

REZONANCE KOVADLINY

MAREČKOVÁ, Tereza – NOVOTNÝ, Petr J. – VODIČKA, Libor (eds.). 2022. *Činoherní Ústí. Ve znamení kovadliny*. Brno: Větrné mlýny – Činoherní studio města Ústí nad Labem, 2022. 416 s. ISBN 978-80-7443-462-4.

Činoherní studio v Ústí nad Labem představuje výjimečný scénický prostor s bohatou historií. Právě zde začala cesta dnes slavné české herecké extraligy a tvůrčích týmů, podílejících se na formování estetiky českého divadla. Souborná antologie *Činoherní Ústí: Ve znamení kovadliny* vznikla, podobně jako dokument Martina Ryšavého *Činoherní studio: Sezóna 50* odvysílaný Českou televizí ku příležitosti oslav 50 let existence této jedinečné studiové scény. Co vlastně přináší čtyř set stránková graficky originálně pojatá antologie mapující historii jednoho divadla? Jako bývalá dramaturgyně Činoherního studia, s nímž mě pojí silné vzpomínky i pouta, se pokusím odpovědět a vyzdvihnout důležité momenty této divadelní scény i knihy.

Obsáhlá antologie vzpomínkových textů, výpovědí a rozhovorů zachycuje období Činoherního studia v letech 1958–2022. Edičně ji připravili Tereza Marečková, která na ústecké scéně působila jako dramaturgyně, teatrolog Libor Vodička a dramatik, režisér a spoluzakladatel divadelního souboru *Krvík Totr* Petr Jediný Novotný. Jde již o pátou publikaci v řadě věnovanou této scéně. První, která vyšla v roce 1992, mapovala ranou etapu ústecké scény a nesla název *Dvacet let – Činoherní studio, scéna SD Ústí nad Labem* (Schováňková 1992), odpovědnou editorkou byla Lída Schováňková. Následovalo *Kladivadlo* Miloše Dvořáka a Pavla Fialy z roku 1998 (Dvořák – Fiala 1998), v roce 2002 vyšla publikace Davida Czesaného

30 let Činoherního studia (Czesany 2002) a o deset let později antologie Vojtěcha Bárty *Činoherní studio Ústí nad Labem: dalších 10 let: 2002–2012* (Bárta 2012). Nejnovější a rozsahem nejobsáhlejší antologie se ocitá někde na pomezí mezi již vysloveným a dosud nevysloveným.

Ředitel Činoherního studia Jiří Antonín Trnka v předmluvě s názvem „Padesát“ vysvětluje, že k rozhodnutí knihu sepsat přispěla skutečnost, že dosud neexistovala „samostatná teatrologicko-historická publikace, která by se divadelnímu fenoménu Činoherní studio obsáhleji věnovala“ (10). Koncepti dřívějších publikací tato v zásadě zachovává, ale k pohledu tvůrců a aktérů přidává právě i pohled teatrologicko-historický. Kniha je členěna chronologicky dle jednotlivých historických etap divadla, přičemž každou zpracoval jiný autor.

První část s názvem „Zrození Činoherního studia z ducha Kladivadla“, věnovanou období let 1958–1974, zpracoval teatrolog Libor Vodička. Přibližuje začátky studia, spojené s Broumovem a volnočasovým kroužkem zapálených amatérů. Podtrhuje okamžik roku 1958, kdy se v zákulisí po představení *Uličky odvahy*, prvním počínu tohoto amatérského souboru, objevil mezi aktéry Pavel Fiala a nastolil myšlenku na generační autorské divadlo. Od prvních let činnosti souboru se výklad v závěru kapitoly dostává ke vzniku Kladivadla a připomíná inspirační zdroj pro jeho název, jímž byl slavný manifest E. F. Buriana *Pojďte, lidé, na divadla*

s železnýma kladivama! (18–19). Na vstupní text navazuje kapitola téhož autora „Od divadla poezie k poetickému kabaretu“. Na základě vybraných inscenací (*Máj, Náš den* nebo *Kabaret o myšlíděch* a další) je charakterizována dramaturgie a poetika Kladivadla, již dominovala režijní montáž Pavla Fialy spočívající v pointování situací na základě souhry slova a mizanscény s důrazem na choreografii, světelný design i kostýmy. Taková práce byla možná pouze díky sehranému kolektivu a autorskému potenciálu Fialy a hudebníka Bohumíra Vaňouse (21). Pojednává je též dobová recepce a historicko-politické pozadí vývoje scény a s tím související proměny tvůrčího týmu (20–23). Hodnotu textu snižuje skutečnost, že Vodička neuvádí literaturu, z níž čerpal. (Zdroj ozřejmí pouze v případech přímých citací, jako například u kritiky Miloše Kovářika z *Amatérské scény.*) (27). Už proto, že úvodník knihy akcentuje teatrologicko-historický přístup, je absence referenčního rámce Vodičkova textu nepřijatelná. Informačně obsáhlý a čtenářsky přívětivý text je tak obtížně zařaditelným kočkovcem. Není zřejmé, co mělo být záměrem této části knihy – šlo o to podat objektivní pohled na první etapu ústecké scény, nebo o subjektivní zamýšlení Libora Vodičky? První část publikace zakončují dva krátké texty „Do lesa“ a „Malý prolog“, které reflektují setkání autorů s prostředím lesů Krušných hor, jejichž podivuhodná schopnost regenerace posloužila jako metafora pro fungování ústecké činoherní scény, která za svoji existenci prodělala několikrát svoji „klinickou smrt“. Podobné tematicky a stylově rozmanité příspěvky prostupují celou knihou a jdou jí velmi k duhu, neboť originálním způsobem vystihující svéráz Sudet a současně i Činoherního studia.

Druhou část s kapitolami „Ústí za Rajmonta“ a „Rajmontovy režie“ zpracovala Lenka Jungmannová. Pojímá léta 1975–1986 a – jak názvy kapitol napovídají – reflektuje přínos nového uměleckého vedení v čele s Ivanem Rajmontem.

Jungmannová vyjmenovává plejádu hereckých jmen, která s sebou Rajmont do Ústí přivedl a jejichž umělecká kariéra odstartovala právě tam: Jiří Schmitzer, Jiří Bartoška, Karel Heřmánek, Ondřej Vetchý nebo Alena Mihulová. Umělecký šéf pokračoval v tradici Činoherního studia, tj. v práci s nepohodlnými tvůrci, jako byli v té době Jaroslav Vostrý a Jan Grossman. Podobně jako Vodička charakterizuje Jungmannová rukopis režiséra na příkladech vybraných inscenací (*Jakub a jeho pán, Leonce a Lena* nebo *Být královnou v Samandalu* až po inscenaci *Revizor* uzavírající Rajmontovu ústeckou éru) (60–87). Jungmannové se podařilo poutavě popsat pro ústeckou scénu zcela zásadní a výjimečnou etapu, přinášející novou poetiku i řadu nových hereckých tváří. Rajmont navázal na své předchůdce i po stránce dramaturgické; program, který sestavil společně s Leošem Suchařípou (angažovaným na pozici herce, fakticky však dramaturgem), odrážel nosná, aktuální témata – „objevovali nové tituly a neotřele vykládali klasiku“ (62). Do Činoherního studia přivedl nové kmenové dramatiky Alexe Koenigsmarka a Karla Steigerwalda. Poetika Ivana Rajmonta byla označována jako „raná postmoderna“: „nezrekl [se] pevného dramatu, ale zároveň při realizacích uplatňoval experimentální přístupy“ (63). Není pochyb o tom, že se zasadil o zviditelnění ústecké scény na české divadelní mapě. Ve zpracování jeho epochy považuji za problematický výběr inscenací. Rozumím snaze neopakovat předešlé publikace (antologie), přesto by podle mého názoru například inscenace *Profesionální žena*, již režírovala přední osobnost českého filmu Evald Schorm a předlohu napsal ústecký rodák Vladimír Páral, zasluhovala více prostoru, a ne pouze lakonickou zmínku (62). Nadto když se o ní zmiňuje i Jiří Bartoška v rozhovoru (118–120). Vedle něj doplňují dané období i další rozhovory a skica od Věry Velemanové věnovaná scénografu Jaroslavu Malinovi „Básník scénografie

a jeho ústecká stopa“ a související dílčí komentáře k sedmi Malinovým výpravám.

K nejcenějším pasážím v knize patří rozhovory jako unikátní, autentické výpovědi o době a zkušenostech dotazovaných. Tvůrci této antologie se inspirovali formou předešlých publikací, některé z rozhovorů byly dokonce převzaty a znovu otištěny (s Jaroslavou Kamešovou, 244–245). Rezervy spatřuji ve výběru dotazovaných, který budí dojem jakéhosi elitářství, jako by divadlo tvořil jen umělecký tým, vedení a herecký soubor. Mezi respondenty jsou podle mého soudu málo zastoupeni lidé z minulého či současného provozu divadla. Najdeme tu jen pár takových rozhovorů, například s šéfem divadelní techniky, hercem a členem hudební kapely *Lidoví léčitelé* Josefem Kadeřábkem nebo převzatý rozhovor s tajemnicí Jaroslavou Kamešovou, který byl prvně otištěn v publikaci *Dalších 10 let* (2012: 10–11). V předešlých antologiích byl výběr vyváženější; dotazování byli nejen tvůrci, ale i zbytek divadelního personálu – šéf techniky Zbyněk Roubal, kostymérka Štěpánka Tichá či jevištní technik František Marek (2002, 2012). Vnitřní chod divadla předpokládá obětavou práci mnoha lidí, kteří zůstávají v pozadí; bylo by jistě zajímavé dát jim hlas a ukázat některé momenty či problémy i z jejich pohledu. Poslední antologie tuto příležitost nevyužila a zbytečně je činí ještě neviditelnějšími. Na druhou stranu však kniha oproti těm předchozím nabízí i pohledy zvenčí – diváků a přátel Činoherního studia (Petr Karlíček, Jan Kvasnička ad.). Právě jejich výpovědi přináší zcela nový rozměr. Čtenář si díky nim uvědomí, jak silnou základnu kolem sebe divadlo má a jak nezastupitelnou společenskou úlohu ve městě plní. Neuzavírá se samo do sebe, ale je otevřeno spolupráci, jak dokládá například i rozhovor s pedagogem Univerzity Jana Evagenlisty Purkyně v Ústí nad Labem Milošem Michálkem (195).

Třetí část knihy od Terezy Sieglové „Posouvání hranic nemožného“ zachycuje období let 1987–1993. Struktura této části je analogická s předchozími, s tím rozdílem, že Sieglová důsledně uvádí zdrojovou literaturu. Ve svých textech na příkladu vybraných inscenací přibližuje směřování Činoherního studia za Pavla Pecháčka, Zdeňka Hedbávného a především za Petra Poledňáka, uměleckého šéfa ústecké scény v letech 1987–1993. Ten pokračoval ve slépějích svých předchůdců – ve svém programu zdůrazňoval, že chce „navázat na to, co tu vykonal Rajmont, ale v podobě jednoznačnější, vyhrocenější“ (Votruba 1987: 3). Jak Sieglová dokládá, Poledňákovi jeho plány vyšly. Činoherní studio zůstalo za jeho uměleckého vedení nadále hojně navštěvovanou progresivní scénou, která právě v průběhu těchto let programově expandovala. Dramaturgickou linku doplnily besedy, tematické večery *Každý musí křičet* či přednášky *Večer z díla pana prezidenta* (142–144). Poledňák provedl Činoherní studio revolucí, nejen tou sametovou, ale i zásadní proměnou vnitřní struktury.

Tak se Činoherní studio posunulo do fáze „nového dramatu“, jak po-revoluční období let 1993–2002 nazval autor čtvrté části knihy Jan Jiřík. V kapitole „Ústí nového dramatu“ seznamuje čtenáře s nejcharakterističtějšími rysy Činoherního studia. Soubor prošel dramaturgickým přerodem, v roce 1993 se osamostatnil od Státního divadla Ústí nad Labem a spolu s tím se proměnila i jeho umělecká složka. Poledňákův soubor odešel do Prahy a do Ústí dorazili mladí absolventi DAMU – režiséři Jiří Pokorný, Michal Lang a dramaturgyně Markéta Bláhová (Bidlasová) a Lenka Havlíková (Kolíhová). Právě za jejich působení získalo Činoherní studio titul Divadlo roku 2000 v Cenách Alfreda Radoka. Ocenění bylo odůvodněno dramaturgickou razancí, a to jak při inscenování klasických dramát se silnou jevištní aktualizací či

dramatizací klasických literární děl, tak při inscenování původní tvorby. Oceněná „česká sezona“ 1999/2000 byla zasvěcena právě výhradně původním dramatickým textům: Jarol Ostraval: *Plechovka*, Jiří Pokorný: *Odpočívej v Pokoji*, Zdeněk Jecelín: *Tristan a Isolda*, Lenka Havlíková: *Krysa* a Miroslav Bambušek: *V oáze – ve strojku – v New Yorku* (198–215).

Posledními kapitolami jsou „Klub divadelních rváčů“ (2002–2015) od Tomáše Syrovátky a „Poslední léta s břemenem koronaviru“ (2015–2022) od Jana Kerbra (200–345). Autoři tu trefně shrnují nejmladší léta Činoherního studia včetně palčivých momentů, jakými pro ně byla povodeň v roce 2002 nebo dočasné úplné zrušení studia v roce 2014. Nešťastné je tu pouze v Kerbrově kapitole opomenutí podstatné inscenace *My děti ze stanice ZOO*. Právě tato inscenace jde přitom ve stopách vůbec nejslavnějších ústeckých inscenací – *Jakub fatalista (Jakub a jeho pán)* a *Klub rváčů*, neboť v roce 2025 bude na ústeckém repertoáru deset let. Knihu doplňuje informační „Soupis premiér Činoherního studia 1965–2022“ (v němž *My děti ze stanice ZOO* naštěstí nechybí) s tvůrčími týmy i hereckým obsazením.

Jako jediná z publikací věnovaných Činohernímu studiu je tato nejnovější antologie originálně zpracovaná i po stránce grafické (autory jsou Čumlivski & Horváth). Kniha má „nahý“ hřbet, což symbolicky koresponduje s Činoherním studiem, které ve svých inscenacích a dramaturgických plánech vždy obnažovalo téma „až na dřeň“. Podobně promyšleně se v knize pracuje s fotografiemi a obrazovými materiály, které netvoří jen ilustraci textu, jak bývá zvykem. V tomto případě jsou vzájemně prorostlé

s textem, stávají se nedílnou součástí celku, takže čtenář může až nabýt dojmu, že listujete osobním, intimním deníkem. Text je graficky přehledně členěn, názvy inscenací jsou barevně odlišeny, což napomáhá orientaci. Je však třeba podotknout, že někdy je výtvarný záměr proveden naopak trochu na úkor čtenářské přívětivosti: některé znaky ve stylu německé fraktury mohou být pro někoho hůře čitelné (typografický odkaz k Sudetům je opět zjevný), stránkování není dobře viditelné.

Kniha přináší řadu nových, neokoukaných fotografií, ne vždy však správně popsanych (na straně 311 je fotografie z inscenace *Jindřich VI.* chybně označena jako *Lidojedi* a Jan Plouhar je mylně identifikován jako Kryštof Rímský). Velkou devizou, která značně zvyšuje atraktivitu antologie, jsou nově zveřejněné dosud nepublikované dokumenty jako například fotografie programů (např. *Revizor*, *Bareder Papežis*), návrhy kostýmů k inscenacím *Leonce a Lena* nebo *Troilus a Kressida*, dobové fotografie z účasti Činoherního studia na veřejných setkáních v období sametové revoluce, fotografie ze zájezdů do Paříže ad. Mozaiku jakéhosi „obnaženého deníku“ dotváří články z českých i zahraničních periodik o Činoherním studiu či zápisy ze schůzí rady Severočeského krajského národního výboru.

I přes některé slabiny a nedostatky je nová antologie originálním počinem, který svým provedením osloví jak teatrologickou, tak širší obec. Její význam, stejně jako význam ústeckého Činoherního studia, překračuje region. Ten je součástí DNA tohoto divadla a ono je jeho oslavou. Kniha s příhodným titulem *Ve znamení kovadliny* je svědectvím o této symbióze, která tak může dále rezonovat.

Bibliografie

- BÁRTA, Vojtěch (ed.). 2012. *Činoherní studio Ústí nad Labem: dalších 10 let: 2002–2012*. Ústí nad Labem: Činoherní divadlo města Ústí nad Labem, scéna Činoherní studio, 2012.
CZESANY, David. 2002. *30 let Činoherního studia*. Ústí nad Labem: Činoherní studio, 2002.

DVOŘÁK, Miloš – FIALA, Pavel. 1998. *Kladivadlo: listování archivem divadla s ukázkami textů Pavla Fialy*. Trutnov: PAF, 1998.
SCHOVÁNKOVÁ, Lída (ed.). 1992. *Dvacet let – Činoherní studio, scéna SD Ústí nad Labem*. Praha: Klub přátel Činoherního studia, 1992.
VOTRUBA, Jan. 1987. Co se děje v Ústí? *Scéna*: 12, 1987, č. 18, s. 3.

MgA. et Bc. Dagmar Haladová
Masarykova univerzita
Filozofická fakulta
Ústav slavistiky
383346@mail.muni.cz



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.

URBANITA JAKO JEVIŠTĚ DRAMATU

Henri Lefebvre: *Urbánní revoluce*. Olomouc: Broken Books, 2022. 208 s.
ISBN 978-80-906307-4-1.

„Co přijde po industrializaci? Společnost volného času“ (22)? „Bude růst masivní spotřeba donekonečna“ (23)? Tyto a další provokativní otázky klade filosof, sociolog a geograf Henri Lefebvre (1901–1991), který bývá považován za jednoho z nejvýznamnějších teoretiků 20. století. Jeho kniha *Urbánní revoluce* zásadním způsobem změnila smýšlení o městě a urbanitě. Ve francouzském originále vyšla poprvé v roce 1970, v anglickém překladu roku 2003 a v roce 2022 se jako první autorovo dílo dočkala českého vydání. Knihu přeložila Olga Walló a předmluvu napsala sociální geografka Michaela Pixová.

V sedmdesátých letech se Evropa nacházela v období hospodářského růstu, spojeného s budováním moderního sociálního státu. Vzrůstající naléhavost sociálních problémů vedla k implementaci

společenských témat i do oblasti urbánní geografie a urbánní sociologie (Wagner 2001). Stejně tak se postupně utvářela pluralitní koncepce města, které začalo být chápáno jako spojení komunity a prostoru s důrazem na kulturní aspekt (Musil 2003: 151). Byl to právě Lefebvre, kdo podnítl proměnu chápání města nikoli už jako neměnného místa, ale jako dynamického prostoru (*place* vs. *space*) a začal se jím zabývat jako součástí širšího sociálního, ekonomického a institucionálního uspořádání kapitalistické společnosti.¹ Město pro něj bylo místem vzbuzujícím meta-filosofické

1 Prostor není možné chápat pouze v jeho fyzickém smyslu, nýbrž jako produkt procesu sociální konstrukce, který lze posuzovat pouze v kontextu konkrétní společnosti. Později tuto teorii dále rozvádí – viz Lefebvre 1974.