setkal s textem nejhranějšího ruského dramatika Antona Pavloviče Čechova poněkud překvapivě jako režisér poprvé, tak ten samý autor měl v být brněnském HaDivadle v červnu 2001 dokonce poprvé uveden za celou dlouhou dobu existence této experimentální scény! Brněnští divadelníci si k této výjimečné události pozvali právě Fedotova, který do Brna přijel ihned po premiéře svého karlovarského Racka. Výběrem titulu i režiséra vykročil soubor s vlastní osobitou poetikou budovanou kontinuálně od 70. let k výrazně odlišné podobě divadla než jakou dosud vyznávali.<sup>85</sup> Totiž k činohře, *k divadlu jehož výrazové prostředky korespondují zpravidla více než prostředky ostatních druhů divadla se zobrazovanou realitou.*<sup>86</sup>

Drama o čtyřech dějstvích *Tři sestry* napsal Čechov v roce 1901 na objednávku Moskevského uměleckého divadla,<sup>87</sup> roli prostřední sestry Máši hrála jeho budoucí manželka Olga Knipperová. Během zkoušení autor prý připomínal, že napsal komedii. Premiéry se raději nezúčastnil, nečekaně odjel a poslal jen dopis s náhradní větou za poslední Andrejův monolog. Zněla takto: *Ženy jsou ženy.*

Brněnské inscenace *Tři sestry* se v HaDivadle ujal mezinárodní tým, ruského režiséra doplnila slovenská dramaturgyně Valeria Schulczová. Ta pojmenovává základní přístup inscenátorů k Čechovovu textu takto: *Nejdominantnější i nejaktuálnější téma hry jsme si nazvali jako neschopnost mnoha lidí, kteří ani dnes neumějí žít reálný život. Jedině Nataša je toho schopná, což ji dává možnost ovládnout dům a vytěsnit všechny postavy.*<sup>88</sup> Fedotov doplňuje vytyčený cíl: *Já chci k Čechovovi přes psychologické paradoxy, chci odkrýt tragikomiku *Tři sestry*.* Předchozí slova dramaturgyně rozhodně neznamenají, že by se Fedotov tentokrát pokoušel o aktualizaci, naopak se snaží důsledně vytvářet atmosféru života dávných let. K tomu napomáhají

---

<sup>85</sup> *Chceme jít také cestou klasických divadelních textů, na kterých se dají budovat herecké postavy. Poslední tři roky byla dramaturgie HaDivadla spíše rozporuplná. Klasika se tak v programu objeví místo nejruznějších dramatizací,* řekl tehdejší šéf divadla Jiří Pokorný. - Viz Mareček, Luboš: HaDivadlo: Čechov poprvé, MF Dnes - Jižní Morava - 18. května 2001, příloha str. 3.

<sup>86</sup> Viz Pavlovský a kolektiv: *Základní pojmy divadla (Teatrologický slovník)*, Praha 2005, str. 45.- heslo **Činohra.**

<sup>87</sup> Viz Stanislavskij, K. S.: *Můj život v umění*, Praha 1946, str. 250-254.

<sup>88</sup> Viz Mareček, Luboš: HaDivadlo: Čechov poprvé, MF Dnes - Jižní Morava - 18. května 2001, str. 3.

všechny složky inscenace. Aktuální význam by měl přicházet k divákovi skrze stále živé téma Čechovovy hry – nazveme jej neschopností pravého bytí.

Fedotov použil opět kvalitní překlad Leoše Suchařípy, který s dramaturgyní jen drobně pozměnil. Vypustili všechny repliky nevhodně charakterizující osoby vzhledem k danému obsazení - zmizely tak četné narážky na tloušťku Andreje představovaného subtilním Pavlem Liškou. Tomáš Matonoha jako Veršinin o sobě neříká, že je dědek, (též není zmiňován jeho věk 40 - 45let). Důležitý škrť v prvním dějství postihl repliku Máši<sup>89</sup> o bratrově kariéře a jeho vztahu k Nataše, neobjevila se tak zmínka o nápadníku Protopopovi (a pozdějším milenci) Nataši. Jeho jméno zazní pouze v souvislosti s darovaným dortem, víme tak, že jej Máša nemá ráda. Irina při vyznání barona má svou závěrečnou skeptickou úvahu o životě a práci omezenou na slova: „*Vy říkáte nádherný život. Ano, ale co když nám takový jen připadá.*“ Otupena je tak její beznadějnost.

Ve druhém dějství stojí za povšimnutí škrť Mášiniých prvních replik v scéně s Veršininem. Nezazní tak její vzpomínky na těžké přivyknání životu bez vojenských sluhů, na vynucený sňatek a její kritika hrubosti prostých lidí. Tento škrť souvisí s Fedotovovou snahou potlačit u sester špatné vlastnosti – povýšenost, sebezahleděnost. Též zmizela první zmínka o Andrejevově prohře v kartách z konce druhého dějství, ponechána je naopak druhá – ta již zazní pouze mezi sestrami. Tento škrť souvisí naopak se snahou režiséra **o vytvoření dojmu silného a důvěrného vztahu mezi sourozenci**, jež navozují též společné, jednohlasně pronášené repliky, připisované původně jedné osobě.

Vypuštěna je také Irinina promluva o v manželstvím zestárlém bratrovi na konci třetího dějství. Sestry již před tím během daného dialogu mnohé napověděly a Andrejovo následující jednání i věty význam vypuštěných slov přímo vyjadřují.

V zájmu zachování rytmu byly trochu kráceny také některé zbytečně obsáhlé monology, nedošlo ale rozhodně ke změně jejich smyslu, Výměna jmenin Iriny za narozeniny dodala slavnosti větší váhu. (V jeden den výročí narození dcery a smrti otce!) Některé další zásahy do textu již byly spíše ornamentální – návrat pozvání na snídani v prvním dějství vypadnuvší ze Suchařípova překladu ale naznačuje, že všechny postavy dramatu dlouho spí! (Později zmíním ještě některé drobnosti, zazněla dokonce i ruština.)

---

<sup>89</sup> Škrtnuta byla následující slova- Máša: *Můj bože, co si ta na sebe umí vzít! (...)*Což je dobře.- viz Čechov: *Tři sestry* (překlad Leoše Suchařípy).

Scéna představující dům Prozorovových, navržená výtvarníkem **Petrem B. Novákem** vychází plně s Čechovových scénických poznámek. Působí prostorně a vzdušně, světlou dřevěnou podlahu obepínají po stranách asi dvoumetrové bílé stěny, které jsou vzadu přerušeny třemi sloupy oddělujícími salón od zadní haly-jídelny. K ní vede po celé šíři sloupoví malé dřevěné schodiště. Ruský pokoj počátku 20. století vytváří na jevišti klavír (na něm hodiny a svícen) po pravé straně a realistický nábytek – v popředí třínohý stůl s bílým ubrusem, vedle něj veliké dřevěné křeslo, vzadu křeslo houpací a několik dalších historických židlí a stůl na květiny. Na stěnách visí černobílé obrazy, zrcadlo a také sepnuté závěsy. Nad salonem je umístěn lustr. V zadní hale stojí veliký jídelní stůl s židlemi, za ním jsou dvojce dveře do pokojů.

Hrací prostor se v souladu s autorovými poznámkami ve druhém dějství nemění, ve třetím Čechov předepisuje Olžin a Irinin pokoj; Fedotov scénu sice nechává upravit, jenže postavami dramatu, které roztáhnou závěsy, přinesou postel, lavor. Zdá se, že režisér nechce vyvolat představu změny prostoru – sestry tak zůstávají v salónu proměněném v provizorní ložnici! Režisér-scénograf tak pomocí jednoduchého scénického řešení dílo výrazně interpretuje, sestry se totiž v takto pojatém prostoru dobrovolně vzdávají spánku v pohodlí svých pokojů a přenechávají ho obětem požáru! (Připouštím zároveň, že může jít o chybnou interpretaci.)

Ve čtvrtém dějství, odehrávajícím se v zahradě Prozorovových, zůstávají na scéně se zahradním nábytkem pouze holé stěny, na levou zadní stranu je promítána lesní krajina! Projekce se ve Fedotovově práci objevuje poprvé.

Kostýmy navržené Kateřinou Štefkovou zcela odpovídají módě vyšší společnosti počátku 20. století, dobový vzhled postav zvýrazňují patřičné účesy, dlouhé vousy, licousy a také brýle u učitelky Olgy, Kuligina a Tuzenbacha.

Inscenace na rozdíl od magicky realistického *Racka* je však více stylizovaná (nerealistická). Na začátku zní tklivé trylky houslí. Působivou hudbu, tvořenou převážně tóny smyčcových nástrojů, k představení složil **Petr Hromádka**. Sál zhasíná, za chvíli se rozsvítí zadní hala.

Olga odhrne závěs dělící halu od salónu, vidíme vedle sebe Olgu (**Iva Volánková**) se sešity, Mášu (**Mariana Chmelařová**) s knihou a Irinu (**Kateřina Jakubcová**) s kyticí bílých květů. Chvíli stojí ve sloupoví, pak vstupují do jasně rozsvíceného salónu, okamžik mlčenlivého soustředění. Olga si sedne na opěradlo křesla a opravuje sešity, nejmladší Irina vloží květiny do vázy a radostně tančí po

pokoji, točí se kolem své osy z rozpaženými rukama, přidává se k ní dokonce i upjatější Olga. Nálada dívek je spíše radostná, je přítomna naděje v lepší život v Moskvě. Máša si v rohu tiše čte (či píská).

Režisér pozměnil příchod důstojníků, v zadní hale se totiž nejprve objeví doktor Čebutykyn s novinami. Teprve po několika replikách sester, ve chvíli, kdy Olga říká, že „*by milovala svého muže*“, přichází Solený s chvastounskou promluvou a Tuzenbachem v náručí!<sup>90</sup> Tímto drobným režijním zásahem kontrastním k předešlému výjevu naznačil Fedotv mnohé. Režisér si dává vůbec mimořádný pozor na prvé okamžiky herců na jevišti, mohli bychom je nazvat pečlivě provedenými psychologickými gesty, která vždy v čitelné zkratce zřetelně vypovídají o povaze dané postavy. Podotýkám, že ze strany Fedotova se téměř vždy jedná o řešení nová, často ignorující Čechovovy poznámky, ale ne ducha hry.

Poněkud zavalitý nápadník Ireny, baron **Tuzenbach (Roman Slovák)** budí od úvodního spočinutí v náručí svého soka a budoucího vraha svou lehce směšnou existencí sympatií. Tento nepraktický důstojník s brýlemi občas v řeči zadržává a nejjistě gestikuluje, působí dojmem slušného, snaživého člověka. Irina jej pro jeho dobrotu a jisté postavení může mít ráda, ale „*láska to nikdy nebude*“. Jeho citlivost naznačuje, že po prvním odmítnutí Iriny zůstává dlouho v tichu osamocen na místě svého vyznání, zatímco společnost se baví u narozeninové tabule.

**Solený (Marek Daniel)** je tajemná postava, od počátku se projevuje jako málomluvný, promluví-li, tak jako břitký ironický glosátor. Někdy mu však postačí i jednoduchý pohyb. Zdá se, že má sklon i k sebeironii, například vždy když usedá s výrazným gestem připomínajícím ženu si nadzvedává šosy uniformy. (Sám také říká, že „*když ženy filosofují je z toho strč prst skrz krk*“.) Čechovem u něj předepsané časté používání voňavky je nahrazeno kouřením doutníku.<sup>91</sup>

**Veršinin (Tomáš Matonoha)** je vedle ostatních vojáků trochu nevýrazný, důvodem může být jeho postavení – jako velitel baterie se nemusí hlasitě prosazovat. Hraje zdatně na klavír, hudba ostatně odhaluje jeho city k Máše.

Mášin manžel učitel **Kuligyn** je *hodný a zároveň smrtelně nudný, stereotypní a netvůrčí ve všech směrech. Josef Polášek obnažuje nejen komickou stránku Kuliginova osudu, ale i stránku přímo groteskní: chodí jako figurka na pérko, je strnulý, i když se*

---

<sup>90</sup> Solený tak svá slova pronese o několik replik dříve než v originále. Viz Čechov: *Tři sestry* (překlad Leoše Suchařípy).

<sup>91</sup> Voňavku vydatně použije ve druhém dějství, přesně dle Čechovových poznámek.

*pokouší vesele poskočit, aby po učitelsku demonstroval radost. Bezprostřední cit v něm odumřel, pokud ho byl někdy schopen.*<sup>92</sup>

Když přijde gratulovat **Nataša (Eva Lhotská)**, společnost se již baví u prostřeného stolu v hale. Nataša vyrostlá v nižší společenské vrstvě se cítí v salónu velmi nejistě, Irina ji běží vstříc a pomáhá plaché dívce zbavit se nesmělosti(!), zároveň si ji bedlivě prohlédne, na což Nataša reaguje – zrakem zkontroluje své tmavé šaty se světlým páskem. (Toto proběhne velmi rychle.) Přichází k ní pak i Olga a soucitně ji upozorňuje na nevhodnou barvu pásku. Výraznou změnu atmosféry způsobí vstup exaltovaného gratulanta podporučíka **Fedotíka (Alexandr Minajev)**, který má v rukou dárek a fotoaparát (udělá společné foto), na zádech kytaru a **mluví rusky**. Svým projevem výrazně připomíná Fedotovova. Zdá se, že je to malý režisérův žert – totiž malý Fedotov. Najednou je hodně veselo, Fedotík hraje na kytaru a zpívá ruskou píseň.

Mezitím se stydlivý Andrej s Natašou snaží přitisknutím ke zdi skrýt před zraky přítomných sebe a své city; Andrej horoucně vyznává lásku, Nataša ji vřele opětuje. V okamžiku, kdy šťastní milenci opouštějí halu i scénu, již všichni odešli. Postupně tlumené světlo se proměnilo v temně modré, hodiny odbily osm a za jídelní stůl usedají staří sluhové, konzumují zbytky hostiny.<sup>93</sup> Náhle mizí, služka zřejmě uslyšela mladou paní Natašu, která v zápětí v županu a se svíčkou v ruce přichází ze dveří, do kterých před okamžikem vešla jako nevinná, vystrašená dívenka! Teď jako čerstvá matka prodělala značnou proměnu – stala se sobeckou, nutno připomenout, že její postupné ovládnutí domu podtrhuje fyzický typ herečky, která svou postavou subtilní sestry značně převyšuje. Nataša ale používá značně sofistikovanou rafinovanou metodu - „masku křehkosti a skromnosti“ - a tak vždy prosadí svou. Na poddajného Andreje používá i jiné zbraně, ve chvíli, kdy mu již sdělila své přání, aby pozvané maškary, na které se všichni těší, nepřišly, neboť by vzbudily malého Bobíka, svléká vyzývavě župan, aby manželka ještě přiměla k uvolnění Olžina pokoje pro dítě. Když pak rozhalená na něm sedí a čeká na odpověď, zamyšlený intelektuál Andrej do ticha místo odpovědi jen plácá do ženiných stehů. Tísňivou atmosféru celé této scény vedle svíce dodává téměř po celou dobu slyšitelný vzdálený řinkot rolniček, které v sobě nesou vedle významu blížících se maškar též skrytý motiv Protopopových saní.

<sup>92</sup> Viz Uhde, Milan: HaDivadlo hraje Tři sestry, Svět a divadlo 12, 2001, str. 48.

<sup>93</sup> Tento nově vložený výstup má i své praktické důvody – bylo potřeba zaplnit čas potřebný k převlečení Nataši, která odchází v prvním dějství poslední a v následujícím první vstupuje na jeviště.



Když se v potměšlém pokoji setkají Máša s Veršininem, důstojník sedí u piána. Máša za stolem naslouchá jak hraje, Veršinin si k ní později přisedne, Máša však energicky opustí křeslo a zůstane zpřímá stát po levé straně scény, Veršinin ji vyznává lásku, hledí přitom na prázdné křeslo, ve kterém žena seděla, zní euforická hudba. Pár vyruší Irina, společnost v pokoji se rychle rozroste, postupně se většina hostů posadí ke stolu v jídelně. Po Veršininově filosofování, které tiše podkresluje hrou na kytaru Fedotík, vstupuje do jídelny trochu nepříjemná matka Nataša. V popředí v modrém světle na opěradlech křesílka sedí v tichu Máša a Veršinin, jejich mlčení a vzájemné pohledy očí vyjadřují jejich vznikající milostný vztah.

V devět hodin začnou všichni tancovat, důstojníci vydatně dupou, zábavu přerušuje řvoucí Solený. Díky němu se všichni krátce zastaví a zmlknou. Po Soleného odchodu zábava opět pokračuje, Andrej se nejistě omlouvá, že veselí musí kvůli Bobíkovi skončit. Když Irina v pokoji osamí, nejprve se se svícem postaví k obrazu otce(?)dlouze na něj hledí, rozjímá. Vyruší ji Solený, dunivým pádem na kolena začne své groteskní milostné vyznání. Solený pláče poněkud křečovitě Irině do klína. Spolu s Milanem Udem tak mohou říct, že vše, co v tomto výstupu důstojník předvádí, se spíše jeví jako hra, jakoby hrdina dopředu věděl, že ho čeká odmítnutí. Neodpustí si ale prudký výpad vůči Tuzenbachovi.

Druhé dějství končí zvukem rolniček Prototopových saní, přijel pro Natašu. Irina sedí v křesle, zní hudba, během ní probíhá již zmíněná přestavba pokoje. Prostředí domu plně ovládá Nataša, jež nutí Olgu, aby byla stará služka vyhozena.

Do pokoje vstoupí Veršenin, jenž se vrátil z místa požáru, nejprve se svlékne do půl těla a omyje se v latoru. Sedá si pak ke klavíru, zpívá jednoduchý tichý motiv la-la-la-la-lá a zamilovaná Máša, sedící na schodech jej tiše doprovází. Tichý zpěv dvou milenců se proměňuje ve virtuózní vášnivou hru na klavír. Náladu promění příchod Fedotíka, který se hystericky směje: „*Vsjo zgarjelo*:“ Za ním rychle vstupuje do středu pokoje Solený, košili má očouzenou, černý obličej, stojí vzpřímeně, v ruce drží pejska a kouří cigaretu. Jeho příchod vyvolává smích.

Intimní konec dějství patří všem sourozencům, seskupují se okolo postele. Rozmlouvající sestry krátce vyruší prozpěvující Nataša zhasínající svíce. Pak se Máša sestrám se vzrušeným hlasem svěruje, že miluje Veršenina, zní hlasitě housle. Za chvíli svůj veliký monolog pronáší sestrám i Andrej, omlouvá svou ženu a tvrdí, že je spokojen se životem. Omlouvá se za hráčskou vášeň, stojí přitom na posteli, pak se vrhá do středu pokoje a kleká si. Sestry bratrův poněkud šílený projev nekomentují. Zní

tichý houslový motiv, Irina přemlouvá Olgu, aby odjely do Moskvy. Stmívá se, sestry sedí na posteli. Tímto obrazem se zvýrazňuje jejich neschopnost k odjezdu, jako by za života spaly.

První část inscenace trvala neobvykle dlouho, teprve s koncem třetího dějství totiž nastává přestávka. Fedotov tím dosáhl zvláštního efektu – zintensivnil pocit až nesnesitelně pomalu plynoucího času v zapadlé provincii.

Závěrečné dějství s vyprázdněnou scénou a videoprojekcí začíná příznačně smutečným pochodem a loučením, posádka se stěhuje z města. Scéna představující zahradu je nasvícena částečně zeleně. Sedící Kuligin s novinami v ruce říká Irině: „*Vše se jenom zdá. My nejsme.*“ To je jeden z klíčů k projekci na zdi. Většina postav není schopná uspokojivého, tedy naplněného života, okolní příroda projektovaná na stěnu vyjadřuje odtrženost postav od světa, od pravého bytí. Průběžně se několikrát ozvou zlověstné pochodové bubny. Andrej vzadu vozí kočárek, přisedá si k doktorovi.

Tuzenbach, oblečený již v civilu, se snad v předtuše smrti svěčuje Irině, že má pocit, jako by poprvé v životě viděl okolní stromy. Projekci při tom nesleduje, stojí ale v její blízkosti. Loučení těchto budoucích manželů (jak si slíbili) probíhá v několika fázích. Nejprve baron Irinu drží za ruku, pak ji objímá a hladí po tváři, následně se sám od dívky vzdálí. Dlouze k ní hovoří, když odchází nenechává se obejmout, ale ještě jednou se vrací, aby pronesl trapnou, nejistou poznámku o kávě. Baron se ve své poslední scéně zdá být vážnější, nepůsobí vůbec groteskně. Po jeho odchodu zní dlouho smutné melodie čela.

Loučení Veršinina v polní uniformě a Máši sleduje od zdi Olga, ta ho vlastně i umožní - a to tím že když spatří sestru, zachytí odbíhajícího Veršinina, s nímž se právě rozloučila. Máša přichází pomalu po schodech k důstojníkovi, oba mají v ruce kufr(!). Stojí chvíli tiše naproti sobě, nešťastná žena pak zvedá kufr a bije jím zuřivě Veršinina, hlasitě zní do toho tklivé tóny houslí. Scéně je přítomen nesnesitelně hodný Kulygin, omlouvající počínání své ženy. Mezi sestry ještě nakrátko vstoupí paní domu Nataša, nejprve unyle hovoří o svých dětech, pak plánuje změny v zahradě, mezi řečí kritizuje Irinin pásek. Odchází nepřičetně rozčilená, spatřila totiž na zemi ležící vidličku.

Je slyšet vojenské bubny. Irina se dovídá, že baron zemřel v souboji, s těmito slovy končí projekce lesní krajiny, aniž by si toho sestry povšimly. Tento moment koresponduje se slovy barona: „*Tady uschnul strom, ale přesto se spolu s ostatními kolébá ve větru. Mám pocit, že i kdybych umřel, budu stejným způsobem součástí života,*

*tak či onak.*“ Jestliže stromy „zhasly“ spolu s baronem, může tato skutečnost napovídat, že smrtí konečně baron žije. Snad.

Obloukem se dostáváme k první scéně, setry opět stojí od sebe vzdáleny, Olžino místo je i tentokrát v čele, uprostřed pokoje. V poslední promluvě hledí nejstarší sestra do vzdálené budoucnosti, hovoří o veselé hudbě, zatímco zní zlověstné vojenské bubny. Chce prostě věřit v radostný život: „**Zbývá už jen maličko a dovíme se, proč trpíme... Kdyby to člověk věděl, kdyby to věděl!**“ Ženy se poté semknou, opřou se o sebe vzájemně hlavami, údery do bubnů ještě zesílí, nastává tma.

Fedotovova brněnská inscenace byla kritikou přijata pozitivně, **J. P. Kříž** dokonce staví *Tři sestry* mezi jeho nejlepší české inscenace. Velmi pochvalně o inscenaci píše ve své rozsáhlé recenzi i **Milan Uhde**, všímá si především až nečekaných hereckých výkonů, říká: *Hercům HaDivadla setkání s Fedotovem a Čechovem neobyčejně prospělo. Ukázali, že ovládají nejen kresbu staticky jatých typů, které vystupují na scénu jako hotové. Ve Třech sestřích přistihují scénický život v jeho běhutosti, proměnlivosti, mnohotvárnosti, neřešitelnosti a tajemství. Provokují otázky, které tak intenzivně už dlouho nezazněly.*<sup>94</sup>

**Josef Mlejnek** ve své recenzi v Divadelních novinách píše poněkud zdrženlivěji, jako jediný vytýká inscenaci především některé špatné herecké výkony – postrádá tak trápení a pravou lásku u ústřední postavy Máši, za vysloveně nepovedenou figuru považuje Andreje Pavla Lišky. *V podstatě v něm není ani stopy po postupné degradaci mladého nadějného vzdělance na hazardního hráče a člena krajské rady – to vše, včetně nezdařeného manželství, jako by ho potkávalo zvenčí a on zůstává stejný na počátku i na konci.*<sup>95</sup> Obě připomínky chápu, jenže Máša nemusí být ústřední postavou, strhávat na sebe hlavní pozornost.

---

<sup>94</sup> Viz Uhde, Milan: *Hadivadlo hraje Tři sestry*, Svět a divadlo 12, 2001, č. 5, str. 50.

<sup>95</sup> Mlejnek, Josef: *V HADivadle sáhli na Čechova*, Divadelní noviny 10, 2001, č. 12, str.5 – Připomínám, že Mlejnek byl nespokojen s hereckými výkony též v karlovarském Rackovi.

## Večer tříkrálový aneb Cokoli chcete

Osmička je oktáva. Uskutečnění rovnováhy, osmá Fedotovova inscenace jako by byla vyjádřením jistého završení úvodu průkopnické režisérovy české pouti. Při této příležitosti poprvé opustil ruskou literaturu. Prozatím podobný krok nezopakoval...

Nabídka z Českých Budějovic přišla dost nečekaně, v divadle se původně počítalo s jiným režisérem, který musel být rychle nahrazen, aby byl v termínu naplněn dlouhodobý dramaturgický plán. Shodou různých okolností se tak úkolu režírovat Shakespearovu komedii zhostil Fedotov, zhruba jeden rok od poslední práce v Čechách. Ředitel divadla viděl několik Fedotovových ruských inscenací a byl přesvědčen, že Fedotov může zajímavě inscenovat i Shakespeara. (Volbě zajisté napomohl fakt, že poslední inscenaci Shakespearovy komedie v Jihočeském divadle režíroval v osmdesátých letech také hostující Rus – Viktor Dokučajev - premiéra 17.4.1981).

*Večer Tříkrálový aneb cokoliv chcete* (*Twelfth Night or What You Will*, 1601) Williama Shakespeara se tradičně řadí mezi tzv. sváteční komedie, charakterizované ritualizovaným pohybem od chaosu v řád. Ten nastává především nalezením ztracených sourozenců, ztroskotavších u břehů bájně země Illyrie. V dramatickém textu překypujícím láskou, bláznovstvím, hrou a básnictvím vytváří Shakespeare bohatý imaginativní svět, který zároveň obsahuje určitou dávku ironie. Skrze ní můžeme nahlížet na nepravděpodobná šťastná shledání zamilovaných, kteří se vlastně vidí poprvé v životě. Hra má ale i příděch tragiky, a to především v postavě oklamaného Malvolia. Neuvěřitelně bohatou inscenační tradici *Večera tříkrálového* zde nelze ani náznakem popsat. Pro nás není bez zajímavosti, že ve dvacátých letech 20. století tuto hru v Moskvě inscenoval Michail Čechov, sám se obsadil do role Malvolia, která pak byla považována za jeden z hercových vrcholů.

Fedotov se ujal režie ve specifickém prostředí, **Jihočeské divadlo v Českých Budějovicích** totiž svou povahou patří mezi tradiční scény,<sup>96</sup> velikostí spíše větší, a to jak prostorem, tak počtem zaměstnanců. Jistou výhodou práce v tomto divadle byla jeho určitá provinčnost a z ní plynoucí poměry, herci nebývají tolik zaměstnání

---

<sup>96</sup> Je třeba předeslat, že Fedotov zastihl činoherní soubor Jihočeského divadla ve zřejmém, pro mnohé dosud překvapivém tvůrčím rozletu. Pod vedením Martina Hrušky nadělili Jihočeši divákům několik nadprůměrných inscenací (*Krvavá svatba*, *Prezidentky*, *Portugálie*). *Večer tříkrálový* představuje jistě

mimodivadelními aktivitami. Místní herci také možná neztratili lásku k divadlu, jak si někdy Fedotov zklamaně všímá u některých našich profesionálních herců. Jedné z rolí ujal sám ředitel divadla **Martin Hruška**, který režiséra v praktikování v divadle nezvyklých metod „přiměřeně“ podporoval. Celý průběh zkoušení sledovala a zaznamenala kolegyně Silvie Vojíková, která zde v rámci praxe vykonávala funkci asistentky režie.

Fedotov se s dramatikou Shakespeara nesetkal v Budějovicích poprvé, v Rusku inscenoval *Hamleta* ve svém divadel U mostu v Permi. Shakespearova poetika není v zásadním rozporu s Fedotovovou zálibou v *přízračně –realistickém* psychologickém divadle. Koneckonců s hrami alžbětinského dramatika se vypořádávají již 400let divadelníci rozličných slohů, směrů a škol. Pro potřeby Fedotova bylo nutné text přebásněný Martinem Hliským výrazněji dramaturgicky připravit. Vypuštěním mnoha replik či jejich výrazným krácením ztratil původní text asi třetinu slov. Škrtnuty byly postavy Fabiána a dvořana Valentina, přičemž některé věty Fabiana převzala Marie, případně pan Tobiáš. Tato hra s větami byla Fedotovem učiněna v souladu s jeho představou, že „*Marie je přesným obrazem Fabiána a ve Večeru tříkrálovém směji být aktivní pouze ženy.*“

Autorem scény i kostýmů byl režisérův častý spolupracovník **Adam Pitra**. Kostýmy byly zcela v renesančním duchu, vycházely z dobové módy, scénu pojal oproti nim Pitra střídměji, což vlastně odpovídá duchu alžbětinských inscenací. Její účelné rozdělení umožnilo hrát kontinuálně bez zdržujících přestaveb. Zadní látkový prospekt naznačoval moře, jeden portál patřil Tobiášovy, druhý Marii, zadní část jeviště představovala palác Olívie. Do takto rozvrženého prostoru postačilo dát stůl, pár dřevěných sudů, džberů, taburetů, či křesel. Tuto prostotu narušila pouze velká plachetnice, zjevující se několikrát v pozadí, její zadní část byla po snadné demontáži využita jako Malvoliova kobka. Spíše ornamentální funkci měl rozlomený člun v pozadí, připomínající základní situace příběhu – bouří rozdělené milující se sourozence Violu a Sebastiana, kteří se navzájem považují za utonulé. Několikrát byla použita točna; ta svým pohybem asociuje dětský kolotoč, tedy nevšední sváteční svět.

Nesmírně důležitou úlohu hrálo v inscenaci světlo, které modelovalo hrací prostor. Každá scéna měla vlastní svícení, světlo určovalo hrací prostor i jeho náladu.

Převládaly teplé barvy, spektrum odstínů žluté a oranžové, občas se ale objevila také bílá (reflektor bez filtru) a modrá, či karmínová.

**Večer tříkrálový** bývá nazýván nejhudebnější hrou Williama Shakespeara, Fedotovova inscenace tuto charakteristiku zcela naplňuje. Skladatel **Petr Malásek** vytvořil v duchu Orsínovy věty – „*Žije-li láska z hudby, hrajte dál!*“ rozsáhlé skladby, které v průběhu inscenace zněly velmi často. Zvláště základní jednoduché hudební téma lásky (vždy 3 tóny v kvintách opakované) bylo velmi podmaňující a muselo lidem odcházejícím z divadla znít ještě dlouho v hlavě. Jiří P. Kříž v hudbě nacházel jediný problém inscenace, dle kritika se *Petr Malásek nedokázal vzdálit svému chemickému syntezátorovému opojení*, Jana Paterová zase nevníkala hudbu *jako součást celkové struktury, ale spíše jen jako kulisu*. Obě připomínky chápu, domnívám se, že vlastně nechtěně potvrzují režijní koncepci zdůrazňující v souladu s Shakespearovým textem určitou umělost prostředí celé této sváteční komedie.

Fedotov chtěl vytvořit v Českých Budějovicích pomocí v podstatě tradičních prostředků lyricko-romantickou komedii, nikoliv psychologické drama. Láska, sebeláska, směšnost a hudebnost představovaly téma inscenace. Fedotovova snaha směřovala k tomu, aby herci vystihli nuance jednotlivých pasáží – od jemně lyrických až do nespoutaně drastické komiky. Některé režisérovy pokyny se ale dle Vojíkové zdály hercům příliš abstraktní, například atmosféru tajemné Illirie, či náladu Shakespeara vyvolávaly u herců bezradnost. Vojíková též konstatovala, že režisér byl u herců často nespokojen s nedostatkem ironie, či naopak naivity. *Herci si měli vytvořit odstup od postavy, nadhled, ale zároveň být přesvědčeni o tom, co dělají*. Takový úkol byl pro některé obtížný, snad i nedosažitelný.

Koncepce byla postavena na práci s detailem. *Základní aranžmá, gesta, mimika a reakce tvořily jakousi pevnou strukturu.*<sup>97</sup> Tu nesměli herci měnit, k danému základu postupně během zkoušení nanášeli další podrobnosti, tak stavěli své figury.

Inscenace začíná strhujícím způsobem, ještě do rozsvíceného sálu zní dramatická „bouřlivá“ hudba. (Snad se tímto antiilusivním propojením reality diváka sedícího v hledišti a hudební složky inscenace zvýraznila již zmiňovaná umělost dění celé hry *Večera tříkrálového*.) V zadní části je vidět vzdouvající plachtu kolébající se lodě a pobíhající muže (točna v pohybu), kteří se ze scény postupně ztrácí, základní světlo je

---

<sup>97</sup> Viz Vojíková Silvie: *Večer tříkrálový v Českých Budějovicích*, Zpráva z praxe, Katedra Divadelní vědy – FF UK Praha, 2002.

temně modré, probleskávají bílé reflektory. Bouře se ztiší, v úzkém pruhu světla se za křiku racků v popředí objeví **Viola (Adéla Kačerová)** s Kapitánem, což je druhý výstup hry. Teprve po té následuje skutečná první scéna s hrabětem **Orsinym (Ondřej Veselý)** a jeho dvořanem. Orsiny připlouvá na lodi, proměněné v jeho trůn, stojí na ní rozkročen a za doprovodu ústřední melancholické melodie pronáší komicky působící, sebezahleděnou estétskou krasomluvu. Výjevu je svědkem i kapitán s Violou, která se do hraběte zamilovává a rozhodne se vstoupit do jeho služeb jako páže.

V příští scéně doprovázené kohoutím kokrháním<sup>98</sup> prostořeká komorná **Marie (Lenka Krčková či Klára Jandová)**, stojící většinou u svého stolu s kuchyňskými potřebami, obsluhuje dobráckého pijáka - v koutě sedícího pana Tobiáše. Veselí u diváků vyvolává především přicházející Ondřej Třasořitka, s komickým způsobem chůze i gestikulace, pohybuje se nepřírozně sekaně, též trochu připomíná karikaturu homosexuála – vztyčenou hlavou a nakrucováním. Třasořítkův příchod doprovází rychlejší salónní hudba. Při nepovedených námluvách komorné sahá dívce na ňadro a mačká je. Na konci ztřeštěně hopsá, ukazuje přitom svá „dobře vyvinutá lýtka“.

V následující scéně loď opět přiváží Orsina, zní melodie z úvodu a hrabě zasvěcuje do svého milostného plánu páže Césaria – přestrojenou Violu. Postupně ji přitom ze zadu obejmje a položí obě ruce na prsa, dívka se brání prozrazení přiložením vlastních dlaní na ona místa. Viola proměněná v Césaria má mužský oblek, namalovaný knír, vlasy skryté pod kloboukem, mluví hlubokým hlasem a používá „chlapská“ gesta, charakteristický je její postoj s nohama od sebe, když stojí na lodi, napodobuje vlastně Orsína.

Pošťuchováním Marie a **Šaška (Hynek Čermák)** začíná scéna Orsinyho námluv hraběnky Olivie v zastoupení Césaria. Strnule se pohybující Malvolio s nezbytnou hůlkou přináší černě oděné hraběnce trůn. Olivie pak na něm vznešeně, bez dojmu karikatury sedí a vážně promlouvá. Když vyjadřuje své zamilování do přestrojené Violy, zní opět ústřední milostná melodie. Křeslo odnáší Malvolio.

Modré nasvícení zlomeného člunu, křik racků a melodie z první scény doprovází k první scéně paralelní nedlouhý výstup zachráněného Sebastiána a Antonia. S kontrastní rychlou hudbou přeběhne scénu krátkými krůčky Malvolio, aby se v zápětí vrátil k přicházející přestrojené Viole. Po komickém předání prstenu od Olivie

---

<sup>98</sup> Pro četnost užitých hudebních motivů o všech zdaleka nehovořím, v inscenaci není prakticky žádná scéna bez alespoň jednoho hudebního podkresu, spíše jich ale bývá více. To výrazně napomáhá k vytváření kontrastních nálad i v rámci jedné scény /výstupu/.

– prsten je nasazen na hůlce - Malvolio odchází. V následném monologu zadumaná Viola v potměném světle, zde s vlastní ženskou identitou, projevuje zděšení z lásky hraběnky k ní.

Do nastalé tmy cvrčí cikády, slabé modré světlo svítí na sudy, s lucernami v rukou přichází noční pijáci Tobiáš a Ondřej, za nimi s kytarou Šašek. Příchozí postavy vytváří na stěně groteskní stíny. Fedotov jednoduchými prostředky vytvořil náladu opilecké noci. Později již svítí okolo sudů více světla. Při Šaškově zpěvu renesanční písně se jej nakrucující se Ondřej komickým falsetem pokouší doprovázet, vyluzuje také tóny z lahve. Zábavu nezastaví ani kárající Marie v noční košili, muži zpívají další písně, mezi nimi i kánon se známou melodií „*London is burnning*“. Vše utne až křik Malvolia ze zákulisí, probíhá pak malé kouzlo - Třasořitka i Šašek se rychle nasoukají do jednoho ze škopků, aby se skryli. To v hledišti vyvolává bujarý smích, neboť do oněch nádob se evidentně nemůžou dva muži vejít. Když se Malvolio v směšném nočním oděvu objeví, jeho slova hrou na kytaru paroduje Šašek, správčova závěrečná hrozba v nově rozsvíceném modrém světle vyvolává strach.

Ráno začíná příplutím hraběte Orsinyho, zní opět známá melodie, ale také zpěv ptáků, před lodí pochoduje služebník, který pána ovíjí pomocí dlouhé tyče s péry na konci. Rozhovor o lásce mezi Césáriem a Orsinym, odehrávající se v korábu, je plný různých šifer a narážek, přeruší jej vyžádaná píseň od Šaška, ten na sudu hraje a zpívá o smrti.

Scéna s podvrženým dopisem od mstící se Marie a jejích přátel realizuje jevištní metaforu „ptáček si sedá na lep.“ Za sudy skrytí spiklenci pozorují jak se Malvolio nejprve stojící na židli naparuje. Poté se „nenápadně“ blíží k objevenému psaní, poskakuje drobnými poskoky, natáčí hlavu, vrací se, zmenšuje – kleká si, přitom má přes tělo přetažený černý plášť, budí tak dojem poskakujícího tmavého ptáka. Po přečtení údajného dopisu od hraběnky pyšný Malvolio odchází, žijící náhle v představě, že je svou paní milován, zní vážná melodie. (Během svého výstupu Malvolio vyvolává v hledišti výbuchy smíchu.) První část inscenace končí veselou hudbou a radujícími se přáteli na roztočené točně.

Po přestávce inscenace získala dynamiku četnými škrty,<sup>99</sup> začíná radostnou melodií do které bubnuje Šašek, přichází k již nasvícené točně – dějišti komedie.

---

<sup>99</sup> Silvie Vojíková popisuje, že vzhledem k způsobu zkoušení – vždy se začínalo od začátku, nebyla druhá část tolik propracovaná, škrty ale umožnily aby nenastal veliký pokles tempa. Jana Paterová ve své kritice v Divadelních novinách píše, že *úprava text koncentruje, ale zužuje*. V činoherním divadle se má podle mne, především stále něco dít a nadbytečná slova toto dění často retardují stejně jako scény, jejichž



V příští scéně se setkají Césario a Olivie, hraběnka převlečené dívce vyznává lásku, zní tajemná melodie. Následuje komická žárlivá scéna pana Ondřeje, vidícího v Césariovi svého soka. Za doprovodu hudby z úvodu se opět krátce setkávají „mořský vlk“ Antonio a Sebastián.

Poté s komickými poskoky předstoupí před hraběnku oklamáný Malvolio, vyznává ji lásku, doprovází jej při tom hudba z bouře na úvodu. Nakonec si Malvolio sedá do uvolněného trůnu, zůstane chvíli sám – v ten moment se krátce zdá být sám sebou. Když přichází Marie a Tobiáš, chová se velmi povýšeně. Ze scény odchází se „svým“ trůnem.

Po spikleneckém setkání přátel Ondřeje a krátkém setkání Olivie s Césariem se za opětovného doprovodu hudebním motivem bouře odehrává šermířský souboj Césaria a Ondřeje. Violu zachrání nečekaný vpád Antonia, který je vzápětí zatčen. V příští scéně se utkají na kordy Tobiáš s domnělým Césariem – Sebastianem. Boj přeruší Olivie, která si Sebastiana rychle odvádí v milostném nadšení, domnívaje se, že se jedná o Césaria.

Po důvěrné scéně s Marií, zakončené jejím políbením, se Šasek převlékne za kněze, Fedotov vytvořil netradiční pár, obvykle je totiž Marie spojována s Tobiášem. V kobce zavřený Malvolio se rozhovorem s domnělým pastorem stává obětí krutého Šaškova žertu. Malvolio závažným, utrápeným tónem hlasu vyvolává téměř lítost. Šaškova píseň ukončující scénu je vypuštěna. Ptačí zpěv a tajemná hudba doprovází setkání Sebastiana a Olivie, domlouvají s knězem svatbu. Díky škrtu se hned v příští scéně setkává Césarius s Antoniem přivedeným stráží, vězněný nechápe, proč jej jeho Sebastian nepoznává.

Hned v zápětí „připlouvá“ na opuštěnou scénu loď se změněnou plachtou, je na ní namalováno slunce v jehož středu je portrét ženy. Na korábu stojí bíle oděná Olivie. Děj spěje rychle ke šťastnému konci, na scéně se všichni postupně setkávají, vytvářejí finální kompozici. Odhaluje se při tom pravá totožnost osob. Radostné setkání Violy a Sebastiana je předvedeno vážně, i když jej doprovází zcizovací prohlížení znamének na těle „*pro pana Hilského*“. Nepravděpodobné zasnoubení Violy s Orsinym, který dosud miloval Olivii, je parodováno Orsinyho narcisním projevem. Temná tečka v podobě hrozícího Malvolia je krácena, po jeho odchodu přítomní za doprovodu renesanční

---

vypuštěním příběh neztrácí logiku, nýbrž nabírá tempo. Zvlášť komedie nesnese rozvleklost – připouštím zároveň, že škrtky mohou být projevem neschopnosti inscenátorů. V přečtených vypuštěných pasážích neshledávám přílišnou závažnost – jedná se např. o úvod scény V.1. Šaškovo setkání s hrabětem Orsinim.aj.

melodie tančí a klaní se – což je diváky logicky vnímáno jako konec inscenace. Po tanci však veškeré postavy „ztuhnou“ a točí se na točně, šašek zpívá s kytarou svou píseň – „*hra skončila, však svět jde dál!*“. To je poselství hry i Fedotovovy inscenace.

Ve své zprávě z praxe Vojíková hodnotí celou práci jako problematickou. *Ve studiových či experimentálních prostorech by byla pravděpodobně Fedotova metoda účinnější než v repertoárovém typu divadla, kde není možný příliš individuální přístup k herci a herec i režisér jsou striktně vázáni časem.*<sup>100</sup> Domnívám se, že Fedotov v rámci možností vytvořil pro dané místo s určitým publikem hodnotnou inscenaci plnou vtípu, již občas narušily melancholické tóny. *Večer tříkrálový* ovšem ve své kvalitě nebyl zcela srovnatelný s jeho vrcholnými pracemi. Takové srovnání se zároveň jeví jako neadekvátní, neboť podobný výsledek bylo možné vzhledem k okolnostem očekávat již před zahájením zkoušení. Velký prostor divadla (zvětšená vzdálenost mezi herci navzájem i mezi herci a diváky), konzervativní herecký ansábl částečně skeptický k režijní metodě, to vše mělo vliv na konečný tvar.

Inscenace *Večera tříkrálového* do jisté míry také odhalila možné slabiny Fedotova působení na našich scénách, v případě práce s ruskou předlohou si je režisér jistý znalostí prostředí a vztahů v daném textu, také proto snadno nalézá živé situace. Jenže Shakespearův (Hilského) text vrstvením významů i celou svou stavbou je člověku neznalému dobře český jazyk nedostatečně srozumitelný. Fedotov proto zásadně pracoval s ruským překladem a určitě tak nemohl rozeznat drobné nuance, škrty v poslední části a statické řešení některých scén, které zůstaly, jen aby se zachovala logika příběhu, naznačují, že Fedotova práce na našich scénách má ve vztahu k inscenovanému textu jisté limity. Domnívám se, že jeho příští pokusy inscenovat neruského autora v našich divadlech budou někdy vyvolávat problémy – nemožní pak důsledně naplnit Fedotovův tvůrčí potenciál.

---

<sup>100</sup> Viz Vojíková, Zpráva z praxe, Katedra Divadelní vědy, FF UK, *Praha*.

## Zvíře

„Nerozumím lidem, a tolik jsem se na ně těšil.“<sup>101</sup>

Kníže Miškin

V zimním semestru akademického roku 2002/03 se Fedotov znovu proměnil v pedagoga na české divadelní škole, tentokrát se nakrátko (zhruba jeden měsíc!) jeho působištěm stala brněnská JAMU. Vedl opět, tak jako v Praze, absolventský 4. ročník a připravil s ním jednu inscenaci.

Fedotov vzhledem k nedostatku času na zkoušení vybral již osvědčenou hru sovětských autorů **Michaila Gindina** a **Vladimíra Sinakeviče**<sup>102</sup> *Zvěř* (orig.), kterou nastudoval v roce 1991 ve svém Divadle U mostu. Čeští diváci tuto inscenaci měli možnost vidět na festivalu v Hradci Králové. Překlad hry do češtiny provedla speciálně pro Fedotovovo brněnské inscenování **Alena Morávková**. Setkáváme se tu vlastně s prvním případem, kdy Fedotov přinesl do našich divadel zcela nový text, nepočítám-li ovšem Fedotovovy dramaturgické známých románů.

Samotná hra je na naše poměry dost kuriózní. I současné ruské kritiky<sup>103</sup> neskryvaly v případě permské inscenace *Zvířete* podiv nad Fedotovovou dramaturgickou volbou. Text vzniklý v sedmdesátých letech plně reagoval na dobové politické klima v Sovětském svazu, na „studenu válku“ Západu a Východu, na atmosféru horečného zbrojení spojeného s hrozbou atomové války. Na obranu tohoto schematicky napsaného textu nutno podotknout, že se rozhodně v jeho případě nejedná o nějakou prostoduchou socialistickou agitku. Lze v něm snadno nalézt obecná, věčná lidská témata, navíc v čisté (až naivně pohádkové) podobě. Připomínám ústřední problém hrdinů – odpor až nepřátelství k cizímu, odlišnému člověku, tedy lidskou tupost a xenofobii. Hra a současně její Fedotovova inscenace proti ní burcuje.

Příběh *Zvířete*, sci-fi dramatu z budoucnosti, se odehrává po skončení světové katastrofy, nejspíš třetí světové války, ve které došlo k téměř úplnému vyhubení lidského rodu. Pustým světem putuje rodina – Otec, Matka a Dcera. Smyslem celé pouti je nalezení jiných lidí, především muže pro Dceru a budoucí pokračování rodu. Oním

---

<sup>101</sup> Jeden z citátů v programu. Další jsou: *Jak vy špatně slyšíte! Mluvím Vaší řečí, ale vy ji neslyšíte. Zvíře – Nelze žít s pravdou s vědomím. Ten kdo to dělá se odděluje od ostatních lidí, už s nimi v ničem nemůže sdílet jejich ilusi. Je pro ně netvor.* Albert Camus

<sup>102</sup> Dostupné informace o autorech v podstatě nejsou, nemá je Sergej Fedotov, nenalezla je ani překladatelka. Jediné co o nich víme je, že psali přímo pro určitý soubor v Sovětském Svazu..

<sup>103</sup> Viz například Begunov, Valerij: *Mystika naděždy*, Ekran i scéna IX, 1999(?)č. 10.

vyvoleným má být nejlépe člověk s brýlemi, „se sklíčky na očích“ – znakem vysoké vypěstlosti. Rodina nachází místo člověka zvíře - podivného chlupatého a vousatého tvora, který dokonce umí mluvit. Mentální omezenost rodičů zatemňuje pravé vidění světa – ono „blbé zvíře“ je totiž inteligentní a citlivý člověk, snad jiné národnosti. Zvíře se postupně stane součástí osamělé skupinky a především přítelem Dcery. Náhle se v táboře poutníků objeví Přítel se sklíčky na očích, který se má stát Dceřiným mužem. Jeho hrubost způsobí dívčin návrat k Zvířeti. Jenže Zvíře nalézá knihu, ze které zjišťuje, že on sám je člověk a Dcera se svou rodinou jsou zrůdy. Dcera se vrací a následně je za asistence rodičů znásilněna Přitelem se sklíčky. Závěrečný epilóg naznačuje mentální úpadek rodiny, způsobený odklonem od pozitivního vlivu Zvířete. Děj hry se odehrává během několika dnů na různých místech zpustošené země.

Scénografie navržená režisérem se vyznačovala poměrnou jednoduchostí, prostě řešila iluzi putování. Celý zadní prostor byl trochu vyvýšen, vznikl tak dojem vzdáleného vyššího horizontu, stačilo navíc použít modré světlo a pomyslná vzdálenost postav se tím zvýšila. V pozadí na levé straně stál náznak jednoduchého přístřeší, tvořený několika kůly s napnutou nažloutlou textilií (ta umožňovala rozehrání stínohry), v závěru hry tkanina mizí, a tímto jednoduchým způsobem je zvýrazněna pustota. Vpředu uprostřed scény leželo několik klád a klacků, za zásobami topiva se nacházelo pro divákovi oči skryté ohniště, ve kterém červený reflektor imitoval plameny ohně. Atmosféru pusté krajiny a opuštěnosti podtrhovalo svícení, postačilo jen několik reflektorů. Užito bylo pouze modrých a narudlých filtrů. Několikrát se v inscenaci prostor jeviště zaplní dýmem kouřostroje – např. po výbuchu bomby.

Kostýmy navrhl rovněž Fedotov – stylizovaně dokreslovaly podobu lidí po válečné apokalypse. Otec nosil vojenskou přilbu, v ruce držel hůl a přes rameno kožený pytel se zásobami, na nohou měl roztrhané kraťasy, tělo pokrývalo cosi jako zbytek černého saka. Matka měla potrhanou modrou sukni a jakýsi hnědý kabátek, na hlavě měla pokrývku připomínající koupací čepici; Dceřinu lysou hlavu pokrýval bílý paličkovaný čepec, na těle potrhané šaty. Zvíře nosilo dlouhý hnědý kožešinový kabát, jeho vizáž doplnil rozčuchané vousy a delší vlasy. Přítel s rozbitými brýlemi měl kraťasy se zvýrazněným vztyčeným pohlavím.<sup>104</sup>

---

<sup>104</sup> Pozoruhodná je poznámka Jany Plodkové ke kostýmům, nalezeným ve fundusu. Herci si je oblékali již od první čtené zkoušky, šlo o to, aby jim pomohly nalézt ztvárňované postavy. *Mohu s čistým vědomím i svědomím říct, že jejich přítomnost byla značnou výhodou na cestě hledání postavy.*- Viz Plodková, Jana: *Hercova bytostná přítomnost na jevišti*, JAMU Brno, 2003, str. 45-46.

Podobu postav výrazně vytvářelo expresivní líčení, postavy lidí měly nepřírozeně lesklé stříbrné tváře a černě podmalované oči. Jen Zvíře takto líčeno nebylo.

Atmosféra hry spočívala i v síle hudby (a světla). Každá situace jimi byla podložena, čímž se též výrazně ovlivnila samotná herecká akce. Plodková o hudbě v inscenaci píše: *neustále v nás vyvolávala čerstvé emoce*. Fedotov používal především syntezátorové skladby Jeana-Michela Jarreho, v chvílích milostného vsplanutí Zvířete a Dcery prostou láskyplnou melodii hranou na spinet a smyčce. Tentokrát nezněly žádné přírodní zvuky.

Inscenace začíná pomalým příchodem v řadě seřazené rodiny na setmělou scénu, **Otec (Zdeněk Klusák)** s holí v ruce jde opatrně v čele prozkoumáváje neznámý terén, svítí pouze jeden bílý reflektor, připomínající měsíční záři. Pohyby i mluva celé rodiny se vyznačovaly značnou stylizací, která byla největší ze všech Fedotovových českých inscenací. Tato stylizace, v zásadě obdobná s ruskou inscenací, vycházela s představy degenerace lidstva. **Janě Plodkové**, představitelce Dcery posloužil při hledání postavy nejprve text *Druhým krokem bylo vytvoření postavy v představě, jak by postava mohla vypadat, jak by se mohla chovat. Sledem okolností (textu, hudebních skladeb, které nám Fedotov pouštěl) se představa tvořila rychle a postupem času se stávala reálnou. Pro fyzický zevnějšek mi právě představa byla základním kamenem. Součástí byla i domněnka, že tvarování těla by mělo vycházet z protikladu mezi levou a pravou částí těla. A tak jsem začala hledat od oblasti pánevní. Hledala jsem všechny možné polohy pánve a z nich si vybrala jednu, která byla blízká mé představě. Jednalo se o polohu, kdy pánev je maximálně podsazená, směrem dopředu. Od pánve jsem postupovala směrem nahoru a byla si vědoma, že důležitý je protiklad. Tvar horní části těla pro mě hned tak jasný nebyl. Jeho konečná podoba se dostavila až poté, co jsem si uvědomila, že Dcera je přemýšlivý typ, a tak jejím centrem je hlava, ze které se vše odvíjí. Proto jsem hlavu nechala směřovat především směrem vzhůru jako znak hledání odpovědi. A jelikož i u normálního člověka je při přemýšlení součástí pohybu hlavy i pohyb ruky, použila jsem u Dcery především levou ruku jako nedílnou část prostoru kolem hlavy. Tím se mi zároveň zvedlo levé rameno a celá levá polovina těla o něco výš, než byla pravá. A jakmile jsem si tuto přítomnost protikladu uvědomila, zbýval krůček k celkové*

*dokonalosti.*<sup>105</sup> Když si takto pečlivě postavu vytvořila, začala ji naplňovat vnitřním obsahem s emocemi.

Zvolená stylizace trochu připomínala projevy mentálně retardovaných chovanců ústavů, trhané pohyby, nepřírozené kroucení hlavou – celá rodina se projevovala podobně. Z těchto lidských kreatur byl cítit věčný strach, jejich fyzický projev ovlivňovala permanentní ostražitost. Značné proměně podléhala i mluva: postavy šišljají, šlapou si na jazyk, nedokončují slova, mají nepřírozenou artikulaci, slova jdou z jejich úst často velmi těžce, jako by byli ochrnuti.

Když členové rodiny dorazili do středu prostoru, rozdělala **Matka (Helena Baráthová)** oheň – prostor pak získal červený nádech. Dcera pak odchází za plachtu, náhle s křikem vyběhne, všichni se přitisknou ke stěně. Otec zvedá klacek, nesměle mizí za plachtou, v tu chvíli nastala výrazná změna světla. Zadní prostor je modrý, v předu je tma. Otec se vrací s lidskou lebku, Dcera obdivuje jeho statečnost, světlá nálada se vrací. Matka chová v náručí nalezenou lebku. Rodinnou idylu u ohně naruší schované **Zvíře (Dalibor Přecechtěl)**, otec jde opět za plachtu, z řevem jej pak přináší na ramenu, chce ho zabít klackem, útlocitná Dcera „zvířátko“ zachrání a tvrdohlavě prosazuje, že si jej ponechají přivázané. Když odejdou Otec s Dcerou hledat kořínky k jídlu, chce Matka Zvířeti ukázat oheň, jenže Zvíře k ní přijde a zapálí zapalovač (smích v hledišti), Matka křičí, doprovází ji silná hudba, přibíhá otec. Stmívá se, všichni jdou spát hladoví.

Den začíná se slabým červeným světlem, Dcera jde opatrně krmit Zvíře, dává mu jezevce, když zjistí, že mluví lekne se a odběhne. Sbližování dcery a Zvířete vyvolává v hledišti smích, spíše radostný. Naivní dívka zkoumající tělo Zvířete působí roztomile sympaticky. „*Tělo má jako táta*“, rozevívá kožich a sahá nesměle muži na hrud'. Když se Dcera hádá s Otcem, zda ho vzít s sebou na cestu, Zvíře je překvapí – přichází totiž s otevřenou konzervou a vzápětí si pro uklidnění Otce nasazuje obojek. Rodina konzervy neuměla otvírat. Když dcera pokrm ochutnává, zazní slabě hudba doprovázející později výbuch bomby. Zvíře se stává svými schopnostmi pro rodinu důležité. Všichni se vydávají na cestu. Tma, hudba.

Skupina nalézá místo k noclehu, svítí slabé světlo, rozdělávají (na stejném místě) oheň, často nastává rozpor mezi inteligencí Zvířete a tupostí Otce. Zábavné hraní

---

<sup>105</sup> Viz Plodková, Jana: Hercova bytostná přítomnost na jevišti, Diplomová práce, JAMU Brno, 2003, str. 49.

rodiny sedící u ohně na plechovky s jednoduchou říkankou Zvíře roztančí, tanec pokračuje se silnou hudbou, tančí ale jen Zvíře!

Komická situace nastává, když se Otec rozhodne s Matkou souložit, Dcera spí v příbytku, ale Zvíře zůstává u ohně. Otec groteskně se tlukoucí do obnažených prsou ho nechává být, jen Matka s roztaženými nohama cítí, že to před ním dělat nemůže. Otec argumentuje, že u ohně je teplo, přitom si nahřívá sobecky záda, zatímco žena leží na chladné zemi. Nakonec neukojená dvojice odchází, vystřídá je na stejném místě Dcera a Zvíře. Dcera zezadu přistupuje k ležícímu Zvířeti s přikrývkou. Intimní chvíle mladých lidí je svou cudností kontrastní předchozímu dění. Zvíře mluví o kráse své matky, dívka se jej ptá: „*Jsem krásná?*“

Když přijde Otec s matkou narůstá opět jeho pocit méněcennosti, rozčiluje jej navíc, že Zvíře mluví: „*Kdybys držel hubu, byl bys náramnej.*“ „*Já teď budu myslet na tlamu jeho matky.*“ (Tyto repliky vyvolávají v hledišti bouři smíchu.) Zvíře například marně navrhuje uskutečnění údajně nemožné cesty přes hory, ví totiž, že se nyní vyskytují v zaminované oblasti.

Když mladí lidé osamí, navrhuje Dcera, že si porovnají holé nohy, nastává okamžik milostného sblížování. Zvíře dívku políbí, ta s výkřikem: „*Ty jsi mne kousnul!*“, odběhne, jako ozvěna zní zahřmění. V zápětí ale překvapivě pronese: „*Kousni mne ještě.*“ (smích) Něžné objetí milenců, doprovázené hudbou, přeruší dramaticky radostný příchod otce s objevenou „plechovkou“. Zvíře Otce varuje, ať mu konzervu předá, světlo se mění v modré, i to však zhasíná, Zvíře opatrně odchází za plachtu, následuje červený záblesk a zvuk výbuchu, poté zní zlověstná hudba, slabě modře osvětlené jeviště je plné dýmu.

Skupina putuje dál, znovu se zastavuje a chystá přenocovat. Otec se zdá být vlivem působení Zvířete „lidštější“, nejen slovy (dokonce mu nabízí nocleh v přístřeší), ale i ve fyzickém jednání. U ohně zůstává Zvíře s Dcerou, zní klidný hudební motiv lásky, Zvíře se bojí dívky dotýkat, „*ruce nemají rády Tvé šaty*“, říká. Dcera odchází na stranu, svléká se, zve Zvíře k sobě, uléhají. Hned u jejich hlav se nečekaně zjeví menší muž se sklíčky na očích, svírá tyč, jenž i nohama objímá, křičí strachy. Rodina se hned sejde a nového **Přítele (Václav Neuzil)** vítá; nevnímají, že nový příchozí je sexem posedlý hloupý strašpytel. Zvíře ho na chvíli vyžene, dívka pak čeká s lucernou na hlavě – domnívá se, že bude krásnější. Navracený přítel kňourá a škemrá. Když se Zvíře vrací, promlouvá s Otcem, snaží se jej marně přesvědčit o omezenosti Přítele. Ten za chvíli

sahá Matce na "cecky", svléká ji sukni, zní dramatická hudba, když jej Otec odtahuje kňourá: "Tys mě slíbil babu!"

Na místě, kde se před chvílí sešla Dívka se Zvířetem, sedí místo něj tupý Přítel, drbe se na hlavě, chytá za penis, nakonec dceru zalehne. Dcera řve: „*On je zlej a smrdí.*“ Zní hluboké tóny. Rodiče dívku zachraňují, uklidňují situaci. Dcera lituje, že se snažila Příteli zalíbit, pláče, Zvíře se vrací s objevenou knihou, zní vzrušující tajemná hudba. V knihách jsou obrázky chlupatých lidí: „*Říkáte, že jsem lidská zrůda, vypadá to, že je to naopak.*“ Dramatická hudba. Zbývá závěrečných pět minut.

Dcera a Zvíře na chvíli osamí, vyznávají si lásku. Otec ze zadního prostoru varuje před zplozením chlupatého dítěte, odlišného od lidí. Dcera odhodlaně říká: „*Já nechci, aby moje dítě trpělo.*“ Zvíře nemá argumenty, zlostně se smutkem zahodí knihu, otec nato organizuje znásilnění dcery Přítelem. Do tohoto aktu zní hlasitá disharmonická hudba, Dcera křičí. Setmní se, je ticho, svítí jen oheň, u něhož sedí Zvíře žeroucí listy knihy, lidé sedící opodál se vrací do stavu před poznáním Zvířete, Otec skoro za každým slovem řekne „*kurva*“, přestávají artikulovaně mluvit, sborově recitují primitivní říkanku, nastává tma.

Toto expresivní drama, „začínající jako komedie a končící jako tragédie“ prostým „prvoplánovým“ jazykem ukázalo hrůzu z následků okorání lidských srdcí. Zvolené jevištní prostředky a především neobvyklé herectví protagonistů, kteří se na dvě hodiny do nejjemnějších detailů přetvořili v specificky jednající a hovořící kreatury, vyvolávalo silný divácký zážitek. Marně si vzpomínám na podobnou inscenaci v Českých divadlech. Představitelka Dcery Jana Plodková získala v roce 2003 hlavní cenu na Mezinárodním festivalu divadelních škol ve Varšavě, ale také na obdobné přehlídce v Brně.

Vzhledem k tomu, že Zvíře vzniklo jako školní práce, nebylo o něm publikováno mnoho recenzí, za pozornost stojí slova Petra Christova, napsaná pro Divadelní noviny: *Téma života po jaderné (či jiné) katastrofě v konfrontaci s otázkami lidskosti a zvířecosti není tím, co nás na inscenaci zaujme. Lákavé je sledovat, jak se rodina a Zvíře tváří, jak jednáji. Nechat se bavit. A příliš nevnímat přehnaně emotivní hudební plochy. U závěrečného Jarra je pak lepší si raději zacpat uši.*<sup>106</sup>(Podtrhl P. L.) Christov zde možná trochu nechtěně vyjádřil rozporný vztah mnohých českých diváků-



intelektuálů k Fedotově práci. Jeho inscenace, *Zvíře* nevyjímaje, chtějí působit především na emoce, tady a teď. Na což Christov částečně přistupuje. Chladný intelektuální kalkul Fedotova na jevišti nezajímá. Vše analyzující mozek diváka se pak například brání Fedotovem užitě strhující hudbě. (Otázkou zůstává jakou roli hraje při odlišném vnímání individuální tzv. emoční inteligence. U každého jedince odlišně rozvinutá citlivost, schopnost empatie a vůbec celá osobnost diváka.)

Kapitolu „Zvíře“ nejlépe zakončí vyznání Jany Plodkové, charakterizující hercovo naplnění svěřenou rolí: *Za celou tu dobu, co se věnuji herectví, jsem poprvé pocítila ten nádherný okamžik, který se objevil u Dcery a pro který stojí za to herectví dělat. Byl to okamžik, kdy jsem na jevišti byla jako Dcera a zároveň nad ní stála jako herečka a pozorovala ji. A vím, že tento okamžik zase dlouho nepřijde, protože je k němu třeba velkého štěstí – setkání talentu, dobrého kolektivu, dobrého režiséra, dobré hry, zkrátka všeho dobrého (...)*<sup>107</sup>

---

<sup>106</sup> Viz Christov, Petr: *Zvíře – člověk jako zrůda*, Divadelní noviny 12, č. 1, 2003, str. 7.

<sup>107</sup> Plodková Jana: *Hercova bytostná přítomnost na jevišti*, Diplomová práce, Divadelní fakulty JAMU, 2003, str. 49. Za zmínku stojí Fedotovova poznámka, že studenti JAMU nedošli ve své práci na roli zdaleka tak daleko jako jejich permšití kolegové. Vždyť např. během posledního hostování Divadla U mostu v Praze. v klubu ROXY si během představení představitel *Zvířete* Michail Orlov vyrazil přední zub. Dohrál aniž by dal najevo bolest či rozpaky mimo předepsanou roli.

## Psí srdce

*Preobraženskij: Vlídnost je jediný způsob dorozumění s živým tvorem... Je možno transplantovat hypofýzu Spinozy a jí nevím koho a vytvořit tak ze psa bytost neobyčejně vysoké intelektuální úrovně. Ale proč sakra, ptám se.*

*M. Bulgakov*

Pozváním do ostravského divadla Aréna se Fedotovovi naskytla příhodná možnost pracovat u nás v podobných podmínkách jako ve svém divadle U mostu v Permi. Tedy na malé scéně, s nevelikým počtem zaměstnanců a hlavně skupinou otevřených, pracovitých, herců bezpečně vzdálených od rozptylujících mimodivadelních výdělečných aktivit. Dobré zkušební náladě v Aréně jistě napomohlo, že do kolektivu ostravských herců patřil s Fedotovovou tvůrčí metodou dobře obeznámený **Michal Čapka** *Treplev* jeho karlovarského *Racka*.

Fedotov si v Ostravě pro inscenování zvolil znovu prozaické dílo Michaila Bulgakova. Ten napsal fantastickou povídku o následcích ambiciózního pokusu proměnit toulavého psa v člověka *Psí srdce* (orig. *Sobačje serdce*) v březnu 1924, aniž by se dočkal jejího publikování. Dobrovůl cenzoři správně pochopili autorův kritický satirický pohled na tehdejší porevoluční poměry, dílo tak vyšlo až mnoho let po spisovatelově smrti, na samém konci existence Sovětského svazu.

V *Psím srdci* se již zkušený spisovatel Bulgakov, s osobitým smyslem pro parodii a grotesku, mimo jiné vypořádává s otázkami možnosti překonání smrti, násilného nastolení sociální spravedlnosti, střetu kultury a tupé síly, lidskosti a omezenosti. Ladislav Zadražil ve své kritické studii naznačuje, že v této povídce literárně poučený autor výrazně proměňuje svůj styl. *Snižuje se váha úzce parodických rysů a zvyšuje se úloha již nadparodistického využití literárních tradic (především tradice faustovské), která se spolupodílí na podobách jednotlivých motivů a situací této složitější, psychologicky prohloubenější, komediálnější a scéničtější skladby s velkými hereckými rolemi obsaženými v monologických i dialogických partech divadelně budovaného prozaického textu.* (podtrhl P.L.).<sup>108</sup>

---

<sup>108</sup> Zadražil, Ladislav: Za polidštění dvacátého století. in Bulgakov, M.: Osudná vejce, Psí srdce, Lidové nakladatelství Praha 1990, str. 209.

Zadražilovům slovům o divadelnosti prozaického textu odpovídají poměrně četné jevištní adaptace. U nás se *Psí srdce* objevilo v divadle poprvé již v roce 1989. Zásahu na tom mělo brněnské Mahenovo divadlo, kde byla 20. ledna poprvé uvedena dramaturgie Alexandra Červinského (v překladu Aleny Morávkové) v režii sovětského režiséra Anatolije Ivanova.<sup>109</sup>

Fedotov pro ostravské herce připravil vlastní dramaturgii opírající se o překlad Ludmily Duškové. V Aréně se však s povídkou nesetkal poprvé. Na přelomu roku 1999 a 2000 totiž *Psí srdce* inscenoval v polském městě **Bydhošť**.

Po shlédnutí videozáznamu bydhošťské inscenace se ostravská verze zřetelně jeví v hrubých rysech některých komponentech jako téměř totožná – scénografie, kostýmy, struktura textu, mizanscény. Polská inscenace měla originální hudbu Jerzyho Adama Nowaka. Zde se naskýtá otázka originality divadelního díla, osobně se nedomnívám, že by Fedotov vytvořil kopii vlastní inscenace, spíše pokračuje tam, kde na předchozím místě skončil. Druhá inscenace organicky vyrůstá z první, odpovídá to způsobu práce režiséra, který se snaží „důkladně vyložit autora“. Tento způsob šíření dramatického díla umožňuje bezesporu fakt, že divadlo je na rozdíl od filmu vždy potřeba znovu nastudovat s jinou skupinou herců, aby se mohlo hrát na dvou vzdálených místech současně. Na druhou stranu mohou kritikové hovořit o nedostatku režisérovy invence, jenže jeho pojetí divadla jako živého pravdivého setkání, však takové výtky nemůže akceptovat. Posedlost prvoplánovou, lehce poznatelnou originalitou přináší spíše ztráty.

Scéna navržená **Adamem Pitrou**<sup>110</sup> představuje realisticky luxusní moskevský byt profesora Preobraženského. V pravé části se nachází pracovní a jídelní stůl s židlemi, v levé pohovka, křeslo, konferenční stůl a perský koberec. Atmosféru bohatého bytu dotvářely vedle dřevěného historického nábytku různé předměty - svícný, vázy, stolní lampa se zeleným stínítkem, hodiny, vycpaná sova aj. Nad scénou visel veliký lustr. Ve středu scény byly bílé dveře vedoucí do operačního sálu na levé a

---

<sup>109</sup> Ruská inscenační tradice je vzhledem k nedlouhé legální existenci románu krátká.

<sup>110</sup> Znovu připomínám, že úloha Adama Pitry ve Fedotovových inscenacích je, jak sám scénograf skromně říká „být pouze kvalitním řemeslníkem“. Práci s herci zaneprázdněný Fedotov se v českých inscenacích úlohy scénografa většinou zřídka, ačkoliv má většinou již od počátku příprav dost konkrétní představu o podobě scénického prostoru, budoucí inscenace. Svou vizi v průběhu zkoušení někdy upravuje, stává se tak během posledních zkoušek vlastně scénografem, neboť již vyrobené součásti scény přizpůsobuje nově vzniklým situacím, či čerstvým nápadům. Byl jsem tomu svědkem při přípravách *Moliéra* v Divadle v Dlouhé, podobně pracoval ale i v Divadle Na zábradlí a jinde.

koupelny na pravé straně. Tyto prostory byly odděleny od obývacího pokoje prosklenou dřevěnou stěnou, kterou ovšem po většinu času zakrýval tmavý závěs. Operační sál představovalo operační lůžko se speciálním osvětlením, skříňka s medikamenty, transfúzní zařízení. Tlumené světlo i tentokrát spoluvytváří náladu, ale pracuje se s ním méně často, je více realistické – podobné světlo mohlo v bytě 20.let klidně být.

Realistické kostýmy navržené rovněž scénografem odpovídaly módě 20. let a vycházely z Bulgakovových popisů. Jistou (nezbytnou) výjimku tvoří postava Psa Šaryka, ten je oděn do šedivého kožichu, který mu sahá zhruba nad kolena, nohy pokrývají tmavé kalhoty. Na hlavě nosí beranici (není zavázaná). Po skončení operace je Pes Šaryk – oživlý homunkulus - nejprve po celém těle omotán obvazem, posléze oblečen do ne zcela „padnoucího“ civilního oblečení – nosí krátké kalhoty.

Fedotova technika dramtizace je prostá, spočívá v důsledném sledování syžetu povídky a současném vypisování jednotlivých promluv, případně převádění nepřímé řeči v řeč jevištní. Přičemž nemění hovořící či jednající osoby. Fedotov převádí Bulgakovův příběh do dramatického textu velmi věrně, nedovolí si do něj vložit cokoli nového, až na skutečné drobnosti, plynoucí z logiky situace či scénických možností. Členění dramatického textu do deseti výstupů v podstatě odpovídá struktuře novely.<sup>111</sup> Vypouštěné drobné „scény“ odehrávající se mimo profesorův byt po příchodu Šaryka, jsou z hlediska děje snadno postradatelné.

Expozice příběhu je v souladu s předlohou klamavě idylická a připravuje tak efektní ironický obrat děje. V setmělém sále zní meluzína a je slyšet monolog hladového **Psa (Michal Čapka)**,<sup>112</sup> který se divákům zjeví pod lampou zavěšenou v levém rohu scény, přichází k němu s vlídným slovem dívka v podobné situaci, poté se opuštěného Psa ujme **Profesor (Pavel Císovský)**. Změnu prostoru Fedotov řeší jednoduše, lampa dál svítí, Pes s Profesorem mizí v portálu - ze stejného místa vzápětí vystupuje s koštětem v ruce domovník Fjodor, za ním profesor se psem, po krátké přátelské rozmluvě všichni opět mizí v portále. Lampa zhasíná, v nastalé tmě (zní tichá

---

<sup>112</sup> Fedotov se zmínil o pozoruhodné události během příprav, když začali zkoušet, tak ve chvíli kdy se v textu říká, že začal padat sníh, tak venku skutečně začalo sněžit. Když vyšli po zkoušce z divadla, žádný sníh venku nebyl. Toto se prý opakovalo po tři dny. (Fedotov důsledně sleduje podobné situace, hovoří o nich a vyvolává tak podivuhodnou, mystickou atmosféru. Život se stává nevšedním.) – viz (nezveřejněný) rozhovor se Sergejem Fedotovem.

melodie) odkrývá služka Zina přikrytý nábytek a jde otevřít dveře u levého portálu, do místnosti vstupuje teplé světlo a s ním Preobraženský se Psem.

Fedotov v inscenaci nespěchá, nechává pečlivě vykreslit jednotlivé postavy a situace, profesor tak ukazuje mladému asistentu **Bormantelovi (Marek Císovský)**, jak si s vlídností získat psí srdce. Do grotesky děj přechází v následujících scénách s neodbytnými pacienty toužícími po omlazení (profesor to provádí pomocí transplantace opičích žláz!). Spokojený pacient v obleku má stažené kalhoty a mluví o nahatých slečnách, jednapadesátiletá letá pacientka chce zase operací oživit svůj „poslední vášnivý vztah“.

Změna a nové téma přichází ve střetu s příchozími představiteli vládnoucí moci – v dlouhých kožených kabátech oděnými soudruhy z domovního výboru. Nastává boj o uhájení starosvětského ostrůvku svobody – sedmi pokojů profesorova bytu. Profesorova logická „slušná“ argumentace míří ke třem povýšeně se chovajícím postavám s pokrývkami na hlavách. Jeden soudruh – žena v mužském oděvu (**Tereza Kašparová**) se neustále důležitě proměňuje po bytě s aktovkou, druhý kouří v rozvalen v křesle, třetí neúnavně hovoří s rukou v kapse v duchu stranické rétoriky. Z jejich strnulého projevu čpí oslepení nabytou funkcí dávající jim představu veliké formální autority, přesto se ale nezbavily jistého strachu či respektu z autority přirozené. Jsou to vlastně tragickokomičtí lidé. Po jejich odchodu nastane spolu s klidnou (barokní) hudbou čas oběda. V inscenaci se na bohatě prostřený stůl podává skutečné, teplé jídlo.

Bulgakovův profesor si je vyžaduje náležitě připravené a vhodnými nápoji doplněné.

Když v pokoji zůstane sám Pes, skočí na sovu, které se na chvíli rozsvítí oči a shodí ji na podlahu. Předznamenává tím budoucí ohrožení moudrosti v bytě příslušníka inteligence. Události pak mají rychlý spád, přinesením orgánů vhodné mrtvolky přichází konečně Šarikova operace. Pes je uspán a odnesen do připraveného operačního sálu s lékaři v bílých pláštích.

Odkrytý závěs umožňuje sledování průběhu operace, Fedotov tento moment přesně motivuje nutností, aby někdo pozoroval průběh operace z povzdálí pokoje: kdyby Zina neseděla v křesle, postrádalo by ono odkrytí zcela logiku, vždyť sál měl i svůj speciální zdroj světla. Celý zákrok je prováděn stylizovanými, někdy až tanečnickými gesty, doprovází jej dramatická hudba, světlo v pokoji je tlumené, vyniká tak akce v zadním „akváriu“. Po skončení dlouhé operace se lékaři přesouvají k psacímu stroji v pokoji, profesor diktuje Bormantelovi chorobopis, dle dnů uváděných v kalendáři postupuje příběh v čase. Ze sálu náhle zazní ženský křik, vypotácí se z něj oživlý

homunkulus v bílé košilce se zavázanou hlavou. Začíná se projevovat vulgárně (byly použity orgány kriminálního), což si ke své lítosti uvědomuje profesor až nyní. Ve chvíli, kdy pes čůrá na koberec, končí první půle inscenace.

Druhá půle přináší v souladu s knihou obrat v událostech, satirická rovina v ní nabírá na síle, množí se návštěvy domovníků, tajných, pes je proměněn v komunistu. V inscenaci ale můžeme společně s Vladimírem Hulcem sledovat, že *režisér přímočarost potlačuje. Sledujeme (téměř) obyčejné situace a lidi, s jakými se můžeme setkat (téměř) kdykoli.*<sup>113</sup>

Scéna se mírně promění, po pokoji jsou rozmístěny cedule zakazující určité nežádoucí činnosti, k opravené sově na rozdíl od polské verze přibude bez vysvětlení druhá. (Tento moment zaujal většinu kritiků na Ostravaru.) Rozmnožení sovy můžeme číst třeba jako ukázkou všemocnosti sovětského člověka.

Profesor se hned v úvodní scéně střetává s proměněným psem, vzniklým homunkulem soudruhem Šarykovem, který začíná nahlas prosazovat svá práva, chce nejprve legitimaci, v čemž mu napomáhá příchozí Svonder. Chová se ovšem nejprve trochu nejistě, stále ale nepostrádá své psí návyky, staví se třeba na židli, jeho psovství *vzlíná na povrch jen jakoby mimoděk, trhavým pohybem hlavy, rychlou změnou jednání, zasekanou řečí, ostrými stříhy v myšlenkách.*<sup>114</sup>

Výrazná dramatická chvíle nastává, když se Šarykov zavře v koupelně a způsobí tam havárii: s koupelny jde kouř, Darja s kýblem a hadrem vytírá podlahu, do toho zní hlasitá hudba. Do té doby klidný profesor ztrácí trpělivost, nechává na den zavřít ordinaci. Problémy nastávají i při následném společném obědu s Bormentalem. Vysokou kultivovanost stolování spojenou s dodržováním přesných pravidel Šarykov narušuje, zároveň se v diskusi dostává s profesorem do dalších střetů. Profesor vybuchuje hněvem, vstává ze židle, chodí nervózně po místnosti, gestikuluje – ztrácí dosavadní rozvahu.

Po světelné změně (na chvíli svítí jen malá ikonka na pracovním stole) a s hudebním přechodem se děj posouvá o několik dní dál, drzost stupňující Šarykov popírá krádež peněz z profesora bytu odchází. V setmělém pokoji pak profesor v županu s asistentem klidně u stolu uvažují, co dělat. Zlomený profesor hlasitě a s pokorou pochybuje o smyslu svých pokusů. Tato dlouhá scéna je tichá (když zní hudba, tak

---

<sup>113</sup> Viz Hulec, Vladimír: Dvě sovy jednou ranou, Divadelní noviny.12, 2003, č. 6, str. 6.

<sup>114</sup> Viz předchozí poznámka.

velmi tiše) jaksi vnějškově nedivadelní, ale je v ní přítomna pravdivost unavených smutných hrdinů.

Tento klid naruší vtrhnutí rozlícené Darji a Šarykova, který se pokusil znásilnit Zinu. Po světelné změně přichází sebejistý Šarykov, přivádí snoubenku (**Tereza Maňáková**). Profesor si ji odvádí za skleněnou stěnu, odtamtud je slyšet zoufalý hlas dívky a profesorovo vysvětlování Šarykova podvodného vystupování – namlouval například dívce, že byl raněn na frontě, též vyhrožoval propuštěním z práce. Na závěr ještě přichází generál informovat profesora o Šarykově udání, profesor Psa vyhání. Nastává tma.

Do modrého tajemného světla vstoupí dva milicionáři pátrající po domněle zavražděném Šarykovi a divák neznalý knihy ustrne. Jenže přichází Bulgakův ironický happyend, pes se objevuje opět ve svém kožichu, ještě ale stačí se slovy: „*Ven, hnido!*“ vyhnat milicionáře. Profesor odchází na operační sál, pes sedá na kanape, raduje se ze šťastného života. Zní hudba, stmívá se.

Jak jsem již dříve naznačil, ostravský soubor v komorním prostoru Arény naplnil Fedotovovo pro herce velmi náročné pojetí divadla dokonale. Pomyslnou vysokou laťku nastavil režisér již tím, že cíleně otupoval potencionální směšnost postav a situací, herci (zvláště představitelé totalitní moci) se museli zbavovat jednoduchých divácky vděčných manýr. Pojetí psa Michala Čapky (alternoval jej Vladislav Georgiev) se vystříhalo jednoduché vnějškové kopie skutečného zvířete. Čapka je ve svém psu velmi úsporný, přesně ale zachycuje některé přesně vyzorované psí jednání, ale jen jaksi ve výseku, soustředí se více na pronášená slova. Postačí pak vylézt na stůl, shodit sovu, vycenit zuby, trhlým pohybem změnit polohu, přitisknout se k zemi, či k lidem. Pro inscenaci je zároveň důležité, že Šarykovo psovství „dohrávají“ svým jednáním okolní lidé. Jeho proměna v drzého homunkula Šarykova probíhá v souladu s předlohou pomalu, Čapkova stylizace postavy udržuje zároveň „psí“ charakteristiku z úvodu – naplňuje obzvlášť těžký herecký úkol.

Profesor Pavla Císovskeho je ukázkový představitel starého řádu, zvyklý na dokonalou přesnost a pořádek. Profesorovo jednání, gesta i mimika jsou oproštěna od výraznějších projevů. Tím se stává tak trochu nelidským, řekněme nesnesitelně dokonalým. Jeho projev se proměňuje vlivem tlaku okolí a především Šarykova. Svým rozčilováním, většími gesty a bohatší mimikou se pak jeví více sympaticky. Ostatní postavy přesně spoluvytvářejí živý děj na scéně.

*Psí srdce* přineslo Fedotovi cenu Alfréda Radoka za nejlepší inscenaci a Michalu Čapkovi za nejlepší herecký výkon. Domnívám se, aniž bych chtěl snižovat kvalitu inscenace, že tomu napomohlo zvolené (protikomunistické) téma střetu kapitalistické kultury s lidovým barbarstvím, které ovšem režisér umně držel v mezích. Sám jsem se přesto při sledování inscenace nemohl zbavit pocitu, že sleduji satirickou grotesku s nutně zjednodušeným pohledem na svět, s kterým úplně nesouhlasím.

To, že Fedotova získané ocenění velmi potěšilo dokumentují jeho následující slova: *Beru to ocenění velmi vážně. Hlavně proto, že byl nominován ruský režisér, což by myslím před deseti lety nebylo možné. Tehdy tu ještě existovala vůči Rusku silná nedůvěra. Naštěstí naše permské inscenace měly veliký ohlas.(...) Jakákoliv inscenace ruské klasiky vyžaduje, aby herec otevřel svou duši. To není ale masochismus, jak se některým zdejším hercům zdá, ale vytváření obrazů ruských gotických ikon. Proto je pro mne tak důležité, že byly nominovány inscenace dvou ruských klasiků a možná je dobře, že Cenu (Alfréda Radoka) nakonec získal Bulgakov. U něj se mi, myslím nejvíc podařilo zachytit zmiňovanou ikonografii ruské duše. Herci tam možná nejdůsledněji šli cestou, kterou jsem jim nabídl.*<sup>115</sup>

Ještě k jednomu úspěchu Fedotovovi ostravská inscenace napomohla, informace o získání „České státní ceny“ se dostala do všech předních Ruských (nejen) divadelních médií, ne sice na hlavní stránky, ale ani malý prostor věnovaný této zprávě nezůstal v Rusku zcela bez povšimnutí. A tak v následujícím roce převzal Fedotov v Moskvě, od prezidenta Putina čestný titul zasloužilý umělec Ruské federace. Tohoto titulu si v zemi našich bývalých sousedů stále velmi váží.

---

<sup>115</sup> Viz Hulec, Vladimír: Nikdy neudělám nic proti své duši (Rozhovor se Sergejem Fedotovem), Divadelní noviny.13, 2004, č. 8, str. 8-9.



## Idiot

*Hrozná je, že krása není jen strašná, ale také tajemná věc. Tady bojuje ďábel s Bohem a bojištěm jsou srdce lidí.*

*Fjodor M. Dostojevskij*

Souběžně s prací na *Psím srdci* ve studiu Aréna probíhalo na jiné ostravské scéně, v Divadelní společnosti Petra Bezruče, taktéž pod vedením Fedotova intenzivní zkoušení dramaturgie románu *Idiot* Fjodora Michajileviče Dostojevského. Fedotov v rozhovoru pro Divadelní noviny popsal svůj tehdejší ostravský denní rozvrh, stojí za to jej připomenout: *V devět ráno jsem začínal v Aréně. Zkoušeli jsme do jedné odpoledne. Od dvou do šesti jsem zkoušel Idiota v Bezručovi a od sedmi alespoň hodinu Psí srdce. Dohromady devět i víc hodin zkoušek. Herci po čtyřech hodinách padali, byli mrtví a ptali se mě: "Sergeji, odkud ty bereš tolik energie?" "Já nevím. Snad je to tou metodou Michaila Čechova, asi je v tom i kus šamanství. Čerpám energii odněkud z vesmíru, a když je hodně práce, je mi čím dál lehčeji. Otevírá se ve mně jakési třetí dýchání, jsem v jakémisi permanentním vytržení.*<sup>116</sup> Mnozí z ostravských herců dokládají, že maximální vytížení hyperaktivního Fedotova neslo své plody. Měli totiž subjektivní pocit, že díky pracovnímu vytížení se Fedotov více soustředí na samotné divadlo a nevnáší do pracovního kolektivu přílišné napětí.

Krátce připomínám děj Dostojevského románu: Hlavní hrdina kníže Lev Nikolajevič Miškin se vrací vlakem z pobytu v sanatoriu pro duševně choré ve Švýcarsku. V kupé se seznamuje s kupcem Parfjonem Rogožinem, na kterého mocně zapůsobí svou otevřeností a vlídností. Ten se mu proto svěří se svou láskou ke krásné Nastasji Filipovně Baraškové. V Petrohradu se kníže Miškin s Nastasjou setká, což se mu stává osudným. Hledá možnost jak dívce pomoci.

Mučivé poblouznění vede kupce Rogožina k vraždě své milované Nastasji po její svatbě s Miškinem. Citlivý kníže kupce neodsuzuje, soucítí s ním, spatřuje v něm především nešťastného člověka. Sám končí v novém ataku své psychické choroby, která jej vysvobozuje od neřešitelných bolestí světa.

Dostojevského *Idiot* se objevuje na jevištích (a na plátcích kin) u nás i ve světě často, nemá proto smysl zde připomínat jednotlivé verze. To že Dostojevského román

---

<sup>116</sup> Viz Hulec, Vladimír: Nikdy neudělám nic proti vlastní duši, Divadelní noviny.13, 2004, č.8, str. 8-9.

neustále přitahuje různé tvůrce, svědčí o jeho mimořádných dramatických kvalitách a síle duchovního poselství.

Vlastní Fedotovova dramatinizace Dostojevského románu je pozoruhodná tím, že vychází přímo z překladu Terezy Silbernágllové a nepřeváděla se tak jako v případě *Psího srdce* do českého jazyka již hotová dramatinizace. Zajisté tomu tak mohlo být pouze díky aktivní účasti lektora dramaturgie **Martina Režného**. Sám Fedotov český jazyk dosud neovládá natolik, aby mohl psát v našem jazyce divadelní text.

Dramatinizace se skládá z dvanácti obrazů a vystupuje v ní čtrnáct postav, Fedotov provedl nutnou redukci, přesto vše podstatné zůstalo. Lineárně odvíjený příběh nepostrádá svou logiku a během dvou hodin je přehledně odehrán. Dramatinizace nemá výrazného hlavního hrdinu, podobně jako v románu nemíří veškerý pohyb k centrální postavě knížete Myškina, nýbrž od něj ke všem ostatním. Myškin, pln tajemných předtuch a intuitivní jasnozřivosti, luští tajemství všech, především dvou žen, Nastasji Filipovny a Agláji, ale také kupce Rogožina. To jsou čtyři nejvýraznější postavy Fedotovova *Idiota*.

Celou dramatinizaci rámuje hlas vypravěče, který zazní několikrát i během inscenace, vždy na začátku některého z obrazů. Jeho dramatickou funkcí je především rychlé uvedení do děje, určení místa a času následující scény, stručné převyprávění událostí z textu divadelní adaptace vypuštěných.

Výprava **Adama Pitry** je poměrně skromná, zdá se, že z velké části užívá fundusu divadla Petra Bezruče, o to je praktičtější a působivější. Připomínám, že Dostojevského román neoplývá podrobnými popisy scénérií, středem zájmu jsou v něm především lidé a jejich vzájemné vztahy. Scénografie z tohoto pojetí vychází. Je užito především celé hloubky a šíře hracího prostoru. Na pravé straně stěna s krbem, nad ním visí obrázek. Blíže ke středu psací stůl, křeslo, v levém rohu pohovka stolek, několik židlí. V zadním prostoru je kupé vlaku vytvořené dvěma průhlednými odsunovatelnými stěnami (z plexiskla) a naproti sobě umístěnými sedačkami, mezi sedačkami visí svítlna. Stejný prostor znázorňuje kostel. Vhodným nasvícením se v některých scénách průhledné tabule mění v zrcadla. Vzadu se též nachází stůl s židlemi (to ve scéně večírku u Nastasji Filipovny). V druhé části inscenace se zadní prostor též proměňuje v letní sídlo; postačí k tomu pár lehkých židlí, houpací křeslo a vysoký strom.

Mimořádnou úlohu má v inscenaci světlo a Fedotov byl v souvislosti s touto inscenací nazýván „Rembrandtem jeviště“. Způsob užití světla vskutku připomíná obrazy starých mistrů. Světlo určuje náladu, většina scén se odehrává v interiérech,

převažuje v nich proto načervenalé a soustředěné, nerozptýlené světlo. Vychází to z reálného pozorování ohněm krbu a svíčkami osvětlené místnosti. Fedotov toho docílí užitím několika žlutých a červených filtrů na jednom reflektoru, reflektory jsou umístěny co nejbližší osvětlenému místu (na horní rampě či v portálu), Fedotov téměř neuzívá světel umístěných v sále nad diváky. Světelné kužely jsou též úzké, ostře ohraničené. Takovéto svícení umožňuje rychlý přechod postavy do „tmy“ a opačně. Mimořádně působivé je toto „ohněvé“ světlo v kombinaci se světlem modrým, to je užito například ve scéně oslavy v zadním prostoru nad stolem. Vzniká tak optický klam, studená modrá barva vytváří dojem větší hloubky. Svíčky se na scéně vyskytují i skutečné, krb věrohodně „hoří“ pomocí světelné techniky. Světelné proměny určují změnu scén, tento princip dokonale funguje, není pak vůbec potřebné složitě manipulovat s nábytkem. Občas vypomůže spuštění zadní opony.

Kostýmy, navržené též Pitrou, odpovídají dobře příběhu, vycházejí z Dostojevského popisů (jsou-li k dané postavě napsané). Výrazně spoluvytváří podobu hrdinů; připomínám Rogožina s dřevěnou holí v ruce oblečeného do rozepnutého tmavého kožichu se zdviženým límcem.

Inscenace začíná stejně jako román ve vlaku mířícím do Petrohradu. Je tma a zní v pomalém tempu smyčcový kvartet, do hudby se mísí zvuk rolniček, naznačující putování, se zahvízdáním píšťalky se otevírá zadní opona. Je vidět lucernu v kupé, klidný hlas staršího muže - vypravěče (Jiří Císovský j.h.), který sděluje, že v kupé ve třetí třídě se octli proti sobě dva muži. Modré světlo svítí na doutník si zapalujícího kupce **Rogožina (Norbert Lichý)** a knížete **Miškina (Josef Kaluža)** v plášti připomínajícím Sherloka Holmesa, zní zvuk vlaku. Sblížení obou značně rozdílných mužů proběhne rychle, bodrý kupec v dobré náladě díky získanému obrovskému dědictví si tichého, upřímného Miškina hned zalíbí. Celý dialog probíhá bez větších gest či pohybu. Nejvýrazněji vyzní chvíle, kdy Rogožin začne hovořit o osudové lásce Nastasje Filipovně, jeho slova doprovází tichý zvon a tajemné vysoké smyčcové tóny. Groteskní nádech scény přináší třetí muž v kupé – úředník **Lebeděv (Daniel Zaoral)**, celý zakuklený ve svém lehlém kabátu a třesoucí se zimou i možností získat peníze od kupce, třeba by kvůli tomu musel opustit rodinu. Scéna končí silným krákáním této „Rogožinovy vrány“ a spuštěním zadní opony, zní smyčcový hudební motiv, jež postupně slábně.

Střídmým nasvícením předního prostoru s pracovním stolem a křesílky se děj přesunul do pracovny Miškinova vzdáleného příbuzného generála **Jepančina (Vítěslav Kryške)**. Generál v županu se chová vůči knížeti s ranečkem v ruce odměřeně, otevřený prostomyslný kníže si však postupně jeho přízeň získává, vše se odehrává především ve slovech. Čistý, pokorný, ale ne ponížený kníže sedí rovně a odpovídá na otázky, jeho pohled se přitom střídá, často hledí před sebe do země, ale i do očí generála. Vyvrcholení nastává opět s vyslovením Nastasjina jména, učiní tak její zamilovaní obdivovatelé Gaňa a generál. Oba jsou překvapeni, že ji Miškin zná, kníže zde poprvé vidí na obrázku její tvář a je okouzlen. Dialog je opět podbarven zprvu temným klavírem, ve chvíli Miškinova okouzlení smyčci. Miškinova slova o Rogožinově možné vraždě milované Nastasji režisér nijak nezvýrazňuje.

Vtipně je vyřešena proměna scény s koncem výstupu. Sekretář Gaňa (při svém odchodu jej generál pověřil pro diváka neurčitým úkolem) vezme ze stolu ubrousek, vyklepe ho a vyzve Miškina, aby mu pomohl, dává mu do ruky ták s psacími potřebami a sám odnáší ještě těžké křeslo. Miškin stačí ještě říct: *“Co je vám?”*. (V hledišti vyvolává tato drobná přestavba smích.)

Ohraničeným nasvícením levé části začíná působivá scéna „zkoušení“ knížete dcerami a ženou generála. Ten ještě před tím oblečen již do uniformy ženy onou zkouškou pověřuje a pak rychle utíká na večírek Nastasji, což přítomným neříká ale ony to vědí. **Generálová (Zdena Przebindová)** a její dvery **Aglája (Markéta Viktorová)**, **Alexandra (Kristýna Kociánová j.h.)** a **Adelaida (Nikola Birklenová)** sedí za stolem v levé části scény, působí zprvu jako členky nějaké komise, zvláště když generálová nechává Miškina posadit nepřirozeně daleko od stolu. Dívky se Miškinovým vtipným odpovědím smějí, matka ovíjející se vějířem se je snaží klidnit, chce působit důležitě, čímž se stává komickou. Postupně jí dochází, že kníže není vůbec nemocný „hlupáček“. Pozorně, bez pohybu naslouchají jeho vyprávění o pocitech odsouzence na smrt (několikrát zazní údery hodin, tichá hudba), podobně jako čtení jejich tváří. Při něm odhalí prostoduchost matky a dopouští se neobratnosti, když o nejhezčí z dcer řekne, že je skoro stejně tak krásná jako Nastasja; zazněl přitom úder hodin. Když ženy zmizí zůstává v salonu krátce Miškin s Gaňou, ten knížeti předává dopise Adelaidě.

Aglája přichází v zápětí s památkem ke knížeti, ten ji chce psaní předat, Aglája jej však přiměje, aby četl nahlas (několikrát udeří hodiny). Dívka reaguje větou diktovanou do památníku: *„Kupčit s sebou nenechám“*. To již sleduje nic netušící Gaňa, když se dozví, co se stalo, je podrážděn, nazývá knížete idiotem, dialog doprovází

zesilující se dramatická hudba (smyčce). Kníže se brání, chce se s Gaňou rozejít (tajemný klavír), nakonec spolu odchází do Gaňova bytu, kde má Miškin bydlet. Ve tmě hlasitě hučí vlak. Pravděpodobně se tím přehluší přestavba v zadní části. Zároveň zvuk naznačuje cestu, i když oba do bytu asi vlakem nejedou.

Představu bytu Ivolginů vyvolává nasvícený stůl vpravo, na který dává Varja bílý ubrus, následně přichází oba mladí muži, podnájemník Miškin se seznamuje s Gaňovým otcem - opileckým, družným generálem ve výslužbě **Ivolginem (Jan Odl)**, ten z něj vymámí údajný dluh po jeho otci.

Hlasité dlouhé zvonění předznamenává příchod **Nastasji Filipovny (Lucie Žáčková)**, nikdo jí dlouho neotevřít, když tak po váhání učiní Miškin, považuje jej zprvu za lokaje. Chová se k němu s mírně přezíravou arogancí, mluví hlasitě a přitom knížete zcela přehlíží, od počátku vyzařuje neobyčejné kouzlo. Překvapený Miškin se jako lokaj chová, odebírá krásce kožich a směšně, slavnostně ji ohlašuje domácím. Když Gaňa knížete Nastasje představí, Miškin dívce plaše sděluje svůj pocit, že ji již někdy viděl, snad ve snu, opět zní tajemná hudba. Kontrastní komická mezihra nastává s příchodem generála Ivolgina, zvláště když sedě v křesle vypráví „vlastní“ historku o psíku vyhozeném z vlaku. Nastasja mu v druhém z křesel naslouchá a podotýká, že stejný příběh četla v novinách. Varvara žoviálního otce odvádí.

Když zazvoní zvonek, Gaňou otevřenými dveřmi vstupuje Rogožin s Lebeděvem. Kupec se zprvu lekne, když v pokoji soka Gani spatří Nastasju, pak ale s sebejistým křikem a pocitem, že si může koupit vše, začne ovládat situaci. Sedá si do křesla, vstává, pohrává si s dřevěnou holí, ruce dává od sebe, nezdá se ale, že by něco „hrál“, působí dojmem přímého, razantního člověka, posedlého svou vášní. Nemění také příliš výraz v tváři. Nerozhodí jej ani Gaňovo osočení, že je opilý a „táhne ven.“ V tu chvíli začnou znít „tiché dramatické smyčce“, Rogožin hází na stůl peníze pro Nastasju, ta vyzvedne svou cenu na 100 000 rublů, Rogožin slibuje, že je večer přinese. Do smyčců bijí hlasitě zvony, Varvara chce nechat tu „děvku“ vyhodit, vzrušený Gaňa uhodí Miškina bránícího Nastasju! Hudba se mění – klavírní osamělé tóny evokují chlad. Rogožin s Nastasjou odcházejí, Gaňa se Miškinovi omlouvá. Když oba zůstanou sami, plánuje mladý Ivolgin; jak Nastasju po své svatbě ovládne; Miškin nevěří, že by si Nastasja Filipovna Gaňu vzala. Ten se slovy „*jen až si vydělám peníze, hned budu originální.*“ sfoukává svíci na stole, bere ubrus a odchází. Miškin zůstává.

Večírek u Nastasji Filipovny začíná hlasem vypravěče charakterizujícího Miškina jako zneklidněného před vstupem do místností, kde se odehrává slavnost. Na scéně

nervózně přešlapuje kníže Miškin, zvedá se opona, za ní je bavící se společnost. Stojí či sedí okolo stolu se svícem (modré světlo), mají kytaru, zní barokní hudba (flétny, housle a spinet). Kníže je vlídně přijat, jen generál Jpančin je jeho přítomností trochu překvapen.

Hudba i celá společnost ztichnou ve chvíli, kdy Nastasja požádá Miškina, v němž našla blízkého člověka, aby odpověděl, zda se má vdát za některého z přítomných pánů. Miškinovo „ne“ vzbudí rozruch. K Nastasje přichází její letitý vydržovatel **Tockij (Michal Przebinda)**; ohnutý stařík s doutníkem v puse je odmítnutím zklamán a odchází zpět ke stolu. Prudká změna nálady přichází v zápětí.

Po zazvonění vchází Rogožin, bijí hodiny, kupec pokládá na stůl deset tisíc, atmosféru silně ovlivňuje tajemná hudba, zvony a smyčce hrající vysoké tóny, a také potemnělá přední část scény. Opilá Nastasja se nazývá „děvkou“, ale prodejný Gaňa je pro ni „*děvkou ještě větší*“, vyzývá všechny k užívání zábavy – Rogožin bere kytaru a hraje na ni ruský nápev, ostatní se do rytmu pohupují. Nastasja přitom nahlas přemýšlí o podlosti Gani a vlastní hrdosti. Hledá východisko ze svého postavení vydržované dívky, nachází je v odchodu s Rogožinem, či přistoupením na poctivý život pracujících (poslednímu ale sama nevěří). Znovu všechny šokuje, když se zeptá Miškina, zda by si ji vzal a on souhlasí. Dokonce Nastasju vroucným hlasem nazývá „počestnou“, zní jímavá melodie fléten. Možnost sňatku podpoří odhalení Miškinova dědictví.

Nečekaně do hry vstoupí Rogožin rázným zvoláním: „*Já si ji беру!*“, je však odmítnut, vysmějí se mu, odchází, ve dveřích jej však nečekaně zastaví Nastasja. Oznamuje, že s kupcem odejde. Poté hladí a utěšuje smutného knížete, kterého „*nechce zničit*“. To, že je Nastasja královnou večírku, dokáže ještě zkouškou Gani, jehož vyzve, aby z hořícího krbu vytáhl balíček s penězi, při vyvrcholení smyčců melodie mladík omdlí, bankovky zachrání skrček Lebeděv. Ten se *vyznačuje patřičně protivnou všudepřítomností, jeho ekonomické loudilství dokáže zatížit, ba zprofanovat vznešenou atmosféru, tvořenou velkými tragickými vášněmi.*<sup>117</sup> Nastasja opouští s Rogožinem místnost, za nimi běží zoufalý Miškin. Zní dramatická melodie smyčců, opona padá, končí první část inscenace.

Druhá půle začíná v Rogožinově bytě, Nastasja jej opustila – zmizela neznámo kam. Opona je zavřená, v pravém rohu „hoří“ krbu něho stojí stůl. Dvě lavičky postavené před oponou nejsou díky velmi slabému osvětlení prakticky vidět. Je

slyšet vlak, pak s doprovodem téměř duchovní hudby hovoří vypravěč, shrnuje proběhlé události. Přichází Rogožin se svíčkou, přechází na pravou stranu a vypouští knížete, jenž čerstvě nabyl dědictví. Zpočátku kníže sedí krátce zády k ohni v krbu ale i ke kupci, během celé scény pak v napjatém dialogu oba chodí po temném prostoru, Rogožin někdy se svící. Miškin se občas zcela ztrácí, muži hovoří o Nastasje. Za chvíli tlustý neforemný kupec v žluté vestě objímá sedícího Miškina, přitom mu svěřuje, že miluje Nastasju stejně jako ona knížete. Zní dramatické smyčce se zvony. Kupec náhle s podrážděným křikem odchází ke stolu. Intuitivní kníže jej v zápětí znovu rozčílí, to když bere do rukou zahradnický nůž, kterým kupec rozřezává knihy. Kníže se kupci snaží sdělit svůj cíl. Zachránit Nastasju Filipovnu před ním - vášní posedlým mužem. A znovu se objímají, to když si vyměňují navzájem křížky na důkaz pevné víry a vzájemného bratrství. Miškin je pak překvapen opětovným Rogožinovým únikem z objetí. Rogožin poté se slovy, „*tak si ji vezmi, když je ti souzená*“ odchází do pravého portálu. Osamělý rozrušený Miškin bere do rukou svíci a chvíli bloudí po pokoji. Když stojí ve dveřích na levé straně, nečekaně z nich vystoupí Rogožin s nožem v ruce, bodá jím do vzduchu nad Miškinem, ten křičí: „*Nevěřím!*“ a padá na zem. Zní dramatická hudba.

Po zvednutí opony se odkrývá pohled na prosluněné venkovské sídlo Lebeděva, uprostřed stojí strom (nasvícen modře), okolo něj několik židlí a veliké houpací křeslo (v zlatavém, ale nerozptýleném osvětlení). Hlas vypravěče říká, že „*jakmile se kníže uzdravil, převezli ho*“ na ono místo, poblíž kterého přechodně bydlela i rodina Japončinoва. Scénou projde nejprve Lebeděv v světlém plášti, pohoupe se v křesle a utíká. Pomalu vstoupivší kníže se protáhne, umyje obličej a usedá do křesla, zezadu se překvapivě objeví podlézavý Lebeděv. Kníže se na něj rozhněvá, když se dovídá, že je jím skrýván před rodinou generála. Následně Lebeděv vypouští generálovou s dcerami, všechny ženy se ovíjí vějíři. Během setkání přednese Aglája Puškinovu báseň o truchlivém rytíři (zní tichá melodie), matka se ztrapňuje tím, že ji nezná. Vyvolává svou tupostí smích v hledišti a rozpaky na scéně. Když zůstane sama s Miškinem, vynutí si na něm, aby jí přednesl svůj dopis Aglaje, situace je to značně komická. Miškin složitě odkrývá svůj vztah k Aglaje. Několikrát se svojí otevřeností dostane do úzkých; těžko vysvětluje dívce, která si myslí, že si ji chce vzít, a která jej zároveň veřejně odmítá, že

---

<sup>117</sup> Viz Kerbr, Jan: Vzpomínky na autenticitu, SAD 15, 2004, 2004, č. 4, str. 41-42.

po její ruce netouží. Nakonec všichni spokojeně odchází na procházku, kníže před tím několikrát komicky nezvládá nabídnout Aglájě rámě.<sup>118</sup> Zní tesklivá hudba.

Zadním prostorem projde Nastasja Filipovna s černým přehozem, vzápětí na scénu vstupuje Miškin, jako by dívku hledal, po chvíli to vzdává a usedá na židli. Příchozí Aglája knížete vyruší slovy: „*Vy jste spal.*“ Setkání Aglájí s knížetem je plné zvrátů a nedorozumění, trochu omezená krásná dívka toužící po změně života, po cestování a vzdělání, tají své pravé city ke knížeti. Směšně vyznívá její líčení domnělé lásky Gavroli – ten si kvůli ní popálil ruku, Aglája později vysvětluje, že nad svíčkou držel prst. Dialog plný zvrátů, tragiky i komiky, podtrhuje proměnlivé fyzické jednání obou milujících: sedí proti sobě, drží se za ruce, hledí do strany. Část scény podkresluje velmi tichá hudba, ale většinou zní pouze slova hovořících.

Příchodem generálové nastává propojení s další scénou, v ní Miškin znovu vysvětluje rodině Jepančinově, tentokrát v přítomnosti otce generála, svůj vztah k Aglájě, pod tlakem dokonce prohlásí, že si generálovu dceru vezme. (Publikum několikrát „vybuchne“ smíchy.) Aglája se jej provokativně ptá, na čem chce postavit rodinné štěstí, nato se zoufalý Miškin chytne za hlavu, zní tichý temný klavír. V závěru scény se rodiče s dcerou domlouvají na dalším postupu, mlčící Miškin sedí, levou rukou pohupuje s prázdným houpacím křeslem.

Když Jepančinovi odejdou přistoupí k Miškinovi Nastasja: „*Jsi šťasten? Dnes se vidíme naposledy*“, horoucně se objímají, silně zní tklivá hudba. Z povzdálí vystoupí Rogožin, společně pak s Nastasjou odchází, Miškin jde na druhou stranu, smutně prochází modrým světlem, opona padá.

Krátce zazní méně závažný hudební motiv a do tmy promluví hlas vypravěče – má se uskutečnit setkání Aglájí a Nastasji v Pavlovsku. Slabé načervenalé světlo míří především do středu, ke dveřím na levé straně se svíci v ruce přejde Rogožin. Ze dveří vystupuje Aglája, za ní nesměle Miškin. Celý výstup je vlastně soubojem dvou žen o lásku a budoucnost, muži stojící po stranách jej jen tiše sledují. Po počáteční klidné fázi, nastává skutečný boj, Nastasja teatrálně usedá do křesla a hlasitě „vylévá“ své srdce, Aglája kontruje svými fakty. Po chvíli stojí obě soupeřící ženy proti sobě, mezi nimi postává objekt jejich zájmu - většinu času do hlediště hledící Miškin. Nastasja se knížete vzdává, vyzývá Aglāju, aby spolu rychle odešli. Chytají se za ruce a míří do dveří, Aglája stačí ještě Nastasje říct, že kníže Nastasju nenávidí, což zraněnou ženu

---

<sup>118</sup> Dramatizace v popsané scéně spojila dohromady několik částí románu. Mezi první a druhou návštěvou generálové v románu proběhlo několik dnů – kníže měl mezi nimi epileptický záchvat.



vrhne do hysterického monologu (působivě do něj zaznívá) sakrální sbor. Miškin rozrušenou Nastasju objetím uklidňuje, překvapená Aglája utíká, Nastasja knížete za ní znovu posílá, Miškin však váhá, soucítí s nešťastnou Nastasjou. Hudba vrcholí a Nastasja mocně objímá knížete, křičí. „*Můj, můj!*“ Rogožin mezitím opustil pokoj.

Opona se rychle se otevírá a v jednom světle se vynořuje hlava generála Japančina, který okamžitě napadá knížete a vytýká mu nemravnost. Vpředu stojící Miškin se v tomto krátkém výstupu marně snaží vysvětlit, že miluje obě dívky a žení se z nutnosti, protože zachraňuje Nastasju. Rozvážný generál vyčítá knížeti necitelnost vůči své dceři, zároveň se jej ale snaží pochopit. Soucitný Miškin dokonce pod tíhou vážných obvinění klesá na zem a stojí na čtyřech. V originále tento rozhovor probíhá ne s otcem generálem, ale s jeho přítelem, Fedotovova úprava dává slovům větší působivost.

Svatba se odehrává za skleněnou stěnou, všichni mají svíčky, jsou v modrém světle, zní hlasitá pravoslavný zpěv. Po chvíli nevěsta v závoji vykřikne : „*Rogožine*“, ten otevře průhlednou tabuli a Nastasja vystoupí do předního prostoru, utíká s mužem, který svatbu ze stínu pozoroval.

Závěrečná scéna začíná v mrazivé, úzkostné atmosféře tónů smyčců a varhan. K Rogožinovi v bílé rozepnuté košili přichází obdobně oblečený kníže, není téměř nic vidět, jen obrysy mužů v modrém světle. Mluví vzrušeně, ale tiše a pomalu, hudba ustane. Rogožin knížeti potvrzuje, že milovanou Nastasju zabil zahradnickým nožem. Za závěsem prosvítá malé modré světlo v místě ležící Nastasji Filipovny. Oba muži si sedají k sobě jak bratři a nahlas přemýšlí, jak uctivě naložit s mrtvou, slyší kroky; nechtějí být rušeni v rozjímání, Rogožin jde ke dveřím zamknout. Miškin se zoufale vrhá k lůžku s Nastasjou, oba odhrnují závěs a sedají si k modře nasvícenému loži, nastává tma. Tragická hudba varhan a klavíru zesiluje, (užitými nástroji se dokonale spojuje téma smrti a psychické nemoci.) Hlas vypravěče popisuje, co viděli přichozí lidé – vedle lůžka s mrtvou ležel Rogožin v horečce, kníže jej hladil a utěšoval. Sám nikoho nepoznával, ničemu nerozuměl.

Inscenaci *Idiota* řadím mezi Fedotovovy nejlepší práce v Čechách, podařilo se mu vytvořit velmi působivý kompaktní celek, který od počátku strhával divákovu pozornost. Přitom ve výrazových prostředcích je to inscenace poměrně střídmá, snad pouze hudby je ku prospěchu celkové nálady více než bývá u nás zvykem. Jejím

autorem je představitel *Rogožina* **Norbert Lichý**, zkomponoval velmi působivé hudební sekvence sledující přesně určitá témata.

Jan Kerbr ve své recenzi hovoří v souvislosti s ostravským *Idiotem* o pocitu autenticity, jež vytváří *soustředěné, psychologické herectví, vychutnávání plynoucích minut v prohlubování atmosféry, poctivě iluzivní scénografie a svícení, žádné pomrkávání do publika, koketerie s kontexty ani zcizování*.<sup>119</sup> Fedotov vytvořil typově přesné obsazení herců, které nakonec dávalo onen výsledný pocit autentického života na jevišti. Nezapomenutelný je Norbert Lichý se svou neforemnou postavou, který temnému, vášní šíranému Rogožinovi dával „lidský“ rozměr. Divák spolu s knížetem Miškinem musel s tragickým kupcem – vrahem soucítit. Kníže byl možná neobvykle obsazen dvěma herci. **Josef Kaluža** byl o něco autoritativnější než hostující **Michal Moučka**, ten vyvolával o něco větší empatii svou zakrývanou vnitřní bolestí. Všechny okouznila až pobláznila fatální Nastasja Filipovna **Lucie Žáčkové**.<sup>120</sup> V *Idiotovi* se Fedotovovi a ostravskému souboru podařilo vytvořit živé postavy, nebylo v něm také „malých rolí“, v tomto se shodují všechny kritické ohlasy.

Inscenace skončila v anketě Ceny Alfréda Radoka 2003 na 4. místě.

---

<sup>119</sup> Viz Kerbr Jan, Vzpomínky na autenticitu, Svět a divadlo 15, 2004, č. 4, str. 41-42.

<sup>120</sup> V kategorii hereček v anketě Ceny Alfréda Radoka za rok 2003 obsadila druhé místo! Připomenu některé charakteristiky jejího výkonu: *Není co dodat, protože to stojí v programu: Krása je strašná a hrozná věc. (Černá) Už pouhá přítomnost Žáčkové na scéně je dramatická a významuplná, pod maskou vyzývavé a osudové ženy, ukrývá její postava osamělost a bezradnost, z jejího cynismu můžeme vyčíst zoufalství a odevzdanost osudu. (Suchomelová) V trojúhelníkovém vztahu ke knížeti Miškinovi a kupci Rogožinovi dokázala její charismatická lehkomyšlná krasavice za vznošeným zevnějškem dráždivého vampa působivě vyjádřit zoufalství osamělého člověka. (Závodský)*

# Malý d'ábel

„Naše komedie není nic jiného než směšná a zábavná tragedie“

Fjodor Sologub

První výrazný neúspěch na českých scénách měl zažít Sergej Fedotov v městě ve kterém vytvořil svou u nás dosud nejvýše oceněnou práci - v Ostravě. Nešťastný krátký život celé inscenace *Malého d'ábla* v Národním divadle Moravskoslezském začal špatně vlastně ještě před samotným zkoušením, bylo totiž rozhodnuto, že inscenace původně určená pro sál **Divadla Antonína Dvořáka**, se bude z provozních důvodů hrát v **Divadle Jiřího Myrona**, což je prostor dost nobludný, pro smysluplnou hereckou drobnokresbu příliš rozměrný.

Přesto nakonec Fedotov souhlasil, v duchu svého sebejistého hesla „nikdy neprohrávám“. Tehdy na sklonku roku 2003 ale bojoval na dálku ještě jeden zápas, v zásadě daleko důležitější než ohlas kritiků na jednu českou inscenaci. V domovském Divadle U mostu v Permi probíhala vzpoura herců, která si vyžadovala rychlé řešení, fakt, že Fedotov v té době byl mimo Rusko, situaci jen přioštroval (snad i vyvolal). Následky mohly být pro režiséra – uměleckého šéfa divadla zdrcující.<sup>121</sup>

Fedotov si zvolil k inscenování u nás ne příliš známý román *Posedlý* z roku 1907 (Mělkij běs) ruského dekadenta a symbolisty **Fjodora Kuzmiče Sologuba**, vlastním jménem F.K.Tětěrmikova (1863-1927). Autor bývá řazen mezi ruské klasiky a je ve své zemi srovnáván s Dostojevským či Gogolem, v tomto svém nejznámějším díle nastolil absurdně groteskní gogolovské zrcadlo<sup>122</sup> provinční maloměstské společnosti, nabité negativní energií zloby a tuposti. Vyvážení pocitu hnusu z marnosti veškerého snažení, tedy z celé absurdnosti lidské existence vedle autorova humoru uskutečňuje paralelní linie románu, nahlízející s optimismem na radostnou čistotu mládí.

---

<sup>121</sup> Vzhledem ke slibu, který jsem Sergejovi dal nemohu o této záležitosti příliš psát. Přesto se o ní krátce zmiňuji, abych dokreslil širší souvislosti okolo jeho osobnosti. Fedotov v té pro svůj život velmi složité a těžké době vše jako obvykle organizoval na dálku. Do Ruska poslal obrovské množství sms. Přesto že věděl, co se děje a tušil vážnost situace, nepřestal být chladnokrevný optimista. Práci v Čechách dokončil a teprve potom rychle odjel do vlastního divadla, kde ho čekal půlrok tvrdé budovatelské práce a nejprve boj o samotnou scénu.. Divadlo U mostu nakonec znovu povstalo téměř z ničeho. To byl také jeden z důvodů proč další Fedotovova inscenace v Čechách vznikla až po více než roce.

<sup>122</sup> Viz Sologubovův úvod k druhému vydání románu: (...) *nestál jsem před nutností vytvářet a vymýšlet všechno sám, všechno anekdotické, každodenní, psychologické je založeno na přísném pozorování.* (...) *Tento román je zrcadlem dovedně udělaným* (...) *Šeredné a krásné se v něm odráží se stejnou přesností.* Viz literatura.

Hlavní hrdina gymnazijní učitel Peredonov je typický zbytečný člověk žijící v malém bezejmenném městečku kdesi na Rusi. Svůj obyčejný život zpestřuje pouze alkoholem či kartami. Není spokojen se svým údělem. Školní povinnosti zanedbává a sní přitom neustále o vysvobození z nudného života během získáním místa školního inspektora. K této funkci upíná svou veškerou naději, neboť by byl vysvobozen z nadvlády jiných a sám by se proměnil v mocného.

Peredonův osud drží v rukou záhadná kněžna Volčanská, která (údajně) přidělení inspektorského místa podmiňuje svatbou Peredonova s družkou Varvarou. Peredonov se nemůže rozhodnout, váhá, koho si vzít. Stává se postupně podezřivým ke všem lidem, marně hledá blízkou duši, neboť v každém vidí svého nepřítele. Ztrácí reálný kontakt s okolním světem. V jeho představách postupně ožívají neživé předměty, větve létá jako pták. Jeho kočka se proměňuje v drába a přítel Volodin v berana. Když jede v kočáře na svatbu, keře podél cesty se na něj domlouvají. Posmívají se mu také hrací karty, a tak jim vypichuje oči, zároveň váhá, zda jej nemohou pozorovat nosem. (Aluze na Gogola.) Na příkaz Nedotýkavky, jakési osobní Erinie, zapaluje maškarní sál, pln touhy zničit všudepřítomné zlo. Nakonec v důsledku vystupňované duševní choroby (paranoidní schizofrenie) nečekaně zabíjí přítele Pavlušku, podřezává ho jako berana. Souběžně se v Sologubově románu odehrává kontrastní příběh čisté lásky čtrnáctiletého Saši Pilnikova a dospělejší Ludmily.

Pro svou formu bývá román *Posedlý* nazýván lomeným – střetává se v něm totiž tragická groteska s lyrickým proudem. Struktura románu je tvořena vedle dialogů dlouhými detailními popisy nejrůznějších událostí a situací, u postavy Peredonova je autorovým vyprávěním (ve třetí osobě) odhalován jeho zmatený duševní svět. Sologub se jeví jako umný pozorovatel, ale rozhodně nevytváří žánrový obrázek. *Neptá se po determinaci svých přizračných figur, ale chce stvořit obecně platný model, abstraktní formuli, a vše určené časem a prostředím chápe jako vnějškovou roušku na absolutní danosti.*<sup>123</sup>

Sologub byl též dramatik, ale na divadle se v Rusku občas objeví i různé adaptace jeho prózy, několikrát uvedeny byly také u nás. Na počátku roku 2004 měl vlastní dramaturgie *Posedlého* na repertoáru vedle ostravského divadla i pražský Činoherní klub a liberecké Malé divadlo. Žádná ze zmíněných inscenací se ale nestala skutečnou divadelní událostí.<sup>124</sup>

<sup>123</sup> Viz doslov k románu..

<sup>124</sup> Viz Erml, Richard: Malý velký ďábel, vsjo rovno, Divadelní noviny 13, 2004, č. 4, str. 3.

Vzhledem k tomu, že nemám k dispozici videozáznam a inscenaci *Malého ďábla* jsem viděl pouze jednou, nemohu se pouštět do hlubších analýz. Přesto se pokusím pojmenovat některé základní rysy této Fedotovovy práce.

Fedotov se v Ostravě pokusil zachytit s pečlivostí sobě vlastní co nejvěrněji Sologubův románový svět. Odpovídá tomu také velkolepě pojatá výprava režisérova věrného spolupracovníka **Adama Pitry**. Scénografie nezapřela režisérovy oblíbené postupy<sup>125</sup>, scéna byla prakticky vymyšlená a umožňovala s pomocí světla snadné přechody mezi prostředími. Pravoslavný chrám v pozadí byl obklopen po stranách čtyřmi dřevěnými domky, které měly snadno otevíratelné stěny, jako dětské hračky či dřevěný lidový Betlém, a tak bylo v mžiku možné sledovat dění v zařízeném pokojíčku počátku 20. století. V popředí na forbíně stál pod skutečnou břízou kulatý stůl s lavičkou. Kostýmy a jejich doplňky v souladu s realistickou scénou vyvolávají představu ruského světa před sto lety a zároveň výrazně charakterizují jednotlivé osoby. K jejich záměně tak stěží dojde i když je vidíme v přítmí, či z dálky a ze zadu!

Na úvod své dramatisace Fedotov popisuje prostředí příběhu: *Život každého je tu jako na dlani a odehrává se před očima všech ostatních.*<sup>126</sup> Tato slova se snaží v inscenaci důsledně naplňovat, výrazně k tomu vede scénografie, často s jejím využitím dochází k tajnému pozorování, nahlížení do rozsvícených oken apod. Úzkostný pocit z maloměsta je poměrně silně přítomen. Navozovat jej napomáhá i hudba Norberta Lichého. Fedotov věren své představě divadla, ve formě příliš neexperimentoval, vše postavil hlavně na herecké akci a s jistými odbočkami lineárně vyprávěném příběhu učitele Peredonova. Ony odbočky představuje především svět sester Rutilovových a Saši Pilnikova. Obě linie se občas protnou, či dokonce sráží.

Zdá se mi, že zásadní problém inscenace je zakotven již v samotné dramatisaci. Fedotov zúžil dost radikálně svět románu, zručně snížil počet osob na 13, přičemž některé postavy byly spojeny (např. učitel tělocviku a herec Bengalskyj). V rámci zpřehlednění děje též vynechal četné kapitoly, především Peredenovy návštěvy u místních obyvatel. „Tísňivé klima románu se projasnilo“ důrazem na vykreslení života ve městě, logicky tak ale narazil předloham vždy co nejvíce věrný Fedotov na problém. Celkový dojem z románu je totiž vytvářen množstvím působivých drobných scén a nereálných jevů, které víceméně činoherní zpracování musí nutně opomenout. Jestliže

---

<sup>125</sup> Podobné otevírací domečky jsme mohly vidět ve Fedotovově inscenaci Divadla U mostu – Večery na samotě u Dikanky.

<sup>126</sup> Viz Sologub, Fjodor - Fedotov, Sergej : Malý ďábel (Program inscenace), Ostrava 2002, str. 17.

k jevištní adaptaci *Idiota* stačilo přepsat vhodně vybrané dialogy a výsledný tvar dával jasný význam, neboť téma díla je obsaženo v oněch promluvách, tak obdobný postup u *Posedlého* stěží obstojí. Příčinou toho je právě forma Sologubova prozaického díla, plného groteskně odporných detailů života psychicky nemocného člověka, těžko přenositelných do zvoleného jevištního jazyka.

Režisér se sice nevzdává určitých působivých výjevů – Peredonov plive Varvaře do obličeje, hází jídlo na tapety, nechává si navlékat ženský korzet, jenže řečeno slovy Richarda Ermla, *tyto výmluvné detaily se nakonec ztrácejí v epické šíři vyprávění, a ztrácejí tím na síle ošklivosti*.<sup>127</sup> Proniknout více do podstaty postavy **Peredonova** (**David Viktora**), napomáhá režisér užitím několika Peredonových vnitřních monologů pouštěných ze záznamu. Síla takovéto výpovědi v danou chvíli dostatečně přebíjí veškeré dění na scéně, nebo k němu vytváří ostrý kontrast.

Přesto se dramatický tah v průběhu inscenace nedařilo zcela udržet. Jak jinak si vysvětlit reakce diváků, kteří se ztrácejí v dění na jevišti *v barvitě popisných obrázcích sice poctivě, leč zbytečně vyhrávaných obětavými ostravskými herci. Mnoho bezvýznamných slov, mnoho bezcílných akcí, sotva rozeznat, která postava je která, natož pochopit, co a proč na jevišti dělá a co má vlastně na srdci*.<sup>128</sup> (Že by měl pravdu Andrej Bělyj, který napsal, že Sologub je výsostně Ruský autor, kterého tak nemusí jiné národy pochopit?) Ermllem zmiňovanou bezcílnost akcí můžeme interpretovat jako nepochopení ruského přístupu k životu, s jiným vnímáním času, podobným východním národům a buddhismu.

Nemožnost vzhledu do obrazu či děje může zapříčinit též prostá divákova neschopnost patřičné percepce zapříčiněná objektivními důvody. Tím může být přílišná vzdálenost diváka od jeviště. Často si v divadelních sálech uvědomuji, jak důležitou roli hraje prostor ve kterém daná inscenace probíhá. Fedotov sice nechal veliké jeviště zaplnit bohatou výpravou, herce ale nechal hrát tak jakoby byli v malém sále. Dokladem může být i samotné zkoušení při kterém Fedotov většinu času trávil na jevišti.

Ve významově důležitém úvodu inscenace, v podstatě totožném s románem, zní pravoslavné zpěvy slavnostní mše a zdánlivě přátelští lidé se postupně rozcházejí do svých domovů. Učitel Peredonov s kulatými brýlemi na nose hned od prvních slov vzhlíží k vysněnému inspektorskému místu. Ohlašuje, že si kvůli tomu vezme za ženu

<sup>127</sup> Viz Erml, Richard: Malý velký ďábel, vsjo ravno, Divadelní noviny 13, 2004, č. 6, str. 4.

<sup>128</sup> Viz Anketa-Propadák měsíce, Divadelní noviny, 2004, č. 6, str. 2.

sestřenici Varvaru. Tím, kdo mu toto rozmlouvá, není jakýsi Falastov jako v románu, nýbrž **Pavluška (Jan Hájek)** – Peredonův závěrečný obětní beránek.

Svým zevnějškem působí Peredonov jako *nenápadný gogolovský úředník, kterému ani šílenství nepřidá na podobě monstra*.<sup>129</sup> To ale jen na první dojem, dokáže se totiž také povyšovat před mazaným dohazovačem svých tří sester **Rutilovem (František Strnad)**, či bez zardění shazovat mírného a poddajného podučitele Pavlušku Volodina. Cokoliv si dovolí i vůči své nastávající *formálně čistě odlité* trochu primitivní ženě **Varvaře (Pavlína Kafková)**.<sup>130</sup>

Vůbec většina postav ztělesňuje přesně určené groteskní typy – opilecká domácí **Jeršovová (Alexandra Gasnářková)**, chlapský **tělocvikář (František Večeřa, či Petr Sýkora)**, nebo **ředitel gymnázia (Vladimír Čapka)** působící se svou okázalou autoritou dost strnule. Groteskně komicky pak vyznívají Peredonovi snahy vlichotit se do jeho přízně.

Jako výrazný protiklad citově prázdného učitele a jeho temného světa zachovala Fedotovova drammatizace něžný a zdravě erotický příběh „pohanské bohyně“ **Ludmily Rutilovové (Kateřina Vainarová)** a jejího cudného milence, čtrnáctiletého gymnasisty **Saši Pilnikova**, zpočátku všemi považovaného za přestrojené děvče! (**Ondřej Nosálek, či Michal Čapka!**). *Saša má důležitou ctnost, kterou prostředím ve kterém se pohybuje postrádá. Je to krása. Jedná se o fyzickou formu i o krásu v podobě čistého ducha*.<sup>131</sup> Proto je také snadným terčem útoků omezené společnosti. Nezištná láska Saši a Ludmily jako jediný čistý vztah v celé hře pod rouškou kamarádství všem projevům nepříně ze strany naduté společnosti vytrvale vzdoruje. Námítku Richarda Ermla k hereckému obsazení Saši, které dle něj *opravdu ničím nepřipomíná mladičkému gymnazistu Sašu, a tak jejich příběh působí až banálně konvenčně*, zcela nesdílím. Vždyť Saša byl v podání obou herců přirozeně zakřiknutý a již jen jejich mladický vzhled, doplněný nesmělostí gest a postojů dával jasnou podobu Sologubově postavě. Pravda nebyl to reálný čtrnáctiletý kluk, ale „pouze“ jeho převtělení. Představa, že by se této úlohy zhostilo lépe dítě, mi připadá zcestná a nereálná.

<sup>129</sup> Viz Erml, Richard: Malý velký ďábel, vsjo rovno, Divadelní noviny 13, 2004, č. 4, str. 4.

<sup>130</sup> V rozhovoru s hercem Janem Hájkem ve Švandově divadle v lednu tohoto roku jsem vyslechl jeho názor na nezdar inscenace, spolu s jinými herci vidí hlavní problém Malého ďábla v obsazení Pavlína Kafkové do role Varvary. Herečka prý dostatečně neplnila představy režiséra, tedy nevytvářela svým jednáním silnější pouto k svému bratranci a budoucímu manželovi. Těžko říct, zda by odstranění zmíněných problémů výrazně ovlivnilo celkový výsledek.

<sup>131</sup> Viz Jelínek, Igor: Neuróza osobnosti ve víru mrtvého světa, Filozofická fakulta Ostravské univerzity.

Nezkaženou, optimistickou skupinku mladých lidí doplňují veselé Ludmiliny sestry **Darja** a **Valerie** (**Jana Bernášková** a **Gabriela Mikulková**).

Postupně se v dramatu začínají projevovat příznaky Peredonova šílenství, Fedotov k tomu vedle již zmíněných vnitřních monologů hrdiny, užívá postavu učitelovy halucinace -jakési báby **Nepolapky** (**Jana Hořínová** j.h.), která se zjevuje v nečekaných místech a situacích. Ukrývá se někde docela blízko – občas se ukáže, vykoukne zpoza stolu či něčích zad, a zase se někde schová před zraky diváků i Peredonova. Během maškarního plesu, kde se Saša převlečený za Gejšu stane málem obětí zloby a závidivosti Napolepka Peredonovi našeptává, aby zapálil místnost s hosty, Peredonov bere svícen a s rychlým hudebním a světelným střihem následuje závěrečná scéna.

Drama vrcholí v Peredonově bytě, doma je s šíleným hrdinou i jeho čerstvá novomanželka Varvara. Peredonov si po obědě šel lehnout a probouzí se až večer – díky Napolepce, snaží se jí vyhnat, je silně vzrušen a podrážděn. Když přichází na návštěvu Pavluška tak po Perodonově poznámce, že je beranem, začíná jakoby z legrace bečēt – předvádí vesele berana. Netuší, že přípitek chystaný pro dva je odůvodněný, Peredonov totiž podučitele náhle podřízne, vytryskne krev a inscenace končí. Katarze se stěží dostaví.

Uvedení inscenace na festivalu Ostravar 2004 sklidilo převážně kritické ohlasy. Sám Fedotov se těmto kritikám brání, v rozhovoru pro Divadelní noviny říká: *Já jsem s tou inscenací spokojený. V Národním divadle moravskoslezském jsou velmi dobří herci(...)Je to ale velké divadlo a celý provoz včetně zkoušení připomíná spíš továrnu. Problémy tam vznikaly s technikou. Je tam velmi složitá scénografie a nám se nepodařilo dosáhnout všeho, co jsme plánovali. (...)Problém však není v literárním převodu, jako spíše v jeho pochopení zdejšími diváky a kritiky. Dostojevský a Bulgakov jsou v Čechách zavedení, kdežto Sologuba tady málokdo zná. Ta inscenace tedy otevírá pro diváka nového autora, jehož styl je zcela osobitý. Je to tak trochu divadlo absurdity a já si myslím, že ne všichni – a dokonce ani kritici – pochopili to představení právě skrz jiný styl, který jsem se snažil vytvořit. (...)Kdysi mi někdo vyčetl, že to, co jsem udělal, není Fedotov. Ale já se neopakuji, nedělám divadlo podle jednoho klíče. Důležitý je pro mne vnitřní svět autora a můj pocit z výsledné inscenace.*



Inscenace se dočkala asi šesti repríz. K ohodnocení propadák měsíce zveřejněném v Divadelních novinách<sup>132</sup> lze jen dodat, že kdyby takto vypadaly „nejhorší“ inscenace našich scén, tak by to nebylo vůbec špatné. Internetová kritika Milana Ličky z Ostravy končí slovy: *Ve Fedotovových inscenacích nenajdeme hluchá místa. To platí i o Malém ďáblovi, který bezpochyby patří k nejvýraznějším inscenacím ostravské činohry posledních let.*<sup>133</sup>

Je paradoxní, že Fedotovova zřejmě nejslabší česká inscenace měla nejnákladnější výpravu, na jevišti postavené městečko působilo impozantně.

---

<sup>132</sup> Viz Divadelní noviny 13, 2004, č. 6., str. 2.

<sup>133</sup> Viz Lička, Milan: Recenze Fjodor Sologub: Malý ďábel na <http://www.ndm.cz/>

## Panočka

Symbolickým uzavřením Fedotova desetiletého putování po českých končinách je jeho návrat do místa, kde již dříve pracoval, do divadla Aréna. Dosud se totiž žádné jiné české divadlo nerozhodlo k Fedotovově opakovanému hostování, nejbližší budoucnost zároveň nenasvědčuje, že by se na tom něco změnilo.

Ostravská inscenace adaptace Gogolovy povídky *Vij* ruské dramatičky Niny Sadurové (nar. 1950) je také pro Fedotova návratem k vlastnímu začátku jeho divadelního úspěchu. Vždyť právě na jaře roku 1995 přijel poprvé do Hradce Králové, Úpice a Prahy s permským nastudováním této hry, které mezitím dosáhlo více než 2000 repríz!<sup>134</sup> S nápadem inscenovat v Aréně hru, která Fedotova a jeho Divadlo U mostu nejvíce proslavila doma v Rusku ale i v zahraničí, nepřišel Fedotov, ale vedení tohoto nejmenšího ostravského divadla. Podobný titul se totiž na českých scénách ještě neobjevil.

Žánr divadelního hororu se zdál být chytrým dramaturgickým tahem. Fedotov neodmítl, i když mu muselo být zřejmé, že se srovnání se slavnou permskou inscenací nevyhne. (Panočku mezitím stačil inscenovat též v Kyjevě v divadle Bravo.) Jistým rizikem mohlo být také zasazení příběhu do světa pravoslaví, který je pragmatickým Čechům poněkud vzdálený. Právě neznámé cizokrajné zvyky a způsob myšlení však dodávají inscenaci uhrančivou atmosféru.

Povídka **Vij**<sup>135</sup> pochází z druhého souboru Gogolových povídek nazvaného **Mirhorod** (1835), spisovatel v nich navazuje na lidové vyprávění z předchozích Večerů na samotě. Hlavní postavou příběhu je student kyjevského semináře filozof Choma Brut, v úvodu Gogol popisuje pestrý a veselý život studentů na Kyjevské

---

<sup>134</sup> Nejstarším česky psaným textem o Fedotovovi je zpráva Josefa Tejkla ze zájezdu do Ruska psaná 5.května 1994: (...) *Lépe snít o tom, že se podaří dostat k nám skvělou inscenaci Panočku, při níž se dech tajil a srdce zastavovalo. (...) Temná struna je rozeznívána komickými kozáky tak rafinovaně, že ve chvílích nejvyšší zranitelnosti dostává divák úder ze zálohy a vše se stupňuje až na ostří snesitelnosti, divák se stává terčem, jímž neomylně projíždí šípy, před nimiž nelze uhnout, neboť impuls silného zážitku je vyslán vždy nečekaně, divák obelstěn a poražen, ale prohrává rád, poněvadž je mu umožněna katarze zmrtvýchvstání po prožitém divadelním svátku. Sdělení inscenace hovoří výsostně současnou řečí, předjímá ruskou cestu neustálých zkoušek.*“ viz Tejkl, Josef: Stalinista ve Višňovém sadu aneb Hovoří Moskva, Divadelní hromada (zpravodaj amatérských divadelníků, loutkářů a recitátorů ve Východních Čechách), číslo X, 1994, str. 306.

<sup>135</sup> Vij je v ukrajinských lidových zkazkách králem skřítků, v Gogolově povídce se vlastně ukáže pouze okrajově, na konci příběhu. Sadurová tuto mytologickou postavu zcela vypouští, proto také změnila název své hry na Panočku, selskou dceru, která je hybatelkou děje. Vij se v Gogolově povídce zjeví poslední, třetí noc u rakve a napomáhá Panočce toužící po studentově duši. S pomocí démonů otevře velikým víčkem zavřené oko a určí svým pohledem studenta jako posmrtného ženicha Panočky.

universitě 19. století, tři z nich putují na konci školního roku domů na prázdniny, přenocují v příbytku stařeny, která Chomu očaruje a letí s ním vzduchem nad krajinou, mladý filosof ji setřeše a utluče klackem. Stařena se pod tíhou ran promění v krásná dívku, zmatený a šokovaný Choma utíká do Kyjeva. Zanedlouho je Choma povolán rektorem do vzdálené vesnice, kde se má na přání umírající dcery bohatého kozáka modlit u jejího lože.

Nesnadného úkolu převézt Gogolovu prózu do jazyka jeviště se na konci osmdesátých let ujala ukrajinská spisovatelka Nina Sadurová (nar.1950), která se po skončení studia a následných letech života v ústraní, kdy pracovala například jako uklízečkou v divadle, stala v čase perestrojky zářivou tajemnou hvězdou ruského divadla a literatury. Sama Sadurová má ke Gogolovi hodně blízko, bydlí například nedaleko jeho moskevského pomníku a domu, ve kterém spálil rukopisy druhého dílu *Mrtvých duší*. Sadurová píše podobně jako Gogol groteskní příběhy s mystickými motivy, svou metodu nazývá *realismem přízračného*. Je zároveň autorkou dalších her vycházejících z Gogola – *Bratr Čičikov* a *Mystifikace*.<sup>136</sup>

Sadurová ve svém dramatu *Panočka* omezuje narozdíl od původní předlohy místo děje na ukrajinský venkov, časově děj vymezuje na čtyři dny, respektive noci. Dramatička vypouští úvodní část povídky, ze které zůstal pouze studentův noční let s čarodějnicí. Sevřenější tvar podporuje nízký počet osob – Sadurové jich totiž stačilo šest. Student Choma Brut dorazí na statek, jehož obyvatele představuje pouze statkářova dcera „Panočka“, tři kozáci a děvečka Chvěska. Otec Panočky se ve hře vůbec neobjeví, ač se o něm mluví.

Připomínám ještě, že Gogolův námět lákal i jiné umělce, existují tak další dramaturgie a dokonce i opera. Příběh byl též zfilmován. (V ruském filmu se Panočka houpe v rakvi podobně jako u Fedotova).

Fedotovova ostravská *Panočka* (přeložila Tereza Pogodová) ve svém základním scénickém řešení navazuje na inscenaci permskou<sup>137</sup>, byť je pod výpravou podepsán jeho stálý český spolupracovník Adam Pitra. Minimální prostor ostravské Arény je obdobně jako v Divadle U mostu velmi účelně rozčleněn. Dominantním prvkem scény,

---

<sup>136</sup> Viz Lička, Milan: Nina Sadur: Panočka in [www.tiscali.cz](http://www.tiscali.cz)

<sup>137</sup> Inscenace *Panočky* Divadla U mostu měla premiéru v roce 1992, dosud proběhlo přes 2000 repríz. Každý nově příchozí herec musí touto inscenací projít, snad jedině díky tomu může permská Panočka existovat v živé podobě více než 14let. V naší zemi byla permská *Panočka* uvedena již mnohokrát, naposledy v červnu v pražském klubu ROXY, v Turnově a Jablonci nad Nisou.

představující statek kdesi na ukrajinské samotě, jsou uprostřed jeviště stojící veliká dřevěná vrata, od nichž do obou stran pokračuje pomyslné hrazení dvora hustým plotem ze dřeva a „zdobeným“ pár hrnci. Plot je na obou stranách uzavřen malými dřevěnými vrátky, které na levé straně vedou do obytné části stavení a na pravé ven. Důležitým detailem jsou malá okénka v obou dveřích. Před vraty umístěný žebřík slouží jako lavička, posadit se však dá i na malou dřevěnou židličku, dále v levém rohu stojí džber s vodou a na pravém špalek na štípání dřeva.

Za vraty, které se „samy“ dokážou zavřít, či otevřít, se zcela nečekaně vynořuje pravoslavný chrám, v pozadí se nachází ikonostas se svícemi, před ním leží poněkud dopředu nakloněná černá rakev. (Lze tak lépe vidět z hledišť mrtvou.) Ta se pomocí poměrně jednoduchého systému ocelových lanek dokáže rozhoupat. Rakev je Fedotovova oblíbená rekvizita, napovídá to frekvence jejího užití v permských inscenacích – v současné době patří rakev minimálně do pěti.

Inscenace začíná úplným setměním v malém sále Arény (nesvítí ani nouzová světla!), v naprosté tmě také končí. To můžeme chápat metaforicky jako počátek a konec světa nebo jednotlivého života. Tma představuje zhmotnělý strach z neznámého, nepoznatelného či dokonce mocností zla, démonů. Po chvíli se zní vnoří drobná postava kozáka **Doroše (Vladislav Georgiev)** se svítilnou v ruce. Světlo načervenalé barvy začne vnikat do středu prostoru velmi zvolna a ještě ve velmi slabé intenzitě, divák si ale stačí uvědomit, že přichází další kozák - **Spirid (Josef Kaluža)**. Svítilna je položená na vozíku, náhle se za ním vztyčí dosud nepostřehnutelný mohutný **Jevtuch (Josef Vrána j.h.)**. Tiše a pouze s neartikulovanými zvuky spokojenosti si nalévají do hrdel vodku a zapalují dýmky, sedí pak okolo vozíku a hledí směrem k divákům. Tato nikam nespěchající expozice vyvolávající v hledišti postupně smích trvá asi čtyři minuty! Ke konci němé scény začnou znít jakoby z velké dálky ruské lidové zpěvy a do toho cvrlikají cvrčci. Doroš najednou promluví: „*Krásně je na světě žít!*“ A dodává: „*dobrou kořalku má náš pán.*“ Pak se strhne mezi kozáky malá hádka na téma, zda zázraky na světě jsou, či již nejsou, jak říká Jevtuch. Za chvíli přináší kozákům na jejich žádost dívka **Chvěska (Miroslava Georgievová)** slaninu. Muži si z ní utahují, nazývají ji čarodějnici, dívka si to ale nenechává líbit, prudkou řečí kritizuje jejich hloupost a lenost, zároveň chválí dobrotu pána, který nechává spižírnu plnou jídla a pití kozákům otevřenou. Chvěska pak v tichu sedí stranou.

V okamžiku, kdy Jevtuch konstatuje, že „*učenost zůstane*“ a chystá další přípitek, vyzve Doroš ostatní k tichu – všichni zpozorní, je slyšet vzdálený zpěv

modlitby. Kozáci vstanou a hledí za plot, Doroš vyskočí na vrata. Mezi filosofující vesničany vstupuje „učenost“ - s holí v ruce a Mariánskou modlitbou v ústech přichází student **Choma Brut (Michal Čapka)**. Působí bezstarostně, vždyť má prázdniny. Kozáci mu hned nabídnou vodku, narozdíl od nich ji pije s problémy.

Mladík bystře, diplomaticky odpovídá na otázky, jsou odvozeny od úvodních pochyb o existenci zázraků. Když přijde řeč na panskou dceru, zavýjí tiše vlci.

Za zvuku ironického mňauknutí se ve vrátkách se objeví Panočka, projde okolo zaražených kozáků u druhých vrátek se nečekaně otočí a znovu do ticha mňoukne, kozáci vykřiknou strachy a přitulí se k sobě; student jen s úsměvem konstatuje, že to je hezká dívka.

Jevtuch i Spirid chtějí mluvit o případu Panočkou prokousnutého nemluvněte. Doroš mezi ně kleká a prosí Spirida, aby nechal mluvit staršího, Jevtuch mu srazí ranou čepici z hlavy. Do předu mírně nakloněný obr Jevtuch s rukama zatnutýma v pěst svou energií Spirida umlčí, (ten před několika minutami v obdobné situaci dostal od obra ránu do břicha.) Když Jevtuch začne vypravovat, spustí zvuk cvrčků. Během vyprávění sráží obr otloukanému Dorošovi čepici, diváci se smějí.

Fyzické jednání kozáků je neobyčejně tělesné, s chutí popíjejí i kouří, ale mám na mysli i časté vzájemné dotyky nejrůznějších částí těla, plácnutí, polibky, opírání se, objímání za ramena, hrud', ruku, nohu. Projevy všech tří jsou ale přitom výrazně odlišné. Jestliže statný, svou postavou respekt vyvolávající Jevtuch, který je také nejstarší, povětšinou času působí jako usínající, klidná síla, jeví se jeho častý protivník Spirid neklidnější. Často gestikuluje, a to i když nemluví, jako by stále o něčem dumal. Drbe se také (klidně i mezi nohama), či smrká na zem. Doroš hraje nechtěného šaška, stává se fackovacím panákem. Komický je i ve chvíli, kdy ho statní nechají sedícího na židličce hovořit. Při všem tom „nízkém“ chování projevují kozáci nesmírnou úctu k Bohu a tajemným silám.

Když prudká Chvěška všechny opilce pošle spát, na dvoře se ukládá ke spánku náhle osamocený Choma. Zní cvrčkové, z vrátek vystupuje ohnutá stařena, zdá se, že po studentovi žádá sex. Filosofův smích se mění v děs, také cvrkot cvrčků se zpomalí, student ztuhne a strnule hypnoticky přechází do středu dvora. S dramatickou hudbou mu bába skáče na záda, ukazuje se, že je to Panočka. Proměňuje se také světlo, do té doby obdobné jak na počátku, nyní blikavě svítí kužel bílého světla svrchu přímo na Chomu. Za vraty se míhají malá světýlka, která představují hvězdy, či světla loučí

z lidských obydlí nahlížená z ptačí perspektivy. Hudební koláž a pohyby rukou spolu s hlasitovým projevem hrůzy vytváří celkový děsivý dojem. Tato scéna představuje ve Viji popsany studentův let nad krajinou a jeho následné zhřešení (pomiluje se s Panočkou a následně si ji „jako bábu“ osedlává a zbije). Choma za chvíli Panočku shodí, křičí „jed, jed“. Panočka vzdychá a leží na zemi, zní expresivní hudba. Co se stalo, není ale z inscenace zcela zřejmé. (Což ale nevádí.)

Po zakokrhání kohouta začíná den, zvýší se intenzita světla. První vychází na dvůr Chvěska, student ji svádí, rychle si sundává kalhoty a lehá si na ni, připraven k souloži. Když jej přeruší příchod kozáků, obratně je nechává v následném dialogu odpovídat na otázky, přičemž tajně sahá Chvěsctě na prsa. Ta se zájmem studenta proměňuje v mírnou a milující. Celá ranní scéna nechává zapomenout na noční běs, vyvrcholí dokonce hašteřivou hádkou, ve které zní současně hlasy všech, i ten vysoký „ječák“ děveččin. Předmětem sporu je otázka kdo v noci pokousal prasata. Když Jevtuch oznamuje, že v noci zemřela Panočka, všichni ztichnou, muži sundávají čapky. Vyslovení jejího přání, aby se Choma Brut po tři noci modlil u její rakve, vyvolává u studenta hrůzu, pokouší se dokonce utéct. Kozáci mu v útěku zabrání, kontrastní komický prvek dramatické situace přináší do scény Doroš, kterému se dlouho nedaří vzít sekeru zaraženou do špalku. Choma donucen silou i svým svědomím zůstává, mezitím se pomalu setmělo, což pomáhá vyvolávat atmosféru napětí. Několikrát se ještě pokouší zvrátit vývoj, přiznává se že hřeší (např. „*včera jsem se s váma pěkně vožral*“) a není proto vhodnou osobou k modlitbě u zesnulé. Nakonec dostává od každého kozáka dar - čapku, vestu, boty. Ještě se brání: „*To by ani katolík neudělal svému bližnímu,*“ ale není mu to nic platné. Ani děvečka jej od těžkého úkolu neuchrání.

Setní se a otevřou se vrata, současně zní krátce temná hudba, ale pak se v chrámu s mrtvou<sup>138</sup> v otevřené rakvi rozhostí málem posvátný klid, je ticho, Choma zapaluje svíce u ikon a začíná zpívat modlitbu: „*Živý prosí o pomoc Nejvyššího...*“ Svícení chrámu je bílo modré, postačí pouze dva tři vhodně umístěné reflektory /namířené ze strany a shora, jejich světelné kužely jsou staženy/. Panočka vstává z rakve a vztahuje ruce k studentovi, ten před ní utíká, ona jej chvíli náměsíčně pronásleduje, nemůže jej najít, čichá, vrací se do rakve. Tuto první noc měla mrtvá dívka jako by zakryté oči. Když se zdá, že je noc u konce, vyskočí Panočka s křikem z rakve, zní hlasitě

---

<sup>138</sup> Panočka je mrtvolně bledě nalíčena a leží v bílé košili, v ruce svírá hořící svíci. Vyvolává skutečně mrtvolný dojem.

pravoslavné zpěvy a zvony, dívka se chce znovu pokusit chytit Chomu, ale ten se usilovnou molitbou ubrání. Zakokrhá kohout a student chrám rychle opouští, zavírá za sebou vrata.

Otřesený Choma klečí i na dvoře, chvíli ani neslyší, že k němu hovoří ustaraná Chvěstka. Proměnil se, je podivně závažnější, raduje se třeba s existence hrnců na plotě! I děvečka se změnila, snaží se vlídně, ale s velikou výmluvností přivést studenta k zájmu o svoji osobu. To se jí nakonec podaří a oba se opět velmi přesvědčivě pokouší „zplodit holátka“ (ta reálná fyzická touha vyvolává smích v hledišti).<sup>139</sup> Hned ale přicházejí kozáci a Choma musí odejít, divák má spolu se studentem pocit, že předčasně, vždyť na jevišti ještě je dost světla. Otevřenými vraty je vidět Panočku v modrém světle, Choma k ní nesměle míří. Jevtuch vrata zavírá a s dramatickou, mírně disharmonickou hudbou končí první část inscenace.

Po přestávce otevře Chvěstka vrata a z nich vystupuje student. Michal Čapka působí neobyčejně sugestivně – několik minut stojí v nezměněné poloze, nohy má u sebe, hlavu mírně zakloněnou, jeho utrápený výraz podtrhují vytřeštěné oči hledící kamsi k nebesům, připomíná mi Grotovského herce. (Zvláště titulní postavu z inscenace *Vytrvalý princ*.) Milující dívka se z něj marně snaží dostat aspoň slovo. Přichází komický Doroš a lije do studenta vodku, ta ale stéká z jeho rtů na propocenou košili. Silnou atmosféru spoluvytváří způsob svícení, které je v tomto místě „nerealisticky“ tlumené, seshora je nazelenale nasvícen Chomův obličej, ze strany svítí ještě jeden červenožlutý reflektor, poměr síly světelných paprsků z obou zdrojů se mění v souladu s dramatickostí slov. Ve chvíli, kdy Choma promluví, vidíme pouze jeho třesoucí se obličej, připomíná tvář ochrnutého člověka, velmi těžce artikuluje. Má starost o spálená těla mrtvých dětí, vidí krváčet stromy. Do jeho slov zní pravoslavné sbory. Zoufalá Chvěstka studenta hladí a objímá, přitom pláče. Když přichází Spirid, světlo se proměňuje v obvyklé denní, tlumené načervenalé, ale rychle se různě mění, podílí se tak výrazně na kvalitě viděného. Spirid se pokouší studenta „rozmrazit“ zápasem, Choma mění svou polohu, již hledí vpřed a pomalu se začíná kývat ze strany na stranu. Svléká si košili a v následném několika fázovém boji (částečně podmalovaném veselou lidovou melodií) kozáka poráží. Student vyzývá i Jevtucha, obr se k zápasu ani nedostane; nejdříve buší do vrat, pak klesá na zem. Když se již na Chomu chystá, nečekaně jej

---

<sup>139</sup> V osobě Chvěstky je největší rozdíl v pojetí postavy oproti permské inscenaci, tam je Chvěstka představována starší herečkou, její city k studentovi jsou tak spíše mateřské.

obejme a poplácává po ramenech. Pak uchopí dva kozáky a vynese je do vzduchu. „*Krásné je na světě žít*“, říká radostně student a začíná zpívat ukrajinskou lidovou píseň, ostatní se přidávají. Druhá píseň všechny roztančí, náhle ochablý Spirid padá k zemi, oživlý student mu „vysál z těla energii“. Je slyšet zavytí vlků, Jevtuch v tu chvíli žádá navrácení pásku, atmosféra houstne. Choma vrací i ostatní dary, svléká si i své boty a nabízí je budoucímu poutníkovi. Z bočních vrátek vystoupí Panočka, světlo se prudce změní, svítí slabě na Chomův vytřeštěný obličej. Zní dramatická hudba do níž student cosi křičí, ostatní jej drží, vypadá, jako by měl nějaký záchvat. Panočka projde okolo, je pouze jeho přízrakem. Milující Chvěstka dává studentovi ochrannou bylinku a růženec, před odchodem se Chomovi všichni kozáci hluboce ukloní. Student se zdá být smířený se svým osudem, děkuje Bohu za svěřený úkol. Světlo se opět omezí na reflektor svítící shora doprostřed scény, mladý teolog se za zpěvu meditativního pravoslavného sboru pokřičuje a pokloní do všech světových stran a na chvíli zmizí ve tmě.

Nejděsivější scéna přichází s poslední nocí. Student vstupuje do chrámu vyrovnaně, klidně bilancuje dosavadní život, náhle se rakev bez varování za křiku Panočky zhoupne směrem nad hlavy diváků, Choma musí odskočit, aby jej nesrazila. (V tomto momentě diváci pravidelně křičí hrůzou.). Zní děsivá hudba. Panočka z rakve vyskočí, do hudby proniká vytí vlků, Panočka hrabe, jako by se ve vlka proměnila, pak se chytá za prsa, její tělo reaguje na zařikávání klečícího studenta. Za chvíli se točením okolo své osy mrtvá snaží vyvolat démony, ruce směřuje k nebi, pokračuje pak v rakvi v níž se houpe, zní „pekelná“ hudba, především dlouhé tóny, v rakvi vztyčená Panočka vzývá sugestivně satana. Díky pohybu rakve přechází z modrého do bílého kuželu světla. Pak se najednou vše ztiší, Panočka opět opustí rakev. Pohyby obou se zpomalí, student políbí a následně obřadně odloží růženec, Panočka k němu pomalu míří. Položí hlavu na jeho hrud', zakřičí a kousne jej do krku. To doprovází krátce hlasitá hudba. Světlo ještě více potemní, modrý reflektor svítí již jen velmi slabě. Student zhasíná poslední svíčka u ikony, je ticho. Ulehá do rakve, Panočka mu hladí hlavu, zní klidná pravoslavná hudba. Nastává absolutní tma. Ticho.

Po premiéře mi Sergej Fedotov poslal sms končící slovy: *Za 5 minut pred zacatkom uplne rozbil minidisk. Zvukar to stocil na pocitac! A v cas uplne rozbil drugij minidisk. Zacali v uplny tisi, a zacali a demoni sdehli, minidiski v pulte zapracovali. Mame strasnu silu. Odpust boze. Verim v Tebe. S.*



V rámci hradeckého festivalu došlo k zajímavému experimentu, při nočním představení se do Ostravské inscenace zapojil permský **Jevtuch –Vladimir Ilin**, který před tím inscenaci pozorně shlédl. Na jevišti se tak poprvé setkal Fedotovův permský herec s českými kolegy. Vzájemná neznalost užívaných jazyků vyvolávala občas mezi postavami na scéně napětí, ale nebránila k pozoruhodnému propojení dvou inscenací. (Čeští herci zase sledovali permskou inscenaci krátce před tím v pražském klubu ROXY.)

## Slepice

Po několika letech na českých „venkovských“ scénách se na počátku roku 2006 Fedotov opět vrátil do hlavního města, aby zde připravil svoji čtrnáctou českou inscenaci. Přijal totiž nabídku Michala Langa ze Švandova divadla na Smíchově, souhlasil též s dopředu vybraným textem komedie **Nikolaje Koljady (nar.1957) - Slepice**. Fedotov se tak poprvé pustil do inscenování současné ruské dramatiky, porušil tím svou zásadu neinscenovat ruské texty žijících autorů (Nina Sadurová autorka adaptací próz N.V.Gogola je výjimkou.)

Původním povoláním herec Nikolaj Koljada je velmi úspěšným dramatikem, spisovatelem, pedagogem ale i režisérem. Dosud napsal 90 her, které patří mezi nejhranější současné ruské texty. Jeho dramata se vyznačují rozpracováním charakterů postav a lyrickými tóny, vedle nich je ovšem přítomna i přízemní vulgarita. Popisují především stav společnosti rozpadajícího se sovětského impéria, ale nesou v sobě zároveň témata obecně lidská – mnohé z her se úspěšně hrají v západním světě. Dramatik bývá někdy srovnáván s A. P. Čechovem, však zcela tento příměr nesedí, Koljadův svět obsahuje totiž více bídy, nízkosti, ubohosti, což se odráží především ve slovníku postav.

Sám Fedotov se s Koljadou zná osobně, jsou téměř sousedé, jejich města dělí od sebe necelých 500km. Fedotov se zaujetím hovoří nejen o Koljadově (nyní též režisere) inscenaci *Romea a Julie: On tuhle inscenaci uděl skutečně výborně. Viděl jsem ji třikrát a třikrát jsem brečel. Opravdu hodně silný zážitek. A tím mne vlastně překvapil. A navíc já mám rád takovéhle zajímavé podivné lidi a taky sám vypadám trochu jako blázen...to mě přitahuje. Koljada je taky hádanka – ředitel divadla, píše hry, žije sám a má dvacet koček a je to divadelní fanatik...*<sup>140</sup>

Komedie o dvou dějstvích **Slepice (Kurica)** nepatří mezi Koljadovi nejznámější a nejlepší díla, poskytuje ale v jednoduché strhující zápletce divácky vděčnou podívanou, doplněnou úvahami o smyslu života. Odehrává se ke konci sovětské éry v ruské provincii během jednoho dne, na pokoji ubytovny, kde přebývá mladá herečka zapadlého divadla. Tato dívka svede současně dva muže, oba k ní zahoří bezmeznou láskou. Zatímco šéf činohry Fjodor v dívčině posteli nalézá především potvrzení kvalit své osobnosti a nalezení ztraceného mládí, ženatý otec Vasilij Kostrov,

---

<sup>140</sup> Viz Tisková zpráva Švandova divadla. zveřejněná na internetu – [www.svandovodivadlo.cz](http://www.svandovodivadlo.cz)

pracující jako úředník divadla, do dívky projektuje touhu po něžné romantické lásce. Skutečnou hybatelkou děje je Vasilijova žena Alla, hlavní herečka divadla. Ta s velkým nasazením bojuje o záchranu 15 let trvajících manželství, ale i o výsadní postavení v divadle, je si při tom vědoma svého talentu. Alla je nejkomplicovanější postavou komedie, má mnoho poloh, dokáže být hrubě panovačná, ale i lyrická či dojmavě zraněná. Zároveň v sobě nezapře profesionální herečku – často také cituje své role: Raněvskou z Višňového sadu, Káťu Kabanovou aj. To propojení mluvy velkých dramát s každodenním jazykem pracujícího lidu vytváří tragické napětí, odráží rozpor mezi snem a skutečností.

Allina herecká kolegyně Diana Raskolniková je původně traktoristkou, v divadle ale zdaleka takové uspokojení jako její kamarádka nenalézá, její působení v něm je spíše životní omyl. Dokáže si to přiznat, podobně jako své jiné nedostatky, ráda pomáhá druhým, i když sama je životní ztroskotanec - třikrát rozvedená, bezdětná čtyřicátnice. Sváří se v ní opilecká vulgárnost s dobrosrdečností. (Jejím oblíbeným refrémem je věta: „*Hele já nejsem vožralá.*“)

Když „slepice“ Nonna všechny opustí, nastává v myšlení přítomných zvrat. Fjodor náhle vidí cele svou ubohost, spatřuje marnost ve svém dosavadním životě „umělce“, Vasilij se zase zoufale nechce vrátit do zaběhlého stereotypu manželství, ve kterém je drezírován ženou, jenž se jej snaží kultivovat dle vlastních představ a „povýšit“ na herec. Po groteskní snaze obou oběsit se, přichází na pomoc aktivní ženy, které s probuzeným citem nabízejí východisko. Vasilij se vrací k rodině, s Allou plánuje odjezd z provincie. Fjodor se rozhoduje k založení rodiny s Dianou, která začne pracovat v čokoládovně a mužovi „*bude nosit čokoládové bonbóny.*“

Všechny postavy jsou poznamenány působením v divadle, divadlem se jim pak stává celý život. Prosycení teatralitou potvrzuje závěrečné vystoupení sousedů Nonny, kteří potleskem oceňují pěkné divadlo jež hrdinové hry zahráli, čímž vzniká dojem divadla na divadle. Aplaudující lidé jsou během děje přítomni za zdí pokoje, mnohokrát nadávkami a boucháním krátce přerušují dění v pokoji.

Ironickou tečku šťastného konce vytváří Fjodorův pohled z okna: vidí tam sedět Nonna, která neodjela. Vše může začít znovu.

Režisér s mladou dramaturgyní **Martinou Kinskou** naložili s textem přeloženým **Gabrielou Palyovou** velmi pietně, pozorně vnímali i četné autorovy scénické poznámky. Obešli se téměř bez škrtů, vypustili pouze celkem zbytečný závěrečný vstup do té doby pouze tušených sousedů, kteří aplaudují hrdinům hry za předvedený výkon.

(Švandovo divadlo se tak prakticky vyhnulo zaměstnání dalších herců v inscenaci.) Mezi drobné úpravy patří přidání několika jadrnějších výrazů, které hercům umožňují s větší razancí projevovat emoce postav. Při obsazení rolí inscenátoři postavám pár let ubrali, *Diana* též není Koljadou žádaná *velmi silná impozantní dáma*, posun nastal i v postavě *Vasilije*, který se z úředníka v divadle změnil v údržbáře, což zvýraznilo jeho plebejskou prostotu, kontrastní k umělému divadelnímu světu ostatních postav.

Sklepní **Studio Švandova divadla** poskytlo inscenaci příhodné komorní prostředí, umožňující vytvořit docela věrně iluzi pokoje dělnické ubytovny – dějiště Koljadovy hry. Scénograf **Adam Pitra** na hnědé linoleum postavil po levé straně u zdi velikou dřevěnou postel s ozdobným čelem a nad ním jakousi červenou oponkou, není pochyb že centrem dění v pokoji (ve hře) jsou aktivity spojené s tímto kusem nábytku. Za postelí je umístěna skříň, na ní je rádio, a také hlava jelena s parohy. V zadním levém rohu je za korálovým závěsem záchod, vedle něj místnost uzavírá bíle vykachlíkovaná koupelna s vanou a umyvadlem, umělohmotným závěsem lze tento prostor uzavřít. Mezi oběma místy je na zdi pověšené zrcadlo, nad ním nenápadný kříž. Ke konci pravé zdi je okno, kterým do místnosti vniká světlo – díky způsobu svícení se téměř chce věřit, že vede opravdu ven. Před oknem blíže k divákům stojí dřevěný stůl s židlemi, nad ním visí mapa, ještě blíže se nacházejí dveře, před nimi starý typ lednice (cca 70.léta), v protilehlém koutu před postelí je kuchyňský kout s funkčním dřezem a varnou konvicí. U lože stojí ozdobný taburet s budíkem. Uprostřed místnosti je umístěno velké křeslo na kolečkách. Vedle funkčních pokojových svítidel k vybavení pokoje patří ještě množství předmětů denní potřeby – sklenice, nádobí, lahve, knihy apod. Po zdech je zavěšeno několik obrázků a fotek, ale především divadelní plakáty režisérova permského divadla *U mostu – Panočka, Mistr a Markétka*. Na traverze spojující dvě zdi visí hák „na oběšení“, který jak plyne z řečených slov, byl původně určen pro kolébku s dítětem Ally a Vasilije. V rámci realistického pojetí celé scénografie toto jediné problematické místo – oběsit se totiž dá i na traverze.

Nonnin pokoj působí docela útulně, i když nezapře ruský vkus, poznámky kritiků o ušmudlaném prostředí vlastně nechápu. Fedotov si též pohrál s představou, že celá ubytovna je přestavěný kostel, což v Sovětském svazu bylo klidně možné, proto je na pravé straně nad oknem umístěna veliká luneta s ikonou.

Kostýmy odpovídají představě sovětské módy 80. let, zajímavé jsou některé detaily. To, že Alla přijde na konci května v kožichu, možno vykládat různě, proto spíše u ní upozorním na její vyznamenání – nosit takové vyznamenání má v Rusku tradici,

lidé si tak v bezejmenném davu potvrdí svou důležitost, v malé zemi to je spíše směšné. Komicky působí Allin muž nosící tmavé kalhoty a na nohách „číny“. Když básníci sokyně balí Nonně kufrík, pozastavují se nad tzv. tango kalhotkami „s provázkem do zadku“, vzniká zajímavé napětí, neboť takové prádlo má jistě některá divačka právě oblečené. Další drobností na kterou ženy v hledišti emotivně reagují (byl jsem tomu svědkem) jsou ponožky na nohou Fjodora ležícího vedle Nonny.

Fedotov ve *Slepici* rozhodně neplýtvá výrazovými prostředky jednotlivých komponentů inscenace, i se světlem tentokrát pracuje velmi střídme, díky moderní technice probíhá úvodních patnáct minut okem nerozeznatelné postupné zvyšování intenzity světla. Jeho žlutobílé zbarvení připomíná reálný svět. Drobné světelné změny během představení jsou minimální. Celkové modré zbarvení pokoje nastává pouze na konci, jenž tím více vyniká.

I hudba zní ve *Slepici* méně než v jiných Fedotovových inscenacích, navíc je někde již předepsána samotným Koljadou – hymna v 6 hodin ráno každodenně zahajovala v sovětském rozhlase jeho vysílání. (U nás s hymnou v televizi den končil.) Dlouhou dobu pak běží ruské rozhlasové vysílání, ale již jen z malého reproduktoru, tedy téměř „reálně“. Pro Čechy není příliš srozumitelné, pronesená slova tak nevytváří promyšlenější kontrast k dění, také díky tomu nestrhávají na sebe zbytečně pozornost. Hudební podkresy v bilančním monologu Nonny a během zběsilých sebevražedných výlevů obou mužů téměř znemožňují divákům v zadních řadách rozumět slovům herců. (Nestává se to při každé repríze.)

Zvláštní pozornost zasluhuje Fedotovova práce s herci Švandova divadla. Zkoušení v temném podzemí divadla příznačně vyjadřovalo pocity herců, Fedotovovým tvrdým psychickým nátlakem se často hroutili, ztráceli sebevědomí, jenže díky tomu dosáhli obrovské vnitřní síly.<sup>141</sup> Sledujeme-li projev jednotlivých herců podrobně, pocítíme, že jejich fyzické jednání – pohyby, gesta, mimika - lehce vybočují z naší běžné zkušenosti. Slovem „lehce“ chci říct, že ještě rozumíme, co daná postava cítí, ale zároveň si uvědomujeme, že to co vidíme není běžné. Chci naznačit, že Fedotov vtiskl do těl herců ruskou mentalitu, používal k tomu specifické metody. Nechával herce sledovat místo zkoušení ruské filmy, a také pouštěl při zkouškách ruskou hudbu.

---

<sup>141</sup> Byl jsem přítomen několika zkouškám, bohužel mne režisér vždy vykázal, když se řešily připomínky. Na nezvykle tvrdém přístupu k hercům se shodli přítomní zaměstnanci divadla. Své zážitky ze zkoušení popsala např. v rozhovoru pro časopis *Xantipa* Klára Cibulková. Nahlíženo z druhé strany - vidíme příliš zhyčkané umělce, kteří nejsou navyklí na opravdovou hereckou práci. Fedotov dle svědectví fotografa

Typické ladění aparátu herce probíhalo tak, že všichni tiše seděli, či postávali na scéně a naslouchali dlouhé minuty hudbě – převážně slavné rockové opeře o lásce „až za hrob“ - *Junona a Avos*. Mnohé tělesné projevy dodal jednotlivým postavám sám režisér různým přehráváním. Komorní obsazení umožnilo skutečně mimořádně soustředěnou individuální péči o herce, na inscenaci to je vidět.

Fedotov vtahuje diváky do příběhu dobovou ruskou hudbou a vlastním hlasem, kterým namluvil v svém mateřském jazyce (drobně upravenou) úvodní poznámku autora. Popis interiéru sledují světla, vždy nasvítí zmiňovanou část, zmínky o probuzené přírodě zase zaštěkání, či zpěv ptáků – působí to komicky, zvláště pokud divák ovládá ruský jazyk. Hlas komentuje i příchod do kožichu oděné hlavní herečky DDT **Ally Kostrovovové (Klára Cibulková)**, která bouchnutím do spínače rozsvítí celou místnost. Je pět hodin ráno v měsíci květnu.

Probuzená **Nonna (Eva Leimbergová)**<sup>142</sup> ležící v krátké noční košilce s natáčkami na hlavě, zprvu vůbec nechápe, co se děje, postel neopouští a zůstává přikrytá. Manželství urputně zachraňující Alla značně teatrálním, ale zároveň hrubým způsobem rozespala dívku zprvu jen slovně vykazuje z pokoje, divadla i města. Mluví hlasitě, spíše křičí, je vulgární. Při tom chodí okolo postele, svítí dívce do očí nakloněnou lampou, sedá si do křesla s nohama přes sebe, zapaluje cigaretu. Nonna na to adekvátně nereaguje, připomíná, že není „*skřivánek, ale sova*“. Její projev je po celou první půli inscenace spíše zakřiknutý, jenom ustupuje, adekvátně se nebrání, téměř „nehraje“ a zpočátku pouze leží v posteli. Ve srovnání s Allou působí jako zakřiknuté dítě.

Nečekaný zvrat nastává, když Alla ztrhne ze soupeřky peřinu a odhalí tam uměleckého šéfa divadla **Fjodora (Milan Kačmarčík)**; herečka je zprvu zaražená. podobně jako její režisér. Milan Kačmarčík má pro ztělesnění postavy neúspěšného intelektuála dispozice, má hubené nesvalnaté tělo, úzká ramena a hrbí se, oblečen je zprvu pouze v trenýrkách, na nohách má však navlečené ponožky. Allin údiv netrvá dlouho, okamžitě začíná Fjodorovi vykat, vysmívá se mu, zpochybňuje jeho režijní schopnosti. Fjodor utáple souhlasí, nenápadně vyklízí prostor, za skříní si navléká kalhoty a košili. Alla si zapálí cigaretu a posadí se vítězně do křesla, nohy má značně od

---

Patrika Boreckého zároveň dokázal vyvolávat velmi pohodovou, téměř prázdninovou náladu, během jedné zkoušky například vařil hercům ruská jídla.

<sup>142</sup> Tato nedávná absolventka DAMU byla účastnicí dílny Sergeje Fedotova na Jiráskově Hronovu 2002, alternovala spolu s kolegyní Renatou Víznerovou v roli Julie v zkrácené verzi tragédie Wiliama Shakespeara.

sebe. Nonna jako by nic stele postel, vytahuje si z lednice jogurt, zapíná varnou konvici, Alla se ale na ni vrhá, chvíli ji honí po místnosti, pak dívku dost brutálním způsobem strká do kufru. Nonna za chvíli s citací Káti Kabanové odchází k Volze. Fjodor běží za ní.

Poté co Alla v pokoji osamí, spustí se z rádia náhle sovětská hymna, připomínka obecné reality. Když do přístroje smetákem praští, „přeladí se“ na jinou stanici; tiše pak doprovází Allou „herecky“ přednesený monolog z Višňového sadu, pronesený u okna. V tomto komickém momentu dochází k napětí mezi profesní deformací postavy a skutečným prožitkem manželky a matky. Herečka vržená do určité stresové situace se dojíká pomocí naučeného textu. Záhy se zdá, že zjišťuje jak jí to hezky jde, pozoruje sama sebe, zároveň ale její výpověď neztrácí autenticitu nešťastné ženy.

Rozjímající Allu vyruší její méně talentovaná herecká kolegyně Diana (tajemstvím zůstává, jak se dozvěděla, že Alla je v pokoji Nonny) a přináší „zaručeně pravé“ prostředky na nevěru a obnovu věrnosti v lásce. Diana **Kristýny Frejové** je energická praktická žena, kožené černé kalhoty; způsob její mluvy ji trochu dodávají mužské rysy - vždyť se vyučila traktoristkou. Svou vytáhlou hubenou postavou přináší jinou energii než Alla, ve srovnání s ní je rozváznější, zdá se, že vše jednoduše zvládá. Společně s Allou Dianou vytváří hned od počátku komickou dvojici. Nejdříve spolu obě ženy sedí těsně vedle sebe, Diana suverénně radí kamarádce, podává jí jednotlivé kouzelné předměty (krabičky od sirek se solí a cukrem, skleněnou baňku se zelenou tekutinou), Alla zkroušeně naslouchá jejím podivným „babským“ radám. Situace se změní, když se Diana dovídá, že s Nonnou v posteli byl Fjodor. Diana je na dlouhou dobu zcela paralyzována, ulevuje si pomocí vodky, mechanicky jí kyselé zelí. Její rozvaha je pryč. Alla naproti tomu ožívá, obě ženy jsou jako „váhy“, když jedna ztrácí energii, druhá ji nabírá, neustále se tak ovlivňují. Těžištěm dění a zároveň komiky celého dlouhého dialogu je čekání na Nonnu, spojené s prohlídkou bytu a balením kufríku. Diana si například stačí brát do kapsy lžičky, hrát si s hlavou jelena(!), objevit pod postelí nočník, prohlížet šatník včetně spodního prádla, svléká si kalhoty a chce zkoušet šaty. Nonniny oděvy zaujmou i Allu, dokonce se před zrcadlem svléká do půl těla a obléká si zelenou halenku. Do místnosti nečekaně vstoupí **Vasja (Robert Jaškov)**, vidí manželku v posteli své romantické lásky a vedle ní její polonahou kamarádku. Překvapené ženy se do nerozhodného nekňuby pustí, zatlačí jej doslova do kouta, mužova velmi nejistá obrana vyvolává soucit a zároveň smích. Brzy se vrátí do místnosti mokrý Fjodor, který s vážnou tváří oznamuje, že se Nonna utopila.

Přestávka neprobíhá zcela běžným způsobem, když se totiž diváci vrací do sálu z reproduktorů ruská zní rocková opera *Junona a Avos*, jejímž poslechem se během zkoušení herci vylad'ovali do potřebné nálady. Obdobný proces tak mohli zažít i návštěvníci představení.

Druhá část začíná „televizním“ opakováním vyvrcholení děje před přestávkou, zdůrazní se tím určitý odstup inscenátorů, je to zároveň řešení navazující na úvod s vypravěčem. Všichni kromě Fjodora ždímajícího košili vybíhají ven k řece, vzápětí přichází mokrá „slepice“ Nonna, zalézá pod peřinu, klepe se zimou, nic neříká. Fjodor se před dívkou rozpovídá o svém pocitu prohraného života, zatímco se převléká. Když do místnosti vtrhnou Diana, Alla a Vasja nastává opět tvrdý slovní (komický) boj, doprovázený naléhavými gesty. Vasja přichází v koupelně k Fjodorovi, žádá jej o vysvětlení nepřehledné situace, (tento moment mimochodem ruší návštěvníci považovali za jediný nepravděpodobný – dle nich zde totiž měla nastat rvačka.) Zoufalý Vasja míří k posteli s Nonnou, nechce věřit slyšenému.

Zvrat způsobuje náhle proměněná sebevědomá Nonna, která vstává z postele, obléká se a přitom v dlouhém monologu drsně účtuje se všemi; zamilovaný Vasja, který nic nechce chápat, jí oddaně zapíná vzadu šaty. Když Nonna opouští s kufříkem pokoj, ve dveřích ještě stačí strhnout Fjodorovi paruku, odhalí se tak pleš „Fantomase“, jak mu přezdívá Diana a lidé v divadle. Zkoprnělý je i Vasiljev, suně se k posteli s obrázkem Nonny, který právě získal, za chvíli s ním jde tiše plakat na záchod. Všem přítomným se díky zásahu Nonny na chvíli zdá, že jejich život ztrácí jistoty, slovy to vyjadřuje především filozofující Fjodor.

Vasja sedící na záchodě odmítá komunikovat a po naléhání Ally, ať se vrátí domů, bere provaz a chystá se oběsit. Grotesknost scény dotváří hádka s Fjodorem o to, kdo se pověsí první. Oba stoupají na stůl, běhají po místnosti, ženy se je snaží zastavit, zní hlasitá hudba. Diana vezme kbelík a na běsnící muže vylévá studenou vodu.

Přichází zklidnění, dva původní páry se znovu sbližují - tlumené světlo podporuje intimní atmosféru. V popředí v posteli Nonny nakonec Alla chová svého Vasju jako děťátko a povídá mu něžná slůvka i dětskou říkanku. Po chvíli je pozornost upřena na smiřující se Dianu a Fjodora, který se také stává dítětem opečovávaným hodnou mateřskou přítelkyní. Slabí muži zkrátka v Slepici cele patří aktivním ženám, dobrovolně. Fjodorovým pohledem z okna na sedící Nonnu byl šťastný konec ohrožen.



Toto nebezpečí se již nachází mimo inscenaci, všichni kromě Fjodora se scénářem v ruce totiž odcházejí a nastává konec příběhu.

Nejsem si jistý zda Fedotovovi vyšel inscenační záměr přivést do potemnělého, modrým světlem nasvíceného jeviště skutečné herce Švandova divadla sedící na posteli bez svých rolí a hledící do hlediště. Takový úkol je značně obtížný. Dlouhý pohled aktérů do očí diváků způsobuje ještě jednu zvláštní situaci. Zraky publika (i odborného!) míří na postavy v posteli, jejich pohledu při tom uniká krásně nasvícená madona s Ježíškem. (Tento obraz naznačuje, že všechno to směšné lopocení a přetahování sleduje ještě jeden divák, který jediný rozhoduje, zda hra byla správně hrána.)

Fedotovova *Slepice* vyvolala poměrně velkou kritickou odezvu, a to značně rozporuplnou.<sup>143</sup> Domnívám se, že odlišné pohledy plynou především z kvalit samotného textu komedie, který s nutnou nadsázkou vytváří určitý pohled na svět, jenž je nám časově i místně nepříliš vzdálen. O to živěji pak každý dle svých životních zkušeností dění na jevišti sleduje a projektuje do něj sebe. (Nepředpokládám, že inscenace svým příběhem nadchne mladou pragmatickou generaci.)

Pečlivě jsem během několika představení sledoval reakce diváků, zvláště mne zaujal pán ve středních letech v doprovodu dvou žen, který živě komentoval některé situace, několikrát kupříkladu nahlas předvídal repliky vyčítavé manželky Ally. Poblíž mne zase seděl odtazitý pár, proplešlý třicátník s brýlemi, zdál se být nejistý a zakřiknutý, ve chvíli sblížení Vasji s Allou, jej žena (kamarádka?) pohladila a cosi něžného řekla. Cítil jsem, jak je onen muž šťastný, co chtít víc. Není to pěkné?

---

<sup>143</sup> Například vedle velmi pochvalného doporučení k shlédnutí od Petra Pavlovského v Kulturním přehledu vyšla v Divadelních novinách kritická recenze.- Viz Mikulka, Vladimír: Konec špatný..., Divadelní noviny 15, 2006, č. 7, str. 5 a Pavlovský, Petr: Kam za divadlem, Přehled kulturních pořadů, č. 4, duben 2006, str. 18-19.

## Metoda práce na inscenaci

*...ted' přijde takový Čechov a ukáže, že tělo (prostě a záhadně) jest duše, duše sama, zoufalá, prudká, skákající, chvějící se duše.*

*Karel Čapek*

Každý kdo se s Fedotovem v divadle setkal, hovoří o mimořádném, tedy nevšedním zážitku, ať již v pozitivním či negativním smyslu. Přičemž kvalita hodnocení zpravidla závisí na ochotě jedince jít vstříc neznámému, riskovat často velmi bolestivé potlačení zažitých přístupů či stereotypů. K přijetí Fedotovy práce je nezbytné divadelní zapálení, opravdová láska k divadlu, která někdy nemá daleko k šílenství, alespoň z pohledu zvnějšku. Připomínám, že Fedotov divadlo vnímá jako magii a k jejím tajům mají skutečný přístup jen zasvěcení.

Fedotov se netají svým zaujetím hereckou technikou Michaila Čechova, seznámil se v dřívějších rozhovorech zmiňoval i vliv Grotowského. Čechov překročil Stanislavského systém především odklonem od herectví „sebe sama“ k tvorbě postav zcela nových odlišných od hercovy přirozenosti. *Introvertnost Stanislavského a stále odvolávání se na vnitřní motivace, nahradil Čechov vnořováním se do akce a její atmosféry.*<sup>144</sup> Filosoficky Čechov vycházel s triády duše-tělo-duch odvozené od ruských symbolistů a antroposofie. Herec propůjčuje své tělo a duši duchovní bytosti, která jej do hry vyzývá. Silně imaginativní Čechov takovou duchovní postavu viděl vedle sebe, pokoušel se s ní pak vést dialog. Následně vzniklý duchovní prostor vytvářel nezapomenutelnou atmosféru. Fedotov jako režisér musí Čechovův systém dál domýšlet, aplikovat na všechny složky inscenace. Ostatně Čechov stejně jako dnes Fedotov dobře věděl, že k plnému vyznění inscenace je zapotřebí vznik působivé atmosféry. Sám se v tomto smyslu k možnostem jednotlivých složek inscenace vyjadřuje: *Existuje mnoho čistě divadelních prostředků, kterými je možné vytvořit na jevišti atmosféru, i když ji autor přímo nevyžaduje: světla se svými stíny a barvami, tvary a formy kompozice výpravy, hudební a zvukové efekty, pausy, změny tempa, všechny druhy rytmických efektů a způsob hraní. Prakticky všechno co divák vnímá, může sloužit k zesílení atmosféry nebo k jejímu vzniku.*<sup>145</sup>

---

<sup>144</sup> Viz Hyvnar, Jan: Herec v moderní divadle, Pražská scéna 2000, str. 55.

<sup>145</sup> Viz Čechov, Michail: O herecké technice, Divadelní ústav Praha 1996, str. 43.

Způsob inscenování je u Fedotova v první řadě úzce spojen s výběrem textu, tedy praktickou dramaturgií, kterou výrazně zaměřuje na díla psychologického realismu s prvky grotesky (mystiky). Texty jiných kvalit téměř neinscenuje, navíc si vybírá především díla ruských (Gogol, Dostojevskij, Ostrovskij, Čechov) či sovětských (Erdman, Bulgakov, Švarc) klasiků. K současným dramatům má apriorní nedůvěru, vidí je jako interpretačně silně omezené, postrádá u nich mnohovrstevnatost. *Klasik je klasikem proto, že před pár stovkami let věděl, co bude dál. Měl pro to prostě cit a dokázal si vybrat téma, jež bude věčné. K textu, který klasici napsali, ovšem musíte přistoupit jako k nové hře. A při tom stát s klasikem v jedné rovině. Nikdy se nad něj nesmíte povýšit ani před ním ponížít a v duchu si povzdechnout – on, takový veliký klasik, a já – takový malý současný člověk.*<sup>146</sup>

Na počátku práce je tedy vždy určitý text zachycující lineárně se odvíjející příběh. Režisér jej přečte a na sebe nechá působit jeho atmosféru, jaksi intuitivně nalézá blízké téma, sám říká, že objevuje *auru autora a jeho díla*. Analýzou všech inscenací bychom mohly nalézt jejich vzájemné spojitosti. V skrytu či zcela otevřeně je většinou permanentně přítomný duch křesťanství - pravoslaví, víra v Boha. V mnoha inscenacích se objevuje téma možnosti svobodné tvorby v určitém společenském systému.

Sergej Fedotov nikdy na zkouškách dlouze nevysvětluje proč pracuje právě s daným textem pracuje. Tak trochu tím připomíná zen-budhistu, když se nechává inspirovat tím, co k němu přichází skrze literární dílo. Můžeme to nazvat také mystikou.<sup>147</sup> Nejruznějším způsobem podněcuje všechny zúčastněné k skutečně aktivní účasti. Věří na sílu podvědomí. *To co je pro mě nejdůležitější, je atmosféra, mystika, fantaskno, groteska, psychologický realismus. Divadlo je zkrátka magický prostor, který se vymyká všem šablonám.*<sup>148</sup>

Nejpodstatnější složkou Fedotovových inscenací je **herectví**. Zkusme ho nejprve srovnat s běžným stavem v české činohře. To v drtivé většině případů stojí na přibližné charakterizaci postav, které mluví ústy herců, aniž bychom pocítovali větší rozdíl mezi ztvárňovanou postavou a daným hercem. Chtěl jsem říci, že herec na sebe nezapomíná, neustále si jakoby hraje na onu postavu, ovšem často jen v hrubých rysech. Snad ta určitá střídmost výrazu souvisí s naší střízlivější, klidnější národní povahou.

---

<sup>146</sup> Mareček Petr: Fedotov a jeho mix magie a grotesky, MF Dnes - 22.června 2005, str.c/11.

<sup>147</sup> Fedotov v programu Divadla v Dlouhé vysvětluje proč inscenuje vzápětí po Bulagovu Moliérovi Scapinova šibalství: *To je mystika.(...)Věci, které dělám spolu vždycky souvisejí. Naslouchám tomu, co je vdanou chvílí potřeba říct, a jak říkal náš velký režisér Stanislavskij – věci visí ve vzduchu. Viz Program Divadla v Dlouhé, září 2006.*

Souvisí ale pravděpodobně i s českou divadelní tradicí a současně s vlivem masových médií. Domnívám se též, že zde herec často uvažuje jak by sám jako ona postava reagoval, vcítuje se vlastně do sebe. Jenže tím ho brzy prokoukneme. U mnohých slavných a úspěšných herců pak máme dojem, že hrají stále stejné postavy. (Neříkám, že nezajímavě.)<sup>149</sup>

Český herec ale také dokáže o své roli často důkladně přemýšlet, má poctivě rozebranou každou motivaci, ví proč se dělá to, co se právě dělá. Zde vidím jedno veliké nebezpečí – přečehování role intelektu v herecké (i režisérské) práci, a vůbec v tvorbě divadla u nás i na západě. Úmyslně jsem před chvílí použil sloveso dělá, chtěl jsem tím naznačit přístup herce, který musí téměř jako dělník **mechanicky** něco dělat.

Všímám si zároveň u některých režisérů (např. Jan Nebeský) určité tendence se oné „falešnosti“ poctivě zbavit. Nevěří takovému divadlu a snaží se poukazovat na umělost konvencí, tím že je vědomě narušují akcemi, majícími manifestovat, že dění na scéně teď není divadlo. Jenže všichni přišli do divadla...

Fedotov o síle magie divadla a jeho konvencí nepochybuje, zároveň však díky svému přístupu vstupuje v českých divadlech na velmi nejistou půdu, zvláště když také v podstatě ztrácí vliv na další život hotové inscenace, snadno se pak stane, že idealistické záměry se promění v zcela konvenční produkci. (Na takové nebezpečí upozorňuje ve své diplomové práci Hanáková.)

Pro Fedotova jsou herci nejdůležitější složkou divadla. Jeho představu ideálního herce splňuje například **Oldřich Kaiser**, který sám v jednom rozhovoru řekl, že při práci s Fedotovem *odhodil kufřík svých osvědčených hereckých dovedností a začal hledat, pracovat v neznámé oblasti*.<sup>150</sup> Fedotovův ideální herec musí v první řadě umět pracovat se svým podvědomím. Herec, který toho není schopen, nedokáže meditovat, odejít takřikajíc do jiné sféry. Herec se zapojeným podvědomím disponuje magickou rezonancí.

Herec musí být také psychicky i fyzicky plastický, měl by dobře ovládat své pohyby, mít tělo mrštné jako kočka, ale stejně by měl být ohebný i ve své psychologii,

---

<sup>148</sup> Viz Hulec, Vladimír: Nikdy neudělám nic proti své duši, Divadelní noviny 13, 2004, č.8, str. 8-9.

<sup>149</sup> Všimněme si pozoruhodné absence kultu hereckých hvězd v Divadle U mostu, jména herců nejsou dokonce ani na plakátech. To neznamená, že v souboru nejsou záasadní herecké opory, prezentují se však na veřejnosti pouze svými výkony ve Fedotovových inscenacích. Zdá se ale, že i tyto osobnosti jsou v permském divadle nahraditelné. Divák si pak například nemusí ani uvědomit, že *Panočku* viděnou po druhé hrají zcela jiní herci.

<sup>150</sup> Viz Hejková, Kateřina: Misionář ruského divadla, Nedělní noviny – 16. 4. 2000, str. 17.

musí se umět převtělit, přestavět, „vobrazit“, musí nahromaděným představám a pocitům dávat význam.

Během procesu tvorby se nesmí herec šetřit, ani litovat. Když hraje, je nutné aby hrál pokaždé jako naposledy. Dle Fedotova totiž platí zákon zachování energie – herec energii vydá a sál mu ji vrátí, tentýž vztah platí i opačně.<sup>151</sup>

Jak jsem již řekl, na počátku je vždy text k němuž režisér hledá klíč. Před soubor Fedotov obvykle vstoupí v době, kdy má již jasnou scénografickou podobu inscenace – ta vychází obvykle z tradičního pojetí – stěny s dveřmi a dobový nábytek, vždy záleží na daném textu. Herec o výtvarné složce zpočátku neinformuje, nechává tu volný prostor fantasii. Tu se snaží rozvíjet od první zkoušky, vytváří specifickou atmosféru, která se opírá o daný text, ale podílí se na ní i nálada daného místa a celého společenství zúčastněných. Právě atmosféra je nejdůležitějším předpokladem Fedotovovy tvorby. Vnucuje emocionální naladění, dovoluje herci v ní jednat dle intuice.

Dlouhý časový úsek věnovaný čtení si zpravidla vynutí Fedotovova neznalost souboru – v poslední době ale již bývá dopředu hotové obsazení rolí. Herec často šokuje, když jejich role nechává číst někým jiným; správně říká, že roli vždy nejlépe přečte ten, kdo s ní není spojen – má odstup, tedy alespoň napoprvé. Herci tak mohou vzájemně sledovat různá pojetí svých postav, zároveň hlouběji poznávají role svých partnerů. Někdy čte i režisér, samozřejmě vždy rusky, často pro jasnou představu předčítá vícero postav. Fedotov vždy pracuje s ruským originálem, tak tomu bylo i v případě *Večera tříkrálového*, při jehož inscenování sledoval české herce s ruským překladem. Tento zvláštní způsob tvorby naznačuje míru důležitosti jazykové složky v inscenaci. Nejsem lingvista, a proto si netroufám vyvozovat rozsáhlejší závěry. Je ale jasné, že ruský a český jazyk jsou příbuzné a k dorozumění dochází snadno, jenže zároveň musí docházet k významovým posunům.

Herec by měl od počátku hrát svěřenou postavu. Měl by o ní přemýšlet, hledat rozdíly mezi sebou a ní, hledat skryté polohy svého podvědomí. Fedotov se snaží nejrůznějším způsobem motivovat herce k nahlížení na postavu – např. má herec nalézt zvíře, či hudební nástroj charakterizující postavu. V souladu s Čechovem nechává herce hledat imaginární centrum ztvárněné osoby, to když má herec „chycené“ je na dobré cestě. V učení textu Fedotov hercům někdy radí neříkat si jej nahlas – snadno si tak zafixují špatnou intonaci.

Fedotovova aktivita při zkouškách spočívá v neustálém provokování, permanentním boji proti stereotypu, utíkání před zmrtnováním. Vždy být tady a teď. Každá zkouška je v podstatě improvizovaná, Fedotov vnímá bystře okolní atmosféru, snaží se ji totálně ovládnout, zasahuje do ní, mění ji.<sup>152</sup> Příliš se nezabývá dlouhým vysvětlováním, vždy jej spíše zajímá výsledek.

Improvizace doprovází i zkoušení na scéně, jestliže v zájmu urychlení zkušebního procesu, či vzhledem k zvyklostem v daném divadle, vytvoří během prvních zkoušek na scéně základní aranžmá, nechává pak herce ať naslouchají svým postavám a v rámci domluvených příhodů, odchodů a hlavních akcí pak zcela volně improvizují v souladu se svou postavou. Podstatné je, aby vznikaly živé situace. Vždy na konci zkoušky, či její části, pak režisér říká své připomínky. Zkouší se zpravidla celá hra, (nebo její velký kus) od začátku do konce. Díky takovému zkoušení získává herec smysl pro celistvost své role.<sup>153</sup>

Fedotovova práce se opírá o rozvíjení hercova smyslu pro nejjemnější detaily, snaží se, aby všichni během procesu zkoušení vstřebávaly co nejvíce nejrůznějších podnětů k vytvoření plastické postavy. Kostým, jeho drobná součást, rekvizita patří již k prvním zkouškám. Často se také všichni dívají na filmy nějak související s inscenací, především tedy ruské. Zkoušení probíhá v duchu Čechovovy rady hercům: *Chladné rozumové úvahy zabíjejí vaši představivost. Čím více svou postavu zkoumáte analytickým myšlením, tím tišší jsou vaše city, slabší vůle a menší naděje na inspiraci.*<sup>154</sup> Zmíněná metoda na herce klade mimořádné nároky, někteří s ní mají velký problém, jsou zvyklí na přesná zadání. Taková zdánlivě z úst Fedotova často nepřichází.

Výraznou, celý kolektiv tmelící úlohu, hraje u Fedotova hudba, která napomáhá ke vzniku jakéhosi společného duchovního prostoru, ve kterém herec vytváří tvar postavy, její (psychologická) gesta. Ne vždy Fedotov provádí během příprav s herci své tradiční rozcvičky s hudbou, přizpůsobuje se domácím zvyklostem, svou metodu proměňuje. Působivé melodie však zní při práci vždy. Působení atmosféry na hercovu

---

<sup>151</sup> Viz Juráček, Leoš: Diplomová práce, DAMU Praha, 2001.

<sup>152</sup> Fedotov mne hodně překvapil, když mi po jedné čtené zkoušce celého souboru v Divadle v Dlouhé zavolal, abych se vrátil a promluvil s hercem, který byl dle jeho slov příliš smutný z kritiky, kterou mu řekl. (Zmíněný herec o tom ale vůbec nemluvil.) Ona situace vypovídala, že pozorně vnímá vedle celkové nálady i reakce a chování všech přítomných. Tato vlastnost je pro režiséra velmi důležitá.

<sup>153</sup> *Herec, který hraje svou roli jako mnoho oddělených a navzájem nesouvisejících okamžiků(...) nikdy nepochopí a nebude interpretovat svou roli jako celek.* Viz Čechov, Michail: O herecké technice, Praha 1996, str. 22.

<sup>154</sup> Viz Čechov, Michail: O herecké technice, Praha 1996, str. 27.

práci během zkoušky i před publikem dokládá Jana Plodková: *Atmosféra hry Zvíře spočívala především v síle hudby a světla. Každá situace jimi byla podložena. A jelikož se situace od sebe lišily, lišila se tak nejen hudba a světla, ale i emoce postav. Tímto způsobem vytvořená atmosféra byla pro život mé postavy opěrným bodem, neboť její barvitost a různorodost pozitivně působily na akce a reakce postavy a na vnitřní život postavy. Přítomnost atmosféry mě a postavu vzdalovala od mechanismů a neustále v nás vyvolávala čerstvé emoce.*<sup>155</sup>

Plodková upozorňuje na podmanivou sílu specifického světla, Jan císař v této souvislosti hovoří o tom, že *ten „šerosvit“ Fedotovových inscenací je v kontextu jeho pojetí herecké práce asi možné chápat s Bachelardem jako „šerosvit“ duševní scény, uklidňující snění, vždy trochu přečnickující, kdy vidíme naprosto jasně a přece sníme.*<sup>156</sup> Podobné stavy lze skutečně sledovat u herců inspirovaných intenzitou a barvou osvětlení, Fedotov od prvních zkoušek důsledně dbá na způsob osvětlení. První světelné zkoušky navíc netradičně probíhají v přítomnosti herců, kteří jsou od počátku vedeni k adekvátní práci se světlem.

Fedotov nevytváří režijní knihy, celou svou inscenaci má vždy uloženou v paměti, výsledný tvar vzniká především během zkoušek hledáním spojeným s improvizací. Přitom je nekompromisní při prosazování cílů, svůj přístup k práci v divadle hodnotí následovně: *Já si myslím, že nejsem konfliktní, ale tvrdý. Dobývám se svých představ velikou silou a vynakládám pro jejich dosažení silnou energii. Jsem maximalista a vždycky se snažím dosáhnout toho, co chci. To nebývá všem příjemné. Češi jsou takoví... nevím, jak to vyjádřit... Češi jsou raději na kompromisy, než aby šli do konfliktu. To já jdu raději do konfliktu, než na kompromis. Každou svou inscenaci připravuji tak, jako by byla mojí poslední. To je zákon. Možná se v tom projevuje, že jsem Rus. Být Rusem znamená jít stále dopředu, až na okraj propasti. I já se stále pohybuji na ostří nože. Nebojím se bojovat za své vize, nebojím se hádat s kýmkoliv, ať je celebritou nebo ne. Nebojím se toho, co o mně ostatní řeknou. Pro mě není nic nemožné, pro mě neexistuje slovo nejde. Za každou cenu. Tak mě to aspoň učil můj otec*

---

<sup>155</sup> Viz Plodková, Jana: Hercova bytostná přítomnost na jevišti, Diplomová práce, JAMU Brno 2003, str. 47.

<sup>156</sup> Viz Císař, Jan: Domestikace ruského režiséra v Čechách, Divadelní noviny 9, 2000, č. 2, str. 2. Autor cituje z knihy - Bachelard, Gaston: Plamen svíce, Praha 1997.

*a toho se držím.*<sup>157</sup> Fedotov bývá skutečně nekompromisní, ovšem ne vždy se tato síla vůle tvůrce dle mého prosazuje efektivně. Ač považuji Fedotova za mimořádně citlivého, nemohu přehlédnout, že někdy ztrácí schopnost orientovat se v organizaci provozu českého divadla, nastávají pak často úplně zbytečné konflikty a stresové situace. Připomínám, že je obrovský rozdíl mezi postavením Fedotova v Permi a v Čechách. Ve svém divadle je neomezeným vládcem, diktátorem na jehož rozhodnutí všichni čekají. Cítím v tom ruskou mentalitu – lidé tam jsou po staletí zvyklí být ovládnuti, Fedotov si musel od počátku svého působení u nás učit, že spolutvůrci inscenace jsou více partnery než poddajní sluhové režisérových zájmů. Zůstává ale stále sám sebou, nejspíš proto se nevrací do divadel, kde již jednou pracoval.

Tvůrčí přístup Sergeje Fedotova mi trochu připomíná Stanislavského vzpomínky na svého učitele (...) *začal s obrovským nadšením a nadáním, kterého neměl nedostatek, popisovat mi dekoraci, rozvržení a zamyšlenou inscenaci tragedie. Fedotov říkal svému scénickému rozvrhu hry promyšlený, ale ve skutečnosti ještě nevěděl, jaký bude a fantasticky přede mnou improvizoval, aby podnítil k tvůrčí práci mne i sebe. (...) Není pochyb, že na jevišti bude všechno úplně jiné než na začátku ve fantazii.*<sup>158</sup> Jedině tak lze vytvořit skutečně živé divadlo, které reaguje na momentální podněty.

---

<sup>157</sup> Viz Hulec, Vladimír: Nikdy neudělám nic proti své duši (rozhovor se Sergejem Fedotovem), Divadelní noviny 13, 2004, č. 8, str. 8-9.

<sup>158</sup> Stanislavskij, Konstantin Sergejevič: Můj život v umění, Praha 1946, str. 112.



## Hronovské dílny

V úvodu jsme zmínil, že se Sergej Fedotov během svého působení v České republice vedle práce s profesionálními umělci dostal do čilého kontaktu s ochotníky, či amatéry. Toto mimořádně šťastné spojení přineslo množství plodů, jejichž pravý význam nemůže zůstat opomenut. Sám si dokonce myslím, že ono radostné tvůrčí setkávání přineslo české divadelní obci více než některé Fedotovovy české inscenace.

První velká dílna proběhla v rámci festivalu Jiráskův Hronov na přelomu července a srpna v roce 1997 v školní tělocvičně na Zbečnicku, následovaly další v příštích ročnících. (První menší dílna se uskutečnila v hradeckých Jesličkách.) Fedotov tehdy ještě potřeboval tlumočníci, neboť hovořil pouze rusky. Průběh všech dílen spojovala mimořádně silná atmosféra a těžká fyzická námaha, která zároveň vyvolávala zvláštní citlivost vnímání. *Dotyky sblížují, hudba nás ladí na jednu vlnu, a přitom je to všechno „hra“.* *Tyto hry se většinou soustředí na probuzení aktivity imaginace a těla jako citlivé membrány odrážejí jak vnější, tak vnitřní impulsy,*<sup>159</sup> píše o svých dojmech z dílny Jan Rolník.

Fedotov vždy dbal na vytváření kontrastních nálad, když jedno cvičení vyvolávalo agresivitu – například boj smeček vlků a divokých psů, tak po něm mohlo následovat například všemi nejsilněji prožívané cvičení nazvané **loučení milenců**; dvojice (mohli být Fedotovem určené) prožívali za zvuků emotivně silné ruské hudby vznik vzájemné lásky i její první problémy, to vše zády k sobě se zavřenýma očima. Pak přišlo náhle násilné rozdělení, muži měli odjet do války, dvojicím byla dána poslední minuta, postavili se, zoufale se objímali, pak čísi ruka páry rozdělila. Byl slyšet nářek. Nastalo ticho, po dlouhém nesnesitelném odloučení došlo k setkání, všichni volali jména svých lásek a zároveň je poslepu hledali, shledání doprovázela obrovská katarze, téměř každému tekly slzy. (Fedotov říká, že správný herec musí někdy plakat.)

Veřejné ukázky hereckého semináře vždy vyvolávaly silné emoce u diváků, kteří často také plakali. Některým špatně informovaným divákům činnost dílny připomínala projevy sekty, takovému vyznění napomohlo společné černé odění a jednotné působení (pohyby) celého kolektivu, ale také užití svíce a tma.

---

<sup>159</sup> Viz Rolník, Jan: Sergej sahá na dno, Divadelní hromada XXIX., podzim 2000, str. 22.

Fedotov mystik či Baron Prášil dokáže ozvláštnit všední přítomnost. Všem účastníkům se nesmazatelně vrylo do paměti loučení na poslední dílně konané ve Zbečniku, které proběhlo po probdělé noci, když skončila srdečná objetí a byl čas jít spát, tak si najednou zcela nečekaně Fedotov riskantně lehl na hlavní silnici za zatačkou, ruce měl od sebe, vypadal jak ukřižovaný k černému asfaltu cesty. Nikdo se nezmohl na slovo odporu, zakokrhál kohout a přesně v tu chvíli na východní straně se nad vrcholkem kopce objevily první sluneční paprsky. On vstal a aniž by se otočil šel po cestě vstříc slunci, za chvíli zmizel za obzorem.

## Romeo a Julie

V roce 2002 došlo k zásadní proměně charakteru dílny herecké práce, neboť tehdy se Fedotov rozhodl připravit za pár dnů celou inscenaci. Vedla ho k tomu jeho neukojitelná touha jít vpřed, nestačila mu již pouhá ukázka práce, tak jako jiným. Štěstí přeje odvážným. Musel být nejlepší! Kolektiv musel být nejlepší! Nechtěl se také opakovat a navíc za několik let trvání dílen vznikla pracovitá skupina. Ten rok se přihlásilo i několik talentovaných studentů(-tek) herectví.

Všichni znali asi dva měsíce dopředu režisérovo zadání. V něm stálo, že každý má mít sebou již důkladně pročtený **Topolův** překlad *Romea a Julie*, černý oděv, kuchyňský nůž, barevný šátek (červený, nebo modrý). Během jednoho týdne vznikla výsledná padesáti minutová inscenace *Romeo a Julie*, v hlavních rolích s Janem Bohadlem (nyní student DAMU) a Veronika Víznerovou (Evou Leimbergovou). Celá „inscenace“ vycházela z kontrastu mezi konfliktem znepřátelených rodů, které obývaly protilehlé stěny tělocvičny a láskou dvou mladých lidí. Celé kolektivy dvou veronských rodů se aktivně uplatnily v několika hromadných scénách – vzájemném boji s noži, plesu s vyrobenými maskami, dalším boji, konečném smíření, pohřbu milenců. Shakespearův příběh zůstal zachován v nejnútnejších rysech, důraz byl kladen především na všechny scény Romea a Julie. Text vybírali dva zkušené frekventanti dílny. Sílu příběhu podtrhovala působivá hudba a jednoduchá práce se světlem (zhasínání zářivek, zažehnutí svíci). Tvůrčím způsobem byly využity čtyři ohoblovaná asi dvoumetrová prkna. Sloužila jako hranice, ochranná hradba, most, slavnostní tabule, složila se z nich rakev i kříž.

## Pravěk

V následujícím roce se Fedotov opět rozhodl připravit v rámci dílny (konané v sokolovně ve Velkém Poříčí u Hronova) představení. Aniž to zmínil, vrátil se ke svým divadelním počátkům – rozhodl se totiž v hrubých rysech inscenovat příběh **Alexandra Volodina** *Dvě střely*, s absolventským představením této hry v roce 1983 ukončil svá vysokoškolská studia.

Vše začalo neformálním setkáním, prvním podáním ruky na místě kde se pracovalo, Fedotov vytáhl ruskou flašku s Medvědem, tradiční Ruský rituál (do kroužku), předvedl pak kouzlo s hýbající se cigaretou a s lžící držící na nose. Druhý den započala práce na samotném divadle (k dispozici bylo pouhých 6 dnů). První tři dny proběhla vždy dlouhá rozcvička, sloužící k vytvoření pocitu soudružnosti- kontaktní cvičení, cvičení koncentrace (chytání tyče). Fedotov opět podněcoval soutěživost v duchu ruského furianství, prosazoval patriarchální způsob jednání, došlo k rozdělení skupiny na silnější a slabší, mužnější síla vystupovala do popředí díky podmínkám vytvořeným Fedotovem. Lidé s výraznou asertivitou, průbojností byli režisérem herecky protežováni.

Další dny po zahřívací hudební rozcvičce následovalo divadelní cvičení na souhru týmu a na koncentraci energie. Pak probíhaly diskuse v kruhu na téma pravěk. Předložený příběh měl klasickou kompozici - společenská struktura kmene - náčelník, šaman, samec, ženy, lovci byla narušena. K rozvrácení vnitřní integrity tlupy došlo z několika důvodů. Především lovci měli pocit, že si zaslouží více masa než jim bylo náčelníkem přiděleno, cítili to jako křivdu, proto zabili významného člena tlupy (Antonín Policar) šípem hlavního hrdiny, nastalo pátrání, dle šípu byl vrah určen (Štěpán z Náchoda), odsouzen k vězení. Hlíдали jej „blbečci“ (Jan Frič), hrdina na strážce emočně působil, chtěl aby dovolili jeho milence strávit s ním jednu noc ve vězení, měla se stát jeho ženou. Když spolu milenci ještě spali, vypukla uvnitř kmene vzpoura. Vyšlo totiž najevo, že vrazi jsou lovci. Došlo pak k bitvě při níž zahynul hlavní hrdina spolu s milenkou.

K zklidnění situace vystoupila nejvyšší autorita, tedy náčelník, rozhodl se, že kmen opustí. Nastala anarchie, rozpadla se organizace, odešel totiž i šaman. Žít bez přízně bohů nemožné! Tlupa se totálně rozpadla, všichni tušili blížící se konec.

Rozcvičky přešli k práci nad vlastními rituály: mužský válečný, ženský na oslavu ohně, rituál plodnoty - obřadní soulož, pohřební. Skupiny, většinou oddělení chlapani a

děvčata, zkoušeli rituály. Staly se nosnou konstrukcí inscenace. Vedle toho se věnovalo dost času výrobě masek, kostýmů a rekvizit.

Představení začínalo nastíněním života kmene – rituálem zapálení ohně. Náladu pomáhaly vytvořit minimální prostředky – ohniště z kusu dřeva, světlo červeného reflektoru (ohně), modré světlo vzadu – zima. Dramatická role světla se spojovala se silou reprodukované i živě provozované hudby (moderní etno).

Události následovaly v rychlém sledu: vražda, pohřební rituál, noc, plodící rituál, vzpoura, válečný rituál. Reálný čas v poslední scéně byl prodloužen do věčnosti, jakoby se otevřela jakási trhlina, mýtus byl narušen. Nastala ztráta životní jistoty – až k tomu vedla lidská agrese a chamtivost. (Zároveň ale vzbouření lovci byli v právu.) Celé představení trvalo asi 35 min. Předcházela mu prezentace nejšikovnějších účastníků rozcviček. Celá tato produkce, stejně jako **Romeo a Julie** proběhly před zcela zaplněným prostorem pro hosty, obě představení vzbudily mimořádnou pozornost mezi účastníky hronovského festivalu.

Dodávám malou poznámku k herectví; bylo ovlivněné časovou tísni muselo vycházet ze sázky na jistotu. Fedotov je velmi empatický a snadno dokáže vycítí potenciál člověka, dle naturelu osobnosti přiřazuje role. (Mírně „autistickému“ členu naší Společnosti dr.Krásy Antonínu Policarovi svěřil roli ležícího mrtvého.) Nahlíženo mírně kritickým okem, nelze však tomto systému dosáhnout většího rozvinutí hereckých možností. (Jenže oněch 6 dnů je velmi krátká doba.) Uvědomuji si, že se u všech seminaristů rázně uvolnila průbojnost a odvaha k iracionálním činům, a to je velmi cenné.

### **Žebrácká opera**

V roce 2005 se konala dílna po dvouleté přestávce, v roce 2004 totiž Fedotov na poslední chvíli nepřišel a vedení skupiny se ujali ostravští herci Michal Čapka a Jan Hájek. Zvolené téma Žebrácká opera Fedotovovi pomáhal rozvíjet druhý režisér z Divadla U mostu. Domnívám se, že na průběhu této dílny byla znát Fedotova únava, zároveň ji ovlivňoval rozpor mezi hereckými předpoklady aktérů a ambicemi režiséra. Ten si dokonce na výpomoc pozval několik svých českých profesionálních herců (Josef Kaluža, Jan Hájek, Michal Čapka a několik dalších). Přesto nakonec Fedotov rozhodl, že výsledek společné práce nebude prezentován na veřejnosti a dokonce ani dokumentován

## Závěr

Zdá se, že Sergej Fedotov přišel do naší země ve správnou chvíli. Ostrost protisovětské a protiruské celospolečenské nálady se s odjezdem poledních vojáků rudé armády postupně otupila. V roce 1995 bylo již hostování ruského divadelního souboru vnímáno spíše pozitivně, zvláště když přinášelo silné divácké zážitky.<sup>160</sup> Přesto Fedotovovi trvalo několik let, než byl zcela přijat naší divadelní obcí, fascinovanou odlišnými divadelními projevy od jeho tvorby. Zpočátku byl vnímán se svým permským Divadlem U mostu pouze jako exotický, tajemný host hradeckého festivalu.

Hned první Fedotovova česká inscenace vyvolala veliký rozruch a zároveň provokovala k otázkám, především k jedné podstatné - kam může tento ruský režisér dojít v českých podmínkách? Na kolik se promění jeho styl práce a následně výsledek? Mnozí recenzenti si hned u dejvického *Revizoru* celkem oprávněně všimli jistých hereckých nedostatků, které inscenace vykazovala na rozdíl od permských festivalových představení. Zmíněné slabiny Fedotovovy první práce v Čechách souvisely s nezkušeností kolektivu a také možná neochotou některých herců podřídit se zcela Fedotovově tvůrčí metodě. Režisér v našich divadlech naráží na nejružnější provozní překážky, které v Divadle U mostu prostě neexistují. Tam Fedotov vládne s absolutní mocí, vše je podřízeno jeho energickému řízení. Dalším problematickým faktorem je Fedotovova nepřítomnost na reprízách, inscenace se pak vyvíjejí v souladu s přijetím či nepřijetím Čechovovy metody souborem. Můžeme tak spatřovat obrovské rozdíly ve vývoji jednotlivých inscenací – udržení patřičné úrovně představení skutečně vyžaduje udržení osvojených metod.

V tomto směru se nelépe daří asi ostravským hercům, jejich zaujetí divadlem a hledání možností vyjádření vlastního „těla a duše“ je asi větší než je obvyklé v pražských scénách. Dokladem píle ostravských herců může být cennou Alfréda Radoka počtené *Psí srdce* Komorní scény Arény. Osobně si však více cením *Idiota* v Divadle Petra Bezruče, kde dnes již po více než padesáté repríze znovu ožívá střídmě inscenovaný a s obrovskou pokorou zahráný Dostojevského příběh krásy, lásky a utrpení. *Panočka* v Aréně dle mého dokonce možná předčila permskou verzi, tedy

---

<sup>160</sup> Když jsem před pěti lety poprvé viděl na královehradeckém festivalu (...) dvě inscenace divadla U mostu(...) byl jsem svrchovaně zaujat, skoro bych řekl fascinován, jejich herectvím. Vycházelo z pravdy těla, nikoliv z pravděpodobnosti, která provádí, to, čemu se říká charakter. Což znamená vytvoření

alespoň její provedení z roku 2005. Napomohlo tomu především výborné obsazení – v Michalu Čapkovi Fedotov našel velmi tvárného herce. (Všimněme si též, že jeho jméno zní podobně jako Michail Čechov.)

Mezi velmi výrazné inscenace Sergeje Fedotova patřila jevištní adaptace *Mistra a Markétky* v Hradci Králové, Fedotovovi se podařilo převést na jeviště atmosféru románu v čisté podobě, tak by to Čech asi těžko zvládl. Ale ani pražské *Výnosné místo* nezapadlo do průměru a vlivem času neztrácelo svou sílu. Pozoruhodná inscenace *Racka* vznikla i v Karlových Varech.

Vzhledem k Fedotovovým specifickým požadavkům na herce hrozí, že jeho nepřítomností během repríz nastane výrazná proměna vytvořené inscenace, a to spíše k horšímu. Některé inscenace skutečně takovou negativní změnu prodělaly, nebo lépe řečeno u některých byla dokumentována. Zařadil bych mezi ně především výbornou inscenaci *Zojčina bytu*, která díky podmínkám svého vzniku, umožňovala Fedotovovi asi nejvíce se přiblížit „ideálnímu procesu tvorby“. Jenže po režisérově odchodu nastal proces, jenž popisuje Hanáková ve své diplomové práci. Symptodem tohoto procesu byla ztráta herecké koncentrace, která následně způsobovala *nekonečně rozvleklá představení*.<sup>161</sup> Ještě hůře dopadli *Hráči* v divadle Bez zábradlí. Tam Fedotov skutečně narazil na silný odpor a inscenaci vlastně ani nedokončil. Reprýzy inscenace se po delší době od premiéry již velmi vzdálily od záměrů Fedotovova práce, zcela vítězil jednoduchý, přímočarý „humor“. Zmíněné inscenace jsou dokladem možného rozkladu původního záměru, stačí velmi málo a křehká síť vztahů v inscenaci se naruší, nebo při představení ani pořádně nevznikne. K takové situaci ale v žádné Fedotovově české práci nedošlo. (Zmínění *Hráči* k tomu snad měli nejblíže. Původní „partituru“ záchovával alespoň herec Kaiser.)

---

*postavy jako téměř reálného člověka. Viz Císař, Jan: Domestikace ruského režiséra v Čechách, Divadelní noviny 9, 2000, č. 2, str. 2.*

<sup>161</sup> Viz Hanákové, Zuzana; Srovnání režijních postupů (...), Diplomová Práce, DAMU, Praha 2000.

Jediným potencionálním propadákem se stal *Malý ďábel* v ostravském Divadle Jiřího Mirona, ten upozornil na jednu důležitou skutečnost: Fedotovově tvorbě postavené na detailním excentrickém herectví a podmanivé atmosféře se daří v malých sálech, pokoušet se tvořit ve velkých prostorách je nejen pro Fedotova zrádné. Nezdar dramaturgie Sologubova románu možná spočíval ale již i v samotné předloze, respektive způsobu jejího scénického uchopení.

Překvapení, či dokonce zklamání přinesly některým kritikům „nefedotovské“ inscenace, postrádající údajně atributy režisérovy tvorby, především typický šerosvit a důslednou práci s hudbou. Takto vnímáno bylo například *Výnosné místo*. Považuji to za omyl. Fedotov je dostatečně prozíravý, než aby v jednom úspěšně přijímaném stylu inscenoval všechny předlohy. Vždy se důsledně snaží dle svého citu určit základní způsob práce s výrazovými prostředky. Někdy se tak zdánlivě vzdaluje poetice svých „festivalových“ permských inscenací. Zdůrazňuji zdánlivě, neboť se vždy pokouší o herecké divadlo postavené na detailním hereckém jednání a silné atmosféře. ( Zajímavé by bylo posouzení kvality Fedotovových inscenací z pohledu cizince, domnívám se totiž, že Fedotovovy činoherní inscenace dokáží vždy nějak oslovit i člověka neovládajícího jazyk jevištních postav. Tato skutečnost je pozoruhodná, uvědomíme-li si, že Fedotovovy práce nespočívají ve vytváření jevištních metafor a ani příliš nespolehají na nejrůznější efektní postupy současného divadla.)

Fedotov inscenoval v našich divadlech, až na jedinou výjimku, ruské převážně již klasické texty s mimořádnou věrností k záměrům autorů, a tak *v podmínkách současného českého divadla, kdy většina renomovaných režisérů mladší generace chápe originální výklad předlohy téměř jako imperativ, představují jeho inscenace svého druhu unikum.*<sup>162</sup> Jenže právě takto poctivě na jeviště převedené texty skýtají nebezpečí, může se snadno projevit jejich určitá nedokonalost, či zastaralost. Fedotov si je i tohoto vědomý a vždy sahá k nenápadné úpravě, když vnímá, že autorův text retarduje jevištní dění. Ono Fedotovovo „vždy inscenuji autora“ nelze přijímat absolutně. Jako jeden z projevů skutečné „domestikace“, slova jenž v souvislosti s Fedotovem poprvé užil Jan Císař, vidím Fedotovovu tendenci přijímat texty vymykající se označení ruská, či sovětská klasika. Režisér se tak zabývá možností orientace v důvěrně známém prostředí, které nám může nečekaně odhalovat. Fedotov reaguje pozitivně na neobvyklé nabídky přicházející z Českých divadel, začalo to v Jihočeském divadle – *Večer*

*tříkrálový* nesl většinu rysů Fedotovovy práce, přesto si troufám tvrdit, že zde režisér nemohl důsledně naplňovat obvyklou tvůrčí metodu, inscenace nevykazovala všechny její rysy v plné síle, především bylo možné trochu postrádat obvyklý proud živých jevištních akcí, zdar inscenace ale podpořily vhodné škrty v druhé části hry. Nepochybuji ale zároveň, že se svým ruským souborem by Fedotov Shakespearovu komedii dokázal inscenovat s invencí ale především s uhrančivým herectvím všech postav komedie – problém je zdá se složitější.

Jiným případem je přijatá nabídka a následné inscenování průměrné současné ruské komedie *Slepice* v Švandovově divadle. Zdá se, že trend vzdalování od ruské klasiky bude pokračovat. Fedotov již nyní v Divadle ABC pracuje na inscenaci Moliérovky komedie *Scapinova šibalství*, když před tím na rady nejbližších (naštěstí) nepřistoupil na inscenování jedné současné britské konverzační komedie. Musím v těchto souvislostech připomenout, že práce v Čechách režisérovi vedle dobrodružství, experimentu a poznávání naší kultury i lidí přináší také výrazný ekonomický příjem, který nejspíš nemůže srovnávat se svými možnostmi doma v Permi. Postupné opouštění tradičního repertoáru je ale možné zaznamenat i v Divadle U Mostu. Zdá se, že se Sergej Fedotov dostává do nové fáze svého tvůrčího období. V každém případě již není v situaci, kdy by se musel v zájmu „přežítí“ usilovně vymezovat svou práci. Tak trochu sklízí plody předešlého úsilí. To ale neznamena, že by ustal v dalším hledání možností divadla.

Daleko závažnějším prvkem oné „domestikace“ je Fedotovovo možné ustupování tlakům vedení divadel ve způsobu tvůrčího procesu, především polevování v požadavcích kladených na herce. Když se Fedotov rozhodl, že bude v České republice pravidelně hostovat, dostal se do složité situace; brzy si začal uvědomovat, že své metody musí na našem území převádět do sofistikovanější podoby, neboť by nakonec neměl s kým zkoušet. Ocítá se se tak ale na velmi nejisté půdě, neboť může ztratit to, co jej činí výjimečným v našem divadelním světě. Jan Císař se již v roce 2000 ve svém textu z Divadelních novin ptá, zda chtít takového zdomácnělého Fedotova, či *jej plně přijmout celistvě v jeho „jinakosti“ a vstřebávat ji jako hodnotu, již se nám nedostává. Neboť – jakkoliv se o tom nemluví, nepíše, prostě se tomu nevěnuje pozornost, největším problémem našeho současného divadla, je podle Císaře herectví. Právě výkony herců ve Fedotovových inscenacích ohromují, při jejich vnímání ztrácím*

---

<sup>162</sup> Mikulka, Vladimír: Z bez zábradlí na zábradlí, Kritická příloha Revolver revue, 2000, č.18, str.88.



většinou pocit falše a nevěrohodnosti, který mne obvykle neopouští při sledování jiných činoherních představení.

Nahlížím-li na Fedotovovu činnost v České republice v historických souvislostech, tak musím konstatovat, že je zcela výjimečná. Do českých profesionálních divadel v minulosti (především od poloviny 20.století) sice přijížděli zahraniční režiséři připravovat inscenace, souviselo to především s různými družbami měst a divadel, ale žádný z nich se sem pravidelně nevracel a též se nezařadil mezi přední režiséry českých scén. Připomínám, že v třicátých letech se své divadlo v Praze pokoušel usilovně založit sám **Michail Čechov**, i když mu šlo především o ruský hovořící ansábl. Někteří hostující inscenátoři zřejmě přinesli i podněty trvalejší hodnoty, jako například Alexandr V.Sokolov v DČA Praha v roce 1952.<sup>163</sup> Fedotov je prvním zahraničním režisérem, o kterém lze říct, že u nás zdomácněl; svědčí o tom patnáct<sup>164</sup> nadprůměrných inscenací připravených během devíti let, pedagogické působení na obou našich vysokých divadelních školách a také jím vedené četné herecké semináře (dílny). Svou činností ovlivnil mnohé divadelníky, na Jiráskově Hronovu 2002 byli například uvedeni *Hráči z Českých Budějovic*, které se Jaromír Hruška (absolvent režie na DAMU a zároveň herec ve Fedotovově *Zojčině bytu*) pokoušel inscenovat v duchu Čechovovi metody. V profesionálních souborech se Fedotovův vliv omezil hlavně na individuální rozvoj některých herců, neznám ale žádného režiséra, či soubor, kteří by si osvojili Fedotovovy tvůrčí metody a aplikovali je při své práci. Jako určitý neúspěch lze hodnotit skutečnost, že Fedotov na žádnou scénu kde pracoval, nebyl dosud, s výjimkou ostravské Arény, znovu pozván. Svědčí to především o Fedotovově nekompromisním postoji během tvorby. Divácký ohlas doložitelný vysokou reprýzovaností, dává další odpověď na význam Fedotovova hostování v našich divadlech. Jeho inscenace jsou v pravém slova smyslu „lidové“, nabízejí čistou hru s příměsí dávky magie, jsou otevřené, zároveň se příliš nepodbízí.

Fedotov zatím ještě nepodlehл nivelizujícímu tlaku povrchních přístupů k divadlu, udržel si osobitý způsob tvorby, plný urputné posedlosti dát do dané práce

---

<sup>163</sup> Inscenace hry B.Lavreněva *Přelom* byla pojata ve stylu vzdáleném ortodoxnímu pojetí Stanislavského systému, které ovládalo naše tehdejší divadla.

<sup>164</sup> Patnáctá Fedotovova inscenace se právě připravuje v Divadle v Dlouhé, bude to Bulgakovův *Molière* s Miroslavem Táborským v hlavní roli. Premiéra 10. a 11. září 2006.

vše. Výrazně zmírnil své diktátorské způsoby, uvědomil si, že s nimi u demokraticky<sup>165</sup> smýšlejících Čechů příliš nepochodí. Stále ale platí, že Sergej Pavlovič Fedotov každou inscenaci dělá s vědomím, že je to ta poslední. Jedině tak to má (pro něj) smysl.

---

<sup>165</sup> Něco na tom je, když se říká, že demokracie do divadla nepatří. Fedotov také často naráží na přístup k divadlu jako práci, která tvoří jen část života člověka, pro něj je ale divadlo vším. Problém je to ovšem složitější, nechuť některých divadelních pracovníků k většímu nasazení chápu. Složitě vztahy mezi všemi spolupracovníky by nejlépe popsala samostatná studie.

## Přehled českých inscenací Sergeje Fedotova

### 1) **Nikolaj Vasiljevič Gogol: Revizor**

překlad: Zdeněk Mahler

**režie: Sergej Fedotov**

scéna: Bára Lhotáková

kostýmy: Petra Štětinová

hudební spolupráce: Luboš Krtička j.h.

**hlas: Sergej Fedotov**

Premiéra: 12.1. 1998 v Dejvickém divadle

### 2) **Michail Bulgakov: Zojčin nyt**

překlad: Alena Morávková

**režie: Sergej Fedotov**

dramaturgie: Gabriela Palyová

scéna: Martin Černý

kostýmy: Silvie Čepeláková

pohybová spolupráce: Marcela Benoniová

hlasová spolupráce: Alena Hesounová

produkce: Jakub Verdrál, Tomáš Benda

premiéra: 7. dubna 1998 v Divadle pod Palmovkou

### 3) **Michail Bulgakov: Mistr a Markétka**

přeložila: Alena Morávková

**režie a výprava: Sergej Fedotov**

dramatizace a dramaturgie: Karel Tománek (neoficiálně spolu se Sergejem Fedotovem)

hudba: Vladimír Franz

odborná spolupráce: Alena Morávková

**hlas vypravěče: Sergej Fedotov**

premiéra: 17. října 1999 v Klicperově divadle v Hradci Králové

### 4) **Nikolaj Vasiljevič Gogol: Hráči**

překlad: Alena Morávková

**režie a výprava: Sergej Fedotov**

hudba: Vladimír Franz

premiéra: 8. prosince 1999 v divadle Bez zábradlí

### 5) **Alexandr Nikolajevič Ostrovský: Výnosné místo**

překlad: Leoš Suchařípa

**režie: Sergej Fedotov**

dramaturgie: Ivana Slámová a Kristýna Žantovská

scéna: Jan Dušek

kostýmy: Kateřina Štefková

premiéra 24. dubna 2000 v Divadle Na zábradlí

### 6) **Antonín Pavlovič Čechov: Racek**

překlad: Leoš Suchařípa

**režie: Sergej Fedotov**

dramaturgie: Marie Loucká

scéna: Adam Pitra  
kostýmy: Veronika Márová  
**hlas (osobní dedikace): Sergej Fedotov**  
premiéra 23. března 2001 v Městském divadle v Karlových Varech

7) **William Shakespeare: Večer tříkrálový aneb Cokoliv chcete**  
překlad: Martin Hilský  
**režie: Sergej Fedotov**  
dramaturgie: František Říhout a Olga Šubrtová  
výprava: Adam Pitra  
hudba: Petr Malásek  
pohybová spolupráce: Jan Klár  
premiéra 3. května 2002 v Jihočeském divadle v Českých Budějovicích

8) **Anton Pavlovič Čechov: Tři sestry**  
překlad: Leoš Suchařípa  
**režie: Sergej Fedotov**  
dramaturgie: Valerie Shulzová  
scéna: Petr B. Novák  
kostýmy: Kateřina Štefková  
hudba: Petr Hromádka  
premiéra 19. května 2001 v HaDivadle Brno

9) **Michail Gindin a Vladimír Sinakevič: Zvíře**  
překlad: Alena Morávková  
**režie a scénografie: Sergej Fedotov**  
asistenti režie: Jolana Kubíková a Michal Sopuch  
produkce: S. Matějková, J. Ondroušek  
premiéra 7. prosince v Studiu Marta Brno (JAMU)

10) **Michail Bulgakov: Psí srdce**  
**dramatizace a režie: Sergej Pavlovič Fedotov**  
scéna a kostýmy: Adam Pitra  
hudba: Michal Čapka  
dramaturgie: Petra Kohutová  
premiéra: 1. března 2003 Komorní scéna Aréna Ostrava

11) **Fjodor Michailovič Dostojevskij: Idiot**  
překlad: Terezie Silbernáglová  
**adaptace a režie: Sergej Fedotov**  
výprava a kostýmy: Adam Pitra  
hudba: Norbert Lichý  
lektor dramaturgie: Martin Režný  
premiéra 15. února 2003 v Divadle Petra Bezruče Ostrava

12) **Fjodor Sologub: Malý Ďábel**  
**Dramatizace a režie: Sergej Fedotov**  
scéna a kostýmy: Adam Pitra j.h.  
hudba: Norbert Lichý j.h.  
premiéra 6. prosince 2003 v Národním divadle moravskoslezském v Ostravě

**13) Nina Sadurová: Panočka**

překlad: Tereza Pogodová

**režie: Sergej Fedotov**

dramaturgie: Marin Režný

výprava: Adam Pitra

odborná spolupráce: Rodion Zelenkov

premiéra 29. ledna 2005 v Komorní scéně Aréna Ostrava

**14) Nikolaj Koljada: Slepice**

překlad: Gabriela Palyová

jazyková spolupráce: Ekaterina Malinkina

**režie: Sergej Fedotov**

dramaturgie: Martina Kinská

výprava: Adam Pitra

**hlas vypravěče: Sergej Fedotov**

premiéry 4. a 6. března 2006 ve Studiu Švandova divadla v Praze

**15) Michail Bulgakov: Molière**

**překlad: Alena Morávková**

scéna: Adam Pitra

kostými: Adam a Eva Pitrovi

hudba: Vladimír Franz

dramaturgie: Štěpá Otčenášek

premiéry 10. a 11. září 2006 v Divadle v Dlouhé

## Seznam pramenů a literatury

### Divadelní texty a jejich předlohy:

Bulgakov, Michail: Mistr a Markétka, překlad Alena Morávková, Odeon, Praha 1970.

Bulgakov, Michail, Karel Tománek: Mistr a Markétka, Klicperovo divadlo, Hradec Králové 1998.

Bulgakov, Michail - Fedotov, S.: Psí srdce, Komorní divadlo Aréna, Ostrava 2003.

Bulgakov, Michail: Osudná vejce, Psí srdce, překlad Alena Morávková, Lidové nakladatelství, Praha 1990.

Bulgakov, Michail, Zojčin byt, překlad Alena Morávková, Dillia, Praha 1984.

Čechov, A. P.: Čajka, Djadja Vanja, Tri sestry, Višnevij sad, Bookking International, Paris 1994.

Čechov, Anton: Dramata, Odeon, Praha 1988.

Dostojevskij, F.M.: Idiot, překlad Tereza Silbernágllová, Lidové nakladatelství, Praha 1974.

Dostojevskij, F. M., Fedotov, S.: Idiot, Divadlo Petra Bezruče, Ostrava 2003.  
Gogol, N. V.: Hry a aktovky, Cylindr, Hradec Králové 2002.  
Gogol, N. V.: Hráči, překlad Leoš Suchařípa, Městské divadlo, Brno 2003.  
Gogol, N. V.: Mirghorod, Tatran, Bratislava 1969.  
Koljada, Nikolaj: Slepice, překlad Gabriela Palyová, Švandovo divadlo, Praha 2006.  
Ostrovskij, A. N.: Výnosné místo, překlad Leoš Suchařípa, Dillia, Praha 1979.  
Shakespeare, William: Večer tříkrálový aneb Cokoli chcete, překlad Martin Hilský, Národní divadlo, Praha 2001.  
Sologub, Fjodor - Fedotov, Sergej: Malý ďábel, Národní divadlo moravskoslezské, Ostrava 2003.  
Sologu, Fjodor: Posedlý, překlad Jaroslav Piskáček, Mladá fronta, Praha 1970.

## **Literatura:**

Berd'ajev, Nikolajev: Dostojevského duchovní pojetí, Oikoymenh 2000  
Braun, Kazimierz: Divadelní prostor, AMU, Praha 2001.  
Císař, Jan: Proměny divadelního jazyka, Melantrich, Praha 1986.  
Čechov, Michail: Hercova cesta, Praha 1990.  
Čechov, Michail: Literarnej nasledije, Iskusstvo, Moskva 1995.  
Čechov, Michail: O herecké technice, Praha 1996.  
Hořínek, Zdeněk: O divadelní komedii, Pražská scéna, Praha 2003.  
Hořínek, Zdeněk: Proměny divadelní struktury, Ústřední kulturní dům železničářů, Praha  
Hyvnar, Jan: Herec v moderním divadle, Pražská scéna, Praha 2000.  
Lejděrmon, N. L. : Sovremenaja ruskaja literatura 3, Moskva 2001.  
Lindovská, Naděžda: Michail Čechov(1881 – 1951) – Herec, pedagog, teoretik, mystik, in: Štefko, Vladimír(ed.): Přednášky o divadle, Divadelní ústav, Bratislava, 2004, str. 51-69.  
Martínek Karel: Mejerchold, Praha 1963.  
Mistrič, Miloš: Herecké techniky 20. storočia, Veda, Bratislava, 2003.  
Morávková, Alena: Křížová cesta Michaila Bulgakova, Paseka, Praha – Litomyšl 1996.

Nikolajskij, C. V.: Nad hranicemi antiutopij K. Čapeka i M. Bulgakova, Inadrik Moskva 2001.

Parolek, Radegast - Honzík, Jiří: Ruská klasická literatura, Svoboda, Praha 1977.

Slawinská, Irena: Divadlo v současném myšlení, Praha 2002.

Stanislavskij, K. S.: Můj život v umění, Svoboda, Praha 1946.

Špidlík, Tomáš: Ruská idea jiný pohled na člověka, Křesťanská akademie Řím a Refugium Velehrad, 1996.

Vacke, Marin: Alternativní světy v románu Michaila Bulgakova Mistr a Markétka in: Zdražil, Ladislav (ed.): Východoevropská moderna a její kontext II., Karolinum, Praha, 2002, str. 167-178.

Vostrý, Jaroslav: Činoherní klub 1965-1972, Praha 1996.

Vostrý, Jaroslav: O hercích a herectví, Achát, Praha, 1998.

## **Prameny:**

anonym (Oddělení propagace permského divadla „U mostu“- česká pobočka Brno):

Workshop: Serguej Fedotov, Zpravodaj (71. Jiráskův Hronov), 9. srpna 2001, č. 7.

Bearová, Barbara: Shakespeara režíroval ruský režisér, Haló noviny - 29. května 2002, str. 9.

Blažejovský, Jaromír, Čechov se HaDivadlu vydařil, Rovnost - 25. května 2001, str. 11.

Bohutínská, Jana: Když diváci křičí hrůzou,

Císař, Jan: Díky skvělým osobním vztahům stal se zázrak, Divadelní hromada, XX., 1997, str. 14.

Císař, Jan: Domestikace ruského režiséra v Čechách, Divadelní noviny 9, 2000, č. 12, str. 2.

Černá, Martina: Opravdu, někde jsem už viděla tu tvář, Divadelní noviny 12, 2003, č. 6, str. 3.

Erml, Richard, Malý velký ďábel, vsjo ravno, Divadelní noviny 13, 2004, č. 4, str. 3.

Hanáková, Zuzana: Srovnání režijních postupů S. Fedotova a M. Langa z hlediska zachování autenticity hereckého výkonu, Diplomová práce, DAMU, Praha, 2000.

Hejková, Kateřina: Ke stolu usedli hráči, Nedělní noviny - 19. prosince 1999, str. 5.

Hejková, Kateřina: Misionář ruského divadla na Zábradlí (rozhovor s Fedotovem), Nedělní noviny - 16. 4. 2000, str. 17.

Hořínek, Zdeněk: Fedotov povýšil Hráče na studii ruské mentality, Lidové noviny - 18. prosince 1999, str. 13.

Hosnedlová, Hanka: Jihočeské divadlo dnes uvádí Shakespearův Večer tříkrálový, Českobudějovické listy - 3.května 2002, str. 20.

Hrdinová, Radmila: Dejvický Revizor o děsu z autority - Právo, 27. ledna 1998, str. 9.

Hrdinová, Radmila: Kaiser je dobrým Hráčem, Právo Střední Čechy - 4.ledna 2000, str. 14.

Hrdinová, Radmila: Výnosné místo v nefedotovském balení, Právo – 2. května.2000, str. 12.

Hučín, Ondřej: Když Rus řekne, Divadelní noviny 9,1998, č. 3, str. 5.

Hulec, Vladimír: Dvě sovy jednou ranou, Divadelní noviny 12, 2003, č. 6, str. 5.

Hulec, Vladimír: Nikdy neudělám nic proti duši, Divadelní noviny 13, 2004, č. 8, str. 8-9.

(In,kos): Suchařípa má Fedotova rád(rozhovor s Davidem Suchařípou),MF Dnes, Plzeňský kraj – 20.března 2001, str. 4.

Christov, Petr: Zvíře – člověk jako zrůda, Divadelní noviny 12, 2003, č. 1, str. 7.

Jeníková ,Eva: V hráčích se herci vyřádí, VS - 15. prosince 1999.

Jiroušek, Martin: Fedotov inscenije Sologubovy běsy, MF Dnes, Volný čas.Kraj Moravskoslezský – 5. prosince 2003.

Juráček, Leoš: Režisér Sergej Fedotov a současná česká divadelní režie, Diplomová práce, DAMU Praha, 2001.

Just, Vladimír: Úvahy postdivadelní, Literární noviny – 16. května 2001, č.20.

Kábrt, Jan: Jak Fedotov v Shakespearovi ruskou duši hledal, MF Dnes - 5.června 2002, s.c/10.

Kerbr, Jan: Jak podvádí Kaiser a jak Suchařípa, Divadelní noviny 8, 1999, č. 2, str. 5.

Kerbr, Jan: Ostrava se mi rozpustila v krvi (rozhovor s Janem Hájkem), Divadelní noviny 15, 2006, č. 5, str. 8-9.

Kerbr, Jan, Vzpomínky na autenticitu, Svět a divadlo 15, 2004, č. 1, str. 40-43.

Král, Jan: Těžký večer s Michailem Bulgajkovem, Slovo - 4. listopadu, 1998, str. 7.

Kříž, Jiří P.: Čechovovy Tři sestry třikrát dobře a pokaždé jinak, Právo - 17. září 2001, s. 16.

Kříž, Jiří P: Čekání na Fedotova, Divadelní noviny 8, 1999, č.11, str. 12.

Kříž, Jiří P.: Do Prahy vtrhne Fedotovovo Zvíře, Právo – 9.1.2003, str. 11.

Kříž, Jiří P.: Komédie krásného bláznovství, Právo - 30.května 2002, str. 11.



Kříž, Jiří P.: Láska je schopná zničujících činů, Právo - 3. listopadu 1998, str. 12.

Kříž, Jiří P.: Práce se Sergejem Fedotovem mne uhranula, Právo - 1. prosince 1998, s.14.

(jpk)-Kříž, Jiří P: Předčasná derniéra Výnosného místa, Právo – 17. prosince 2001, str. 15.

Kříž, Jiří P.: Psí srdce bude bít na poplach v klubu Roxi, Právo - 26. listopadu, str. 15.

Kříž, Jiří P.: Sergej Fedotov předvádí svět posedlosti, Právo – 11. prosince 2003, str. 13.

Kříž, Jiří P.: Studenti DAMU hrají Zojčin byt, Právo - 4. května 1998, str. 14.

Kříž, Jiří P.: V Rusku stále žijeme gogolovskou dobu (rozhovor se Sergejem Fedotovem), Právo - 10. června 1997, str. 10.

Laštovková, Drahuše Anna: Hronov 2000 aneb už zase smrkám, Divadelní hromada, podzim 2000, č.XXIX., str. 23-24.

Mareček, Petr: Gogol, Idiot, Padoxové i Fidlovačka, MF Dnes – Kraj Hradecký – 20. června 2005, str. D/4.

Macek, Ivan: Každé představení je jiné, říká režisér (rozhovor se Sergejem Fedotovem), MF Dnes - 7. listopadu 2002, str. B/6.

Mareček, Petr: Fedotov a jeho mix magie a grotesky, MF Dnes – Kultura, Kraj Hradecký – 22. června 2005.

Mareček, Luboš: HaDivadlo: Čechov poprvé, MF Dnes-Kultura Jižní Morava - 18. května 2001, str. 3.

Mikulka, Vladimír: Dejvické provedení Gogolova Revizora sází na okoukanou komiku, Lidové noviny – 17. ledna 1998, str. 12.

Mikulka, Vladimír: Ďábelské souboje, Kritická příloha Revolver revue, březen 2000, č. 16, str. 97-111.

Mikulka, Vladimír: Konec špatný..., Divadelní noviny 15, 2006, č. 7, str. 5.

Mikulka, Vladimír: Z bez zábradlí na zábradlí, Kritická příloha Revolver Revue, listopad 2000, č. 18, str. 88-99.

Mlejnek, Josef: Pocta Léblovi se nevydařila, MF Dnes - 9. dubna 2001, str. 19.

Mlejnek, Josef: V HaDivadle sáhli na Čechova, Divadelní noviny 10, 2001, č. 12, str. 5.

Paterová, J.: Odvar z čechovovského čaje, Lidové noviny – 7. března.2006, str. 20.

Paterová, J.: Velmi veselý večer, Divadelní noviny 11, č. 11, 2002, str.6.

Pátková, Kamila: Mistr a Markétka kouzla zbavení, Svět a divadlo 9, 1998, č.4, str. 34-39.

Pavlovský, Petr: Kam za divadlem, Přehled kulturních pořadů, č. 3, březen 2000, str. 11-12.

Pavlovská, Petr: Kam za divadlem, Přehled kulturních pořadů, č. 11, listopad 2000, str. 10.

Pavlovský, Petr: Kam za divadlem, Přehled kulturních pořadů, č. 4, duben 2006, str. 18-19.

Pavlovský, Petr: Výrazný triumf dámské šatny, Lidové noviny - 3.dubna 2001.

Plodková, Jana: Hercova bytostná přítomnost na jevišti, Diplomová práce, JAMU, Brno, 2003.

Poullain, Polívková Chantal: Měl světlo v očích, Divadelní noviny 13,č. 8, 2004, str. 9.

Reissner, Martin: HaDivadlo hledá cestu, Zemědělské noviny - 21. května, str. 13.

Reslová, Marie: Pokus o Racka, Divadelní noviny 10, 2000, č. 9, str. 4.

Rolník, Jan: Sergej sahá na dno+Tři měsíce po, Divadelní hromada-zpravodaj amatérských divadelníků, loutkářů a recitátorů ve Východních Čechách, na pomezí Moravy a v části Sudet, podzim 2000, č.XXIX., str. 22-22.

Sloupová, Jitka: Nenápadný návrat hrdiny, Divadelní noviny 9, 2000, č. 10., str. 5.

Sováková, Jana: Klicperovo divadlo z Hradec Králové uvedlo Místra a Markétku, Plzeňský deník – 26.5.1998, str. 10.

Šmeralová, Eva: Gogolův Revizor v Dejvickém divadle, Haló noviny - 5. února 1998.

Šrámková, Vítěslava: Korupce na scéně, Rozhlas, 2000, č. 22.

Šmeralová, Eva: Pozoruhodné Tři sestry v HaDivadle, Haló noviny - 7. února 2002, str. 9.

Suchařípová, Helena: O věrnosti slovu, Divadelní noviny 8, č.7, 1998, str. 4.

Švejda, Martin J.: Ruská klasika na ruský působil v Dejvicích, Slovo - 21.ledna. 1998, str. 8.

Taussiková, Jitka: Herec musí zpřístupnit své podvědomí, říká ruský režisér (rozhovor s Fedotovem), MF Dnrs –Kultura z východních Čech – 25. 5. 1999, str. 3.

Tejkl, Josef: Stalinista ve Višňovém sadu aneb Hovoří Moskva, Divadelní hromada, 1994, č. X., str. 303-306.

Tichonovéc, Tatjana: Dětstvo, otčestvo i junost' téatra „U mosta“, Permskij press-centr, 1999, č.5, str. 56-62.

Tichý, Zdeněk A.: Revizor z Dejvic je drsnější, Mf Dnes - 14. ledna 1998.

Tichý, Zdeněk A.: V Hradci vládne d'ábelská Chantal, MF Dnes - 11. listopadu, 1998, str.22.

Tichý, Zdeněk A.: V Zojčině bytě Bukgakov nechybí, MF Dnes - 18.6. 1998, str.6.

Uhde, Milan: HaDivadlo hraje tři sestry, Svět a divadlo 12, č. 5, 2001, str. 46-50.

(TOF): Ve stínu ruské klasiky, Hospodářské noviny – 6. února 1998, str. 44.

Váňová, Magdalena: Splnil jsem si jeden sen, Hospodářské noviny - 28. března 2001, str.23.

Vojíková, Silvie: Večer tříkrálový v Českých Budějovicích, Zpráva z praxe, Katedra divadelní vědy, FF UK, Praha. 2002.

Volková, Natálie: V Čechii po Čechovu, Ruskoje Slovo, 2005, č. 5, str. 30-32.

Vrchovský, Ladislav: Režisér Sergej Fedotov věří, že víra přináší životní naději (rozhovor s Fedotovem), Rovnost – 10.ledna 2005, str. 21.

Závodský, Vít: Skvělý ostravský Idiot, Týdeník Rozhlas 13, 2003, č. 21, str.4.

Zapletnyuk, Katya: 'Dog's Heart' satire is winner for Russian director, The Prague Post - 7-13.dubna 2004, str. A/6.

(zde): Režisérův celoživotní úkol, Haló noviny – 19.ledna 2002, str. 10.

Zorina, Marina (ed): Permskij municipalnyj teatr U mosta (brožura vydaná k výročí 15. let trvání divadla), Perm, 2003.

## **Internetové prameny**

Fojtíková, Lucie: Temné síly na prknech, které znamenají svět, [www.poeta.cz/scarabeus/](http://www.poeta.cz/scarabeus/)

Lička, Milan: Fjodor Soligub, [www.ndm.cz/](http://www.ndm.cz/)

Lička, Milan: Nina Sadur: Panočka, [www.tiscali.cz](http://www.tiscali.cz)

Maťašeje, Nela: Sergej Fedotov: Panočka – horor na divadelních prknech, [www.sever.cz/text](http://www.sever.cz/text).

Tisková zpráva, Švandovo divadlo, [www.svandovodivadlo.cz](http://www.svandovodivadlo.cz)

## **Seznam video záznamů inscenací Sergeje Fedotova (pořídil je obvykle na premiérách pan Miroslav Bayer z Trutnova) :**

DAMU, Zojčin byt  
Klicperovo divadlo Hradec Králové, Mistr a Markétka  
Divadlo na zábradlí, Výnosbé místo,  
Městské divadlo Karlovy Vary, Racek  
HaDivadlo: Tři sestry  
Jihočeské divadlo, Večer tříkrálový  
Studio Marta, Jamu Brno, Zvíře  
DSPB Ostrava, Idiot  
KS Aréna Ostrava, Panočka

ruské inscenace:

Divadlo U mostu – Panočka

polské inscenace: Městské divadlo Bydhošť, Psi srdce

## Projekt – výběrové řízení na obsazení vedení Divadla Rokoko Celková umělecká koncepce

Vzhledem k mým vedoucím zkušenostem v profesionálním divadle (založení Divadla U mostu v Permi) vím, že základem úspěchu a kvalitní práce v uměleckém provozu, je tím názorem spřízněných spolupracovníků. Rozhodl jsem se tedy, že se tohoto výběrového řízení zúčastním spolu s produkčním manažerem Tomášem Zámečnickem, bývalým náměstkem ekonomického ředitele divadla v Karlových Varech, s nímž jsem se tam při práci setkal. Dalším spolupracovníkem je Petr Lanta, právě dokončující studium divadelní vědy na FFUK diplomovou prací o mé režijní metodě, který je mým režijním a dramaturgickým asistentem, a zároveň počítám s tím, že povede Studio při divadle Rokoko (viz níže). Uvažuji o spolupráci s dramaturgyněmi Kristýnou Žantovskou a Marií Louckou. Jsem též v jednání se scénografy, kteří se mnou pracovali na českých inscenacích.

Divadlo Rokoko se nachází na jediném "pravém" bulváru v České republice. S bulvárním a kabaretním divadlem je již tradičně spjato, avšak pokleslých i kvalitních zábavních podniků je v okolí dostatek. Nemá smysl jim konkurovat přímo, ale nabídnout to, co bulvár záměrně nenabízí: hluboký prožitek, **pravdivé setkání uprostřed velkoměsta**. To dokládá i úspěšná existence takových malých divadel-oáz na podobných místech například v Paříži.

Chceme vytvořit především divadlo **herectví prožitku**, navazující na nejlepší **tradice ruské divadelní školy** - "herectví těla a duše". Podobně vyhraněná scéna v České republice není. Práce v tomto typu divadla je zaměřena především na herce. Chceme systematicky zdokonalovat psychofyzický aparát celého souboru (pohyb, zpěv, jevištní mluva, ...). Při přípravě inscenací počítáme s hereckými tréninky přizpůsobenými potřebám souboru a jednotlivých herců - důležitá je právě individuální práce režiséra s hercem. Počítáme se stávajícím souborem, který chceme tímto způsobem stmelit a umožnit mu soustředěnou koncepční tvorbu. Z tohoto důvodu hodláme omezit účinkování externistů. Jinak nechceme v souboru provádět žádné necitlivé radikální personální změny. Pro zdravý vývoj takto uzavřené skupiny je důležitý přístup zvenčí přinášející oživení. Plánujeme tedy v každé sezóně hostování jednoho až dvou režisérů.

Chceme **divadlo velkých titulů**. Hodláme inscenovat velká díla světové (hlavně ruské) a české literatury, která nabízejí věčná lidská témata života a smrti a také mé osobní téma - mystiku (své pojetí divadla přibližuji v přiloženém rozhovoru z Divadelních novin). Repertoár budeme stavět žánrově pestrý. To dává možnosti výše zmiňované herecké práci, a zároveň to činí divadlo divácky atraktivním - každý si najde své, a to jak v rámci celého repertoáru, tak přímo v jedné inscenaci, která se vždy skládá z množství rovin. Budeme usilovat o syntetické divadlo, proto by se později na repertoáru měly objevit např. i žánry hudební (muzikál). V budoucnu uvažujeme i o uvádění tzv. rodinných představení. Přírozenou součástí by měly být zájezdy našeho souboru zachované v dosavadní míře, a zároveň hostování jiných divadel v Rokoku (např. Komorní scéna Aréna z Ostravy). Jednoduše řečeno chceme divadlo pro všechny, které uspokojí jak náročného kritika, tak obyčejného člověka. Na základě zkušeností s vedením Divadla U mostu v Permi vím, že takové divadlo je možné.

Ruskou tradicí, které se ani v tomto případě nechci vzdát, je též existence Studia při profesionálním divadle. Vedle mladých začínajících divadelníků se na jeho práci mohou podílet i členové kmenového souboru. Tato otevřená experimentální činnost těžící z nadšení tvůrců přináší inspirativní tvůrčí impulsy.

## Návrh dramaturgického plánu Divadla Rokoko

### sezóna 2004-2005

- 1) Franz Kafka: Zámek
- 2) Nikolaj Vasiljevič Gogol: Revizor
- 3) Michail Bulgakov: Mistr a Markétka
- 4) Martin McDonagh: Kráska z Leenane

režie, dramaturgické zpracování: Sergej Fedotov

dramaturgická spolupráce: Kristýna Žantovská, Marie Loucká, Petr Lanta

scéna: Sergej Fedotov a moji stálí čeští spolupracovníci

+ 1 inscenace studia reflektující aktuální témata zúčastněných na základě četby díla Karla Čapka

### sezóna 2005-2006

díla autorů Fjodor Michajlovič Dostojevskij, Nikolaj Vasiljevič Gogol, František Langer (Svatý Václav na Václavském náměstí?), současná ruská dramatika (Nikolaj Koljada, Petruševská)

plánovaná spolupráce s dalšími režiséry: Martin Huba, Ondřej Sokol

+ inscenace studia (důležité téma aktuálně prožívané, ne titul)

### sezóna 2006-2007

A. N. Ostrovskij: Les, William Shakespeare, současná česká hra (René Levinský, Jindřich Veselý, Roman Sikora?), muzikál či jiný hudební žánr (Alexej Rybnikov: Juno a Avos?), dramaturgické zpracování Haškova Švejka

plánovaná spolupráce s dalšími režiséry: Janusz Klimzsa, Vladimír Morávek

+ inscenace studia

## Návrh na využití současného repertoáru Divadla Rokoko

Nepočítáme s nevyužitím dosud hraných titulů. K zodpovědnému vyřešení další existence současného repertoáru je však nutné s tímto se důkladně seznámit, tzn. vidět všechny inscenace a také hovořit se souborem, získat názor zúčastněných.

Předpokládáme, že umělecky kvalitní inscenace by měly být zachovány a pomoci tak překlenout období výstavby nového repertoáru. Nechceme vynášet předčasné soudy, ale mezi takové považujeme (na základě vlastních diváckých zážitků a dalších odborných referencí) Libertin, Romeo a Julie, Plný kapsy štrůů a některé další. Rozhodně nemáme zájem dále uvádět inscenace After Dinner a Pod Jižním křížem, které považujeme za hodně špatné. Ve druhé zmíněné navíc účinkuje mnoho externistů, což je v rozporu s naší koncepcí tak jako inscenační postup a herecký projev.

## Dílna v Hronově (zapsáno 5.srpna 1997)

1. Rozcvička, všichni napodobují pohyby předevičujícího inspirované pouštěnou hudbou.
2. Napadení protivníka výkopem proti břichu, protihráč staví rukama 5 cm od břicha blok, dlaně vodorovně přes sebe, tělo reaguje jako na skutečný úder. Pracovalo se ve dvojicích, jeden vždy útočil, druhý se bránil.
3. Rány proti obličejí – bokem proti své dlani – hlava protivníka reaguje ve směru rány.
4. Pochody, emoce, psychologické gesto možné smrti na cestě. ( Svit Luny doprovod milované a milující osoby – rozbouřené moře – prosba Boha o spásu)  
Píseň vzpomínajících mrtvých námořníků. Uvolnění na zemi.
5. Mužici v národní písni již pátý den pijí a mají bol za mrtvého pána. Uvnitř v nich ale sedí čertík, „karáže“- rarášek.
6. „**Zrození mutanta**“ v nás (z nás). Všichni se řídí přímými instrukcemi Fedotova, zní stále hudba, která se ovšem mění podle nálady situace. Nejdříve nastává proměna - nevěříme tomu, chceme to zrušit, nejde to, raději nežít.
7. Všichni jsou mutanti, derou se k matce mutantce, je jim zima, mají hlad. Mohou jeden druhého umačkat. Matka pláče, umačkali ji nejslabší dítě, ostatní nevědí co se stalo, pak zjistí, že přišli o sestřičku a pláčí. Nářek mutantů nad mrtvolou.(Vše ozvučeno hudbou a úpěním) Pohřeb. Matka všechny ostatní aktivizuje k dalšímu bytí. Odcházejí žít do jiné země. Nesou nemocnou, i když jejich fyziognomie k tomu není příliš uzpůsobená. Kolektivní cítění údělu.
8. Zrušení napětí. Nabývání energie prostřednictvím zpětného prožitku.

### Hronovská dílna – cvičení (zápis č.2)

1. Rozesmívání protějšku, kdo vydrží nejdéle bez úsměvu? Probíhá formou soutěže, jedna skupina stojí v řadě druhí (Quasimódové) přichází k svému protějšku a svým jednáním se jej snaží rozesmát. Kdo nejdéle odolá vyhrává.
2. Soustředění při chůzi v kruhu (přitom různé figury).
3. „**Čerpání vesmírné energie.**“ Prováděno v menších skupinkách, členové skupiny vytvoří ochranný kruh, ve kterém stojí „čerpající“. Ten dá ruce vzhůru, otáčí se pak kolem vlastní osy (zpočátku např.20x), pak jde přímo ke zdi (dívá se za rukama), pokud možno se jej nikdo nedotýká.

4. Opilecké scény: uvolnit oči a nefixovat protějšek, panoramaticky zaznamenávat okolí, improvizovat, ale přemýšlet o tom (i při hudbě).
5. Spojování programů jednotlivých programů.
6. Sami za sebe s improvizovaným programem jednání a chování. Chce se nám spát, je nám těžko a smrt, život je hrozný. Pláč z tohoto smutku.... (Emocionální projev)
7. Je válka, miláčka vedou do války, dívky vědí, že se nevrátí. Objímání milenců, pak jdou do prostoru, zbývá minuta do odjezdu vlaku a dvojice se rychle vrhají k sobě a definitivně se loučí.
8. **Drak.** Přivlastňuje si poddané. Všichni se na něj dívají, snaží se pochopit co po nich chce. Drak je vede rukama. Všichni mají cítit jeho sílu. Kohokoliv může zabít pouze svou energií. (Obměňovat drakův systém.)
9. Mateřská škola, tanec v kruhu : „Družno tancujeme, tratata tratata, tanec náš všelij náš, eto lavata.“ Všichni se drží postupně za nos, uši atd. („Ruce byly?? Nohy byly? Nebyly,“ atd)...?
10. Stojí dvojice zády k sobě (10 cm od sebe). Jeden 3x vnitřně křikne „Obrať se“. Druhý se otočí a podle zdvižené ruky vysílajícího pozná, že slyšel dobře.
11. Přetahování přes čáru.
12. Trakaře – nosí druhého na zádech a závodí.
13. Výskoky, ohebnost končetin, kroky jógy.
14. Vysockého píseň *Koně jeďte pomaleji* - psychologické gesto.
15. Loučení (znovu) - náhle vysvobození.
16. V kruhu se všichni drží za ruce. Mručení, předávání energie.

Středisko amatérské kultury IMPULS, Okružní 1130, 500 03 Hradec Králové

DÍLNA SERGEJE FEDOTOVA \_ Jiráskův Hronov 2005 /Velké Poříčí n.Met./

Datum: 4. 8. - 13. 8. 2005 /s možností přespaní do neděle/

Milí přátelé,

na základě Vaší přihlášky Vám zasílám tyto informace:

1. Sejdeme se ve čtvrtek 4. 8. ve dvanáct hodin ve školní a obecní jídelně vedle základní školy na náměstíčku Velkého Poříčí.
2. Ode všech zúčastněných vyberu poplatek 1.800,- Kč /na výdeje spojené s lektorem, ubytování, zlevněné vstupenky do divadla a na provozní náklady spojené s prací v dílně.
3. Ubytujete se v téže budově - nad sportovní halou - v přisálí /dnes již salonku/ na koberci a na svých podložkách, ve vlastním spacáku.
4. Přesuneme se do místní sokolovny asi 4 minuty vzdálené, kde se budete moci v restauraci naobědvat /ceny jsou příznivé/. Stravování si hradíte sami, v místě jsou i všechny potřebné obchody.
5. Ještě ve čtvrtek, od 14.30 hodin do 18.00 hodin proběhne první lekce herecké dílny v sále sokolovny.
6. Vstupenky na festivalová představení Vám předám. Hronovské Jiráskovo divadlo je vzdálené 20 minut, myšleno běžné chůze.
7. Kdo jste si loni odvezl klíče od ubytovacích prostor, přivezte si je.
8. Dále potřebujete: černé a civilní barevné pohodlné úbory a přezůvky do interiéru. Dále pak hudební nástroje, případně nosiče se zajímavou hudbou k tématu Žebrácké opery - pokud máte možnost.
9. Od pátku bude dílna probíhat vždy od 9.00 hodin do 13.00 hodin, výsledky společné práce můžete po dohodě s lektorem předvést v pátek 12. 8. v pozdních večerních hodinách pozvanému publiku.

Těším se na setkání s Vámi a zdravím.

Karla Dörrová,  
org. ved. dílny

tel: 602 628 998

V Hradci Králové dne 29. 6. 2005



MĚSTSKÁ DIVADLA PRAŽSKÁ

ABC ● KOMEDIE ● ROKOKO

112 14 PRAHA 2 - NOVÉ MĚSTO, LAZARSKÁ ULICE 6

Tel.: sekretariát 24 94 64 99, 24 94 70 66, fák 24 94 70 99  
účetárna 24 94 70 69 — osobní odd. 24 94 80 73

č. j.

Vážený pan  
Petr Lanta  
(pro p. Sergeje Fedotova)

Pod Skalkou 10/15  
542 32 Úpice

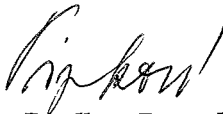
V Praze dne 1. 7. 2004

Vážený pane,  
Vážená paní,

na návrh výběrové komise jste postoupil (-la) do druhého kola výběrového řízení na obsazení funkce uměleckého šéfa Divadla Rokoko.

Dostavte se, prosím, na rozhovor před komisí dne 12. 7. 2004 v 10.00 hod. na ředitelství MDP.

Každý z uchazečů bude přizván ke krátkému pohovoru (pořadí bude určeno losem) a každý z Vás bude mít cca 5 min. na stručné představení svého záměru. Přibližně ve 12.00 hod. Vám bude sděleno, zda postupujete do další části II. kola výběrového řízení, které bude pokračovat v odpoledních hodinách.

  
Mgr. Radka Pipková  
ředitelka MDP



MĚSTSKÁ DIVADLA  
PRAŽSKÁ  
ABC - ROKOKO  
120 00 Praha 2  
Lazarská 6



Divadlo Na zábradlí, A. N. Ostrovskij: Výnosné místo



Hadivadlo, A. P. Čechov: Tři sestry



Divadlo Petra Bezruče, F. M. Dostojevskij: Idiot (zkouška – režisér uprostřed)



Divadlo Petra Bezruče, F. M. Dostojevskij: Idiot (L. Žáčková, J. Kaluža)



**Komorní scéna Aréna Ostrava, M. Bulgakov: Psí srdce**



**Komorní scéna Aréna Ostrava, Nina Sadur: Panočka**



Permský umělecký institut, 1979, S. Fedotov vlevo, uprostřed jeho profesorka, vpravo herec a osvětlovač divadla U Mostu Vjačeslav Leurdo



Divadlo U Mostu, M. Bugakov: Zojčin byt



**SERGEJ FEDOTOV.** „Člověk v sobě dokáže zaktivizovat magické síly.“ říká ruský režisér Sergej Fedotov.