

UMĚNÍ JE VŽDYCKY PODEZŘELÉ

Rozhovor s Václavem Cejpkem

NAĎA SATKOVÁ



Václav Cejpek v učebně 104 na Mozartově 1, kde přednášel dějiny světového divadla generacím studentů. Archiv JAMU.

Prof. PhDr. Václav Cejpek, milovník díla Thomase Bernharda, je respektovanou osobností divadla s výrazným přesahem do dalších uměleckých oblastí. Poté, co na Filozofické fakultě dnešní Masarykovy univerzity vystudoval obory divadelní věda a germanistika, začal pracovat v ostravském studiu Československé televize a následně přešel do brněnského studia, kde působil jako dramaturg. V letech 1987–2003 byl dramaturgem Mahenovy činohry Národního divadla v Brně, přičemž tato scéna mohla čerpat (a stále čerpá) z jeho překladatelské činnosti, zejména z oblasti německojazyčné dramatiky. Od roku 1990 působil na JAMU, kde kromě pozice pedagoga dramaturgie a dějin divadla zastával rozličné funkce až po rektorskou. Zasloužil se také o prosazení výstavby budovy Divadla na Orlí, jež se stalo pulzující součástí brněnského kulturního života. V roce 2025 mu JAMU udělila titul emeritní profesor. Profesor Cejpek prožil celý život v Brně a tam jsme se také sešli. Toto město vnímá jako přehledné společenství dobrých lidí a kultury, a blížká je mu i Vídeň, jež je podle něj lidštější než Praha. Ačkoli jsme se domlouvali, že nepůjde o bilanční rozhovor, vzpomínání na inscenace a osobnosti jsme se nakonec nevyhnuli.

Ohlížíte se rád do minulosti?

Nedá se říci, že bych měl bilancování rád nebo nerad, spíš mi nevadí. Klidně se do minulosti vracím, vzpomínám a něco si zpětně řeším. Návrat k minulému dění může být užitečný, občas je ale problémem paměť, která je pro bilancování nezbytná. Vrátka, kdy se do ní dostanete, někde existují, ale najít je...

Několikrát jsme spolu mluvili o tom, že už vás dnes v divadle nic nezaskočí, že byste si ho dokázal představit ledaskde a v něm ledacos. K Mahenově činohře se ještě dostaneme, ale zajímalo by mě, jaké divadlo máte rád? Ne vždy totiž nastane ideální situace, kdy má člověk možnost vytvářet přesně to, co je jeho srdci nejbližší.

Když to vezmu od diváckých začátků: můj vztah k divadlu se rodil na základní škole. Více pravidelně jsem do něho začal chodit asi v patnácti letech, to jsem měl dokonce předplatné do Divadla bratří Mrštíků. Ovlivnily mě i divadelní přenosy v televizi a televizní inscenace. V té době jsem přilnul k pravidelným textům, hlavně ke klasickým dílům z doby renesance nebo romantismu a k dramatice 20. století. Tenkrát mě hodně oslovil Dürrenmatt. Shodou okolností byly jeho hry v Brně hodně uváděny, vzpomínám si třeba na famózní *Návštěvu staré dámy* v Divadle bratří Mrštíků. Po roce 1989 se otevřely hranice a to, co u nás nebylo, jsem měl možnost poznat ve Vídni nebo v Drážďanech, Lipsku a Berlíně. Tam se rodil můj vztah k „modernímu“ divadlu, které se tady ještě nedělalo. Mému srdci nejbližší tedy bylo činoherní divadlo na základě klasického textu s velkým důrazem na herecké výkony. Vždy mě zajímala práce herců, umění, kde to všechno vzniká. A jak šel život, poznával jsem i jiný typ divadla, „moderní“, které mě dostalo taky.

Když zmiňujete herecké výkony, navažme na ně. Většinou se na to ptáme herců, ale proč by takovou otázku nemohl dostat i dramaturg: jakou roli byste si chtěl zahrát, kdybyste k tomu měl příležitost?

Nejsem jako kolega Petr Oslzlý, který si na herectví postavil půlku kariéry, nemám takovou touhu a schopnost. Představa, že bych coby bytostný introvert vstoupil na jeviště, pro mě byla zpočátku nemyslitelná. Toužil jsem skončit na brněnské germanistice v zaprášené knihovně, kam nikdo nechodí. Četl bych, studoval, katalogizoval, to by mě bylo bavilo. Jenže to úplně nevyšlo, začal jsem pracovat v televizi, kde to je všechno, jenom ne introvertní. Ten blázinec mě hrozně znervózňoval, ale postupně jsem si zvykl a introverzi zaměnil za komunikativnější způsob.

A jakou roli bych si rád zahrál? To je těžké. Asi něco z toho, co jsem měl možnost důkladně poznat, nějakou klíčovou postavu dramatiky Thomase Bernharda, třeba Immanuela Kanta. To by mi vyhovovalo stylem myšlení, složitostí a kompaktností. Nebo by mě lákala některá z postav hry, kterou jsem přeložil s titulem *Velikáni*. Dnes bych ji nazval *Celebrity* – ale nic takového tehdy neexistovalo. Vystupují v ní skutečné slavné osobnosti, herci, režiséři, těžko si vybrat jednu postavu.

Kdybychom to ještě maličko pootočili, do které hry byste zašel na návštěvu? Ke komu byste si rád přisedl ke stolu, kde by vám bylo dobře, nebo na jaké společenství byste se rád podíval zblízka?

Chtěl bych do nějaké Shakespearovy komedie, nejlépe do *Snu noci svatojánské*, protože tam je toho navštívit.

A do kterého z těch světů byste rád vstoupil?

Nejlépe do lesa, kde žijí bytosti jako Puk, Titanie nebo Oberon. Asi bych šel právě za Pukem, to je dobrá bytost ke komunikaci. Vždycky mi dráždilo představitivost, kde se to vlastně odehrává. Když se v lese ocitnou lidé, bloudí – je to sen, svatojánská noc a z toho vzniká chaos, který mě nějakým způsobem láká. To prostředí je zvláštní, není „normální“, co si budeme povídat, ale i proto bych tam chtěl. Na *Snu* jsem dramaturgicky pracoval s Martinem Čičvákem, s nímž jsme si rozuměli v pohledu na divadlo. Měl inscenaci dobře promyšlenou, celý děj se odehrával v jakémsi močále, herci se máčeli ve vodě. Nebyl to krásný, vlídný les, kde pod stromy rostou houby. Bylo to divné, ale hezky divné.

Tato inscenace měla premiéru v roce 2000. Když se vrátíme ještě o pár let zpět, v Mahenově činohře jste se po roce 1989 pouštěli do velkých opusů, jako byly například *Merlín aneb Pustá zem* v lednu 1996 a *Faust* o rok později. Proč jste volili zrovna tyto hry právě v tuto dobu?

Když jsem v roce 1987 přišel do Mahenovy činohry, byl už repertoár sezóny hotový, zdědil jsem ho. Připravoval jsem tedy tituly na novou dobu, aniž bych věděl, že bude nová. Po několika sezónách k nám přišel Miroslav Plešák, což pro mě byl dar z nebes. Znal jsem ho ze Zlína a vážil si ho jako dramaturga zejména pro jeho komunikační schopnosti. Za několik sezón se stal mým kolegou; byl o deset let starší, lidsky zralejší, usměrňoval mě a já od něj pochytil spoustu profesně užitečných dovedností.

Na začátku devadesátých let jsme měli dilema, co hrát. Mohli jsme uvádět cokoli, ale jak si vybrat? Měli jsme koncepci, která byla, myslím, pravdivá – že ta doba byla zcela rozvrácená. Po revoluci tomu tak opravdu bylo, protože lidé ztratili životní jistoty a opory: prožili čtyřicet let v komunistické ideologii a teď měli najednou absolutní svobodu – jenže moc nevěděli co s ní. Mravní pravidla, základy společnosti, schopnost vytvářet si na základě získané svobody vlastní strukturu života – to byla neznámá. Bylo třeba se tomu učit. Říkali jsme si proto, že je potřeba uvádět hry, které ukážou svět jako vykloubený, ale zároveň nabídnou nějaké východisko. Tituly, kde zasvítí cosi, co stvrzuje naději. To je právě klasika, to je Shakespeare. Rozhodli jsme se, že skoro v každé sezóně uvedeme jednoho Shakespeara: komedie, nekomedie, inscenovali jsme *Hamleta* i *Romea a Julii*. Do této linie patřil i *Faust* jako základní existenciální dílo o smyslu života, o světě obráceném vzhůru nohama, jímž nešťastný Faust prochází.

Za dramaturgické objevy lze považovat dvě inscenace z oblasti francouzské dramatiky, které jste na začátku devadesátých let nasadili: *Zvěstování Panně Marii* a *Saténový střevíček*. Neměli jste strach, že budou pro diváky příliš komplikované?

V té době jsme skutečně uvedli dvě hry Paula Claudela, obě režíroval Zdeněk Kaloč. Ve *Zvěstování Panně Marii* hrála Violenu Zuzana Slavíková. Pamatuju si, jak mi říkala, že na tom s Kaločem pracují a on se jí snaží posadit hlas níž, aby lépe vyzněly vypjaté duchovní scény. Skutečně ji v těch pasážích naučil mluvit jinak. Nikdo si toho tehdy asi nevšiml, je to technický detail, ale já jsem se díky tomu učil, co vlastně můžu na divadle použít.

V devadesátých letech jsme se snažili budovat jakousi myšlenkovou bázi, o kterou by se diváci mohli opřít. Samozřejmě jsme neměli ambici, aby se z toho stala masová záležitost a lidé šli na náměstí Svobody demonstrovat za Violenu. Ale věřili jsme, že některé věci fungují: něco vidíte, možná to zprvu odmítnete, ale někdy to do vás vleze a dojde vám to třeba za pár let – nebo taky vůbec. Tuto dramaturgickou linii jsme volili vědomě, i s tím rizikem. I když jsem tento typ dramatiky miloval, v jistou chvíli, asi po šesti nebo sedmi sezónách, jsem začal mít pocit, že už toho je moc, že to leze na nervy. Doba se změnila a staré problémy se náhle vzdálily. Proto jsme se postupně obrátili k současné dramatice. Tehdy do souboru přišel Martin Čičvák a přímo lačnil po jiných textech a jiné poetice, a tak režíroval Bernhardova *Immanuela Kanta* nebo *Ithaku* Botho Strausse.

Nebylo vám někdy líto, že je dramaturgie vlastně neviditelná, téměř nezapsatelná, recenzenti se jí málo věnují nebo její vklad vůbec nepoznají? Děláme dost, aby nejen po dramaturgii, ale i po celých inscenacích něco zbylo?

Samozřejmě jsem o tom přemýšlel hned, když jsem nastoupil na své první místo po vysoké škole a po vojně. Pracoval jsem jako dramaturg v ostravské televizi, a když jsem potkával spolužáky ze střední školy, ptali se, co dělám. „Cože, ty jsi dramaturg v televizi? To asi máš plno peněz,“ měli hned závěr. To, že jsem bral 1 200 Kčs čistého, žebráckou almužnu, jsem jim nemohl říct, protože by mnou okamžitě pohrdli. Kdyby se mě bývali ptali, co tam přesně dělám, nedovedl bych jim pořádně odpovědět. Když jsem začal pracovat v divadle, poznal jsem, jak je dramaturgie vrstevnatá. Nejprve dlouho spolupracujete s režisérem, s některým víc, s některým méně. Pak přijdou zkoušky, kdy pracujete s celým souborem. Zpočátku jsem chodil na zkoušky často, třeba u režiséra Kaloče, kde bylo na co se dívat; poznal jsem, jak celý proces běží. Taký jsem se postupně naučil komunikovat s herci, dávat připomínky, budovat vztahy. To teoretické a divadelně-vědné je samozřejmě nutné a postupně jsem přišel i na to, jak to přesně vyjádřit a sdělit hercům.

Vaše studie *Černý anděl* u nás patří k základní literatuře o díle Thomase Bernharda. Jak jste se k jeho hrám dostal?

To byla zvláštní souhra okolností. Už jsem byl zaměstnaný v Mahence, když mi bývalý kantor z germanistiky Jiří Munzar nabídl, abych jel do Vídně. Na germanistice totiž měli stipendia od Rakouské společnosti pro literaturu a z germanistiky už tam všichni byli, nebo nechtěli jet. Já jsem chtěl hned, ale musel jsem se domluvit v divadle, aby mě pustili. Dostal jsem oficiální zvací dopis, nedopatřením jsem ho však v kanceláři vyhodil a pak jsem musel hledat ve všech kóších. Na hranicích ho po mě opravdu chtěli a naštěstí jsem ho nakonec měl, protože kdyby ne, valím domů a zbydou mi oči pro pláč.

Ve Vídni jsem se setkal s lidmi, kteří měli pochopení pro tu mou zvláštnost, že nejsem z univerzity, ale z divadla, a nabídl mi, že mi zprostředkují lístky na představení, pokud si nějaké vyberu. Samozřejmě jsem po tom skočil. Dopoledne jsem seděl v univerzitní knihovně a večer v divadle, hlavně v Burgtheateru. A tam i tam jsem se dostal k Bernhardovi. V Česku byl „miniznamý“, vyšly tu jen dva překlady próz. Kdybych nebyl germanista, s jeho jménem se ani nesetkám. V Burgtheateru uváděli jednu nebo dvě jeho hry, ale v knihovně byly všechny jeho texty a recenze na inscenace. Spoustu věcí jsem si okopíroval, Bernhardovy práce i texty o něm. Najednou jsem o tomto velkém dramatikovi získal přehled, zbláznil jsem se do jeho her, byla to přesně moje poetika. Byla mi blízká tím, jak je divná a jak jsou v ní porušena všechna pravidla, třeba těmi šílenými monology. Bernhard je pro mě guru, úplně mě ovládl.

Hry Thomase Bernharda nebo dramatizace jeho románů se na českých jevištích stále objevují, například v sezóně 2025/2026 měla premiéru inscenace *Síla zvyku* v Komorní scéně Aréna. Přemýšlela jsem ale o tom, že některé Bernhardovy hry u nás „nefungovaly“, nemohly „fungovat“...

Po roce 1989 se s Bernhardem prolomila vrata. Všichni se do něj zbláznili a doufali, že stejně jako v zahraničí bude i u nás každá bernhardovská inscenace událostí. V roce 1996 si Peter Scherhauser pro svůj herecký ročník vydupal inscenaci Bernhardovy hry, JAMU tak patřila mezi první, kdo po tomto dramatikovi sáhl.¹ Tehdy jsem tu hru přeložil jako *Velikány*. Bernhard ji zalidnil reálnými postavami – skladateli, herci, operními zpěváky – které v Rakousku zná každý, ale u nás tak proslavené nejsou. Inscenace zůstala na půli cesty, ale důležité bylo, že vůbec vznikla. Ve hře nejde o konkrétní jména, ale princip, že jsou to celebrity. Kdyby se text nějak stylizoval a od začátku se zdůraznilo, že není důležité jméno, ale typ a charakter, pak by bláboly, které říkají, a odhalování společenské struktury a vztahů mohlo fungovat. Muselo by se to ale udělat chytře a hned od začátku přemýšlet, jak hru českému divákovi přiblížit. Jinak je v našem prostředí těžko komunikovatelná.

Kromě úspěšného působení v Mahenově činohře musíme zmínit vaši profesní dráhu na JAMU. Celé generace studentů tvrdí, že když se řekne posluchárna 104 na Divadelní fakultě JAMU, vybaví se jim dějiny světového divadla a vaše přednášky. A že až tyto přednášky naplnily jejich představu o tom, jak to má na vysoké škole vypadat. Měnila se podoba výuky dějin divadla na JAMU?

Prošla jistým vývojem. Při zakládání oborů se vědělo, že by výuka měla obsahovat dějiny divadla. Tehdy jsme měli studentů mnohem méně, některé obory ještě neexistovaly. Bylo třeba vymyslet metodu výuky, oslovovali jsme různé pedagogy, kteří by mohli dějiny učit. Bořivoj Srba moc nechtěl, já jsem měl také jiné starosti. Byli jsme schopní přednést jednu přednášku, jedno téma, na další jsme zvali hosty. Semestr měl třeba pět témat, bez chronologie, podle specializace zapojených osob. Byli to odborníci na slovo vzatí. Postupně se však ukázalo, že když vychrlíte na studenty různých oborů něco úzce specializovaného, začne to drhnout. Něco potom znali na úrovni vysokoškolských odborníků, něco vůbec. Nějak jsem se namočil do hledání optimální koncepce a inspiroval se na Vídeňské univerzitě, se kterou jsme v té době měli blízké styky. Zjistil

1 Inscenace *Vyvolení aneb Velikáni* měla ve Studiu Marta premiéru 15. dubna 1996, inscenace *Ritter, Dene, Voss* (s obsazením Emília Vášáryová, Zdena Hadrboľcová, Jiří Ornest) v Divadle Na zábradlí byla poprvé uvedena o dva měsíce později.

jsem, že i na tak prestižním oboru, jako je Theaterwissenschaft, tedy oboru založeném na faktických znalostech, jejich nejlepší profesori přednášejí dějiny divadla. Když se k přehledovým přednáškám z dějin divadla „snížili“ – jak to komentoval například Bořivoj Srba – nejlepší profesori z Vídně, tak proč bychom to nemohli udělat i u nás.

Vzpomínáte si na nějaký originální dotaz, který jste od studentů během výuky dostal?

Když jsem přednášel o antickém divadle, studenti napjatě poslouchali a pak se přihlásili s dotazem: „A prosím vás, kam ti lidi chodili na záchod?“ Byl to naprosto případný dotaz, když ode mě předtím slyšeli, že slavnosti probíhaly od rána do večera a že se tam sešlo třeba patnáct tisíc lidí. Ujistil jsem je, že to bylo velmi pokrokově hygienicky řešeno.

Stál jste také u zrodu Divadla na Orlí. Byly plány na budovu a na to, co se v ní bude odehrávat, velkolepější, nebo se podařilo zrealizovat vše tak, jak jste chtěli?

V podstatě se nakonec vše povedlo zrealizovat tak, jak se zamýšlelo. Divadelní fakulta se natolik rozrostla, že měla dva herecké obory, činoherní a muzikálový, hudební fakulta měla také své divadelní obory, a proto došlo na zběsilou myšlenku postavit divadlo. Když jsem se stal rektorem, probíhala architektonická soutěž. Vše běželo dobře, ale pak se objevili památkáři, kteří měli výrazné připomínky, a městští zastupitelé, kteří se nás pokoušeli přesvědčit, že Brno už přece nepotřebuje žádné další divadlo, že jich má dost a že s těmi našimi 120 místy zničíme divadelní konkurenci. Snažili jsme se vysvětlit, že to v pravém slova smyslu nebude divadlo pro Brno, ale pro školu. To bylo schůzí, konferencí, jednání, hraní nečistých her a útoků novinářů. Naštěstí jsme na naší straně měli hlavního architekta města Brna Jaroslava Josífka, který nám významně pomohl.

To je téměř zázrak, že se divadlo postavilo...

Ano, to je. Můj přínos je naprosto neviditelný, nezjistitelný. Ne, že bych měl pocit křivdy, to vůbec ne. Není mi nic odpornějšího a nic neumím méně než různé intriky a podivná jednání, ale tehdy mi nezbylo nic jiného než to celé absolvovat. Naštěstí potom nepřátelé zmizeli, divadlo stálo a funguje dodnes.

Nemáte pocit, že to, co jste pro vysoké umělecké školy vybojoval jako rektor, se i dnes stále musí obhajovat?

V rektorské funkci, po Aleně Štěpánkové-Veselé a Aloisi Hajdovi, jsem se zúčastnil mnoha jednání o vysokých uměleckých školách. V té době existovaly v Česku čtyři: AMU, VŠUP, AVU a JAMU a měly naštěstí dobré vztahy, nehádaly se. Snažili jsme se společně vybojovat priority, ale některým věcem lidé na ministerstvu vůbec nerozuměli. Nedokázali pochopit, že u nás jeden pedagog obvykle nepřednáší 200 studentům, ale často máme jednoho kantora na jednoho žáka, nebo jsou zaměstnanci školy „v přesile“ – když se jednomu studentovi věnuje vyučující a korepetitor. Museli jsme hodně bojovat. Záležela na tom existence školy, neměli jsme kam couvnout, nemohli jsme učit třeba pět klavíristů najednou. Tedy mohli, ale jací by to potom byli umělci? Sleduji, že něco podobného se řeší i teď, stále jsou problémy s financováním školství, neřkuli vysokého školství, neřkuli vysokého uměleckého školství. Bohužel to nelze změnit navzdý, musí se to stále vysvětlovat. Umění je vždycky podezřelé.

Mgr. Naďa Satková, Ph.D.
Janáčkova akademie múzických umění
Divadelní fakulta
Kabinet pro výzkum divadla a dramatu
satkova@jamu.cz

V rámci Kabinetu pro výzkum divadla a dramatu na Divadelní fakultě JAMU se věnuje dějinám divadelní reжіe 20. století a britskému dramatu přelomu milénia a jeho inscenacím. Vyučuje například dějiny divadla a teorii dramatu a působí též jako odborná redaktorka.



Toto dílo lze užít v souladu s licenčními podmínkami Creative Commons BY-NC-ND 4.0 International (<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/legalcode>). Uvedené se nevztahuje na díla či prvky (např. obrazovou či fotografickou dokumentaci), které jsou v díle užity na základě smluvní licence nebo výjimky či omezení příslušných práv.