

Ivo Kristián Kubák

Česká divadelní postmoderna a tvorba Jiřího Havelky

Fenomenologická redukce fenoménu Havelka

1	Úvod	4
2	Situace	5
2.1	Slovníkové heslo.....	5
2.2	Vstup do situace	6
2.3	Problematika k řešení.....	13
3	Fenomén.....	14
3.1	Fenomén Havelka	14
3.2	Jiří Havelka v kontextu české divadelní postmoderny a česká divadelní postmoderna v kontextu jeho tvorby.....	21
3.2.1	Kolegové.....	22
3.2.2	Univerzum.....	31
3.3	Jádro tvorby	35
3.3.1	Na počátku byla Nula.....	36
3.3.2	Mezi dvěma Dramaty.....	42
3.3.3	Krize metody a návrat Hrdiny	55
4	Závěr	66
5	Seznam inscenací.....	67
5.1	režie	67
5.2	spolurežie.....	68
5.2.1	s Janem Schmidem.....	68
5.2.2	s Ondřejem Cihlářem.....	68
5.3	asistence režie.....	68
5.4	hrál.....	68
5.5	bez dalších informací	69
6	Bibliografie.....	70

Jiří: Takže, co víme? Tady je milión prostorů, v jednom vy si chodíte na záchod, vy se sprchujete, vy si jezdíte výtahem a já abych běhal po schodech. To není fér!

ze hry *Drama v kostce*¹

¹ Jiří Havelka a kol.: *Drama v kostce*, s. 20

1 Úvod

Německý filozof Edmund Husserl definoval fenomenologii jako vědu o jevech, fenoménech. Podstatou její metody je redukce, uzávorkování všech možných výkladů světa a návrat k věcem samotným. „Nejedná se o zkoumání empirických, smyslových jsoucen, ale o nalézání podstat, ideálních předmětů, zření esencí. Skutečnost totiž může být složena z různých typů jsoucen a předmětností, které se všechny ale určitým způsobem vykazují – jeví. Tím odkazují na nějakou formu (...) zkušenosti o nich.“²

Následující text se bez přílišného tlaku na výše popsanou metodu bude snažit postihnout tvůrce, který je fenoménem, podle všech definic ve svém vrcholném období tvorby, zasadit jej do širšího kontextu, najít jeho generační vrstevníky a spolupracovníky a prozkoumat kritickou recepci jeho díla. Nalézt jeho podstatu, nazřít jeho esenci v době a doby v něm.

Pozorovat živého tvůrce, snažit se jej změřit, popsat, zřít, a přitom jej pokud možno neovlivnit, je jako snažit se strhnout čtvrtý pilíř kvantové teorie, Heisenbergův princip neurčitosti³: z principiálních důvodů nelze současně přesně určit polohu a hybnost pohybující se částice. Nelze ji změřit a neovlivnit. Nelze předvídat její budoucnost. Přesto se o to všechno na dalších stránkách pokusíme. v roli částice: **Jiří Havelka**.

² Edmund Husserl: *Idea fenomenologie*. OIKOYMENH, Praha 2001, str. 15, str.30

³ Zákon formuloval německý fyzik Werner Karl Heisenberg roku 1927.

2 Situace

2.1 Slovníkové heslo

MgA. Havelka, Jiří, PhD. (*1980, Jihlava)

Český divadelní režisér, herec, moderátor a dramatik. Na jihlavském gymnáziu založil dodnes fungující amatérský divadelní spolek HOBIT, je členem kabaretu VOSTO5, v roce 2007 obdržel Cenu Alfréda Radoka v kategorii Talent. Spolu s Janem Schmidem je od roku 2002 druhým kmenovým režisérem Studia Ypsilon. Z jeho nejznámějších inscenací jmenujme *Drama v kostce* (Studio Ypsilon, Praha, 2005), *Černá díra* (Dejvické divadlo, Praha, 2007), *Indián v ohrožení* (HaDivadlo, Brno, 2008), *Velmi společenské tance* (DISK, Praha, 2008) a *Já, hrdina* (DISK, Praha, 2011). Je vedoucím katedry alternativního a loutkového divadla DAMU.⁴

⁴ Heslo zformulované pro účely této práce.

2.2 Vstup do situace

Kdyby tato práce byla napsána před dvěma lety, zabývala by se víceméně (jen) rozborem inscenační tvorby Jiřího Havelky. Protože ale byla napsána v létě 2012, zahrnuje i mnoho dalších materiálů: na režisérské konto Jiřího Havelky přibylo desítky premiér, doktorský titul, podíl na vzniku občanského sdružení *Young talents* a nezanedbatelné funkce pedagoga a vedoucího katedry alternativního a loutkového divadla (KALD) DAMU. Jeho fenomén se tak rozrostl do těžko uchopitelné šíře, je téměř nemožné jej postihnout a ukotvit v čase a prostoru.

V roce 2005 ve své diplomové práci *Nová citovost nezávislého autorského divadla* její autor Jan Tomsa⁵ píše: „Teprve v budoucnu se ukáže, zda Havelka ve své tvorbě směřuje ke svébytnému a mladou generací dnes tolik neoblíbenému hledání řešení nebo zůstane v trochu obecných až někdy nebezpečně názoru prostých oblastech citovosti.“⁶ v Tomsově podání výraz citovost, resp. nová citovost znamená „snahu o zachycení pravdy, vyloučení lži; opravdovost a přirozenost při vystupování před lidmi; sdělování autentických životních zážitků, příběhů a zkušeností nebo návraty k obyčejnému dětskému vnímání běžných věcí, hravosti, i co možná největší jednoduchost a prostota vyjádření.“⁷

Nyní na Jiřího Havelku a jeho dílo hledíme o sedm let později. Počet jeho inscenací je několikanásobně vyšší, takže v dalším textu můžeme výše zmíněnou polemiku nahlédnout s odstupem a širším měřítkem.

Spolu s počtem inscenací se rozrostl i počet jeho společenských rolí. Každá z nich ovlivňuje ty ostatní, jsou navzájem provázány, a tak není snadné na Jiřího Havelku hledět např. jen jako na režiséra, improvizátora, dokonce nestačí použít ani některý z tak obecných pojmů jako divadelník nebo tvůrce. a například právě tento pojem může implikovat sérii dalších – Havelka je důsledný aplikátor metody autorské tvorby, přesněji řečeno **autorské režie**. Již ve své stejnojmenné magisterské práci totiž popsal svoji tvůrčí metodu: „autorský režisér je umělec, ve kterém stále balancují dvě osoby -

⁵ Tehdy student KATAP DAMU. Vedoucím diplomové práce byl Přemysl Rut.

⁶ Tomsa, Jan: *Nová citovost autorského divadla*, magisterská práce KATAP DAMU, Praha, 2005

⁷ Tamtéž.

režisér a autor. Stále v něm žijí a komunikují tyto dvě funkce, tyto dva talenty, dvě potence. Je režisérem – dokáže vytvořit inscenaci, která oslovuje diváky, je však také autorem – dokáže této inscenaci vdechnout nejenom její život, ale především svůj vlastní.“⁸ Autorství staví do přímé konfrontace s aktuální tendencí (dle Havelky) vítězství režiséra nad autorem. Vzniklé inscenace neshledáváme (opět dle Havelky) drásavé, uhrančivé, osobní a prožité. Za režiséry pracující podobnou metodu pak označuje Alfréda Radoka, Jana Schmida, Ladislava Smočka, Evalda Schorma, Jana Grossmana, Jana Antonína Pitínského či Vladimíra Morávka. Sám o sobě pak říká: „Ono se to všechno dost prolíná - třeba když zkouším v DISKu, tak vlastně učím. Když režíruju ve VOSTO5, tak taky hraju, i když bych to tak úplně nenazval. Já myslím, že se prostě věnuju divadlu. a to se vlastně moc nedá dělit na nějaké obory.“⁹ Zdeněk Hořínek, dramaturg Studia Ypsilon dochází o patnáct let dříve k podobné definici autorské režie: „Počátky autorských divadel jsou většinou amatérské, a jejich inspirátorem je většinou režisér-autor-herec v jedné osobě. Přichází s určitou tvůrčí ideou a představou, získává pro ní úzký okruh spřízněných duší a s nimi se musí postarat o všechno: (...) navíc plní funkci, která by se dala nazvat akční režii nebo dokonce režii za chodu.“¹⁰ Mezi tyto osobnosti Hořínek řadí Havelkova učitele Jana Schmida, Svatopluka Válů, Arnošta Goldflama (oba HaDivadlo), Lud'ka Richtera (např. Paraple, ÚLD, Kejklíř), Tomáše Vorla (Mimoza), Lumíra Tučka (Vpřed), Michal a Šimon Cabanovy (Křeč) a Petra Lébla (tehdy Doprapo).

Jiří Havelka se v divadelním prostředí vyskytuje již více než deset let (první veřejně provozovaná, doložená a recenzovaná práce je jeho absolventská inscenace v divadle DISK v roce 2001 – v té době mu bylo 21 let, *sic!*; se souborem VOSTO5 spolupracoval už v dřívějších letech) a vzhledem k dostupným životopisným informacím je nejpřesnějším údajem *odjakživa*. „Už na jihlavském gymnáziu natáčel se spolužáky krátké amatérské filmy. Založili společně festival Hliníkový Vilém a posléze Jihlavský spolek amatérských filmařů, pod jehož hlavičkou uspořádali první ročník dnes uznávaného Mezinárodního festivalu dokumentárních filmů v Jihlavě. Paralelně stál (...) u založení divadelního spolku Hobit, který nazkoušel stejnojmennou inscenaci, v níž Jiří Havelka ztvárnil roli

⁸ Havelka, Jiří: *Autorská režie*, magisterská diplomová práce, KALD DAMU, vedoucí Jan Schmid, Praha, 2003.

⁹ Rozhovor na serveru scena.cz, odpověď na otázku: „Režírujete, hrajete, učíte. Jak to stiháte? Gábina“ <http://www.scena.cz/index.php?page=nethovory&d=3&srok=2012&idn=613&smesic=11>

¹⁰ Hořínek, Zdeněk: *Proměny divadelní struktury*, str. 38, podtržení Hořínek

Bilba Pytlíka.“ Spolek Hobit byl založen v roce 1994, Hliníkový Vilém v roce 1999: „Organizátoři, kterými byl Jihlavský spolek amatérských filmařů a Tydýt television svěřili zahájení přehlídky do rukou jejího hlavního pořadatele Jiřího Havelky, jenž po dlouhém železničním hlášení v několika světových jazycích Viléma oficiálně zahájil.“¹¹. Na opačném konci amatérských začátků stojí Cena Alfréda Radoka v kategorii Talent (2007). v tomto roce se o vavřínový list Havelka „utkal“ s tehdy čtyřicetiletou režisérkou Viktorií Čermákovou a čerstvým absolventem herectví na KALD DAMU Miloslavem Königem a stal se tak teprve třetím oceněným „režisérem“ (funkce citována podle oficiálních materiálů) v patnáctileté historii Cen Alfréda Radoka, spolu s Martinem Čičvákem (1999) a Ondřejem Sokolem (2002). Po něm ve stejné kategorii (jako režisér) obdržel cenu už jen Štěpán Pácl, který si ji zato odnesl hned dvakrát (2008 a 2010).

Ceny Alfréda Radoka možná nepostihují nejideálněji a nejpřesněji nejkvalitnější vzorek aktuálního stavu českého divadla, ale určitě jsou nejrepresentativnějším oceněním (a pro neherecké obory také jediným oborovým), které může divadelník obdržet. Již zmíněná kategorie Talent a její nominovaní a laureáti nám mohou dát alespoň přibližný obraz současného divadla a jeho „representantů“. Od roku 2001, kdy se uskutečnila premiéra Havelkovy bakalářské absolventské inscenace a který budeme i nadále považovat za spodní mez této práce, byli v Cenách Alfréda Radoka mimo již výše zmíněných nominování za režii Martin Kukučka a Lukáš Trpišovský neboli SKUTR (2004, 2005, 2006), Viliam Dočolomanský (2005), Rostislav Novák (2006, 2009), Petra Tejnorová (2007), Kamila Polívková (2010, současně s dvěma dalšími nominacemi) a Anna Petrželková (2010, 2011). Z královské kategorie Inscenace roku pak ještě jmenujme Daniela Špinara (2009) a Jana Mikuláška (2010, 2011). Cíleně nezmiňujeme nominované a oceněné ze silné režisérské generace padesátých a šedesátých let – David Radok, Vladimír Morávek, Jan Antonín Pitínský, Jan Nebeský, Hana Burešová, Tomáš Dvořák, Miroslav Krobot, Jiří Nekvasil, Petr Forman – kteří začali tvořit dlouho před vytyčeným rokem 2001, a Havelkovi tak možná mohou sloužit jako inspirace, ale nikdy ne jako tvůrčí soupeřníci. Výjimečné postavení (na půl cesty mezi generacemi) si zaslouží několikrát oceněný Dušan D. Pařízek a nominovaná Alice Nellis (oba ročník 1971, DDP laureát 2007, nominace 2009, 2010, AN nominována 2011). Z laureátů je

¹¹ Jiří Juránek MFD 31. 5. 1999 Hliníkový Vilém dostal podobu vlakového expresu <http://poviam.com/vilem.html> Více také poznámka pod čarou číslo 24.

ještě důležité jméno režiséra Jiřího Adámka, byť Cenu Alfréda Radoka v roce 2007 obdržela jeho inscenace „pouze“ za scénografii.

Havelkově tvorbě se tak budeme věnovat v kontextu výše zmíněné generace tvůrců, kteří spolu s ním do veřejného uměleckého prostoru začali vstupovat až na počátku 21. století. Navazuje tato generace na českou divadelní tradici, jejíž zrod, existenci, i vývoj problematizuje Jan Císař v knize *Česká divadelní tradice*¹²? Se vstupem do možností nového tisíciletí je dokonce možno se pít, zda tato generace nepokládá *znovu* základy avantgardního divadla na již ověřených principech – jen druhoreformní, postmoderní a postdramatická doba má takový potenciál, že stačí jediné novum v konstrukci celé stavby jevištního díla, abychom (spolu s kritikou) slepě ospravedlňovali *znovu* objevené. Mezi svou generací je Havelka výjimkou: neskrývaná ostenze divadelního jazyka na úkor dekonstrukce dramatického jednání, dramatu *per se* a jeho dramatických situací, důsledná apolitizace obsahu (odtržení od *politika*¹³) nahrazená za (bez)významnou politickou událost i další charakteristiky Havelkových inscenací jsou součástí vývoje moderního divadla již od konce druhé světové války. *Post bellum, post Brechtum*.

Divadelní (režijní) tvorba Jiřího Havelky se dá poměrně jednoduše rozdělit na tři (dramaturgickým přístupem determinované) oblasti:

- (1) inscenace s původně pravidelným textem,
- (2) inscenace založené na pravidelném textu zpracovaném nepravidelně a
- (3) inscenace s textem zcela nepravidelným nebo dokonce žádným.

Do první kategorie, která je pro Havelkovu práci netypická (přijmeme-li toto adjektivum nad zhruba čtvrtinou tvorby) a které se věnuje většinou mimo své domovské divadelní kruhy, spadají například inscenace *Pravý inspektor Hound* Toma Stopparda, *Don Juan v Soho* Patricka Marbera či *Exit 89* Jaroslava Rudiše a Martina Beckera. Druhá a třetí kategorie jsou si v něčem podobné, a přesto je třeba je rozlišovat: zejména na výsledku je znát rozdíl, když Havelka pracuje např. s textem hry *Fidlovačka* Josefa Kajetána Tyla, kterou naporcuje a nadije fragmenty z diskusí Evropského parlamentu (inscenace

¹² Císař, Jan: *Česká divadelní tradice: mýtus, nebo živá skutečnost*. Nakladatelství KANT, Praha, 2011

¹³ Aristotelským pojmem *politikum* je míněn v širším smyslu obecný souhrn aktuálních celospolečenských záležitostí a témat včetně těch aktuálními stavu předcházejících.

Fidlovačka aneb Kde domov můj?), nebo pracuje zcela bez iniciačního dramatického textu, jako tomu bylo např. v inscenacích *Velmi společenské tance* nebo *Drama v kostce*.

Odlíšný je samozřejmě nejen výsledek, ale především zkušební proces, jakým se k němu spěje. Už jsme zmínili, že si Jiří Havelka vypracoval vlastní metodu práce – autorskou režii. Sám způsob není v současné praxi až tak ojedinělý, cenný je zejména pokus o jeho zachycení (zmrazení čerstvého ovoce¹⁴) a zpětnou reflexi. Témata svých nepravidelně-dramaturgických inscenací, která jsou si v mnoha případech až zázračně podobná (čas, prostor, divadelnost, fyzikální jevy, apod.), zachycuje Havelka na závěr do pravidelného textu (pokud se ovšem nejedná o čistě improvizovaný tvar – VOSTO5 –, kde dokonce zmiňuje cestu přesně opačnou, od textu k čisté, nepřipravené improvizaci). Inscenace třetí výše zmíněné kategorie by se daly také specifikovat jako zpracované metodou tzv. devised dramaturgy¹⁵. Jde o osobitý způsob inscenování, při němž celý tvůrčí tým pracuje s nějakým předem daným tématem, ale neustrne jen u něj, spíše se k němu chová trochu jako slon v porcelánu: a tak se může stát, že se z původního iniciačního příběhu o statečném zahradníkovi, kterému majitel sousedního zámku činí různá příkoří, aby mu znepríjemnil život, vyvine policejní rekonstrukce tří (zlo)činů spáchaných nejkontroverznějšími členy československého druhého odboje (inscenace *Já, hrdina*, více viz poznámka pod čarou číslo 157 a následující). Obsah si často nekompromisně diktuje svoji formu, což je současně největší slabinou přístupu typu devised dramaturgy (který se dá s úspěchem aplikovat i na druhou kategorii). „Proces psaní mi u divadla obecně přijde trochu zbytečný. Mám rád, když se od myšlenky nebo

¹⁴ Havelkova disertační práce nese titul *Zmrazit čerstvé ovoce* a tento pojem vysvětluje takto: „Zkouška je proces, kdy hledáte ty nejlepší plody, potřebujete k tomu lidi s nadmíru vyvinutými smysly pro vypátrání toho nejlepšího, šťavnatého ovoce. A na vás, jako na režisérovi, je pak najít způsob, jak ty plody uchovat dokonale čerstvé až do doby, kdy je slupne divák. Musíte najít ideální recepturu na zavaření nebo zmrazení čerstvě utrženého ovoce, které roztaje až teplem diváků v sále. A diváci musí mít pocit, že jedí právě teď utržené plody.“ (str. 74)

¹⁵ v devised dramaturgii jde především o proces komunikace, dialog, který průběh kreativního procesu musí řídit i narušovat. Všichni aktéři musí spolupracovat a to bez předem připraveného scénáře. Devising pak přináší díla jako otevřené struktury, které odrážejí způsob myšlení autorů, ale skutečnou – nikoli jednoznačnou – hodnotu získávají až v dialogu s diváky. Českým, nepřesným ekvivalentem pro devised theatre je starší a jiným významem zatěžkaný pojem autorské divadlo. Proto se i nadále budeme držet anglického pojmu devised. Slovy Eriky Fischer-Lichte, divadelní tvůrce „*opouští své silné pozice jediných tvůrců představení; a souhlasí se sdílením (...) svého autorství i autority s publikem,*“ (Ästhetik des Performativen, 2004) – citováno podle tiskových materiálů k sympoziu Sdílený prostor (viz dále).

od nápadu hledá rovnou cesta na jeviště, bez jakékoliv mezifáze. Dokonce dost často ani nezapisují to, co vznikne během zkoušek. Jestli je to dobré, je lépe to hned nějak scénicky zafixovat. Herci by se pak těchto poznámek dožadovali a slepě se je učili. Jen ať si hezky to, co si sami vymysleli, zapamatují.“¹⁶

Kritické ohlasy na Havelkovy inscenace jsou různorodé – většina kritiků se snaží pojmenovat jeho talent, způsob jeho využití, často zmiňují zkušební proces, překvapení, zručnost a nezřídka končí své kritiky variantou floskule „potěší, neurazí.“ Není samozřejmě radno generalizovat, protože mezi více než čtyřiceti inscenacemi, které Havelka v Česku režíroval, jsou skutečně neopomenutelné a zásadní milníky. To zmíněné číslo - 40 - je ale vlastně poněkud děsivé – jako bychom se vraceli na začátek tohoto úvodu. Čtyřicítka inscenací za 11 let, z toho deset v roce 2008! Je možné v takovémto počtu inscenací udržet neustálou čerstvost a kvalitu? Nestávají se pak z inscenací ty pověstné Baťovy cvičky? Možná proto se kritická obec v názorech na některé inscenace diametrálně rozchází. Je samozřejmě řešením to svádět na obecně platné, že kritika byla, je a bude vždy subjektivní a že kritická, poučená veřejnost si na rozdíl od divácké, laické libuje v extrémních, neatraktivních nebo nepochopitelných výstřelcích. Jisté však je, že část Havelkových inscenací je divácky velmi vděčná, drží se dlouho na repertoáru, případně se stěhují z jednoho divadla do druhého, přeobsazují a doobsazují se novými herci.

Vše výše zmíněné pomáhá syntetizovat fenomén. Fenomén Havelka. Fenomén Havelka v české divadelní postmoderně. Pokusme se nyní o podrobnou a přesnou zpětnou analýzu tohoto fenoménu. Je vůbec Havelka fenomén?

¹⁶ Honza Dědek: *Divadelníci, kterým patří budoucnost. Jiří Havelka*. Reflex 30/2006

Poznámka na okraj této poznámky pod čarou: Série sloupků *Divadelníci, kterým patří budoucnost* v sedmáctém ročníku časopisu *Reflex* se zabývala postupně devíti jmény: SKUTR (oba členové režijního dua narozeni 1979), Steffi Thors (islandská performerka, absolventka KALD DAMU; 1971), Jiří Havelka (1980 – *sic!*), Halka Třešňáková (herečka, tanečnice, choreografka; 1972), Adéla Laštovková-Stodolová (herečka, režisérka a choreografka; 1978), Petr Lněnička (herec, absolvent KČD; 1979), Jiří Jelínek (autor, režisér a herec; 1973), Martin Chocholoušek (scénograf, absolvent KALD DAMU; 1975) a Radmila Adamová (dramatička; 1975). Havelka byl podle redakce časopisu s převahou nejmladším divadelníkem, kterému patří budoucnost!

Tato práce si také vytyčila nelehký cíl: ze všech možných dostupných zdrojů, databází a sítí sjednotit na jedno místo soupisku inscenací, na nichž Jiří Havelka pracoval, případně spolupracoval – a to ve všech svých společenských i profesních rolích. Bibliografie k těmto inscenacím ale zdaleka není konečná, zmínky o nich se objevují i na netušených místech, v rozhovorech, komentářích nebo souhrnných článcích – seznam na konci této práce tedy zdaleka není definitivní. Seznam inscenací v příloze si ale tuto ambici klade.

2.3 Problematika k řešení

Proč je Jiří Havelka takový fenomén?

Jak jeho fenomén vznikl a co znamená?

Jakou sílu má charisma?

Jak je možné, že jeho tvorba existuje de facto mimo *politikum*, trpí jistou krátkodechostí, a přesto je tak úspěšná?

Je vůbec úspěšná?

Co vše může být měřítkem úspěchu?

3 Fenomén

3.1 Fenomén Havelka

Jiří Havelka se narodil 17. června 1980 v Jihlavě. v sedmnácti letech, v roce absolutoria na jihlavském gymnáziu, nebyl Havelka připuštěn k přijímacím zkouškám na FAMU kvůli nízkému věku¹⁷, ale už o rok později byl přijat na obor režie a dramaturgie alternativního a loutkového divadla na katedře alternativního a loutkového divadla DAMU do ročníku Jana Schmid¹⁸. Schmid svým studentům otevírá prostor pro působení ve Studiu Ypsilon, což se stalo i v případě Jiřího Havelky¹⁹. Absolventskou Havelkovou prací na DAMU byla autorská inscenace *Pan Nula*, která pojednávala o Janu Kříženeckém, průkopníkovi české kinematografie. Záhy po absolutoriu se stává druhým kmenovým režisérem ve Studiu Ypsilon, kde se zpočátku realizuje na malé scéně Studia Ypsilon, posléze na velké scéně adaptuje feérii *Nadsamec Jarry* (jež byla na

¹⁷ o přijetí na FAMU se Havelka pokusil ještě jednou, ve třetím ročníku studia na DAMU. Přijímací komisi však jeho snaha uplatňovat při natáčení filmu stejnou míru improvizace, kterou používá při zkoušení divadla, připadala příliš alternativní a montypythonovská. (z rozhovoru *Diagnóza: příliš alternativní*. S Jiřím Havelkou rozmlouvala Jana Machalická, Lidové noviny, 9. 10. 2008)

¹⁸ Jan Schmid se narodil 14. června 1936 v Táboře, v rodině lesníka. Vyučil se roku 1953 malířem skla v Novém Boru, ve studiu pak pokračoval na Střední průmyslové škole sklářské v Železném Brodě (maturoval v roce 1956) a na Vysoké škole uměleckoprůmyslové v Praze v ateliéru sochaře a skláře prof. Karla Štipla. Po absolvování VŠUP (1961) se stal výtvarníkem Severočeského loutkového divadla v Liberci, v němž se posléze uplatnil i jako režisér, autor a herec. Od roku 1975 učí Schmid na KALD DAMU, tehdy pod názvem katedra loutkářství.

¹⁹ Poznámka na okraj: Havelka tvrdí, že mnoho klasických hodin režie se Schmidem neměl (v článku Honzy Dědka *Jiří Havelka ze série sloupků Divadelníci, kterým patří budoucnost* v časopise Reflex 30/2006). Formulace pěti „N“ jeho otevřeného zkušebního systému (naslouchání, nejistota, náhoda, naivita a nedokončenost) v disertační práci ale napovídá minimálně o tom, že se svým pedagogem sdílí pojetí režijní práce: Jan Schmid totiž neustálou nedokončenost jako jeden ze svých postupů uvádí také: „Dílo by mělo být už v průběhu zkoušek v každém okamžiku hotové, ale nikdy ukončené (stále na pochodu), jen ve své struktuře závazné, ale v detailu pokaždé jiné (stále premiérou), závazné leda po obsahu, ale ne po formě, aby se jeho přirozený vývoj nezastavil. Nebo aby se jménem každého ukončeného okamžiku neznemožnily okamžiky příští.“ (Jan Schmid: *Způsob myšlení a přemýšlení*, str. 40). Srovnej Havelka: „Divadelní zkouška by měla být permanentně rozečtenou knihou. (...) Stav permanentní nehotovosti je pramenem přítomnosti. Přítomnost není bod. Je to průběh. Má svou kratičkou minulost – retenci a také očekávání příštího – protenci.“ (Jiří Havelka: *Zmrazit čerstvé ovoce*, str. 106 a další).

repertoáru šest let, 2006-2012) a windsurfovou hříčku *Kam vítr tam pláž* (2008-2011). Mimo Ypsilonku bývá zván do pražského divadelního prostoru Archa (inscenace *Exit 89* a *Zde jsem člověkem*), inscenoval v Divadle na Vinohradech (*Fidlovačka aneb Kde domov můj?*), Divadle Na zábradlí (*Ubu se baví*), v ostravském Divadle Petra Bezruče (*Don Juan v Soho*), dvakrát v Dejvickém divadle (*Černá díra* a *Wanted Welzl*) a v brněnském HaDivadle (*Indián v ohrožení* a *Svět v ohrožení*). Do školního DISKu se od své absolventské inscenace vrátil dokonce už třikrát (dvakrát v rámci svého doktorandského výzkumu).

Mimo vlastních režii má za sebou několik účastí a spoluprací na mezinárodních česko-kanadských Divadelních projektech Praha-Toronto, „unikátní kulturní a pedagogickou spolupráci mezi studenty divadelní fakulty v Praze (respektive členy STUDIA Studia Ypsilon) a studenty divadelního oddělení University of Toronto at Scarborough v Torontu.“²⁰ Jde o cyklus kurzů improvizace jako metody vytváření divadelního díla na konkrétní téma, což souvisí s předem položenými otázkami všem zúčastněným. Odpovědi na ně se pak stávají jedním z prvních materiálů pro společnou inscenaci. Garanty tohoto jedinečného počínu jsou Jan Schmid za českou stranu a Michal Schonberg²¹ za stranu kanadskou. Havelka se na třech ze čtyř těchto inscenací podílel, nejprve jako herec, pak jako asistent režie a nakonec jako spolurežisér. Do Toronta se vrátil ještě jednou v roce 2009 a spolu se Schonbergem připravil inscenaci *Stepping on Toes*, tematickou variaci na českou inscenaci *Velmi společenské tance*: „Divadelní představení *Stepping on toes* vzniklo za dva a půl měsíce práce. Scénář se dával dohromady za pochodu a podíleli se na něm vlastně všichni zúčastnění. Krok po kroku dopisovali scény a zápletky, které mnohdy převyšovaly životní zkušenosti studentů. Ale to je ta challenge, zvládnout to. Stejně jako s klasickými tanci – tango, valčík, waltz a polka, které studenty učila profesionálka. a tady to podobenství – život je jako tanec –

²⁰ Propagační materiál divadla Ypsilon. <http://host.divadlo.cz/art/clanek.asp?id=5018>

²¹ Profesor, dramaturg a spisovatel Michal Schonberg se narodil v Anglii v roce 1945 v anglicko-slovenské rodině. Rodiče však záhy přesídlili do Čech, a tak vyrůstal postupně v Mostě, v Ústí nad Labem a nakonec v Praze. Odtud v roce 1966, už jako student anglistiky na Filozofické fakultě Univerzity Karlovy, odjel do Kanady a v Montrealu již zůstal a pokračoval ve studiu. Získal bakalariát na McGill University. Poté se přestěhoval do Toronta, kde se stal doktorem divadelních věd a doktorem filozofie. Roku 1972 založil na Scarborough College Torontské university program v oboru divadelních věd a dodnes tu přednáší. v letech 1980-1985 působil jako dramaturg v kanadském Stratfordu. Je autorem knihy *Rozhovory s Voskovcem* (česky 1995, nakladatelství Blízká setkání, Praha).

mnohdy tancovat umíš, ale jako sólista, když se o to pokoušíš v páru, nejde to.“²² Hudbu složil Alexander Rapoport, choreografkou byla Lia Murphy, jako herci se účastnili studenti čtvrtého ročníku Torontské univerzity.

Havelka má mimo svého učitele a mentora Jana Schmida úzký okruh spolupracovníků, se kterými téměř výhradně inscenuje: patří mezi ně výtvarník Vladimír Němeček (obě verze inscenace *Pan Nula, Amála a Prasák, 1203 aneb Není mi smutno*, obě verze *Dramatu v kostce, Nic nás nezastaví, Pravý inspektor Hound*), zvukový designér Petr Marek a často obsazovaní herci (nepočítáme-li automaticky kmenové obsazení souboru VOSTO5) a herečky Adéla Laštovková-Stodolová, Jiřina Mencáková, Jiří Laštovka, Petr Vršek, Markéta Richterová a další.²³

Jiří Havelka se taktéž uplatňuje jako moderátor. Jednou z prvních příležitostí bylo moderování televizního pořadu pro mládež *Letadlo* (Česká televize, 2001), pokračoval v publicistickém cyklu *Padající květináč* (Česká televize, 2007) a mediálně-výchovném pořadu *Být v obraze* (Česká televize, 2009). Televizní revue *Hotel Insomnia* (Česká televize, 2010), mapující současné kulturní proudy, uváděl a také se podílel na jejím scénáři. Je tvůrcem improvizálně skečové autorské platformy *Baráž* v televizní stanici Óčko (patří mimochodem mezi její zakladatele). v *Baráži* uplatňoval rukopis divadla VOSTO5. v dubnu 2012 spolu s Aňou Geislerovou moderoval předávání prestižních literárních cen Magnesia Litera na Nové scéně Národního divadla. Je častým účastníkem na *Festiválku jsem spokojenej*, pravidelné přehlídky mimů, clownů a improvizátorů, která se koná v pražském Kině Aero, a jejíž účastníci hrají a mimují na jedno předem vyhlášené téma, a to po dobu maximálně 9 minut a 20 vteřin.

Jiří Havelka také hrál v několika krátkometrážních nebo studentských filmech (*Marta a Berta 26, Sběratel kostí, Mami? Tati?, Herbert v ringu*), seriálech *Zázraky života* a *Čapkovy kapsy*, ve vedlejší roli se objevil v českém celovečerním filmovém debutu Jitky Rudolfové *Zoufalci* (2009).

²² <http://blog.novydomov.com/2009/04/novy-domov-je-vsude-s-vami-stepping-on-toes-v-rezii-jiriho-havelky/>

²³ Zde je nasnadě drobná poznámka: většina zmíněných nebylo pochopitelně ihned po absolutoriu nějak výrazně divadelně činných a aktivních, ale i díky spolupráci s Havelkou, jehož jméno se stalo pojmem velice rychle, se část z nich v divadelním světě výrazně vyprofilovala. To však nic nemění na tom, že Havelka je solitérní značkou. Více o fenoménu solitérismu viz poznámka pod čarou číslo 35.

Havelka je chronický zakladatel: v rámci jeho jihlavské prehistorie zmiňme ještě rok 1995, v kterém spolu s Matějem Kolářem, Matějem Páchou a Františkem Dočkalem zakládá hudební skupinu *Gondwana*²⁴, s kterou odehrají několik koncertů v Jihlavě a vyprodukují jedno CD vlastních skladeb. S filmařem, hudebníkem a hercem Petrem Markem má od 21. 12. 2005 recesistickou chlapeckou kapelu *2Singles*²⁵, jež vystupuje při různých příležitostech s celým svým repertoárem, který tvoří asi tři popové skladby.

Již bylo zmíněno, že stál u kolébky divadelního spolku Hobit na jihlavském gymnáziu, při studiu na DAMU zase zakládá otevřený divadelní soubor BRA(C)K. v Jihlavě uspořádal společně se spolužáky festival *Hliníkový Vilém* a posléze založil Jihlavský spolek amatérských filmařů, pod jehož hlavičkou zorganizoval první ročník dnes uznávaného Mezinárodního festivalu dokumentárních filmů v Jihlavě. Je jedním z iniciátorů vzniku Festivalu CUTE²⁶ dramatiky, který se koná vždy 17. listopadu ve Studiu Ypsilon. Na zmíněném jihlavském festivalu dokumentárních filmů pravidelně zahajuje a zakončuje program spolu s divadlem VOSTO5 (které ale Havelka nezaložil).

S tvorbou divadla VOSTO5 se diváci setkávají od roku 1997. Tehdy divadlo založili tři spolužáci z pražského Gymnázia Nad Alejí: Ondřej Cihlář, Petr Prokop a David Kašpar. v počátcích se tvorba ubírala cestou interpretace převzatých děl, později se divadlo začalo postupně věnovat i autorským projektům, které byly postupem času pro soubor stále přitažlivější. Vývoj divadla byl výrazně ovlivněn i příchodem dvou dalších členů, spolužáků z DAMU - Jiřím Havelkou a Tomášem Jeřábkem v roce 2002. Novou etapu odstartoval vojenský stan S-65, který soubor získal o rok později. Pro divadlo tak vznikl

²⁴ Skupina také zkomponovala a nahrála filmovou hudbu ke snímku Jihlavského spolku amatérských filmařů a Tydýt television *Indiánská čepel aneb zadostiučinění Toma Parkinse*, za který je režisér filmu Jiří Havelka oceněn hlavní cenou poroty na prvním ročníku festivalu Hliníkový Vilém (viz poznámka pod čarou číslo 11).

²⁵ Více viz profil kapely a hudební ukázky na <http://www.myspace.com/2singles>

²⁶ První ročník Festivalu CUTE dramatiky pod názvem *Revoluce v divadle* se uskutečnil v pražském Studiu Ypsilon 17. listopadu 2003. v Havelkově zakládacím Manifestu se píše: CUTE dramatika je odezvou na vlnu coolness, která na jeviště přinesla příběhy plné násilí, drog a sexu bez lásky, neohlížející se na společenská tabu. Cool - chladný, děsivý nebo krutý. Cute - roztomilý, rozkošný, sladký, ale také chytrý či bystrý. CUTE dramatika by měla demonstrovat především návrat hravosti. Nesmí hovořit o ničem, co tvůrci sami neprožili a co nevychází z nich samých. Lež je vyloučena, analýzou skrytou za běžnou situaci se odkrývají mnohá tabu. Za klíčovou inscenaci je považována Havelkova *1203*.

vlastní prostor, nemusel už hostovat na různých pražských malých scénách, a také se dočkal několika ocenění - Zlatý Alois na festivalu Jiráskův Hronov, Projekt roku udílený v rámci Poct festivalu ...příští vlna/next wave...(obojí 2004) a druhé místo Cen Divadelních novin v kategorii Alternativní divadlo roku 2005.

Jiří Havelka je držitelem ale i dalších cen. Za inscenaci *Drama v kostce* obdržel v roce 2005 Cenu divadelních novin, za *Člověče, zkus to!* v roce 2006 Cenu festivalu ZLOMVAZ a Cenu časopisu Reflex, *Černá díra* sdílela v anketě Divadelních novin Inscenace roku v roce 2007 první až třetí místo²⁷, a inscenace *Kam vítr tam pláží* a *Velmi společenské tance* byly v roce 2008 nominovány na Cenu Divadelních novin v kategorii alternativní divadlo.

V roce 2010 na katedře alternativního a loutkového divadla DAMU pod vedením Jana Schmida a Jaroslava Etlíka obhájil doktorskou disertační práci *Zmrazit čerstvé ovoce* s podtitulem *Útržky úvah o divadelní zkoušce na základě vlastní divadelní praxe*. Před začátkem školního roku 2011/2012 se Jiří Havelka účastní konkurzu na místo vedoucího KALD DAMU, zvítězí a získává tak pozici, již po mnoho let zastával Josef Krofta. Jeho programem je zasáhnout „do profilace KALDu vůči ostatním katedrám.“ Vizi dále rozvádí: „Najít nebo spíš přesněji pojmenovat důvod existence naší katedry na této škole, který je podle mě velký, jenom už se rozplíznul do hrozně velké šíře. Samozřejmě chci oslovovat další lidi, ideálně mladší, kteří by tady mohli pedagogicky působit a sedli by do toho vymezení katedry.“²⁸ Ihned po přijetí do funkce vedoucího se s pedagogem katedry Tomášem Měcháčkem připravuje na vedení „vlastního“ ročníku. Ve stejném roce v rámci chystaného dvanáctého ročníku Pražského quadriennale 2011 ve spolupráci s pražským divadlem Archa, DAMU, katedrou pantomimy HAMU, Mezinárodním festivalem současného umění 4+4 dny v pohybu, sdružením Motus a revue Taneční zóna spolupořádá 20. a 21. dubna 2011 Mezinárodní divadelní symposium pro tvůrce *Dramaturgie autorského divadla: Sdílený prostor*. Symposium je zaměřeno na tzv.

²⁷ Fakticky se ale *Černá díra* umístila až na druhém až třetím místě, přestože ji stejný počet - osm - tipujících uvedlo ve svých odpovědích stejně jako inscenace pražského Činoherního klubu *Hrdina západu* (režie Ondřej Sokol) a vítězný *Proces* Divadla Komédie (režie Dušan D. Pařízek). Jelikož ale dva a dva tipující uvedli současně s *Černou dírou* a *Hrdinou západu* jinou inscenaci, skončily tyto projekty až za *Procesem*. Těsně za nimi se umístila inscenace Městského divadla Brno nazvaná *Smrt Pavla I.* (režie Hana Burešová).

²⁸ <http://hybris.cz/2012/01/jiri-havelka-poslanim-damu-je-nebat-se-vstoupit-do-rizika/>

devised theatre, v němž „zásadní roli hraje dialog, a to jako metoda tvůrčího procesu i jako princip komunikace s publikem. Jde o proces tvůrčí spolupráce, kde nejsou stavba představení, jeho forma, obsah ani role jednotlivých tvůrců od začátku pevně definovány.“²⁹

Bylo něco opomenuto? Jak je tedy Jiří Havelka ukotven ve světě? Prozatím víme, že je:

- režisér
- divadelní herec
- filmový herec
- improvizátor
- moderátor
- vědec
- vedoucí katedry
- kolega
- zakladatel
- organizátor
- držitel cen
- hudebník

Poznamenejme, že ze své první úspěšné inscenace ve Studiu Ypsilon *1203* plánoval Jiří Havelka natočit celovečerní film. Z plánů však záhy sešlo, ale na síti existuje ke zhlédnutí upoutávka³⁰. Chybělo málo a jedna z odrážek by zněla: filmový režisér.

Spektrální analýza Jiřího Havelky je tedy vskutku široká. Teď už chybí jen zmínka, že Jiří Havelka je podle osobních setkání i dalších zdrojů „charismatický“³¹, výřečný a šťastně zamilovaný. Nezmínit toto by znamenalo opominout, že je Havelka více než kterýkoliv jiný režisér jeho generace součástí veřejného prostoru, tedy i v hledáčku bulvárního tisku. Neboli (bez veškerých negativních konotací) přidejme další charakteristiku:

- celebrita

²⁹ Citováno podle oficiálních tiskových materiálů symposia dostupných online na <http://pq.cz/>

³⁰ <http://www.youtube.com/watch?v=lpriyqbe7PME>

³¹ <http://www.superspy.cz/celebrity/4927-zamilovana-voriskova-ve-varech-je-jeji-milacek>

Jeho zaklínění v současném kulturní světě je neopomenutelné, a jak sám koneckonců v knize *Legenda jménem Ypsilon* přiznává: „...i když nejsem žádný divadelní fanatik, musím uznat, že proniknete-li trochu víc do tajů a možností divadla, už vás pustí jen stěží.“³² Na stejném místě také dodává: „Baví mě pronikat do oborů co možná nejvzdálenějších. Člověk objeví celé nové světy, o kterých neměl ani tušení. a pokud je to obor do určité míry kreativní, baví mě pronikat do jeho machy, do jeho ustálených postupů a hrát si s nimi, narušovat je, odhalovat je, přiznávat. To zní ale hrozně intelektuálsky, takže mě baví taky windsurfovat a hrát basket.“ Nezbývá než přidat další dvě odrážky:

- windsurfař
- basketbalista

Množství dostupných internetových životopisů jej popisuje poněkud zavádějícím způsobem, např. : „Je to velmi charizmatický, talentovaný člověk, s neskutečnou fantazií. Je vidět a cítit, že to, co dělá, miluje každým kouskem své duše. Do všeho dává kus sebe a to je dnes k nezaplacení.“³³ Skoro se až nechce věřit, že vše, co nyní o Jiřím Havelkovi víme, je možné, nemystifikující.

Stejně těžko uchopitelné a roztěkané jako osobnost Jiřího Havelky se může zdát i jeho dílo. Pokusme se jej ale teď zasadit do širšího kontextu českého divadla, epochy, generace a tradice.

³² *Legenda jménem Ypsilon*, str. 247

³³ FDB, autor Mischelkha: <http://www.fdb.cz/lidi-zivotopis-biografie/64312-jiri-havelka.html>

3.2 Jiří Havelka v kontextu české divadelní postmoderny a česká divadelní postmoderna v kontextu jeho tvorby

Česká divadelní postmoderna není jen prázdný letopisný pojem, který můžeme relativně snadno začít datovat prvními nestandardními pokusy v neveřejné sféře divadla v sedmdesátých letech 20. století, když se k nám skrze železnou oponu konečně dostaly informace o nových trendech v západní divadelní praxi. Můžeme ji spolu s Janem Císařem vytyčit zásadněji, první českou postmoderní inscenací – a sice premiérou absolventského představení Jana Nebeského, Gončarovovy *Strže*, v pražském divadle DISK – 14. listopadu 1981³⁴. Jisté ale je, že teprve pád komunistického režimu naplno uvolnil všechny možnosti, které s sebou postmoderní doba nesla. Epoque, v níž právě žijeme, už nejspíš není posledním výtryskem moderny, za který byla zpočátku považována postmoderna, ale ať už ji nazveme jakkoliv – solitérismus³⁵, rekonstruktivismus, modernismus či post-postmoderna, stále se nacházíme nanejvýš na ostrohu nebo styčné ploše dvou etap – nové, bezejmenné a staré, postmoderní. a proto se můžeme bez okolků pokusit zasadit Jiřího Havelku do kontextu českého divadla v době postmoderní, do kontextu české divadelní postmoderny. Cesta k tomu vede skrze dvojí uchopení: jeho postavení mezi kolegy s podobnou praxí a zkušenostmi, a reflexe jeho zásadních inscenací kritickou veřejností.

³⁴ Jan Císař při přednáškách popisuje tuto inscenaci jako přelomový okamžik – přináší totiž zcela nový přístup k dosavadní činoherní divadelní tvorbě vzešlý z DAMU. Nebeský mimo jiné nutí diváky vnímat klasický text ve zcela novém paradigmatu, dekonstruuje stavbu situací a spojuje zdánlivě nesouvisející divadelní a scénografické prostředky.

³⁵ Více viz Kubák, Ivo Kristián: *Kultura solitérismu v postmoderním světě*, Hybris 2010.8, DAMU, Praha, 2010.

3.2.1 Kolegové

V jednu již zmíněnou výpravnou publikaci *Legenda* jménem Ypsilon se Jiří Havelka svěřuje: „Moji generaci (...) spojuje fakt, ještě máme plno konkrétních a osobních zážitků na tu minulou éru, která byla (...) tolik jednotná, homogenní. (...) Moje generace je generací, která dostala ten ohromný dar svobody a nových možností v pravý čas. Je to generace s plným právem svobody a plnou zodpovědností za ni.“³⁶ Kamila Polívková, o které bude dále řeč zase přiznává: „Pamatuju si docela přesně to normalizační *šedé peklo*, které mě do mých čtrnácti let obklopovalo. Ta neustálá přítomnost něčeho, co se nazývá ONI a co vám v každé životní situaci poslouží jako alibi.“³⁷ k inscenaci *Osobní anamnéza* Petry Tejnorové je přiložen text: „V roce 1989 mi bylo pět let... (...) teď jsem se zeptala i našich, mám pocit, že je to pořád kolem nás... v myšlení lidí... v náladě... (...) jako by se to zastavilo o mojí kůži (...) šedá zóna? (...) Skrytá tajemství, vytěsněná minulost... porozumění, neporozumění... vztek a odpuštění...“³⁸ Rostislav Novák si do inscenační kroniky *La Putyky* od Evy Holubové zasloužil zápis: „Tímto představením pro mě definitivně skončil komunismus v Čechách!“³⁹ Jiří Honzírek ještě skepticky dodává: „byli jsme z nejrůznějších důvodů v nejrůznější době komunisti, a to „být komunist“ mohlo znamenat dost různých věcí. Pro naši a další mladší generaci je důležité, aby si to naši rodiče a prarodiče připustili a aby to teď po sobě neházeli jako plivance. Potřebujeme slyšet: „Byl jsem komunist, protože...“ Ve vzduchu visí hrozivá vina, která se přenáší na nás a na další generace. (...) Naše generace má pocit, že sametová revoluce

³⁶ *Legenda* jménem Ypsilon, s. 267

³⁷ Zbyněk Vlasák: Někdy stačí rozsvítit v sále, říká Kamila Polívková (rozhovor), *SALON*, Právo, 25. 2. 2011 <http://www.novinky.cz/kultura/salon/226229-nekdy-staci-rozsvitit-v-sale-rika-kamila-polivkova.html>

³⁸ Tisková zpráva *Opona o.p.s.* k inscenaci *Osobní anamnéza*. Světová premiéra 23. 4. 2009 v Experimentálním prostoru *Roxy/NoD*, Praha.

³⁹ Vladimír Hulec: Vojtěch Dyk: Mystifikace je obrana proti blbosti, *Rozhovor*, DN 20/2009. Dlužno podotknout, že Novák nikdy a nikde *La Putyky* nespojoval s koncem komunismu a ani při snaze o její nejpodrobnější interpretaci tam žádný podobný odkaz nenajdeme. v rozhovoru stejného autora ve stejném periodiku o šest čísel dříve je Novákův postoj k pádu komunismu vyjádřen velice lakonicky takto: „Určitě nejsem žádný jemný kvítko. Když mi bylo deset, přišla revoluce. Brzo byl dostupnej alkohol, ve čtrnácti, patnácti byla běžná věc tráva. k lidem, co jezdili na snowboardu, to patřilo. Půlka z nich byli punkáči, takže jsme jezdili na punkový festivaly. v té době se to mlátilo se skinheadama. Měl jsi trošku širší kalhoty, a už jsi dostal přes držku. Tohle světský nechápali. Ti nebyli zvědaví na někoho, kdo si barví hlavu, nosí náušníci nebo má dready. To pro ně byl příliš velkej úlet.“ DN 14/2009, Rostislav Novák: *Můj sen je koupit šapitó*

byla vlastně taková báječná párty.“⁴⁰ Tolik režisérů spojuje pojem své generace s revolucí a pádem komunismu. Tolik z nich má nutkání se k ní vyjadřovat (ať už ve svých dílech nebo v rozhovorech, doprovodných textech). Možná je právě tohle jedno z témat, které je společné celé této generaci.

Kdo ale Havelkovu (režisérskou) generaci vlastně reprezentuje? v úvodu jsme zmínili několik jmen (režisérů nominovaných nebo oceněných Cenou Alfréda Radoka od roku 2001), která teď opatříme novou informací – datem narození, a podle tohoto klíče je také seřadíme:

Ondřej Sokol (1971)

Martin Čičvák (1975)

Viliam Dočolomanský (1975)

Kamila Polívková (1975)

Jiří Adámek (1977)

Jan Mikulášek (1978)

Daniel Špínar (1979)

Rostislav Novák (1979)

Martin Kukučka a Lukáš Trpišovský (oba 1979)

Jiří Havelka (1980)

Martina Schlegelová (1981)

Štěpán Pácl (1982)

Anna Petrželková (1984)

Petra Tejnorová (1984)

Pokud bychom pátrali dále, a hledali režiséry, o kterých se mluví, píše, dostávají různá ocenění, angažmá a příležitosti, o mnoho více jmen bychom nenašli. Možná by součástí tohoto seznamu mohla být ještě Apolena Vynohradnyková (1975), Jan Jirků (1977), Petr Hašek (1979), výše zmíněný Jiří Honzírek (1979), Miroslav Bambušek (1975), Martin Vokoun (1983), Ján Mikuš (1984) a případně i čerstvý držitel ceny Marka Ravenhilla

⁴⁰ Lucie Hřebíčková: Jsou věci, na kterých se prostě shodneme, Rozrazil online 3.12.2008 <http://www.rozrazilonline.cz/clanky/108-Jsou-veci-na-kterych-se-proste-shodneme> a Markéta Stulířová: Nebyli jsme žádní revolucionáři, Metropolis 22.10.2008 <http://www.metropolislive.cz/detail/3890/22/>

z roku 2012 David Šiktanc (1987)⁴¹. Všem zmíněným bylo v době pádu komunismu v Československu (až na jedinou výjimku – Ondřeje Sokola, který se ale režii začal věnovat až později ve své kariéře) nanejvýš 14 let. Do nejednotného a nehomogenního období svobody, kterýžto popis naznačuje Havelka výše, tedy povětšinou vstupovali jako studenti základních škol. Ne všichni absolvovali obor režie, ne všichni ji absolvovali jako jediný obor a zdaleka ne všichni na DAMU – Sokol absolvoval herectví i režii, později dokumentaristiku na FAMU, Čičvák režii na JAMU, Dočolomanský taktéž, následovalo doktorské studium na DAMU, Polívková vystudovala Střední průmyslovou školu textilní v Brně, obor návrhářství a modelářství oděvů, a scénografii na JAMU, Vynohradnyková režii a herectví na KALD DAMU, Bambušek režii neabsolvoval, vystudoval bakalářské studium filozofie a překladatelství francouzštiny a starořečtiny na Institutu základů humanitní vzdělanosti UK, Jirků režii na KALD DAMU, Mikulášek režii na JAMU, Hašek režii na KALD DAMU, Honzírek dramaturgii na JAMU, studia režie tamtéž nedokončil, ale nyní studuje v doktorském studiu na katedře divadelních studií FF MU v Brně, Špinar herectví a režii na katedře činoherního divadla (KČD) DAMU, Novák sice AMU nestudoval, ale těží především z rodinné tradice a z praxe v chebském divadle. Oba členové uskupení SKUTR, Kukučka i Trpišovský, absolvovali režii na KALD DAMU, kde pokračovali i ve studiu doktorském, stejně jako Havelka a Tejnorová, Pácl absolvoval režii na KČD DAMU a tamtéž pokračuje v doktorském studiu, stejně jako Schlegelová, Vokoun režii na KČD DAMU, Petrželková režii na VŠMU, Mikuš režii na JAMU a nejmladšího Šiktance od absolvování oboru režie na KČD DAMU dělí již jen státní závěrečné zkoušky.

U absolventů KALD a KČD DAMU je patrný trend k návratům na svoji *alma mater*. Kromě Vynohradnykové a Haška všichni výše zmínění absolventi DAMU se po svém absolutoriu alespoň jednou inscenací vrátili na prkna školní scény DISK. Vyloučíme-li z těchto

⁴¹ Mimo dále probírané kategorie stojí i operní režisér a donedávna šéf opery Národního divadla v Praze Jiří Heřman (1975), nicméně je třeba jej zmínit – generačně je totiž s výše zmíněnou skupinou spjat. Stejně tak jej s ní pojí i nominace na Cenu Alfréda Radoka jako Talent roku a Cena Sazky a Divadelních novin i studium od operního zpěvu na plzeňské konzervatoři, přes absolutorium operní režie na HAMU a v současnosti probíhající doktorandské studium na oboru scénologie na Ústavu dramatické a scénické tvorby DAMU a výzkum v rámci obecného tématu hudba a scénický prostor. Jmen z této generace režisérek a režisérů je ale samozřejmě mnohem víc, např.: Petr Mančal (1973), Petr Vodička (1974), Zdeněk Bartoš (1975), Veronika Riedlbauchová (1978), Katharina Schmitt (1978), Jakub Vašíček (1979), Natálie Deáková (1981), Lucie Málková (1983) či nejčerstvější režisér Studia Ypsilon Branislav Holiček (1985); a to jmenujeme jen absolventy a absolventky oboru režie na KALD nebo KČD DAMU (Vodička režii nedostudoval, Holiček se teprve k absolutoriu připravuje).

navrátilců Martina Vokouna (režie Moliérový hry *Tartuffe*, premiéra 10. 5. 2009) a Jana Jirků (který se do DISKu vrátil jako autor i režisér s inscenací *Marnotratný syn*, premiéra 31. 10. 2008) – zbývající absolventi na své domovské katedře nyní dokonce i učí: Tejnorová, Adámek, Havelka, Kukučka i Trpišovský na KALD, Pácl na KČD, Schlegelová na „nedomovské“ katedře teorie a kritiky. To jistě není náhodou. Pomineme-li povinnost vést semináře v rámci doktorského studia, tento syndrom návratu v sobě nese ještě jednu informaci: zájem a starost o školu a novou generaci. Na uměleckých vysokých školách se diskutabilní⁴² trend vedení studentů pedagogy jen o pár let staršími rozmohl teprve nedávno. a značí hlubokou proměnu: proměnu o kterou se vlastním zájmem zasazuje tato generace. Generace, která není ani nastupující, a ještě ani zasloužilá. Generace produktivní, činná, a vypůjčíme-li si název kategorie, v níž mnoho ze zmíněných obdrželo cenu nebo nominaci: **generace talentů**⁴³. Nejsou to však ale jen Ceny Alfréda Radoka nebo Marka Ravenhilla, mezi nimiž se výše zmíněná jména objevují – Jan Mikulášek obdržel dvakrát cenu Nadace Českého literárního fondu, Ondřej Sokol cenu Thálie, Vynohradnyková Cenu děkana DAMU, Adámek mezinárodní cenu Music Theatre Now, Cenu Sazky a Divadelních novin a ocenění Osobnost roku v rámci Poct festivalu ...příští vlna/next wave..., Petr Hašek sbírá se svými inscenacemi ceny na amatérských divadelních přehlídkách, Jan Jirků obdržel Cenu Českého divadla 2010 v kategorii Počin roku, Miroslav Bambušek se dvakrát umístil na druhém místě Ceny Alfréda Radoka za českou hru, je držitel Ceny Sazky a Divadelních novin a Ceny RWE & Barrandov studio a ocenění Osobnost roku v rámci Pocty festivalu ...příští vlna/next wave.... Jiří Honzírek obdržel cenu festivalu ZLOMVAZ, byl dvakrát nominován Cenu Marka Ravenhilla a v anketě Divadelních novin na Inscenaci roku, Daniel Špínar je vítězem divácké ceny na festivalu ZLOMVAZ a Ceny Josefa Balvína Pražského divadelního festivalu německého jazyka, Martina Schlegelová obdržela cenu studentské poroty Festivalu Young for Young a byla nominována na Cenu Marka Ravenhilla, Anna Petrželková byla nominována na prestižní slovenské Dosky, přeborníky v laureátství je dvojice SKUTR: mají Grand Prix z mezinárodním festivalu FIST v Bělehradě, a dvě Ceny diváků tamtéž, Cenu Evalda Schorma a Cenu Josefa Hlávky, Cenu festivalových diváků Festivalu Young for Young, nominaci na Total Theatre Award a na ceny Sazky

⁴² Jenže stejně tak diskutabilní může být mentorování pedagogem o mnoho let starším.

⁴³ A stejně jako není možno jednoduše určit kolik vlastně starověká váhová míra *talent* přesně vážila (rozpětí od 20 až do 150 kg), ani tady neobsahuje pojem *generace talentů* přesně ty největší nebo nejzásadnější. Spíše nám bude sloužit k vytyčení generace divadelních režisérů a režisérek narozených mezi lety 1970 a 1989.

a Divadelních novin. Ján Mikuš obdržel cenu Objev roku jako Poctu festivalu ...příští vlna/next wave..., hlavní cena mezinárodního festivalu Faces without Masks v Makedonii, nominaci na Dosky v kategorii objev sezóny a zvláštní cena poroty na festivalu VŠMU Istropolitana; Rostislav Novák obdržel Cenu města Plzně, cenu Inscenace roku v anketě Divadelních novin, Cenu Sazky a Divadelních novin v kategorii alternativní divadlo a Poctu festivalu ...příští vlna/next wave...jako Osobnost roku; Viliam Dočolomanský prestižní Evropskou cenu nové divadelní reality, Total Theatre Award, Fringe First Award a Herald Angel Award na festivalu Fringe Festival Edinburgh, Cena Sazky a Divadelních novin a Poctu festivalu ...příští vlna/next wave...jako Osobnost roku. Česká i světová kritická veřejnost tedy přínos a význam této generace vidí a uznává – nikdo z nich ale není pouhým sběratelem cen. Mnohostrannost jejich osobností jim to ani nedovoluje.

Po absolutoriu se celá generace talentů vrhá do samostatných tvůrčích projektů, nečeká na nabídky angažmá – zakládají divadelní soubory, divadelní festivaly a (znovu)oživují a (znovu)naplňují divadelní budovy – výhodou je pro ně zejména divoce vznikající kapitalismus. **Experimentují.** S formou, obsahem, obrazem, náplní, prostorem. Klasická (velká) divadelní síť si s nimi ale neumí příliš poradit – snaží se je sice angažovat, ale tyto pokusy nedopadají nejslavněji. Příkladem budiž pražské Divadlo na Vinohradech – diváky nepřijatý *Vojcek* Daniela Špinara (za celou sezónu reprízován v budově DNV cca sedmkrát), kriticky neúspěšná *Fidlovačka* Jiřího Havelky (osm měsíců na repertoáru) a nejnověji i pochybný *Páclův Tartuffe*⁴⁴ - případně neúspěšné angažmá Martina Vokouna na pozici kmenového režiséra plzeňského Divadla Josefa Kajetána Tyla (skončil po jedné sezóně).

Divadelní síť malých divadel je k této generaci ale naopak velmi vstřícná – působí proto zejména v rámci ní: v Praze zejména v Experimentálním prostoru Roxy/NoD, Studiu Ypsilon, Žižkovském divadle Járy Cimrmana, Studiu Švandova divadla, a Studiu Rubín, divadle Archa, La Fabrice, Divadle Komédie, Meetfactory či mimo Prahu – v Ostravě, v Bratislavě, Olomouci nebo Brně.

Odhlédneme-li od produkce a vnějších okolností a zaměříme-li se přímo na jejich inscenační tvorbu a postupy, je dlužno podotknout, že na celý soubor oněch triadvaceti jmen uvedený výše už nelze nahlížet jednotně. Větší část z nich se věnuje s výraznou

⁴⁴ <http://www.novinky.cz/kultura/246923-tartuffe-v-divadle-na-vinohradech-mezi-barokni-teatralnosti-a-agitkou.html>

převahou pravidelné dramaturgii (Sokol, Schlegelová, Vynohradnyková, Čičvák, Polívková, Jirků, Mikulášek, Špinar, Hašek, Pácl, Vokoun, Petrželková, Mikuš a Šiktanc), třetina zejména dramaturgii nepravidelné (Dočolomanský, Adámek, Novák, Honzírek, Tejnorová), nebo stojí přesně na pomezí mezi těmito dvěma inscenačními praktikami (Kukučka a Trpišovský). Napříč tímto dělením jdou i další charakteristiky: jména Novák a Dočolomanský, Kukučka a Trpišovský, případně i Tejnorová jsou velmi často spojováni s pojmem fyzické divadlo, Honzírkovou, Adámkovou a Bambuškovou doménou je divadlo politické.

Havelka spadá v tomto dělení spíše do oblasti divadla s nepravidelnou dramaturgií (byť mezi jeho projekty, jak už jsme zmínili výše, se nachází část inscenací nad pravidelným textem, z nichž některé jsou v rámci jeho díla vsutku nezanedbatelné). S výčtem ostatních „devised dramaturgy based“ režisérů ho spojuje nejen tento používaný tvůrčí postup, ale i výuka na AMU (či jiných školách). Pět z nich pedagogicky spolupracují dokonce v rámci jedné katedry – KALD DAMU.

Tento pedagogický generační tým reprezentuje silná pětice Havelka, Adámek, Tejnorová, Kukučka a Trpišovský a charakterizuje ji ještě další podstatný princip: divadlo jako výzkum. Při pokusu o analýzu slova zkouška přichází Havelka s tvrzením: „Zkoušet, vyzkoušet, pokoušet. Zkoušet vede ke zkoušce, vyzkoušet k výzkumu a pokoušet k pokoušení, ale i k pokušení. To všechno jsou derivace v divadelní zkoušce obsažené. Řada na sebe navazujících zkoušek, výzkumů, pokusů, ale také řada na sebe navazujících pokušení.“⁴⁵ a dále: „Divadelní zkoušku vnímám jako jedinečnou lidskou tvůrčí činnost, do jisté míry ojedinělý sociologicko-umělecký experiment pohybující se právě na té hraně „pravého“ a „nepravého“.“⁴⁶ Adámkův výzkum se zaměřuje na intermediální archeologii: rozšiřování interdisciplinárního dialogu a principy „nových medií“ v teorii a umělecké praxi. Svou disertační práci pojmenoval *Divadlo poutané hudbou*⁴⁷ a věnoval se v ní fenoménu v Česku dosud neprobádanému – théâtre musical – na příkladech Heinera Goebbelse, Georgese Aperghise a Christopa Marthaler. Je také autorem pojmu „herectví poutané hudbou“ na základě vlastní zkušenosti s projektem *Tiká tiká politika* (2006). Petra Tejnorová zkoumá ve své disertaci netradiční divadelní

⁴⁵ Havelka: Zmrazit čerstvé ovoce, s. 72

⁴⁶ Tamtéž, str. 6.

⁴⁷ Adámek, Jiří: Théâtre musical, ISBN 978-80-7331-191-9, vydalo Nakladatelství Akademie múzických umění v Praze, Praha 2010, 1. vydání, 208 stran

metody – např. souborů Gob Squad (Velká Británie a Německo) a Rimini Protokoll (Německo). Lukáš Trpišovský se na základě vlastní inscenační praxe věnuje Odkrývání prostoru – definuje tři fenomény: prostor – dětská hravost, prostor – paměť a prostor – hudba (hudba jako prostor). Martin Kukučka pak už jen doplňuje tandem nad obecnějším tématem „interakce složek při vzniku jevištního díla“. Přispěl například podstatnou částí do publikace *Divadlo v netradičním prostoru, performance a site specific – současné tendence* rozsáhlou studií *Umenie vidieť – herec jako site-specific*⁴⁸.

Z výše uvedeného by se mohlo zdát, že divadelní praxe této pětice nejbližších kolegů a pedagogů je od sebe velmi vzdálená. Ale opak je pravdou: jejich tvorba staví na podobných principech, byť dosahuje rozdílných výsledků. Protože neustále zpřesňujeme Havelkovo místo mezi ostatními kolegy, musíme ze všeho nejdříve odtrhnout tvůrčí dvojici Kukučka-Trpišovský. v Česku mají na svém kontě přes třicet inscenací, pod nimiž jsou podepsáni jako autoři samostatně i jako režijní tandem, ale k životu jich pomohli přivést mnohem více. Z těch nejvýznamnějších jmenujme *Nickname* (premiéra 14. 10. 2004, Divadlo Archa, Praha), *Understand* (29. 10. 2005, Divadlo Archa, Praha), *Malá smrt* (premiéra 8. 6. 2008, Staré purkrabství na Vyšehradě, Praha), *La Putyka* (spolu s Rostislavem Novákem, premiéra 21. 12. 2008, La Fabrika, Praha) a nejnověji *Don Giovanni* (9. 6. 2012, Národní divadlo, Praha). Ve svých (devised) projektech kombinují tanec, pohyb i akrobacii, živé herce i loutky a projekce, lightdesign i design s hudbou v libovolných permutacích zmíněného. Pracují principem kolektivní autorské tvorby a spíše než klasické inscenace vytvářejí multižánrové divadelní eseje či akčně lyrické cross-over projekty. Vypůjčují si postupy z technik bojových umění, fyzického divadla, nového cirkusu, používají různorodé improvizace. Inspirací jim je výchozí téma, lidé, konkrétní místo vzniku představení, tradice i nejnovější technologie. Jejich práce navazuje na postupy Vsevoloda Mejercholda, Michaila Čechova, používají metody viewpoints Anne Bogartové či body weather Franka van de Ven.

Petra Tejnorová je v počtu inscenací skromnější – má jich za sebou necelých patnáct. Nejoceňovanějšími z nich jsou *Titus Andronicus_Let mouchy* (premiéra 4. 11. 2007, DISK, Praha), již zmíněná *Osobní anamnéza* (premiéra 23. 4. 2009, Experimentální prostor Roxy/NoD, Praha), *IAS ON ME DE a* (premiéra 9. 5. 2010, Alfred ve dvoře, Praha) a *My Funny Games* (premiéra 11. 6. 2011, DISK, Praha). Základními principy její tvorby jsou fragmentárnost, nedořečenost a cílená nedokonalost. Vychází z textů, ale z takových,

⁴⁸ Schmelzová, Radoslava (ed.): *Divadlo v netradičním prostoru, performance a site specific*, Praha : Akademie múzických umění v Praze, 2010 249 s. ISBN 978-80-7331-184-1

kteře nejsou prvotně určeny pro divadlo. Sama o tom říká: „už jsem si myslela, že se postupy v mých inscenacích začaly opakovat (...) Měla jsem dojem, že je potřeba na chvíli opustit metody devising tvorby, autorství, konceptu a zkusit opět existující text, drama. Inscenace *My Funny Games* mi ale dodala nový impuls v možnosti reagovat subjektivně, okamžitě a flexibilně na to, proč a o čem dnes dělat divadlo. Mám dojem, že tohle mi neposkytne žádná již existující struktura. Přestože postupy mají mnohdy stejný základ, s novým tématem se proměňují, a tím pádem téma artikuluje zcela jinak. Nejedná se o opakování ve smyslu kopie, ale o tvůrčí akt vycházející z předchozího tvaru. Tento způsob tvorby mě naučil přesvědčit nebo nadchnout herce tématem, kterým se pak budeme zabývat. (...) Inscenace pak nejsou jako muzea, kde si lze prohlédnout starší představu o nás, o našem bytí jakožto exponát.“⁴⁹ Její (devised) tvorba by se dala obsáhnout pojmem experimentální homofonní črty. Pojem homofonie přitom Tejnorová chápe jako opak polyfonního vnímání: homofonie nenutí diváka vybírat si z mnoha jevištních akcí, co má vnímat, spíše ho nutí se nad místy nedourčenosti⁵⁰ zamýšlet a doplňovat do nich význam, obraz, motiv a ten pak zasadit do rámce celého díla.⁵¹ Tím se z polysémantické črty stává konkrétní a celistvý estetický objekt.

Dalším z mocné pětky je Jiří Adámek. Soupis jeho inscenací začíná inscenováním ve studiu Řetízek na DAMU, ve Studiu DAMÚZA a několika dětských inscenacích (v čemž i nadále úspěšně pokračuje). Zásadní obrat v jeho tvorbě nastává s uvedením performance *Tiká tiká politika* (premiéra 25. 5. 2006, festival 4+4 dny v pohybu, Praha) a následně založením divadelní skupiny Boca Loca Lab, jejímž „smyslem je realizace scénických forem, které v sobě propojují divadelní a hudební postupy.“⁵² Po *Tiká tiká*

⁴⁹ Lukáš Jiříčka: Zajímá mě židle s chybějící nohou, rozhovor s divadelní režisérkou Petrou Tejnorovou. A2, 1/12, 4. 1. 2012

⁵⁰ Myšleny jsou Ingardenovy Unbestimmtheitsstellen, místa pro možná alternativní (sic!) řešení, resp. přesněji místa, která nebyla určena, ale která by bylo možné ještě přesněji dourčit. Podle Ingardena jejich existence v rámci uměleckého díla (literárního) nepředstavuje nic náhodného a nedostatečného, nýbrž se jedná o jev zcela zákonitý.

⁵¹ Přesněji, opět podle Ingardena: vyplníme-li místa nedourčenosti, pak již esteticky nereagujeme na schematickou strukturu díla, nýbrž na samotné konkretizace. Při estetických konkretizacích uměleckého díla však nejsou všechna místa nedourčenosti vyplněna, navíc ani ne stejným způsobem. Žádná z konkretizací nikdy nemůže vyčerpat všechny možnosti, které se vnímateli nabízejí, neboť horizont možností je neustále otevřen nově zkonstituovaným estetickým předmětům vznikajícím na podkladě našich vlastních estetických zkušeností. Tyto estetické konkretizace jej v různých ohledech dotvářejí a doplňují.

⁵² Z oficiálních stránek projektu: <http://jedefrau.org/boca-loca-lab/o-boca-loca-lab/>

politika Adámek postupně realizoval projekty *Klikněte na video* (premiéra 14. 10. 2007, DISK, Praha), *Evropané* (premiéra 15. 5. 2008, Experimentální prostor Roxy/NoD, Praha), *Teritorium* (premiéra 23. 1. 2010, Experimentální prostor Roxy/NoD, Praha), *Changemakers* (premiéra 17. 2. 2011, Neuköllner Oper, Berlín) a zatím poslední *Požár* (premiéra 19. 10. 2011, festival 4+4 dny v pohybu, Praha)⁵³. Adámek staví na hudebně komponované struktuře, minimalistickém, nepsychologizovaném herectví, neobvyklé práci s jazykem (na notovou osnovu skládá fragmentarizaci slov, rytmizaci textu, makaronismu⁵⁴, poloabstraktní shluky slabik a hlásek, onomatopoické kaskády či volné asociace výrazů). Využívá reprodukční zvukovou techniku, dekonstruuje rétorické floskule a kódy, slogany, hesla a prohlášení, slovní hříčky i přirozenou mluvu a vytváří nový, čistý estetický tvar, v Berlíně pojmenovaný přiléhavým neologismem „vokalspiel“.

⁵³ Není tak úplně pravdou, protože *Požár* je poslední inscenací, ale aktuálně poslední počín Jiřího Adámka se odehrál na závěrečném dni 82. ročníku festivalu Jiráskův Hronov (uvedení 11. 8. 2012), kdy byly veřejně prezentovány výsledky některých festivalových seminářů. Absolventi praktického workshopu Jiřího Adámka a hubebníka, skladatele a herce Jana Matáska *DOC jako OD DOKUMENTU k DIVADLU* vystoupili s „politickým mnohohlasem, který montuje útržky ze slavné sebeobhajoby Davida Ratha v Poslanecké sněmovně a pasáže Hippokratovy přísahy do zvláštní vtipné koláže, která v sobě nese absurditu doby a zároveň odhaluje principy rétoriky autora předlohy. v materiálu, jehož zkoumání bylo náplní workshopu, dovedli tvůrci najít řadu netušených perel: třeba když ze záznamu zazní hlas Miroslavy Němcové, že po Davidu Rathovi „se připraví pan poslanec Jiří Paroubek“, je sál k neutíšení.“ (Zahálka Michal: Hronovské poznámky 2012 (No. 7), iDN 12. 8. 2012, <http://www.divadelni-noviny.cz/hronovske-poznamky-2012-no-7/>)

⁵⁴ Užívání prvků nebo výrazů dvou nebo více jazyků v jednom souvislém textu. Pojmenování pochází od italského básníka Michele di Bartolomeo degli Odasi (1450–1492).

3.2.2 Univerzum

A jak si v podobném shrnutí stojí přímo Jiří Havelka? „Společným rysem Havelkových inscenací je humor a potřeba si naklonit diváctvo,“⁵⁵ píše se velmi zjednodušeně a nepokrytě v roce 2007 v Divadelních novinách. Jiří Havelka o něco dále v tomtéž článku sice redaktorce pídící se po laciné podbízivosti upřesňuje, že reaktivní diváckost je zásadní způsob komunikace, ale jako její jedinou formu pak stejně několikrát zmíní pouze smích. Ale abychom nekřivdili, vypůjčme si přesnější formulaci výše uvedeného citátu od slavného teatrologa: „Témata Havelkových inscenací tak v sobě nesou dvojitou potenci – osobní zainteresovanost tvůrců a zároveň obecnou sdělnost a srozumitelnost širší divácké obci.“⁵⁶

Havelkovy (především devised) inscenace, (jmenovitě o nich budeme hovořit v následující kapitole), u nichž je klíčová cesta od „bodu nula“⁵⁷ k výslednému tvaru skrze krystalizaci jednotlivých nápadů, spojuje několik zásadních vlastností:

- komplexní uchopení
- parametrická narace
- pokora k prostoru
- pevné směřování a rámec
- situační herectví
- zkratka jako stavební prvek
- divácká aktivita
- dramatická ironie⁵⁸
- opora v realitě
- estetizace přirozených principů

⁵⁵ Beáta Parkanová: Komu voní divadlo Ypsilon aneb Může být poetika přenositelná, DN 16/2007

⁵⁶ Petr Christov: Divadlo jako hra : aneb Režie jako hraní si s divadlem. Svět a divadlo 3/2008, s. 28

⁵⁷ Havelka ve své disertační práci *Zmrazit čerstvé ovoce* hovoří o „bodu nula“ takto: „je základem divadelní tvořivosti. Vše vznikalo až zkoušením, povídáním, přinášením, improvizováním často na minimální zadání, náhoda řídila zkoušky, nedokončenost byla permanentní, ale nakonec se kolem těch improvizací z ničeho a kolem všech těch nápadů vzniklých ve víru okamžiku začalo obnažovat téma a vytvářet pevná konstrukce. Je to konstrukce, jejíž statika se opírá o všechny části rovnoměrně, takže i sebemenší výchylna v jednom komponentu může nahodit celkovou strukturu.“

⁵⁸ Hořínek, Zdeněk. *Cesty moderního dramatu*. 1. vyd. Praha: Nakladatelství Studia Ypsilon, 1995, s. 191.

- generační spřízněnost

Komplexní uchopení do sebe zahrnuje velmi přesnou práci s divadelním tvarem. Témata i motivy do něj zapadají, Havelka velmi úzce spolupracuje s dramaturgickou, výtvarnou i hudební složkou inscenace. To, co se na počátku může zdát jako banální princip nebo metoda, primitivní model, stavební prvek nebo vratká konstrukce, na konci (zkoušení i inscenace) vytvoří pevný, složitý, provázaný a přesně komunikující tvar.

Parametrická narace je způsob vyprávění, v němž hlavní roli hraje styl (autor tohoto David Bordwell připouští také alternativní označení „na styl orientovaná narace“⁵⁹). Sdělení a celkové vyznění filmu tedy nevyvěrá z příběhu, ale především ze způsobu, jakým je podán. Parametrem zde rozumíme konkrétní řešení, které autor vybral z celé množiny případných možností. Důležité přitom je, aby se formální a stylistické prvky opakovaly; to je totiž základní podmínkou hry, kterou parametrická narace rozehrává s divákem. Ten se nemá ani tak bavit a zaobírat příběhem, jako spíše odhalováním a pojmenováváním oněch stylistických prvků. Styl přitom nemusí vůbec odpovídat běžným požadavkům syžetu – naopak, mnohdy jde přímo proti nim. u klasické narace jde především o zamaskování stylu, který se zneviditelňuje, aby lépe sloužil příběhu. Parametrická narace si naopak může dovolit na způsob, jakým věci představuje, upozorňovat a polemizovat o nich s divákem. i z těchto důvodů je pro ni charakteristická redundantnost (co se týče příběhu či orientování diváka v prostoru a čase), dále využívání předem daných stylistických schémat. Místo příběhu se pak rozvíjí (na pevně daných základech) samotný styl. Ovšem, protože divákovy rozlišovací schopnosti v tomto směru zdaleka nedosahují schopností v konstruování příběhu, stylistické proměny nemohou být zdaleka tolik rafinované, jako ty narativní. Ne všechny parametry tedy mohou být variovány souběžně; některé vždy musí zůstat. Pojem se používá zejména pro neoformalistickou filmovou analýzu, ale lze jej velmi dobře v teatrologické licenci použít i na popis Havelkových naračnických postupů.

Pokora k prostoru se projevuje zejména u těch inscenací (a není jich málo), které nemají svůj stálý prostor, kde se představení konají, nebo jej z nějakého důvodu změnilo nebo o něj přišly. Inscenační tým v čele s Havelkou vnímá prostor jako organickou součást díla, vychází z jeho kvalit, hledá v něm vždy nejlepší způsob, jak jej oživit a jak v něm správně komunikovat s diváky.

⁵⁹ Bordwell, David: Umění filmu. ISBN 978-80-7331-217-6, vydalo Nakladatelství Akademie múzických umění v Praze, Praha 2011, 1. vydání, 680 stran

Pevné směřování a rámec je viditelnou součástí inscenace již ve zmíněném komplexním uchopení, ale je i nedílnou podmínkou zkušebního procesu. Ne vždy se Havelkovy metody setkávají s kritickým úspěchem a oceněním, ale jeho schopnost vést a směřovat herce ve vytyčených mantinelech ještě nikdy nezkolabovala, neboť i ty nejméně povedené inscenace byly nakonec dovedeny ke zdárné premiéře (nanejvýš se zpožděním).

Schopnost **situačního herectví** je nepochybně více vlastností herců, nežli režiséra, nicméně citlivé vedení v situacích, využívání tzv. civilního herectví je dílem režisérské koncepce. Havelka se pro stylizované nebo silně estetizované herectví rozhoduje málokdy, je mu blíže divadlo brechtovské; využívá postdramatické obrazy (slow-motion, sochy, gesto), ale vždy jen do té míry, aby estetizace nepřerůstala rámec civilní situace, ale spíše jí sloužila.

Zkratka jako stavební prvek napomáhá nedourčenosti inscenačního tvaru. „Pointa situace se nesmí říct nebo zobrazit, musí se z těch osekanych fragmentů, které nabídneš, dotvořit v hlavě diváka.“⁶⁰ Havelka dokáže premiérový tvar inscenace zbavit různých plevelných slov a v textu zdvojených znaků, což se ale kvůli nezachycení inscenace do pevného textu v průběhu dalšího reprízování nejednou navrácí. Nedourčenost se zalévá významem, zkratka se prodlužuje, až se nakonec v konkrétnosti hereckého autorského „přínosu“ zcela ztrácí.

Divácká aktivita byla zmíněna již v úvodu této kapitoly. Ale o tu teď nejde. Nemáme zde na mysli ani aktivitu bezpodmínečně nutnou pro pochopení zkratky, ani klasickou definici vzájemné spolupráce diváka a herce. Havelka chápe diváka spíše jako „komplice“⁶¹, nikoliv jako svědka budoucí události: „cesta, jak vtáhnout diváka do živé přítomnosti, jak ho přimět k „vnitřní interakci“, vede přes aktivní imaginaci“⁶² a živou přítomností Havelka skutečně nešetří, stejně jako nešetří divákovu imaginaci. Žádná z jeho inscenací nesnese pasivitu. Ale stejně tak se může stát, že i přes sebevětší snahu o aktivní zapojení, význam nebude pochopen. To je ale daň za tento tvůrčí postup.

Hořínkova **dramatická ironie**, jejímž cílem mimo jiné není mást, ale naopak odhalovat nepravost, je definována tak, že autor či divák ví více, než samotná postava. Především divák si uvědomuje umělost smyšleného světa, což mu dává schopnosti takřka božské.

⁶⁰ Jiří Adámek a Jakub Škorpil: Vlastně jsem pořád udivovaný. Jiří Havelka odpovídá na otázky SaDu. Svět a divadlo č. 3/2008, s. 28-36

⁶¹ Havelka, Jiří: Zmrazit čerstvé ovoce, s. 39

⁶² Tamtéž.

Zde je potřeba zmínit jednu subordinovanou kvalitu této vlastnosti: Jiří Havelka patří mezi tvůrce se smyslem k sebeironii. To je vlastnost v teorii umění bez psychologických kategorií těžko postižitelná, ale pro tvůrce takřka nepostradatelná. Tvůrce, který se bere příliš vážně, totiž většinou není schopen do svého díla vetknout přirozený a nepředstíraný humor.

Už jenom kvůli principu, jakým Havelka zkouší a pracuje, má většina jeho inscenací alespoň částečnou **oporu v realitě**. To lze tvrdit i u jeho bizarních, nepravděpodobných inscenací, neboť stojí-li téma, idea nebo inscenační princip na pevném a realistickém základu, jejich fikční varianta bude mít nejspíše oporu tamtéž. Při recepci takového díla je pak samozřejmě jeho výklad jednodušší, neboť poskytne základní realistický opěrný bod.

Havelka variuje a kombinuje principy technologie reálného světa nejen pomocí parametrické narace, ale i za pomoci **estetizace přirozených principů**. Multiplikací, absurdní změnou měřítka nebo opominutím na ně poukáže. Používá defamiliarizaci, ozvláštnění, jak ji známe z *Teorie literatury* Viktora Šklovského, nebo naopak automatizaci a principiální elipsy.

Zejména Havelkovy prvotní inscenace spojuje vnějškově i další vlastnost: **generační spřízněnost**. Díky ní mohl pracovat metodou, kterou si vytyčil, protože generačně spříznění herci, herečky a další spolupracovníci jsou nakloněni a ochotni naslouchat novým impulsům, experimentovat, vyhraňovat se a (spolu s Havelkou) hledat svůj vlastní způsob vyjadřování. Zásadní společný prožitek z mládí (pád železné opony), nasazení a píle mladého souboru tomu samozřejmě napomáhají. Havelka měl také po škole jedinečnou šanci de facto svým programem a spolužáky naplnit znovu Studio Studia Ypsilon, takže měl okamžitě po absolutoriu (a vlastně už mnohokrát před ním) k dispozici zázemí čtyřicet let fungujícího divadla v prostoru, v kterém se technicky zabydlelo už v roce 1978.

Jak se ukazuje, tak se ve skupině pěti spolužáků a pedagogických kolegů ani jeden neztrácí, jejich tvorba v mnoha ohledech stojí na variaci podobných principů. Přesto si každý ze zmíněných tvůrců udržuje velmi specifický autorský rukopis a tematiku, které se věnuje. Zjednodušeně řečeno SKUTR člověku, Tejnorová *politiku*, Adámek komunikaci a Havelka principům. v každém případě si v této skupině generačních kolegů buduje místo opodstatněné a nepřehlédnutelné.

3.3 Jádru tvorby

Projděme nyní pouť vytyčenou dvěma mezníky – dubnem 2001, tedy premiérou Havelkovy absolventské inscenace *Pan Nula*, a jeho zatím poslední premiérou, *Svět v ohrožení* v únoru 2012. Pokusme se na základě zhlédnutých představení a všech dostupných materiálů zkonstruovat obraz Jiřího Havelky – režiséra v očích divadelních kritiků. v materiálech tedy hledejme především části, které se zaměřují na Havelkovu režijní práci, výklad, téma nebo pojetí.

Máme dokonce k dispozici Havelkův názor na současnou divadelní kritiku: „...moc dobrý ne. Respektive - přijde mi velmi úzká. Zdejší dlouhodobá tradice čistě činoherního, interpretačního myšlení způsobila, že postdramatické divadlo vlastně z mého pohledu neumějí kritici moc dobře číst, protože ho chtějí právě především číst - to je vykládat. a to je omyl, který vede často k neuvěřitelným kritikám.“⁶³ v tom se Havelka shoduje se Zdeňkem Hořínkem, který přístup kritiků k autorským inscenacím velmi kriticky rozebírá v deváté kapitole knihy *Proměny divadelní struktury*: „Běžný deníkový kritik postupuje při hodnocení autorských inscenací stejně jako při hodnocení běžných repertoárových titulů. (...) Takové kritické vyjádření (...) je však úplně scestné, protože nerespektuje ani specifickou divadelní strukturu, ani její specifický zrod, vycházejíc z mylného předpokladu, že inscenační práce spočívá v pouhém ztělesnění předem daného hotového literárního díla.“⁶⁴

⁶³ <http://www.scena.cz/index.php?page=nethovory&d=3&srok=2012&idn=613&smesic=11>

⁶⁴ Hořínek, Zdeněk: *Proměny divadelní struktury*, str. 50

3.3.1 Na počátku byla Nula

Žádný rozhovor ani medailonek Jiřího Havelky se neobejde bez informace o jeho absolventské bakalářské inscenaci se studenty KALD DAMU *Pan Nula aneb 289 svitků ze života Jana Kříženeckého*⁶⁵, otce českého filmu. Vlastní (spolu s Martou Ljubkovou a Petrou Zámečnickovou) volnou autorskou adaptaci knihy *My od filmu* Adolfa Branalda o průkopníku české kinematografie Janu Kříženeckém uvedl Havelka nejprve ve školním divadle DISK (premiéra 12. 4. 2001), po derniéře (25. 6. 2002) byla přenesena do Studia Studia Ypsilon (obnovená premiéra 27. 9. 2002). Mezi jmény spolupracovníků se poprvé objevuje výtvarník Vladimír Němeček, obsazen je celý Havelkův herecký ročník: Paulína Böhmerová, Anna Duchaňová, Susan Lock, Jiřina Mencáková, Markéta Plánková, Markéta Richterová, Kryštof Čeřovský, Jakub Doubrava, Jiří Laštovka, Andrej Polák, Zdeněk Tesař (ten v obnovené premiéře již neúčinkuje), Petr Veselý a Petr Vršek. Inscenace, která měla velký divácký ohlas⁶⁶, se skládala z nastříhaných epizod faktografického charakteru s efektními vizuálními prvky (herci ztělesňovali postavy ale i neživé předměty). Tištěné kritiky ani záznam nejsou v archivech k nalezení; jednou z nemnoha zmínek je poznámka ve slovenském časopise *Kúlturný život*: na konci oslavné ódy na cenu, kterou na festivalu ZLOMVAZ v roce 2001 už poněkolkáté získala bratislavské VŠMU, je malá nicneříkající noticka - „Z iného súdka bola posledná inscenácia *Pan Nula*, taktiež v podaní poslucháčov DAMU. Jej podtitul znel ...*aneb 289 svitků ze života Jana Kříženeckého, otce českého filmu*. V tomto duchu sa nieslo i predstavenie.“⁶⁷ Pozitivně reflektuje inscenaci časopis *Obratel* vydávaný v rámci festivalu, k režijním postupům se ale spíše nevyjadřuje: „Představení je laděno černobíle (...). Využívá projekci diapozitivů a výraznou hru světla. (...) Na jevišti se pořád něco mění, hýbe.“⁶⁸

⁶⁵ Jan Kříženecký (20. března 1868 – 9. února 1921) byl průkopník české kinematografie a fotograf, původním povoláním architekt. Roku 1898 spolu s Josefem Františkem Pokorným natočili první české hrané filmy: *Dostaveníčko ve mlýnici*, *Výstavní párkař a lepič plakátů* a *Smích a pláč*. Ve všech vystupoval oblíbený komik a písničkář Josef Šváb-Malostranský. Později se věnoval pouze dokumentárnímu filmu. Natočil několik sokolských sletů a roku 1901 návštěvu císaře Františka Josefa I. Od roku 1918 byl ředitelem pražského kina Světozor.

⁶⁶ Často zmiňovaná informace, zde je přebrána z anotace k inscenaci z archivních stránek Studia Ypsilon. Nicméně její přenos po konci sezóny v DISKu do nové sezóny Studia Ypsilon to také nepřímě potvrzuje.

⁶⁷ Gyulaffyová, Alžběta: ...a o rok znova! *Kúlturný život*, č. 24, 13. 6. 2001

⁶⁸ MT: Černobílý svět pana Nuly, *Obratel* 4/2001

Před koncem letního semestru v roce 2002 Havelka na malé školní scéně DAMU připravuje další školní práci - inscenaci *Loutkárna* podle Lorcova dramatu *Pimprlata*. Miroslav Krobot, vedoucí tehdejšího hereckého ročníku, přizval Havelku, aby se jeho studenti poprvé setkali při zkoušení s režisérem: „Jiří Havelka se rozhodl pro významové i tvarové řešení, které studentům konvenovalo, a současně neslevoval ze zadání, aby se studenti setkali s dramatickou postavou a literární předlohou. (...) rozhodl se rozdělit původně stylově kompaktní celek do obrazů inspirovaných žánrově výrazně odlišnými poetikami. Ze základní loutkově-poetické, přiznaně divadelní polohy se přecházelo do scén inspirovaných například venkovským realismem, westernem, filmovou komedií třicátých let nebo současnou jihoamerickou telenovelou.“⁶⁹ Havelka i herci si tak vyzkoušeli práci s pravidelným textem, metodu koláže, která ale nebyla samoúčelná – výklad každé situace konvenoval se zvoleným žánrem.

Následující Havelkova inscenace *1203 aneb Není mi smutno* s podtitulem „Dvanáctrojka do dětství spojka“ je první částí autorského triptychu *3 storY*. Cesta *1203* do Studia Ypsilon byla podobná té u *Pana Nuly*: po premiéře na DAMU se přestěhovala do malého sálu ve Spálené (obnovená premiéra 10. 11. 2002) a bez propagačních injekcí si získala tak široké publikum, že se stala jednou z nejdéle uváděných Havelkových inscenací vůbec – derniéru si odbyla až po čtyřech letech, 17. 11. 2006 na čtvrtém ročníku Festivalu CUTE dramatiky. Tehdy už ale byla na repertoáru asi nejslavnější Havelkova inscenace *Drama v kostce*.

Nejpřesněji vyjadřuje formu této inscenace pojem mozaika – šlo o mozaiku složenou z impulsů, které nám vyvolávají vzpomínky na dětství. Pro tehdy dvaadvacetiletého Havelku netypické posmutnělé ohlédnutí, vzpomínka na dobu, kdy byl život, řečeno slovy inscenátorů „dvourozměrný a mohli jsme si ho vystříhnout“⁷⁰ Příběh sourozenců a jejich kamaráda, kteří se během noční cesty Škodou 1203 ve vzpomínkách vracejí do dob svého dětství, vycházel z autentického materiálu (deníků, pohlednic, dopisů), který přerůstá v živé herecké aktualizace vlastních vzpomínek. Havelka začíná nalézat způsob práce s energickými scénami, pohybově a rytmicky sladěnými výstupy a častými změnami perspektivy, nápaditě využívá výpravu, používá princip střídání několika

⁶⁹ Krobot, Miroslav: o studiu základů herectví, In: Disk 7, březen 2004, s. 96-110

⁷⁰ Anotace k inscenaci a také Zuzana Perůtková: Divadlu se vlastně nedá utéct, Rozhovor s režisérem Jiřím Havelkou. 17. 10. 2008 Rozrazil online, <http://www.rozrazilonline.cz/clanky/80-Divadlu-se-vlastne-neda-utect>

herců v rámci jedné postavy, cituje seriálové postavy, populární melodie nebo prostě jen určitý životní styl 80. let 20. století. „Bylo zajímavé přemýšlet nad osmdesátými lety a vzpomínat třeba na branné cvičení, pod kterým se každému vybaví jiný osobní zážitek. Doba byla kolektivní, všichni četli jedny noviny, dívali se na stejný seriál - ale dnes přitom ten samý impuls vyvolá v každém jinou vzpomínku. Nechtěli jsme dělat výklad té doby, ale jen ukázat tyhle věci. a možná i to, že dnes už to tak není.“⁷¹ Při zkoušení si Havelka poprvé ve větší míře vyzkoušel také svoji metodu autorské režie a narazil na její nedostatky: „To, co přinesený materiál postrádal, byla divadelnost nebo lépe jevištnost. Uvědomil jsem si, že i když se chci v díle objevit co nejradikálněji jako autorský subjekt, nikdy to nejsem já, ale já jako divadelní znak. Je to vlastně naprosto evidentní – na jevišti je všechno znakem a ani autor se tomu nevyhne – může se objevit jen jako „já ve zkratce, ve stylizaci.“ a tak je třeba přemýšlet i při sběru divadelního materiálu.

Druhý problém se dal očekávat. Když se totiž všichni chopili naplno příležitosti uplatnit své vidění při tvorbě inscenace a všichni se považovali za rovnocenné spolutvůrce, práce se nikam neposouvala. Bylo to příjemné, měli jsme vlastně spoustu materiálu, ale vše bylo stejné, na jedné rovině, inscenace nerostla, jen se nafukovala. Vycítil jsem, že je zde hodně *autorů*, ale žádný *režisér* a snad i trochu podvědomě jsem začal některé věci selektovat, třídit a podněcovat jiné.“⁷²

Stejný osud a cestu do Studia Ypsilon si prožil i diptych *Amála a Prasák* (premiéra 10. 10. 2001). Havelka sám zdramatizoval dvě povídky Istvána Örkényho (*Zlý sen* z knihy *Minutové grotesky*⁷³ a *Amála Nagyová* z knihy *Třináctý zpěv*⁷⁴), a nechal dva herce rozehrát virtuózní „klauniádu“⁷⁵. Sám zůstal „stylotvorný a nápaditý, leč dobře skrytý“⁷⁶. Těsně před koncem roku 2001 si ještě „odskočí“ do Studia DAMÚZA a s divadlem BRA(C)K, původně BRAK, zdramatizuje a nastuduje povídku Roalda Dahla

⁷¹ Anotace k inscenaci, <http://www.divadlo29.cz/program0305.htm>

⁷² Havelka, Jiří: Autorská režie, magisterská práce

⁷³ Örkény, István: *Egyperces novellák* (1968), česky v Odeonu 1978 v překladu Anny Valentové.

⁷⁴ Örkény, István: *Třináctý zpěv*, 1999, Volvox Globator – výbor povídek v překladu Milana Navrátila.

⁷⁵ *Vlastně jsem pořád udivovaný*, rozhovor s Jiřím Adámkem (který spolu s Jakubem Škorpilem připravil otázky) v časopisu Svět a divadlo 3/2008

⁷⁶ *Amála a Prasák vynalézavě*: v pražském Studiu Ypsilon představili grotesky Istvána Örkényho Lidové noviny 18. 10. 2001

*Nunc Dimittis*⁷⁷. Pro příběh o dvojnásobné pomstě Havelka zvolil žánr akční konverzační komedie, a přestože na výtvarné složce nespolutracoval s „dvorním“ Vladimírem Němečkem, ale s Josefínou Wielgusovou, podařilo se jim vytvořit výrazný světelný design. Inscenace používala „všech technických vymožeností současnosti“⁷⁸, což v praxi znamenalo použití projekcí a významotvorného lightdesignu. Poté je Havelka přizván do Divadla Vyšší odborné školy herecké, kde připraví improvizované představení *Improbudkizace*⁷⁹ (premiéra 2. 4. 2002), který bychom mohli chápat jako tematickou přípravu na pozdější inscenaci *Člověče, zkus to! v DISKu*: „Je jedna budka a ta budka splní člověku každé přání,“ píše se totiž v anotaci inscenace. Na podzim 2002 probíhá přesun a přezkušování předchozích inscenací z DAMU na Malou scénu Studia Ypsilon, v následujícím roce Havelka spolu se sdružením VOSTO5 připraví model a první *Stand'artní kabaret*, v divadle Gong pod hlavičkou spolku AHA! inscenuje Pinterova *Milence*, a konečně na začátku roku 2004 přichází první samostatná inscenace vzniklá už přímo ve Studiu Ypsilon - *Pravý inspektor Hound* (premiéra 16. 1. 2004) podle stejnojmenné hry Toma Stopparda. „Havelka potvrdil, že je režisérem, který má cit pro styl, umí vést herce a má respekt vůči autorovi, ale zároveň dokáže text obohatit vlastními nápady. Snad jen mohl důsledněji rozmlžít hranici mezi světem hlediště a jeviště,“⁸⁰ píše se v Mladé frontě DNES. Havelka si zde ozkoušel v pravidelném textu princip, který později tak úspěšně přetaví do *Drama v kostce*; inscenaci *Hounda* ale oceňovali zejména divadelníci, Havelka při stylizaci herců těžil z prvorepublikových filmových klišé, pracoval ale i s inzitním hereckým prvkem: součástí inscenace by i „Michal Němec ze skupiny Jablkoň, který při představení nejen živě hraje a zpívá, ale ujímá se i svérázné instruktáže diváků spolu s neherecky autentickým Miroslavem Čepelákem“⁸¹.

⁷⁷ Česky také jako *Nyní propouštíš v pokoji* nebo *A nyní mě propust' v pokoji*, povídka vyšla anglicky 1953, česky poprvé ve sbírce *Jedenadvacet polibků*, Mladá fronta, 1986.

⁷⁸ Jak se píše v tiskové zprávě divadla DAMÚZA.

⁷⁹ Ve kterém hraje celý tehdejší absolvující ročník VOŠH: Kamila Bechnerová, František Čachotský, Vojtěch Duřt, Jana Hálová, Aleš Říha, Tereza Šefrnová, Jindřich Nováček, Polina Oldenburg a Karolína Nahodilová.

⁸⁰ MFD 4. února 2004, Z. A. Tichý

⁸¹ Hrdinová, Radmila: Hlavně abychom byli první na baru: Pražské Studio Ypsilon uvedlo hru Toma Stopparda. Právo 22. 1. 2004

V témže roce se Havelka vrací k triptychu *3 storY* a metodou autorské režie a improvizace připravuje na námět Lukáše Trpišovského „generační projekt“⁸² *Nic nás nezastaví, Jeden den messenger na kole* (premiéra 12.), kterou na mnoha místech provází nepřehlédnutelná floskule „inscenace, která svého času naučila do divadla chodit všechny messengery v Praze.“⁸³ Havelka se zaměřuje na témata z poměrně úzké a uzavřené skupiny lidí, nicméně celkový účín inscenace je přijímán vřele: „Stoupenec starších dramatických postupů může být zklamán, ale generačně stejně naladěné publikum, sdílející i stejný druh humoru, přijímá tento způsob vidění lehkomyšlně samozřejmého absurdního světa s porozuměním a nadšeným potleskem.“⁸⁴ Byť: „Dramatická kompozice, založená na řetězení zkratkovitých epizod (...), se dostává do úzkých, když je třeba tok času zastavit a dospět k nějakému ne-li řešení, pak alespoň ukončení.“⁸⁵ Havelka na inscenaci dramaturgicky spolupracoval s Petrem Markem, který se také postaral o její živou hudební kulisu.

Rok 2005 začíná Havelka ve Středočeském divadle v Kladně, kde inscenuje pravidelný text, vlastní dramaturgickou Verneových *Dětí kapitána Granta* (premiéra 5. 2. 2005) ve spolupráci s tamním dramaturgem, Jiřím Janků. Na radu Jana Schmida o měsíc později připraví pro Studio Ypsilon biografické pásmo ze života Jiřího Sternwalda⁸⁶ *Divotvorný Jiří aneb Narozen 1910* (premiéra 11. 3. 2005). Inscenace vznikala na základě dostupných materiálů a především materiálu, který Havelka nashromáždil při osobních setkání se Sternwaldem. Materiál se pak sám přetavil v téma: „když se zdívadelňuje životní příběh, lidský osud, tak není to téma moc potřeba hledat. Nebo takhle jsem k tomu aspoň došel. Třeba je tam scéna, kdy na diáku proběhnou všichni čeští prezidenti, že to ten člověk zažil, a já mám pocit, že aniž se k tomu něco řekne, tak to téma má. a že když ho vyslovím, tak bude znít podivně, klišovitě, ale že tam je

⁸² Marný závod s časem aneb Jeden den ze života messenger LN 25. listopadu 2004, Zdeněk Hořínek

⁸³ Tiskové materiály Studia Ypsilon, které byly přetiskovány v anotacích a recenzích.

⁸⁴ LN 25. listopadu 2004, Zdeněk Hořínek

⁸⁵ Tamtéž.

⁸⁶ Jiří Sternwald (14. května 1910, Praha – 19. prosince 2007), český hudební skladatel trampských písní, kabaretních popěvků, vážné, taneční a filmové hudby. Na Pražské konzervatoři vystudoval hru na housle a skladbu. Působil v Divadle Vlasty Buriana a v Osvobozeném divadle, spolupracoval s Emilem Františkem Burianem v divadle D34-D43, po válce pokračoval ve spolupráci v Divadle 5. května. Od roku 1948 se soustředil zcela na filmovou hudbu *Hudba z Marsu, Tři přání, Žižkovská romance, Honza málem králem*. Složil hudbu i texty k muzikálu *Divotvorný klobouk* či *Jedenácté přikázání*.

obsažené. “⁸⁷ Přístup režijně překvapivý, ale v mnohém zajisté pravdivý. Kritika po premiéře ocenila Havelkův „několikaletý“ generační přínos pro Malou scénu, Studio Studia Ypsilon: „s příchodem režiséra Jiřího Havelky se studentská scéna výrazně emancipovala. Začaly tady vznikat produkce, v nichž sice ještě byl více či méně čitelný vliv Schmidovy Ypsilonky, ale přitom už z nich netrčely drátky školního zadání pro tento semestr. “⁸⁸

⁸⁷ Vilém Faltýnek: Divotvorný Jiří Sternwald, reportáž a rozhovor s Jiřím Havelkou na Radiu Praha, 22. 5. 2005.

⁸⁸ Reflex 2005/13, Z. A. Tichý

3.3.2 Mezi dvěma Dramaty

V listopadu 2005 Havelka premiéruje ve stejný večer (16. 11. 2005) dvě inscenace. Tu méně podstatnou, můžeme-li si dovolit tento výraz, ve *Viola* – dramatickou koláž z autobiografického románu Josepha Hellera *Portrét starého umělce*⁸⁹ pod názvem *Sexuální životopis mé ženy*. Josef Vinklář a Jana Synková jsou však hvězdami tak velkými, že v dostupných recenzích není jediná zmínka o režijní práci tehdy prudce stoupající hvězdy JH, ale pouze o hereckých výkonech (důvodem je možná i to, že inscenace byla připravena účelově k Vinklářovým pětasedmdesátinám). Druhou inscenací téhož večera je už mnohokrát zmiňované *Drama v kostce*. Havelka tuto inscenaci označuje jako první bádání pro svou disertační práci. „Na úplném počátku byly tyto otázky: co znamená divadelní představení, jaký je vlastně vztah divadla ke skutečnosti, co ho odlišuje od ostatních audiovizuálních umění, co to je za specifickou funkci být divadelním divákem, čím to je, že divadlo stále trvá a stále máme chuť se mu věnovat atd. Ideálem mělo být vlastně divadlo o divadle na divadle, ale ne klasickým způsobem divadla na divadle (tak, že si hrajeme na režiséry a herce), ani ne formou jakéhosi vzdělávacího pásma, ale právě jen a jen divadlem samotným. Pokusit se přimět diváka, aby si postupně uvědomoval, že tento večer se stává součástí domluvené hry a že to je právě to, co ho na divadle přitahuje, vzrušuje a baví.“⁹⁰ o *Dramatu v kostce* bylo napsáno neuvěřitelné množství recenzí a reflexí, snad nejvíce z celé Havelkovy inscenační praxe (bibliografická databáze Divadelního ústavu jich eviduje cca dvacet). Inscenace byla na repertoáru Studia Studia Ypsilon dvě sezóny, po kterých se režisér rozhodnul ji přeinscenovat (premiéra 4. 4. 2008 pod názvem *Drama v kostce - Pokus 2, Mystérium skutečnosti*): „Chtěli jsme ještě daleko více akcentovat podíl diváků a zároveň tu nejasnou mnohovrstevnatost mezi bytím a hraním „bytí“, mezi skutečností a jejím napodobením, (...) S gestem a jejich postupným prorůstáním do „divadelní“ reality se dále pracuje, na cestě od nevědomé reakce po záměrné gesto, od předmětu k rekvizitě, od prázdného prostoru k divadelní scéně, od nahodilého pohybu postav k vystavěné inscenaci.“ Havelka akcentuje podíl diváků na začátku představení pomocí živého přenosu obrazu hlediště na jeviště a přidává závěrečný falešný konec: „Diváci jasně cítili konec představení - velkolepé taneční finále s jasnou hudební tečkou, zatažení opony a roztažení na děkovačky

⁸⁹ Česky poprvé v roce 2000, Ottovo nakladatelství, Praha v překladu Jany Pacnerové.

⁹⁰ Havelka, Jiří: Mezi barem a estetickým tvarem. Reflexe autorské inscenace *Drama v kostce* ve Studiu Ypsilon.

a klaněčky dokonce s květinami atd. Diváci pomalu vstávají ze svých židlí, najednou je však hlas z reproduktorů zastaví, aby ještě neodcházeli, že nic ještě nekončí, ať zůstanou a podívají se, co se děje v „divadle“ po skončení „divadla“⁹¹ Druhá verze je na repertoáru Studia Ypsilon dodnes (a je tedy nejdéle uváděnou Havelkovou inscenací), text první verze dokonce vyšel v edici Současné české hry nakladatelství Větrné mlýny⁹². Období mezi premiérami obou *Dramat* v kostce můžeme nazvat jako zlaté období Havelkovy tvorby, jak uvidíme později, po roce 2008 Havelkova kariéra začíná stagnovat a model tvorby skrze autorskou režii se přestává osvědčovat. *Drama v kostce* je v ale to, co bychom mohli spolu s Umbertoem Ecem⁹³ nazvat kultovní inscenací. Eco na příkladu filmu *Casablanca*⁹⁴ hovoří o rozviklaném a nesourodém díle, které si divák nevybavuje v paměti jako celek, ale jako sled oddělených obrazů. Dílo se tedy rozpadá do volně přemístitelných a přisvojitelných částí, ačkoliv vykazuje jisté syntaktické vazby. Havelka v *Dramatu* (stejně Curtiz v *Casablance*) ale drží relativně stabilní klasickou konstrukci (neviditelně formalizovanou první sedmidílnou částí a druhou částí celistvou, přičemž obě části jsou budovány transgresivně), od začátku evidentní a zřetelnou motivaci postav a v úvodu nelogické, ale patrné kauzální vazby. Dlužno podotknout, že princip mediálnosti (abychom použili termín Maxe Hermanna) a zpochybňování principů klasické divadelnosti, s kterými si Havelka hraje, není tak ojedinělý: v německém divadelním prostředí je typický pro práce Franka Castorfa nebo Einara Schleefa. Castorfova inscenace románu Irwina Welshe *Trainspotting*⁹⁵ na berlínském Volksbühne (premiéra 26. 4. 1997) si s divadelními konvencemi pohrávala podobně: „Pro diváky bylo postaveno v zadní části jeviště lešení. Aby se dostali na své místo, museli tak přejít jeviště, na němž byly jako na staveništi rozmístěny svítilny.“⁹⁶ Hrál si tak s konvencí, kdy vlastně představení začíná, neboť později přicházející diváci byli sledováni již usazenými a role herců a diváků byla zpochybněna. Podobně na konci: herci „se při klanění vydatně usmívali, ale i vyskakovali s rozpjatýma rukama, běhali za diváky, kteří

⁹¹ Havelka, Jiří: Zmrazit čerstvé ovoce, s. 160-161

⁹² Jiří Havelka, Ondřej Cihlář: Drama v kostce, edice ROZRAZIL – SOUČASNÁ ČESKÁ HRA, svazek 65, 2007, stran 52 ISBN: 978-80-86907-94-9

⁹³ Myšlen je článek Umberta Eca *Casablanca* jako *kult*, česky *Cinepur* č. 9/1997, str 61-64.

⁹⁴ *Casablanca* (1942), režie Michael Curtiz.

⁹⁵ Česky poprvé v překladu John Comera a Ondřeje Formánka v nakladatelství Maťa (1997).

⁹⁶ FISCHER-LICHTE, Erika. Vnímání a mediálnost [2001]. Přeložil Miroslav Petříček jr. In ROUBAL, Jan (ed.). Souřadnice a kontexty divadla: antologie současné německé divadelní teorie. Praha: Divadelní ústav: 2005, s. 140-146.

chtěli opustit prostor přes jeviště, a vtahovali je do hovoru o představení. (...) dělali vše, co bylo v jejich silách, aby zabránili divákům opustit jeviště a snažili se tak představení protáhnout.⁹⁷ Průběh představení aktivizoval diváky podobně, nedovoloval jim chovat se s distancí a jako nesledovaní pozorovatelé. Toto všechno Havelka posouvá a uvažuje (bez nutnosti pevného textu) pouze a výhradně *sub specie theatralis*. Inscenace je formálně inspirována filmem *Kostka*⁹⁸ a tvoří třetí a poslední část trilogie *3 storY*.

Na počátku roku 2006 Havelka uskuteční první (z celkem tří) návratů na školní scénu DISK a inscenuje zde s absolventským čtvrtým ročníkem herectví KALD Jana Schmida z improvizace vzniklý divadelní trenažér *Člověče, zkus to!* (premiéra 14. 1. 2006) s podtitulem „Nová Disková společenská hra. Neexistuje nic, co bychom neuměli nasimulovat, neumíme nasimulovat jen to, co neexistuje!“ Havelka používá minimalistickou scénografii, situační hereckou práci a jednoduchý, pochopitelný a funkční inscenační rámec. Ostatně: „Tvůrci si inscenační rámec zvolili velmi šťastně – hercům nabízí prostor k hravým, částečně improvizovaným scénkám, nechává jim volnost a zároveň je vede k vzájemnému respektu na scéně. Navíc je z inscenace cítit myšlenka, nápad a z režijního hlediska zřetelná a ucelená koncepce, která téma virtuálně plněných snů citlivě zasazuje do každodenní reality.“⁹⁹ Režijní koncepce byla skutečně naplněna maximálně, ročník ve složení Martin Bohadlo, Dan Čech, Miřenka Čechová, Svatava Milková, Barbora Popelková, Petr Reif, Jakub Slach, Jana Šteflíčková, Milan Tomáš a Jana Vanýšková dokázali na nekomplikovaných etudách rozehrát lehkovážné i nelehkovážné situace. „Skvělý nápad, jenž umožní další rozvíjení námětu a nové herecké variace. Nápadité scénické provedení, svižné střídání invenčních momentů. Výstižná hudební i pohybová kulisa ilustruje skoro robotový ráz celé hry.“¹⁰⁰ Tempem překypující inscenace si opět díky obrovské návštěvnosti vysloužila nejprve nestandardní přenos do další sezóny DISKu, později byla částečně přeobsazena a v obnovené premiéře uvedena ve Studiu Studia Ypsilon (obnovená premiéra 27. 2. 2008).

⁹⁷ Tamtéž.

⁹⁸ Cube (1997), režie Vincenzo Natali. Hororový příběh o skupině sedmi lidí zavených v nekonečném, kafkovském bludišti obsahujícím smrtelné pasti.

⁹⁹ v DISKu hrají novou hru, Petr Christov, Metropolis č. 71, 26. 1. 2006

¹⁰⁰ Jindřiška Kodíčková: Člověče, zkus to!, Webmagazín Rozhledna, 31. 1. 2004. <http://www.webmagazin.cz/index.php?type=all&id=3962>

Po *Člověče, zkus to!* je Havelka přizván Divadlem Letí k přípravě scénického čtení textu Connora McPhersona *Slaná voda* (premiéra 12. 3. 2006 v divadle Na Prádle). Jeho režijní přínos působí „nenápadně, a přesto inspirativně“¹⁰¹ – doslovně realizovanou metaforou si tři hrdinové přímo na scéně perou svou vlastní duši. Havelka musel při premiéře osobně zasahovat a zaskakovat v roli supleta: výtky kritiků pak logicky směřovaly zejména k „velmi nekoncentrované herecké provedení“¹⁰² a „nepříliš dobré fixaci textu“¹⁰³. Zdánlivě pevný tvar se ale po premiéře rozpadl a Havelka „doplnil mnoho detailních, ale zcela kontraproduktivních změn a posunul tak poněkud nešťastně celý příběh z velmi povedeného původního zobrazení »nudné« reality života do snově vzpomínkového vyprávění.“¹⁰⁴ v listopadu inscenuje ve Studiu Ypsilon (tentokrát už v hlavním sále) autorskou dramaturgii (kterou připravil spolu s Jaroslavem Etlíkem) románu *Nadsamec* Alfreda Jarryho. Samotný děj románu se střídá s příběhy z Jarryho života a byl uveden pod názvem *Nadsamec Jarry* (premiéra 24. 11. 2006). Další Havelkův rekord v uvádění: poslední představení se odehrálo až na konci letošní sezóny (derniéra 1. 6. 2012). Pravidelný text je pro Havelku na velkém jevišti výhodou, byť se v některých kritikách píše: „[Havelka a kolegium] určitě zklamou diváky, kteří si návštěvu divadla vybrali podle názvu hry a vypravili se do Spálené ulice jen na příběh sexuálního přeborníka. a vyděsí teatrology. Ti se i na komediálním leporelu musí tvářit přísně, na groteskním dokonce pohoršeně. Chybí tomu přece celistvost! Je to zdlouhavé a tak podobně.“¹⁰⁵ Inscenace je až na tuto výjimečnou kritiku velmi úspěšná. Havelka poprvé na velkém jevišti potvrzuje svoji schopnost uchopit prostor, dokáže podat zdařilý výklad situací, používá projekce, a především v sobě nepopírá svého učitele Jana Schmida, neboť *Nadsamec* je inscenací s typickou poetikou Studia Ypsilon. Komiksově obrazové vyprávění, vysoká míra obrazivosti, kabaretní struktura s písničkami Jana Jiráně, to byly hlavní rysy této inscenace, spolu s jedním negativním: inscenace se zdála o mnoho klidnější než Jarryho život sám.

Rok 2007 pro Havelku znamená další kultovní inscenaci. Umělecký šéf Dejvického divadla Miroslav Krobot jej přizve, aby v Dejvicích inscenoval, Havelka přichází

¹⁰¹ Tomáš Vokáč: *Neúplná očista*, Divadelní noviny č. 9/2006.
<http://host.divadlo.cz/noviny/archiv2006/cislo09/texty.html>

¹⁰², ¹⁰³, ¹⁰⁴ Tamtéž.

¹⁰³, ¹⁰⁴ Tamtéž.

¹⁰⁴ Tamtéž.

¹⁰⁵ Právo, 5. 12. 2006 Dneska už skandální Ubu nikoho nedráždí. J. P. Kříž

s nápadem na inscenaci *Posedlák* – příběh sedláka Jana Rajtera a jeho boje proti mexické firmě Nemark a státní korupci. Na první zkoušce se začíná pracovat metodou řízené improvizace podle Havelkou dodaného bodového scénáře, za tři týdny je téměř hotovo. a zde přichází první krize zvolené metody: „ukázalo se, že něco chybí, nebo naopak přebývá, zkrátka to divadelně nefungovalo. Nebylo jasné žánrové zařazení, které klouzalo mezi psychologickým dramatem a parodií, stylizace postav nebyla jednotná, rámcový příběh fotografa nebyl dostatečným pojítkem, námět byl možná příliš aktuální, příliš ekologicko-sociální, (...) nevyhnuli jsme se jistě patetičnosti atd.“ Miroslav Krobot Havelkovi odložil termín premiéry, dosavadní práce se zahodila a nastal okamžik „bodů nula“¹⁰⁶. Havelka o dalším zkoušení píše: „Začali jsme improvizacemi opravdu z ničeho: Buď 5 minut na jevišti. Jak strašně dlouhé minuty to jsou. Herci se cítí trapně. Režisér se cítí trapně. Ale něco probíhá. Něco se děje. Existuje pohyb. Nic nehoří, ale křeše se. Herci postupně vyplňují prázdný prostor sami sebou. Teď jděte na jeviště ve dvou. Lehké zklidnění. Ve dvou se dá vést dialog. Nejste v prázdném prostoru osamoceni, ztraceni, máte se čeho nebo koho chytit. Improvizace vedou ke všem myslitelným postavám, ke všem myslitelným stylizacím, žánrům atd.“¹⁰⁷ Nakonec vznikne permutačním opakováním jedné banální situace experimentální inscenace *Černá díra* (premiéra 12. 4. 2007), která si pohrává s divadelní realitou podobně jako *Drama v kostce*, ale posouvá se čistě k principům aplikovaným. Místo „naučného exkurzu“ do teorie divadla rozehrává jednu a tutéž situaci, v které relativizuje (*sic!*) čas, prostor, nechává prolínat skutečnost a fikci, nesnaží se sdělit ucelený příběh, a divadelně variuje tři znaky (jak je známe z peircovské sémiotické teorie) - přesouvá např. postupně význam rekvizity z vazby ikon na index, a nakonec symbol. „Jiné divadelní experimenty často končí ve slepé uličce nesrozumitelnosti. v Dejvickém divadle se díky důsledné komediální stylizaci i tradičně precizním hereckým výkonům daří udržovat živý kontakt s divákem, bavit ho a jítřit jeho pozornost. Magnetismu *Černé díry* může bez obav podlehnout i ten, koho slovo experiment v souvislosti s divadlem spíš léká.“¹⁰⁸ Po premiéře se začaly objevovat první kritické hlasy, spojující Havelkovo jméno s nesrozumitelností, s mystifikací (jméno autora hry, jak je uvedeno v programu – Doyle Doubt – je totiž hříčkou se jménem Arthura Conana Doylea, anglického autora detektivních příběhů a anglického slova *doubt*, jež znamená pochybnost, podezření, nejistota, obava,

¹⁰⁶ Viz poznámka pod čarou číslo 57.

¹⁰⁷ Havelka, Jiří: Bod Nula. Reflexe zkoušení autorské inscenace *Černá díra* v Dejvickém divadle.

¹⁰⁸ Černá díra si pohrává s časem i s diváky, Saša Hrbotický, HN, 18. 4. 2007

nedůvěra): „Koktejl znamenitě namíchal režisér Jiří Havelka, proto někteří kritici zděšeně z divadla prchali. Rovnou do černé díry. Program nedočetli, původu autora se nedobrali.“¹⁰⁹ Inscenace s podtitulem „Ve chvíli překročení horizontu událostí není cesty zpět“, je stále na repertoáru Dejvického divadla, v říjnu 2009 bylo pozváno na prestižní divadelní festival FIBA (Festival Internacional de Buenos Aires) v Argentině. Odehrála se zde tři kompletně vyprodaná představení, kritické ohlasy variovaly mezi označením „bláznivá komedie“ nebo „road movie“¹¹⁰, byly ale veskrze pozitivní.

Měsíc po premiéře *Černé díry* se Havelka vrací do Studia Ypsilon, aby zde na malé scéně uvedl inscenaci podle stejnojmenného nedokončeného románu Ladislava Klímy a Franze Böhlera *Putování slepého hada za pravdou* (premiéra 19. 5. 2007). Inscenace je postavena na principu statické nepopisné montáže sestávající ze dvou rámců a samotného příběhu: první z nich tvoří černobílé dotáčky alkoholové seance dvou výše zmíněných autorů, kteří román právě píšou. Druhý rámeček inscenace tvoří těhotná čtenářka románu, jež si *Slepého hada* právě čte. Postavy se ale pohybují bez hlubší logiky mezi těmito rámci a znesnadňují tak nejen jejich pochopení, ale i samotný příběh: „dva rámy jsou vpravdě dada, či spíše lépe řečeno nonsens, a to tím, že jsou naprosto zbytečné. Oba pouze z neznámých důvodů rozměňují plynulost hlavní linky a působí přinejlepším jako zbytečný efekt. Zásadním problémem je také režie druhého rámce, kdy Mencákové není příliš rozumět a ani není slyšet a Vackův herecký projev je poněkud příliš bodrý pro jakéhosi komentátora děje. Skoro jako by nepřirozená bodrost byla důsledkem nesžití se s rolí. (...) *Putování slepého hada za pravdou* je inscenace poněkud rozporuplná, ve které se nějak vytrácí ona lehkost ypsilonkovské montáže, kterou je možné vidět v již zmiňovaném *Nadsamci*, a oproti němu jde rozhodně o ústup ze slávy.“¹¹¹ Havelka se v samotném příběhu rozhodl ještě pro jednu komplikaci: rozdělil postavu Hada mezi herce Milana Šimáček a už mnohokrát citovaného teatrologa a dramaturga Zdeňka Hořínka. Havelka opět používá inzitního potenciálu nehereckého Hořínka, a možná až příliš očividně jej nechává vystupovat z role, zapomínat text, chodit po jevišti se scénářem a vyprávět historiku z mládí. „Oproti tomuto aspoň divácky zajímavému charakteru je druhý Had, Milan Šimáček, o poznání plošší a opět jako by mu chyběly

¹⁰⁹ Dejte pozor na Černou díru v Dejvicích, J. P. Kříž, Právo, 18. 4. 2007

¹¹⁰ Obojí ze stránek Dejvického divadla. Více viz oficiální materiály k inscenaci na stránkách Dejvického divadla: <http://www.dejvickedivadlo.cz/repertoar?cerna-dira>

¹¹¹ Petr Vácha, Nekultura <http://www.nekultura.cz/divadlo-recenze/putovani-slepeho-hada-za-pravdou-aneb-jak-to-maji-mravenci.html>

jasnější režijní instrukce. Vždyť jeho akce se skládá povětšinou z nepřiliš zdůvodnitelného přecházení jeviště tam a zpátky. ¹¹² Výše zmíněná recenze končí nic neříkající floskulí, že si inscenace „rozhodně své diváky najde, a pokud máte rádi intelektuálně náročnější humor blízký absurdnu či dadaismu, můžete být jedním z těch nalezených diváků i vy.“ ¹¹³ v Mladé frontě Dnes inscenace dostává pouhých 40 %: „Režisér Jiří Havelka nepostrádá poetickou invenci, ale *Putování slepého hada* ze všeho nejvíc připomínalo pláč na nepravém hrobě. Nebo smích na jiné veselce? Každopádně zůstalo ve stínu skvělého *Sternenhocha* v Komedii.“ ¹¹⁴ o několik dní dříve se ve stejném deníku dokonce píše: „Jiří Havelka se tentokrát s tématem příliš nepotkal, z inscenace je znát zřetelná únava.“ ¹¹⁵

Po *Putování* na začátku následující sezóny se Havelka účastní v pražském divadle Minor festivalu *Dobráci/Goodies*, jehož posláním je přiblížení cizích jazyků dětem prostřednictvím pohádek. Havelka zde vede mezinárodní workshop a výstupem z tohoto workshopu je vlajkový projekt festivalu (premiéra 17. 10. 2007) na téma „lidé ztrácí víru v dobro a pohádky přestávají mít ve světě lidí vliv“. Havelka úspěšně zapojil metodu řízené improvizace i v práci s dětmi a vyzkoušel si model konference (pohádkových bytostí), který později podobně použil v inscenaci *Svět v ohrožení*. Z workshopu a způsobu Havelkovy práce vznikla také obsáhlá reportáž: „Celé to vlastně začínalo tím, že jsme v ulicích kolem Minoru natočili anketu a ptali se lidí, jestli věří pohádkám, věří ve šťastný konec, kdy naposledy četli nějakou pohádku a jestli někdy naživo viděli pohádkovou postavu. a z toho vznikl vtipný autentický tříminutový dokument, který jsme pustili na úvod konference jako důkaz (...) postupně jsme přidávali na iluzivnosti, zapojili jsme divadelní ruchy, jako třeba klapot kopyt, divadelní světla a takhle jsme se postupně propadali do světa divadla, až děti na tělocvičnu postupně zapoměly, a na konci se z těch situací, které se natrénovaly, a postavy už je zvládaly, vytvořila pohádka. Byla to klasická asi sedmiminutová pohádka o princí, který jde zachránit zakletou princeznu zavřenou ve věži, což byla švédská bedna, a musí projít nějakými překážkami.

^{112, 113} Tamtéž.

¹¹³ Tamtéž.

¹¹⁴ Mlejnek, Josef: Klíma, který nemá daleko do Ferdy Mravence, MFD, 13. 6. 2007. Je míněna inscenace souboru Pražského komorního divadla, která měla premiéru měsíc před *Putováním* – Ladislav Klíma, David Jařab: Utrpení knížete Sternenhocha, režie David Jařab, premiéra 20. 4. 2007 v pražském Divadle Komedie.

¹¹⁵ Zaostřeno na: *Putování slepého hada za pravdou*. Kateřina Kolářová, MFD 2.6.2007

v tu chvíli už děti myslím zapomněly na počáteční otevřenost konference, kdy to téměř nebyl divadelní tvar, která se postupně uzavírala přes jednotlivá cvičení až do podoby regulérní pohádky, a cele propadly iluzi a staly se opravdovými diváky (...) Na závěr, když nastal v naší pohádce šťastný konec, jsme se vrátili k projekci. ¹¹⁶ Mnohojazyčná inscenace byla uvedena v průběhu festivalu celkem čtyřikrát.

Rok 2008 je Havelkovým nejproduktivnějším. v sedmi různých divadlech zrežiroval sedm nových inscenací, převedl z DISKu do Studia Studia Ypsilon *Člověče, zkus to!*, nastudoval novou verzi *Dramatu v kostce* (pod názvem *Drama v kostce 2*) a připravil filmové dotáčky do inscenace Jana Schmida *Z jejího života aneb Kabaret Průvan, čili Buduj vlast, posílíš mír, Arnoldo!* (premiéra 6. 6. 2008, obnovená premiéra 31. 3. 2011). Ale popořádku: hovoříme-li v souvislosti s některými Havelkovými inscenacemi o kultovnosti, nesmíme do této specifické podskupiny zapomenout přiřadit i Havelkovu první inscenaci mimo střední Čechy: *Indián v ohrožení (Nová teorie vesmíru)* (premiéra 9. 1. 2008) v brněnském HaDivadle. Indián je druhou inscenací vzniklou v rámci dramaturgického cyklu *Proměny 20. století*, který mapoval uplynulé století a hledal události, které jej umožňují interpretovat. Cyklus vznikl mezi lety 2007-2011 z iniciativy tehdejšího uměleckého šéfa Luboše Baláka a mimo *Indiána* v něm byly obsažena inscenace fám a příběhů z 80. let *Černá sanitka*, příběh první nahé ženy na filmovém plátně *Extase* či adaptace trezorového filmu *Ucho*, hitchcockovská balada z 50. let Emila Františka Buriana *Pařeniště*, hra Arnošta Goldflama *Doma u Hitlerů aneb Historky z Hitlerovic kuchyně* a Balákova hra *Bohnice aneb Člověče, nezlob se.* ¹¹⁷ Z celého cyklu je na repertoáru dodnes *Ucho*, *Doma u Hitlerů* a pochopitelně Havelkův *Indián*. Není divu: „*Indián v ohrožení* je výtečný kus, který nutí maximálně zapojovat představivost a přehodnocovat pojetí třírozměrného světa. Je to v pravém slova smyslu divadelní zázrak. Naplňuje, posunuje i proměňuje to, co je na divadle pro jeviště i hlediště nejdůležitější - bezbřehou Imaginaci.“ ¹¹⁸ Jednoduchý princip dvoudílné inscenace (nejprve zdánlivě suchopárná přednáška o teorii relativity s naivními ukázkami následovaná divadelní, poučenou demonstrací – myšlenkovým experimentem – s využitím vizuálních a scénografických triků a iluzí), k němuž ale vedla složitá cesta.

¹¹⁶ Dolenská, Kateřina: Dobráci / Goodies v Minoru Loutkář 6/2007, s. 278-279.

¹¹⁷ Více o cyklu *Proměny 20. století* v DOSEDLOVÁ, Zuzana. *Proměny HaDivadla od roku 2004 do roku 2009* [online]. 2011 [cit. 2012-08-13]. Bakalářská práce. Masarykova univerzita, Filozofická fakulta. Vedoucí práce Veronika Valentová. Dostupné z: <<http://is.muni.cz/th/262448/ffb/>>.

¹¹⁸ Lubomír Mareček, MFD, *Z Einsteina vznikl divadelní zázrak*, 20. 1. 2008

Einsteinova teorie a jevištní mechanika kulis, rekvizit i samotných herců totiž k sobě má až překvapivě blízko a Havelka správně našel korespondenci mezi pozorovatelem, jak o něm teorie hovoří, a divákem jevištního dění. i v Brně ale narazil na úskalí improvizace: „fáze kolektivní improvizace tedy byla poměrně náročná. Prošli jsme několika koncepcemi. Nejdříve to vypadalo, že půjde o bizarní příběh náhodně se potkávajících lidí ve výtahu „páternoster“. Pak se nám z toho rodila groteska, a její rozpad na prvočástice, pak se zdálo, že to bude o samotném gagu, na kterém ukážeme relativistický svět, pak o světle a o závodě s ním, pak o lásce, která vás dostane do rychlosti světla a tak dále. Nápady přicházely a odcházely, radost střídala zklamání.“¹¹⁹ v určité fázi zkoušení ale díky náhodnému pohybu kulisy¹²⁰ Havelka odhalil jednoduchý způsob, jak iluzivně hýbat perspektivou diváckého pohledu – a princip myšlenkového experimentu byl na světě. Einsteinova věta: „Jestliže vše, co se pohybuje neustále ovlivňuje všechny ostatní pohyby, celá věc se značně komplikuje,“ dosáhla svého zdivadelnění. Opět dochází k permutacím základní situace, jako u Černé díry, ale zde se variuje na základě logiky rozpadu původně uspořádaného stavu. Mozaika, k níž jsme dostali klíč v první části inscenace, se tedy neskládá, ale drolí.

O dva měsíce později se Havelka podruhé vrací do divadelního sálu Divadelní fakulty Akademie múzických umění DISK. Tentokrát svoji tvůrčí metodu použije nadmíru úspěšně a bez zbytečných zkušebních lapsů (což se děje ostatně vždy, když Havelka pracuje s generačně stejně starými, resp. mladými herci) a vzniká tak autorská inscenace dalšího ročníku herectví KALD *Velmi společenské tance* (premiéra 9. 3. 2008) na jednoduché téma mezilidských vztahů. Protože inscenace byla premiérována jako poslední v sezóně, čekal ji jen zhruba dvouměsíční život. S tím se ale herecké obsazení (Barbara Humel, Kristýna Matějová, Vendula Štíchová, Tereza Tausingerová, Jakub Gottwald, Václav Jelínek, Jiří Kout, Zdeněk Pecha, Petr Vančura a hostující Marie Štípková) nechtěli smířit a inscenace začala putovat po pražských divadlech. Tančilo se pak střídavě v pražském divadle Ponec a v prostoru zahradaKC na Jižním Městě.

¹¹⁹ Havelka, Jiří: Myšlenkový experiment. Reflexe autorské inscenace Indián v ohrožení v HaDivadle.

¹²⁰ V již zmíněné Havelkově teorii pěti „N“ otevřeného zkušebního systému (více viz poznámka pod čarou číslo 19) jako jedno z „N“ figuruje náhoda. Jan Schmid o ní v roce 1974 hovoří takto: „Náhoda vyvolávající náš údiv propůjčuje současně divadlu zvláštní magickou moc a tajemno, tak důležité pro rozhodující prvotní pocit diváka, o který nám jde. Nejlépe to pověděl Albert Einstein: „Nejkrásnější, co můžeme prožívat je tajemno. To je základní pocit, který stojí u kolébky pravého umění a vědy. Komu to není známo, kdo se už neumí divit, neumí žasnout, ten je takřikajíc mrtev a jeho oko vyhaslé.““ Schmid, Jan: *Náhoda a tajemno* In: *Způsob myšlení a přemýšlení*, str. 14 a 15. Tohle už přece není náhoda!

Havelkova inscenace vznikla v sezóně, ve které na katedře činoherního divadla a tedy v DISKu současně absolvoval ročník již zmiňovaných režisérů Špinara a Málkové, na katedře alternativního divadla tehdy absolvovala Petra Tejnorová s již zmíněnou inscenací *Titus Andronicus_Let mouchy. Velmi společenské tance* byly navzdory tomu, že šlo o pohostinskou režii spolu se Špinarovými *Bratry Karamazovy* vybrány jako součást projektu IUVENTA¹²¹, a obdržely nominaci na Cenu Sazky a Divadelních novin v kategorii alternativní divadlo. Havelka využívá v inscenaci poměrně hojně mobilních telefonů, což je do té doby nebývalý princip, a celý sled strastiplných příběhů několika mladých párů rámuje nevyužitým nostalgizujícím rámcem deníkového čtení. i přes drobné kritické výtky jsou *Velmi společenské tance* „výborný komediální kus, ale je škoda, že se autoři spokojili pouze s touto rovinou a nešli hlouběji, škoda, že nezkusili inscenaci rozšířit o další úroveň.“ *Derniéra* několikrát přeobsazeného kusu proběhla v divadle Ponec 8. 10. 2010.

Po DISKu se Havelka vrátil ke sdružení VOSTO5, s kterým nazkoušel ve společné režii a ve Studiu Studia Ypsilon uvedl žánrové obrázky ze života jednoho fiktivního řádu *Limecké sedlo aneb Špiálová ruka* (premiéra 26. 3. 2008, *derniéra* na Festivalu CUTE dramatiky 17. 11. 2011). Poté inscenuje v ostravském divadle Petra Bezruče v české premiéře pravidelný text Patrika Marbera *Don Juan v Soho* (premiéra 23. 5. 2008). Inscenace vzniká současně s následující adaptací stejnojmenného komiksu *Pán času, tyranie okamžiku* (premiéra 25. 5. 2008) v pražském divadle Aqualung. *Don Juan v Soho* trpí nepřehledností, nedopracovaností, přesyceností: „Jednotliví herci postupně vstupují „na scénu“ a do rolí, odehrávají své situace, vystupují ze záběru a čekají na svůj další obraz. Inscenace je pro diváka zpočátku poněkud nepřehledná. Pozornost je roztržena proměnami obrazů na monitorech, jednáním postav, které jsou „mimo záběr“ a přesto cosi dělají, divák chvílemi ztratí nit a přeslechne řeč hlavních představitelů. Postupně se divácký zážitek zúží na ocenění některých dialogů, monologů či výseků z děje, zapůsobí provokativnost některých scén, jistá klipovitost, která je jako inscenační prvek sice terčem kritiky způsobu života, však nakonec ovládne inscenaci jako celek a stane se jejím handicapem. i samotný princip vstupování a vystupování do prostoru a času

¹²¹ IUVENTA je projekt společnosti Thespis a DAMU. Jeho cílem je archivovat záznamy vybraných absolventských představení katedry činoherního divadla a katedry alternativního a loutkového divadla DAMU, uváděných ve školním divadle DISK. Více viz na stránkách <http://www.thespis.cz/nase-projekty/iuventa>

hlavních situací je nakonec opuštěn. ¹²² Dramaturgický výběr textu je kritikou chválen, ale za režijní přínos si z Ostravy Havelka vavříny dozajisté neodnáší: „V pozadí je stále cítit přítomnost neviditelného režiséra, zároveň se ale zdá, že všechno na scéně je skutečně jen vnější kulisa. Ani kamera či televize nehrají v inscenaci zásadnější roli a nepracuje se s nimi nijak důsledně.“ ¹²³ Přestože navštívil několik festivalů (13+ v Divadle v Dlouhé, projekt Nová osa v Činoherním studiu v Ústí nad Labem a v HaDivadle v Brně), je po necelém roce *Don Juan v Soho* z repertoáru stažen (derniéra 23. 3. 2009). Druhá květnová inscenace tohoto roku, *Pán času, tyranie okamžiku*, byla premiérována a dodnes se hraje na divadelní lodi Tajemství bratří Formanů. Osciluje žánrově mezi science fiction a fantasy, v propagačních materiálech je dokonce popsána jako divadelní adventura. Havelkovi se spolu s výtvarníkem a autorem komiksu, který byl mimochodem oceněn cenou ComiCZaward 2005 za nejlepší kresbu, Hzou Bažantem povedlo v jednoduchých podmínkách lodního jeviště vytvořit ladovsky naivní a přesto hororový svět. Sám příběh ale přímo s komiksem nesouvisí, jedná se o jeho tzv. prequel¹²⁴. Inscenace neřeší žádné celospolečensky zásadní téma, významový přesah komiksu do reálného života je nulový. Nicméně v dramaturgii divadla Aqualung má své místo: „Na závěr této krátké úvahy o herectví bych rád dodal, že Čapkova Válka s mloky není pro záměrně přemrštěné herectví Aqualungu příliš vhodnou látkou. Lépe se mu daří v ještě imaginativnějších a surreálnějších projektech. Příkladem může být inscenace *Pán času, tyranie okamžiku*,“¹²⁵

Na začátku nové sezóny 2008/2009 je Jiří Havelka přizván uměleckým šéfem pražského divadla Archa, aby v rámci mezinárodního česko-německé iniciativy Zipp¹²⁶ nastudoval inscenaci *Exit 89 – tragická opereta* (premiéra 22. 10. 2008). „Základ tvůrčího týmu

¹²² Vrchovský, Ladislav: Don Juan v Soho měl českou premiéru, Moravskoslezský deník, 29. 5. 2008

¹²³ Bohutínská, Jana: Zběsilé svádění na život a na smrt, DN 13/2008

¹²⁴ Termín, pocházející původně z komunity fantasy a science fiction, označující dílo, které svým narativem jinému dílu předchází nebo vytváří vedlejší příběh. Opakem je tzv. sequel.

¹²⁵ Vojtěch Poláček: Válka s mloky: Mnoho ingrediencí, nevýrazná chuť <http://kulturissimo.cz/index.php?valka-s-mloky-divaldo-aqualung-recenze&detail=597>

¹²⁶ Iniciativou Zipp – česko-německé kulturní projekty pokračuje Spolková kulturní nadace SRN v sérii bilaterálních programů spolupráce se zeměmi východní Evropy. Soustředí se na vybraná témata a otázky, které jsou v obou zemích společensky relevantní, jako je dědictví demokratických hnutí, zacházení s historickými traumaty, zkušenost ekonomických transformačních procesů po roce 1989 nebo budoucnost našich měst. v rámci tematických okruhů „1968/1989“, „Utopie moderny: Zlín“, „Světy života“ a „Kafka“ byly realizovány projekty v oblasti divadla, filmu, rozhlasu, práce na poli architektury, výtvarného umění a soudobých dějin. EXIT 89 vznikl v rámci okruhu 68/89 – Divadlo. Doba. Dějiny.

inscenace tvoří literáti Martin Becker a Jaroslav Rudiš, režisér Jiří Havelka a skladatel Michal Nežtek. v tomto spojení vzniklo až nečekaně osobité a hravé dílko. Důvod spočívá jistě i v tom, že ničím nezatížení inscenátoři přistoupili k „závažnému“ tématu s osvobozující lehkostí. Neznamená to ovšem žádnou prvoplánovou nadsázku, ale osvěžující a poetické dada, spojující nespojitelné a využívající paradoxy a kontrasty, které téma nabízí.¹²⁷ Havelka opět místo klasické činoherní struktury sestavuje montážními postupy fragmentární sled událostí, situací a postav, v kterých se řeší otázka spojitosti roků 1968 a 1989, opět používá jevištních triků a iluzí pohybu, opět používá projekce a výrazný light i sounddesign, opět nechává okolo celé inscenace nepřilíživý rámec překladatele do němčiny. Čtyřikrát použité opět není náhoda: „Havelka je velký talent, ale zároveň se začíná opakovat. Bizarní situace, absurdní humor, prudké střihy mezi jednotlivými obrazy – v tom může *Exit 89* fascinovat diváka, který se s Havelkou setkává poprvé v životě. Avšak pro většího „znalce“ díla tohoto tvůrce je to setkání sice divadelně nadprůměrné, ale přece jenom už poněkud nudné. (...) chybí přesah, nějaký úderný režijní a herecký nápad, který by v divákovi silně rezonoval ještě dlouho po závěrečné „děkovačce“. Doslova hora nápadů dokáže nasytit diváckou touhu po podívané, když se však zamyslím nad posláním a vyzněním inscenace, poněkud tápu.“¹²⁸ Havelka sám přiznává, že nebýt osloven, toto téma by jej samotného nelákalo. Možná to je důvodem nepřilíživé úspěšné inscenace. „Svět se vyvíjí ve skocích. Odraz a pak směr vzhůru, pokořit gravitaci aspoň a chvíli. To je definice naděje. Každá naděje už v sobě má obsaženo zrnko pádu. Bez pádu není naděje. a o té naději jsme nakonec chtěli inscenovat *EXIT 89*. o tom zastaveném momentu letu, těsně před pádem, který může trvat navždy, ale pouze na fotografii.“¹²⁹ Krátce po účasti na festivalu Malá inventura (1. 3. 2009) je inscenace stažena bez oficiální derniéry z repertoáru a později je text hry bez Havelkovy účasti uváděn autory jako literární čtení. Nicméně: hudební skladatel Michal Nežtek je za hudbu k *EXIT 89* nominován na Cenu Alfréda Radoka v kategorii Hudba.

Nejúspěšnější rok kariéry Havelka uzavírá inscenací ve velkém sále Studia Ypsilon *Kam vítr, tam pláž* (premiéra 12. 12. 2008). Pokud jsme u inscenace *Nic nás nezastaví* použili větu, že naučila chodit do divadla messenger, divadelní esej *Kam vítr, tam pláž* podobně

¹²⁷ Rok '68 s osvobozující lehkostí, Jana Machalická, LN, 30. 10. 2008

¹²⁸ Pokorný, Vít: Jiří Havelka uvedl novou experimentální inscenaci EXIT 89, Nekultura, 9. 11. 2008, <http://www.nekultura.cz/divadlo-recenze/jiri-havelka-vedl-novou-experimentalni-inscenaci-exit-89.html>

¹²⁹ Havelka Jiří: Fotka. Letmá poznámka k inscenaci EXIT 89 v Divadle Archa.

naučila do Studia Ypsilon chodit surfaře (sic!). Někdy v době premiéry tohoto kusu už většina kritiků a recenzentů pochopila, jaký je Havelkův tvůrčí postup a náležitě jej oceňují, a to klidně na úkor tématu: „Myšlenky, které nám [*Kam vítr, tam pláž*] sděluje, nejsou zas tak originální. Pokus vyjádřit je divadelními prostředky na základě kolektivní improvizace je ale v českém kontextu ojedinělý.“¹³⁰ Případně: „Jiří Havelka je režisér probádávající soustředěně a cílevědomě současné možnosti divadla jako média. Zkoumá svými inscenacemi základní divadelní kategorie inspirován přitom intelektuálně složitými a náročnými podněty z nejrůznějších oblastí.“¹³¹ Inscenace vsutku neklade důraz na příběh (byť jakýsi náznak iniciačního rámce je opět přítomen). Zpracovává a variuje formu a čas jedné situace ve stále stejném rytmu a prostoru jedné pláže, a představuje tak životní filozofii skupinky surfařů. Respektive surfařů obecně. Nemoralizuje, neprovokuje, ale přesto svými postupy drásá a nutí k jisté formě meditace, zcela v intenci svého podtitulu: „Divadlo, kde se nic nestane. Surfařské minimum pro začátečníky.“ Inscenace byla úspěšně na repertoáru Studia Ypsilon téměř dva a půl roku (derniéra 18. 2. 2011).

¹³⁰ Marie Reslová, HN, 16. 12. 2008 Ypsilon objevuje slast pomalosti

¹³¹ LN 17. 12. 2008, Jan Císař, Surfování na vlnách divadla

3.3.3 Krize metody a návrat Hrdiny

V roce 2009 režíruje Jiří Havelka v Čechách¹³² v přímém kontrastu s předchozím rokem pouze jedenkrát: v pražském Divadle v Dlouhé připraví vlastní dramaturgii podle dětského bestselleru *Děvčátko Momo a ukradený čas*¹³³ Michaela Endeho, který je známý zejména díky stejnojmenné filmové verzi svého románu *Nekonečný příběh*, inscenaci *Momo a zloději času* (premiéra 30. 5. 2009). Recenzenti neopomíjejí připomenout, že Havelka náleží do mladé, invenční a nadějně generace režisérů. *Momo* ale trpí mnoha neduhy: „ve vlastní režijní práci v nekamenných, leč přesto již stabilizovaných divadlech se trochu ztrácí. To třeba ukázala poněkud bezradná režie Marberova *Dona Juana v Soho* (...) *Momo a zloději času* (...) bohužel nakonec (...) dopadli přesně tak, jak neměli. Jako pohádka o boji dobra se zlem. (...) Hlavním nedostatkem inscenace je – paradoxně – opět ČAS. Potřebovala být mnohem delší a hlavně neuspěchaná, aby se do ní kromě základní ohlodané kostry dostalo všechno podstatné.“¹³⁴ Inscenace je příliš komplikovaná a „pracuje s jevištními nápady, které mnohdy odkazují přímo na svět dospělých. (...) Divadelní příběh (...) zůstává především pohádkou. Hravou, barevnou, veselou, s přesně vymezenou podstatou Dobra a Zla. Napomáhá tomu jednak vysoká herecká stylizace (...), jednak i kostýmy s pestrými vzory a malovaná scéna. (...) Inscenace je tak přímo snově podmanivá, magická, a tuto pečlivě vystavěnou divadelní atmosféru umocňuje i herecká choreografie. (...) Vtěsnat fantazijní příběh s desítkami postav a dějem nabitým zápletkami do jevištní inscenace se (...) až na drobné výtky pozoruhodně daří. Expozice

¹³² Předtím ještě stihne v Torontu inscenovat v rámci pokračování mezinárodní spolupráce s tamní univerzitou kanadskou verzi *Velmi společenských tanců* pod názvem *Stepping on Toes* (premiéra 18. 3. 2009) a po *Momo a zlodějíčkách času* ve finském Kuopionu inscenaci *Lapin Kesä* podle hry Jaroslava Rudiše a Petra Pýchy *Léto v Laponsku*. Kritické reflexe těchto inscenací nejsou přeloženy do češtiny nebo se nezabývají režijní prací Jiřího Havelky, pouze glorifikují přínos a neobvyklé metody českého režiséra. Havelka ve své disertační práci pojmenovává základní ideu a inscenační klíč *Lapin Kesä* jako předstíhání širokoúhlost: „Zda je tento generální nápad funkční, zjistíme většinou velmi brzy, protože text se začne vzpírat, situace se brání, herci nerozumí a motivace se roubují. v opačném případě se najednou zkoušení stává skutečným „zkoušením“, objevováním, tvůrčím zkoumáním, máte pružnou síť, do které můžete chytat nepředvídatelné impulsy zrozené z náhod, spontánní výklady replik či záměrné herecké nabídky, které síť nenaruší, netrhají, naopak jsou díky ní jako trampolínou odráženy k novým významům, nápady začínají sami formálně i obsahově zapadat do jednoho klíče, do onoho generálního nápadu, do předstíhání.“

¹³³ Česky vyšlo v překladu Milady Misárkové s ilustracemi Květy Pacovské v nakladatelství Albatros v roce 1979.

¹³⁴ Vojtěch Varyš, Divadelní noviny, Do Dlouhé dorazili zloději času

a tempo prvního dějství jsou znamenité, scéna (...) stále živá a poutavá. v dějství druhém již přichází poněkud větší popisnost, postavy více vysvětlují než konají a srozumitelnost příběhu je zde tak trochu na úkor inscenačních nápadů. Aby co nejvíce upevnil stavbu příběhu, vypomohl si Havelka navíc i vypravěčem.¹³⁵ Opět tedy formální a rámcová výpomoc, která chápání a výklad inscenace znesnadňuje. Podobenství skryté v příběhu je velmi sofistikované, a protože byla inscenace propagována jako dětské představení, pro děti nejspíš nebylo pochopitelné a zábavné. „Samozřejmě že dospělí do jisté míry okouzlí svou košatou fantazií, ale autorova výpověď jim zase může připadat banální. Z inscenace režiséra Jiřího Havelky je znát, že ho Endeho svět velice baví a ničeho z něj se nechce vzdát. Hodlá postihnout všechny jeho vrstvy, takže není tak úplně jasné, zda je inscenace jen hravou pohádkou pro děti a dospělé, nebo filozofujícím textem s mnoha složitými asociacemi. (...) ...půvabné nápady, ale některé se zbytečně natahují a leccos se i opakuje a rozmělnuje. Pseudofilozofující pasáže na svižnosti také nepřidají. Kupodivu nevdá, že inscenace nenabízí technologii, která bere dech, a jde spíš tradiční cestou. Jde o mile domáckou poetiku, v níž nepřekáží, že místo toho, aby šedí muži na jevišti strašidelně pluli, spíš škobrtají.“¹³⁶ Kritiky se tentokrát bez výjimky shodují, že jde o dramaturgický i režijní debakl. Dramaturgem přitom byl Havelkovi domácí Štěpán Otčenášek, který jindy výklad a význam i komplikovanějších textů hlídá a bravurně udržuje pevné kompozice. Je tedy skutečně s podivem, že část výtek směřuje i na něj: „Výtvarně výrazně pojednané dění na jevišti tvůrci totiž zatěžují až přílišným množstvím slov a úvah. Není jasné, koho chtěl režisér svou výpovědí oslovit - zda připravoval pohádku a podívanou pro děti, nebo filozofickou úvahu pro dospělé. (...) Zklamáním je i laciný „obchodákový“ hudební podkres Dominika Renče, který diváky jen stěží uspokojí. Chvályhodná příležitost, kterou divadlo poskytlo mladému režisérovi, dopadla poněkud rozpačitě.“¹³⁷ Navzdory nelichotivým kritikám se inscenace drží na repertoáru až do poloviny následující sezóny (derniéra 18. 12. 2010), a z hlediska dlouhověkosti některých inscenací v Divadle v Dlouhé, tak končí ještě hluboce v předškolním věku. Havelka nastupuje cestu, která směřuje dolů z pozice nadějného a obdivovaného režiséra, a několik dalších inscenací mu v tomto pádu z trůnu nelítostně napomáhá.

¹³⁵ Jan Vnouček, Týden, Kdo krade čas? Uhrančivý příběh děvčátka Momo v Dlouhé 6. 6. 2009

¹³⁶ Překombinovaní zloději času, Jana Machalická, LN, 8. 6. 2009

¹³⁷ E15, Markéta Dolníčková, v Dlouhé připravili novou pohádku. Není však zcela jasné pro koho, 8. 6. 2009

Pražské Divadlo Na zábradlí je s kánonickým divadelním textem Alfreda Jarryho *Král Ubu* spjato od 14. 5. 1964, kdy zde měla premiéru proslulá inscenace režiséra Jana Grossmana¹³⁸. Když se poprvé objevily zprávy, že se *Ubu* na Zábradlí po více než padesáti letech vrátí v režii Jiřího Havelky, způsobilo to mezi divadelní odbornou veřejností rozruch. Ne tak ale již sama inscenace *Ubu se baví* (premiéra 22. 2. 2010). Pro znalce Havelkových postupů mohlo už být leccos zřejmé z rozhovoru, který byl zveřejněn krátce před premiérou: „Jiří Havelka toho o variaci na Krále Ubu moc prozradit nechce. a vlastně prý ani nemůže. „Je možné, že to, co vím o představení teď, bude zítra zbořeno a na těch ruinách bude postaveno něco úplně nového. Nepostupujeme tak, že interpretujeme Jarryho text, tvoříme úplně novou autorskou věc, která má možná mírné ubuovské inspirační prvky,“ tvrdí.“¹³⁹ Havelka si jako výchozí situaci volí cestování letadlem, prostor, kde „se může stát cokoli, i když se tam většinou neděje nic (dramatické napětí).“¹⁴⁰ Východisko logické a dozajista správné, bohužel však nenaplněné. Respektive návrat k osvědčeným postupům se nedaří tak jako tradičně v DISKu. Opět se variují situace, úroveň humoru je pokleslejší (možná za to ale může typ a styl humoru blízký hereckému ansámblu divadla), jevištní a scénografické triky jsou tentokrát nové (mizení postav či obecně celá výprava kokpitu, jehož součástí se díky perspektivnímu otočení herců v sedačkách zády do publika stává i divák), vyměňování rolí a posun/poruchy jevištních znaků okoukaný a spíše retardující, a plytká absurdní zápletka se anarchisticky vrací na začátek příběhu bez vyvrcholení. Kompozice je tak nedůsledná, nedostává se ani dramaturgické eliminace nadbytečných situací a vtipů či spojovací linie a závěrečné balábile je sice možné v intencích žánru absurdního dramatu, ale v rámci žánrově nevyhraněné inscenace působí jako nouzový únik. „I když v ní lze zaznamenat skvělé herecké výkony, vydařené komické okamžiky, nakonec zbude jen pocit prázdnoty a autorské neschopnosti dotáhnout tvar k smysluplnému vyznění. Zbudou jen útržky.“¹⁴¹ Inscenace s podtituly „aerodynamická ubunalita“ a „ubavit se k smrti“ je v Divadle Na zábradlí na repertoáru dodnes.

Sezónu 2009/2010 zahájil Jiří Havelka po roce návratem do Divadla Archa, kde inscenuje hudební moralitu irského dramatika Jocelyna Clarkea *Zde jsem člověkem!*

¹³⁸ Mimo velkého množství článků se této inscenaci věnuje kniha Kateřiny Miholové *Král Ubu / Ubu the King - Jarry & Grossman & Fára*, KANT – Karel Kerlický; 1. vydání, Praha 2007; ISBN 978-80-86970-36-3;

¹³⁹ MFD, Klára Kubíčková, Poletí Ubu letadlem? Havelka se nechal Jarrym jen inspirovat, 13. 2. 2010

¹⁴⁰ Havelka, Jiří: Kdyby nebylo letadel, nebylo by nebe Příprava koncepce pro inscenaci *Ubu se baví* v Divadle Na zábradlí.

¹⁴¹ Vilný svůdník i buran v letadle, Roman Sikora, Lidové noviny 4. 3. 2010

(premiéra 19. 9. 2010). Inscenace vznikla na popud ředitele Divadla Archa Ondřeje Hrabá, který na základě nápadu propojit britskou kapelu The Tiger Lillies, román Françoise Rabelaise *Gargantua a Pantagruel*, režiséra Jiřího Havelku, slavného dramatika a téma lidské tělesnosti, zve všechny zmíněné do tohoto projektu. Koncepce práce je opět organická a improvizovaná, nicméně její aplikovatelnost na tento typ inscenace diskutabilní. v rozhovoru v Reflexu¹⁴² jsou členové skupiny The Tiger Lillies konfrontováni otázkou na spolupráci s Jiřím Havelkou, přímé odpovědi se vyhýbají, informují jen zběžně, že spolupráce probíhá „skvěle. Už jen proto, že vše vzniká organicky a nic nebylo dopředu předpřipravené.“ Inscenace působí poněkud roubovaným dojmem. Hudební (samy o sobě dosti teatrální) výstupy The Tiger Lillies by mohly klidně fungovat samostatně, moralistní nedramatický text působí jako nadstavba, která by ale sama o sobě fungovat nemohla. „Jedno pak ruší druhé. Sdělení, že člověk ve své tělesnosti zapáchá a vylučuje ze sebe různé věci, lze za objevné považovat jen do určité míry. Režie Jiřího Havelky se zjevně snaží, co může, scéně nelze upřít působivost a různé předměty související s intimitou mohou působit na jevišti zajímavě, i když už tady všechno bylo. Nepochybuji, že mnohým se mohou takové výtky zdát malicherné a že ti ocení právě to, co mně na představení vadí. (...) v tomto případě se však domnívám, že se tu zrodil poněkud nepovedený hybrid.“¹⁴³ o nepotkávání hovoří i jiní recenzenti¹⁴⁴, text působí vykonstruovaně, jevištní akce postrádají gradaci a jsou prvoplánově sterilní, morální apel se nekoná a navzdory velkolepému finále inscenace vyznívá do kraje ztracené trpělivosti. Jevištní aseptikon je fakticky stále na repertoáru divadla Archa, jeho uvádění je ale kvůli komplikované produkci omezeno na sérii několika po sobě jdoucích repríz.

Podzim 2010 s sebou přinesl do Havelkovy režijní bibliografie ještě tři další inscenace. Dva dny po premiéře v Divadle Archa se v pražském Divadle na Vinohradech konala premiéra inscenace *Fidlovačka aneb Kde domov můj?* (premiéra 21. 9. 2010) Mimo textu frašky Josefa Kajetána Tyla a Františka Škroupa *Fidlovačka, aneb žádný hněv a žádná rvačka* používá divadelní adaptace text rozpravy o používání symbolů Evropské unie, konané v Evropském parlamentu 9. 10. 2008 a anekdoty z knihy *Humor sblíží* –

¹⁴² Reflex 37/2010, Marek Gregor: Tlustá krása

¹⁴³ LN 20. 9. 2010 Jiří Peňás: Zdravověda pro mírně zaostalé

¹⁴⁴ Reportáž Romana Sikory na ČRo 3 Vltava, 11. 10. 2010

nejlepší anekdoty států EU¹⁴⁵. Výpravná féerie složená z písní, tanců a plamenných projevů si jako téma vytyčila komplikovaný vztah národního a nadnárodního. Způsob inscenování se tentokrát musel přizpůsobit tradičnímu souboru vinohradského divadla. „dokud bude něco jako česká státnost existovat, bude hra Fidlovačka vlastně vždy aktuální. i z toho důvodu jsme ji nechtěli s dramaturgyní Klárou Novotnou nijak aktualizovat, vlastně ani násilně interpretovat. Chtěli jsme ji udělat co nejvěrněji „tylovsky“. (...) vybrat jednotlivé scény, zkusit zhustit postavy na ty nejzákladnější dějové linie (tři páry) a zachovat dokonce německé pasáže německy. (...) Stejně tak jsme chtěli naložit se Škroupovou hudbou – vybrat to podstatné a pak co nejvíce zachovat původní aranžmá, tance postavit na České besedě atd. Prvotně jsme tedy nechtěli Fidlovačku aktualizovat, ale spíše „zdramatizovat“.“¹⁴⁶ Poté přichází inspirace v podobě televizního záznamu výše zmíněné diskuze: „dostal jsem pocit, že toto je jedna z možných cest, jak dostat Tylově motivaci „být současný“, držet jazykové téma Fidlovačky a přitom ji nijak „neohýbat“ či „roubovat“ na vlastní tezi. Tedy zkusit neaktualizovat hru samotnou, nýbrž zasadit ji do aktuálního rámce. Hru naopak ponechat co nejvíce „národní“.“¹⁴⁷ Nechce vykládat, sdělovat názor, dešifrovat symboly. Jen vedle sebe položit dvě reality. Tylovu a tu dnešní. Ve snaze dostat Tylově touze po aktuálnosti se ale stalo něco podobného co předtím v inscenaci *Zde jsem člověkem!* Rámce zůstanou jen rámci, divadelní verze Kulešovova efektu se nedostavuje. „Jeho východisko je ale dílem pomýlené, Tyl psal svou hru v konkrétní historické situaci a národní obrození nemá s dnešními eurotahanacemi nic společného. Režie vymýšlí a vrší, co se dá (...), jak se dalo čekat, „vyleze“ z toho strašně málo. Roviny inscenace zůstanou izolované a režie se žádného zdrcujícího poznání o povaze Evropy a postavení Čechů nedobere. Za dané situace ani nemůže, chybí materiál a možná i čas, protože tu přeci jenom najdeme leckteré chytré postřehy, které by stálo za to domyslet.“¹⁴⁸ Skoro se zdá, že oba texty (dramatický i parlamentní) Havelka kvůli chybějící interpretaci jen používá, nebo si je dokonce bere jako rukojmí svého záměru nevykládat. a srovnává nesrovnatelné: „obrozenský boj o jazyk není totožný s českou nechutí učit se v 21. století cizí jazyky a český lid nebyl ani v době Tylově ničím umělým narozdíl od „evropského národa“ (...) Havelkovi se dobrý nápad nepodařilo dotáhnout do logické a pointované podoby. a je otázka, zda to Tylův mile

¹⁴⁵ Budinský, Václav, Grulich Tomáš: *Humor sbližuje – nejlepší anekdoty států EU*, Grulich Tomáš - Public History, Praha 2009, ISBN 80-86445-25-9

¹⁴⁶ Havelka, Jiří: *Kde Domov můj. Reflexe nového nastudování Fidlovačky pro Divadlo na Vinohradech.*

¹⁴⁷ Tamtéž.

¹⁴⁸ LN 27. 9. 2010 Euroblábol versus Fidlovačka/ Jana Machalická

naivní text umožňuje. a hlavně – zda to má vůbec zapotřebí. “¹⁴⁹ Inscenace je vsutku velkolepá, patosem se nešetří. Havelka si (po svém způsobu) pohrává s diváckými reakcemi, testuje obecnost: „kolik lidí v publiku se postaví, když všichni sborem na scéně začnou ztišeně zpívat Kde domov můj? a nad jeviště se spustí české vlajky?“¹⁵⁰ Jako by se vracel do dob Dramatu v kostce, kdy nutí diváka, aby se zapojil a vše si znovu vymyslel. Pozoruhodné je, že někteří recenzenti absenci výkladu chválí: „sympatické přitom je, že Fidlovačka na Vinohradech nemoralizuje. Nevnučuje odpovědi na položenou otázku, ale pevně si stojí za tím, že je důležité ji položit.“¹⁵¹ Ale je to spíše na škodu. Účin inscenace by byl mnohem větší, a možná i proto vydržela na repertoáru jen do konce sezóny (derniéra 21. 5. 2011).

Do konce roku pak Havelka stihne ještě režijně připravit improvizovaný večer na přidanou¹⁵² *Kačeři pod lampou aneb Večer mladé Ypsilonky* (premiéra 28. 11. 2010), zkoumající pod dohledem poroty VOSTO5 fenomén poetiky Studia Ypsilon. Měsíc poté s VOSTO5 ve spolupráci s Ondřejem Cihlářem režíruje autorskou nekompromisní historickou psychoterapii na motivy mystifikační knihy Jana Drnka *Žáby v mlíku*, polemizující nad obdobím kolem sepsání mnichovské dohody v roce 1938, pod názvem *Operace: Levý hák* (premiéra 18. 12. 2010). Spíše než o inscenaci se jedná o projekt, který je hrán ve Studiu Studia Ypsilon a který mnohé divácké reflexe označují za zklamání¹⁵³. Členové VOSTO5 tentokrát neimprovizují, hrají pravidelný text a fixní aranžmá, „důsledně zachovávají jevištní kompozici. Co se ale důslednosti týče, ta se bohužel stává hlavně po přestávce nesnesitelnou. (...) Možná by stálo za úvahu, jak dlouho vydrží divák sledovat posun cedulek ve vzdálenosti centimetrů, než se začne okázale nudit. Salvy smíchu po velkém nástupu postupně slábly a v závěru se jen občas ozvalo zachichotání. (...) Kdyby si kluci nehráli na vojáčky tak důsledně, mohla být *Operace: Levý hák* osvěžující divadelní bombou. Takhle zůstala spíš výstřelem, který dlouho letí než vybuchne.“¹⁵⁴ Inscenace je ve Studiu Ypsilon na repertoáru dodnes.

¹⁴⁹ Fidlovačka - patos i pimprlové divadlo, ale bez pointy Radmila Hrdinová Právo 23. 9. 2010

¹⁵⁰ Jana Bohutínská, Eurofidlovačka, HN 23. 9. 2010

¹⁵¹ Tamtéž.

¹⁵² Fenomén večerů na přidanou popisuje Jan Schmid ve stati *Divadlo z čiré radosti. Takzvaný večer na přidanou* ve sborníku *Způsob myšlení a přemýšlení*, str. 54

¹⁵³ <http://www.i-divadlo.cz/divadlo/divadlo-vosto5/operace-levy-hak/?subpage=hodnoceni#hravolby>

¹⁵⁴ Marcela Magdová, Když si kluci hrají na vojáčky... DN 2/2011 <http://www.divadelni-noviny.cz/kdyz-si-kluci-hraji-na-vojacky%E2%80%A6/>

Jednoznačné zlepšení na strmé cestě k tvůrčí krizi znamenal pro Jiřího Havelku rok 2011. Zahájil jej inscenací *Wanted Welzl* (světová premiéra 28. 3. 2010) v Dejvickém divadle. Text hry je dílem dejvického kmenového dramaturga Karla Františka Tománka a zpracovává pábitelský příběh českého dobrodruha Jana Eskymo Welzla. „Jiřímu Havelkovi evidentně svědčí jak práce s pevným textem, tak „dohled“ autora a dramaturga v jedné osobě. v porovnání s jeho opusy vzniklými metodou kolektivní improvizace je *Wanted Welzl* inscenace podstatě sevřenější a má i slušný tah. (...) Výsledkem je inscenace docela sympatická a (...) divácky vstřícná. Spokojen může být i Jiří Havelka – *Wanted Welzl* rozhodně patří k jeho lepším počínům.“¹⁵⁵ Konečně obrat. *Wanted Welzl* se přitom ale zabývá tématy a používá postupy, které známe z Havelkových předchozích prací: téma času, trvání, filmové obrazové kompozice, minimalismus, klipovitost a fragmentárnost. Příběhem i dialogy se šetří, hudba je vytvářena živě, lightdesign vyvolává pocit daguerrotypií; inscenaci dozajista pomáhá i úsporné, ale absolutně soustředěné herectví souboru Dejvického divadla. Navzdory nebo možná díky jisté zasmušilosti, nostalgii a mrazivosti, které v Havelkově práci nejsou příliš charakteristické, je tato vysoce artistní inscenace na repertoáru dodnes. Několik dní před zatím posledním návratem do DISKu uvedl Havelka v rámci festivalu 4+4 dny v pohybu v pražské Meetfactory inscenaci o legendárním Pérákovi, českém superhrdinovi pod názvem *Pérák – Na jméno nezáleží, rozhodují činy!* (premiéra 16. 10. 2011). Režie se opět opírá o zaběhlé postupy (formální eklekticismus, groteskní kombinace humorných a vážných témat, dějinný fakt a fikce) a užívá je zrale a dospěle. Inscenace je patrně Havelkova nejakčnejší, „odehrává se v příjemné nadsázce, známé děje zábavně karikuje a mimo jiné jim vtiskuje komiksově akční nátěr. (...) situací postavených na paradoxech a slovní komice je tu více a v prvních dvou třetinách tenhle travestující styl prakticky nemá chybu. (...) v poslední části inscenátorům přece jenom došel dech a k závěrečné pointě došli trochu dýchavičně. Neškodilo by závěr proškrtat a vrátit se tak k původní svižnosti i sevřenosti.“¹⁵⁶ Inscenace je uváděna na festivalech a dalších místech, mimo Meetfactory např. i v letním cirkusovém šapitó na Letné ChapiteauX.

¹⁵⁵ Vladimír Mikulka: Arktický Bismarck v Dejvicích, LN 31. 3. 2011

¹⁵⁶ Jana Machalická: Pérák jako akční travestie z časů Protektorátu, LN 21. 10. 2011
[http://www.lidovky.cz/perak-jako-akcni-travestie-z-casu-protektoratu-frg-
/lnkultura.asp?c=A111020124827lnkulturabt](http://www.lidovky.cz/perak-jako-akcni-travestie-z-casu-protektoratu-frg-/lnkultura.asp?c=A111020124827lnkulturabt)

Spolu s *Pérákem* je Havelkova třetí DISKová inscenace *Já, hrdina* (premiéra 27. 10. 2011) tematicky jednoznačně politická. Na začátku této práce byla položena otázka, zda se Havelka k *politiku* svou tvorbou vyjadřuje, a nyní tedy můžeme s klidným svědomím připustit, že minimálně v několika případech je základním tématem a východiskem k inscenování nějaká klíčová historická událost či osoba a s ní spjatá polemika. v případě inscenace *Já, hrdina* jsou to bratři Mašínové, jejich činy vedoucí k opuštění republiky a otázka jejich viny či nevin, resp. přesněji zda jsou hrdiny nebo vrahy. Havelka ke svým dosud používaným principům přidává další metodu, tentokrát dokumentaristickou; kritici trochu k vlastní škodě (v Havelkově práci nejde o žádný zásadní objev nebo průlom) nešetří chválou, označují metodu jako „znamenitou“¹⁵⁷ či „geniálně jednoduchou“¹⁵⁸. Faktem je, že odtažitost výpravy a nepřímý kontakt mezi herci a diváky napomáhá suchým faktům v objektivitě. Inscenace vznikala ale podobně komplikovaně jako některé (zpočátku nedařící se) Havelkovy kultovní kusy. Dramaturgyně a stážistka Lenka Krsová (studentka katedry teorie a kritiky DAMU) k tomu píše: „Studenti herectví dostali na konci letního semestru za úkol podrobněji nastudovat a popřemýšlet nad kauzou zahradníka Reného Mandyse, kterou na serveru tn.cz uveřejnila v květnu 2011 televize Nova.¹⁵⁹ (...) Další inspirační zdroj (...) byla novela *Flatland: a Romance of Many Dimensions*¹⁶⁰ anglického autora Edwina A. Abbotta z roku 1884. Jedná se o sociální satiru poměrů v hierarchii společnosti viktoriánské Anglie.“¹⁶¹ Přes tyto dva inspirační zdroje se vytyčila cesta, jejíž další zastávkou byl sběr materiálu o laureátech Ceny Michala Velíška¹⁶² a obecná otázka hrdinství ve společnosti

¹⁵⁷ J. P. Kříž: Tanec kolem Mašínu v DISKu, Právo, 3. 11. 2011

¹⁵⁸ LN 30. 11. 2011, Inscenace o Mašínech nemá hluchá místa (bez uvedení autora)

¹⁵⁹ V sousedství zmíněného zahradníka si ruský majitel jedné společnosti koupil zámek a opakovaně požadoval po panu Mandysovi, aby mu své zahradnictví prodal. Ten odmítal a podnikatel zvolil radikálnější způsob vyjednávání: Mandyse nejprve někdo napadl a zlomil mu nohu, utrpěl i další zlomeniny a málem přišel o oko. Vyvrcholením kauzy bylo podpálení zahradníkovy skleníku, ze kterého byl policií obviněn člen ochranky ruského podnikatele.

¹⁶⁰ Dílo, které není dosud přeloženo do češtiny, v sobě mimo jiné obsahuje ale i vysvětlení fungování různých dimenzí a existence těles v nich, geometrických tvarů a matematických zákonů.

¹⁶¹ Krsová, Lenka: *Já, hrdina* (režie: Jiří Havelka) – divadlo DISK. *Scénická tvorba – reflexe procesu zkoušení inscenace Já, hrdina*, seminární práce.

¹⁶² Cena Michala Velíška je oceněním udělovaným nadací Adra novodobým hrdinům. Nominován může být každý, kdo v uplynulém roce zachránil život jinému člověku a neváhal při tom riskovat vlastní zdravím či dokonce život. Více o ceně a seznamy oceněných na stránkách nadace Adra: <http://www.adra.cz/nadace-adra/cena-michala-veliska/archiv>

a jeho rozporuplnosti. a z této rozporuplnosti, která již více než dvacet (resp. šedesát) let štěpí českou společnost v otázce bratří Mašínů, a neustálého lavírování na hraně výkladu činí Havelka generální témata své sociologické České (mašín)érie (jak zní podtitul inscenace): „Režie stále udržuje rovnováhu, ve chvíli, kdy hrozí, že se pomyslné závaží sympatií začne přiklánět na jednu stranu, dostane divák další „pecku“ z té druhé.“¹⁶³ Celý herecký absolventský ročník herectví KALD DAMU pod pedagogickým vedením Markety Kočvarové Schartové se do rekonstrukcí tří zločinů zapojuje plnou a stejnou měrou: Sofia Adamová, Andrea Ballayová, Jiří Böhm, Eva Burešová, Mikuláš Čížek, Josef Jelínek, Barbora Kubátová, Marek Menšík, Richard Vokůrka a Petr Vydarený jsou vedeni civilně, situačně a přesně tak, aby nezavdávali příčiny k jasnému a očividnému výkladu rekonstruovaných situací. Jenže navzdory kultu, jímž se tato inscenace stala, je to možná právě její největší úskalí. a toto úskalí vyústilo v ostrou a neopomenutelnou polemiku mezi členem redakce časopisu *Hybris*, vydávaného na KTK DAMU, Vítem Pokorným, divákem inscenace a studentem režie a dramaturgie KČD DAMU Adamem Svozilem a režisérem Jiřím Havelkou. Pokorný totiž v *Hybris* formuluje problém inscenace tak, že „není nic prezentováno se zaujetím, se snahou vést diváka k nějaké vlastní intelektuální práci. Herci hrají na půl plynu a vrcholem jejich projevu je přehnaná šarže v pasážích internetových diskuzí či přehrávky Majora Zemana. (...) chci-li problematizovat absolutní hodnotu pravdy, musím být nejprve pro pravdu zaujatý až do morku kostí, a teprve skrze tuto radikalitu dosáhnu kýženého rozkladu absolutna. Fatální chybou inscenace *Já, hrdina* je pro mě fakt, že tvůrci k tématu relativity přistoupili tak, jakoby relativní byla režijní a dramaturgická příprava, kvalita hereckého projevu, i divadlo samo o sobě.“¹⁶⁴ Takový políček Havelka neustál a ohradil se proti otištěné kritice: „cítím největší krizi dneška ne jako ekonomickou nebo politickou, nýbrž jako krizi autenticity. Jen těžko lze čemukoli věřit.“¹⁶⁵ Diskuse pokračovala několika dalšími výpady, její celé znění je k dispozici online¹⁶⁶. Nejen díky tomu, že téma totálně atakovalo virtuální prostor (problematika bratří Mašínů ovládá mediální prostor už mnoho let, inscenace jej navíc penetrovala blogem a podpůrnou stránkou na sociálních

¹⁶³ Tamtéž.

¹⁶⁴ Vít Pokorný: Ted' již nekritická reflexe kritické reflexe 9. 1. 2012 <http://hybris.cz/2012/01/ted-jiz-nekriticka-reflexe-kriticke-reflexe/> (text je reakcí na polemiku Adama Svozila s recenzí inscenace *Já, hrdina* od Víta Pokorného v časopise *Hybris* 2011. 12)

¹⁶⁵ <http://hybris.cz/2012/02/reakce-jiriho-havelky-na-reakci-vita-pokorneho/>

¹⁶⁶ Na oficiálních stránkách časopisu *Hybris* <http://hybris.cz/>

sítích¹⁶⁷), se inscenaci dostalo velmi vřelého kritického přijetí (pomineme-li výše zmíněnou recenzi Víta Pokorného), v kritikách, kde se udělují procentuální hodnocení, se toto pohybovalo mezi 75-95 %¹⁶⁸. Recenzenti byli ochotni přehlédnout možná až příliš suchopárny formalismus inscenace na úkor netradičního přínosu k populárnímu celospolečenskému tématu. Postupy, které Havelka použil, si opět zahrávaly s divákem – aktivizovaly jej a nutily vyjádřit vlastní názor hlasovacím lístkem po skončení představení. Inscenace měla oficiální derniéru na konci sezóny 2011/2012 s absolutoriem čtvrtého ročníku herectví (derniéra 29. 5. 2012), ale bude uváděna i v další sezóně.

Zatím poslední Havelkova inscenace byla jeho návratem do brněnského HaDivadla. *Svět v ohrožení* (premiéra 14. 2. 2012) s podtitulem „To bee or not to bee?“ je součástí dramaturgického cyklu *Konec civilizace?*, který tematizuje apokalyptické vize spojené s rokem 2012. Svým názvem jednoznačně navazuje na předchozí veleúspěšnou inscenaci *Indián v ohrožení* a navazuje na ní i použitím podobných inscenačních principů a zkušebních postupů. Východiskem je tentokrát téma syndromu zhroucení včelstev¹⁶⁹ a s ním neodvratně spjatá hrozba konce světa. Inscenace je opět formálně rozdělena na teoretickou přednášku (podle *Života včel*¹⁷⁰ Maurice Maeterlincka) s naivní, byť pevnou a choreograficky formálně dobře provedenou demonstrací cyklického života včelstva, a na druhou, pitoresknější, z improvizace vzniklou pseudovědeckou konferencí o syndromu CCD, jejíž účastníci jsou možná ale až příliš schematičtí a prvoplánoví. Koneckonců: „*Svět v ohrožení* tolik neohromí jako předchozí Havelkova brněnská inscenace. Snad proto, že jsou režisérovy postupy z minula povědomé i těm, kteří neznají jeho práci ve větším rozsahu. Také repertoár HaDivadla je naštěstí na jiné úrovni než před čtyřmi lety, a tak není hluboká propast mezi ním a Havelkovou originální a precizně realizovanou koncepcí inscenace. Anebo jde možná o to, že tematicky se *Svět v ohrožení* letos chtě nechtě ocitá ve středním proudu.“¹⁷¹ Navzdory těmto výtkám je

¹⁶⁷ <http://www.masinerie.blog.idnes.cz/> a <http://www.facebook.com/jahrdina>

¹⁶⁸ Nováková, Tereza: Já, hrdina, já, vrah – cokoli jen chcete, Studentpoint, 12. 11. 2011, <http://www.studentpoint.cz/53-divadla/4638-ja-hrdina-ja-vrah-ja-cokoli-jen-chcete>

¹⁶⁹ Anglicky colony collapse disorder, CCD. Jedná se o jev, kdy včelstvo nevysvětlitelně ztrácí své dospělé jedince. v úlu zůstane jen královna, larvy a několik mladých včel, které vykazují ztrátu chuti k potravě. Postiženým úlům se ostatní včely vyhýbají, zatímco predátoři a škůdci jej atakují a vykrádají.

¹⁷⁰ Filosofické dílo *La Vie des abeilles* z roku 1901 popisující zoologické principy a etapy z života včelstva vyšlo česky poprvé už v roce 1914 v nakladatelství J. Otto, Praha, v překladu Marie Kalašové.

¹⁷¹ LN 6. 3. 2012 Kateřina Slámová Bartošová: Konec světa v medových barvách

možná banální téma v inscenaci akcentováno s humorem, poezií a koneckonců i jistou naléhavostí. a pokud se ohlédneme zpět ve větším měřítku, zjistíme, že „Havelkovy práce spojuje i jakési univerzální téma, k němuž se hodně přiblížil například v půvabně relaxační produkci *Kam vítr, tam pláž* v divadle Ypsilon nebo v eskymáckém westernu *Wanted Welzl* v Dejvickém divadle. To téma bychom mohli nazvat intuitivním poznáváním zákonitostí přírody nebo nepsaného řádu světa, v němž je obsažen nějaký komplexní a člověku nedostupný smysl, idea všehomíra, chceme-li Boha či Stvořitele. Ale takovému označení se Havelka s ostychem vyhýbá a dobře ví proč. Raději se zabývá příběhy, bizarními a zábavnými paradoxy, v nichž objevuje a nachází tajemné otisky této mocné síly, které jsou odnepaměti pro divadlo nevyčerpatelnou látkou.“¹⁷²

¹⁷² Marie Reslová: Svět v ohrožení, HN 2. 3. 2012

4 Závěr

V úvod práce jsme sice citovali z Husserlovy *Ideje fenomenologie*, ale nepídili jsme se po samotném významu slova fenomén. Pochází z latinského slova *phaenomenon*, a to zase z řeckého *φαινόμενον* [fenómenon], jehož základem je *φαίνω* [fainó], ukazuji se, jeví se. Fenomén má ale slovní základ příbuzný i s řecký *φάντασμα* [fantasma], jev, přelud či iluze.

Jiří Havelka ani jeho tvorba iluzí nejsou. Obojí je pevně zakotveno (jak to jen Havelkova „nepevná“ tvůrčí metoda dovoluje) v současné struktuře i hierarchii českého divadla, a jeví se, že v budoucnu bude vždy v hledáčku divadelních kritiků, divadelníků a především diváků. Ti jeho práci oceňují především díky Havelkově orientaci směrem k nim, a občasné nepovedené výstřelky jsou ochotni mu rychle a snadno odpustit.

Na složitější závěry nad Havelkovou tvorbou je však ještě příliš brzy. Přestože v průběhu prozkoumaných deseti divadelních sezón režíroval více než čtyřicet inscenací, a materiálu je tedy ke bádání dosti, je zatím velmi různorodý a těžko strukturovatelný. Ale už nyní je zřejmé, že se Jiří Havelka ve své generaci rozhodně neztrácí, že ji individuálně přesahuje svými osobitými tématy, problematizovatelnou mediálností svých děl, zdivadelňováním jevištních principů, hlubokým zájmem o vědu a s osobitou zkušební metodou. V mimodivadelním světě možná působí jako celebrita, ale ve světě tvůrčím a uměleckém je skutečným fenoménem - zjevem. Šíře jeho aktivit je nezměrná a možná právě to způsobuje nepravidelně se střídající úspěchy a krize. Skutečný kultovní a kulturní fenomén musí být ve všech svých fasetách především nezpochybnitelně koncentrovaný.

5 Seznam inscenací

5.1 režie

Svět v ohrožení	HaDivadlo	Brno	14. 2. 2012
Já, hrdina	DISK	Praha	27. 10. 2011
Pérák – Na jméno nezáleží, rozhodují činy!	VOSTO5	Praha	16. 10. 2011
Wanted Welzl	Dejvické divadlo	Praha	28. 3. 2011
Kačeři pod lampou	Studio Ypsilon	Praha	28. 11. 2010
Fidlovačka aneb Kde domov můj?	DNV	Praha	21. 9. 2010
Zde jsem člověkem!	Divadlo Archa	Praha	19. 9. 2010
Ubu se baví	Divadlo Na zábradlí	Praha	22. 2. 2010
Lapin Kesä (Léto v Laponsku)	Kuopion Teatterin	Kuopion, FI	12. 11. 2009
Momo a zloději času	Divadlo v Dlouhé	Praha	30. 5. 2009
Stepping on Toes	Leigha Lee Brown Theatre	Toronto	18. 3. 2009
Kam vítr tam pláží	Studio Ypsilon	Praha	12. 12. 2008
Exit 89	Divadlo Archa	Praha	22. 10. 2008
Pán času, tyranie okamžiku	Divadlo Aqualung	Praha	25. 5. 2008
Don Juan v Soho	DS Petra Bezruče	Ostrava	23. 5. 2008
Drama v kostce 2	Studio Ypsilon	Praha	4. 4. 2008
Limecké sedlo aneb Špialová ruka	VOSTO5	Praha	26. 3. 2008
Velmi společenské tance	AMU DISK	Praha	8. 3. 2008
Člověče, zkus to!	Studio Ypsilon	Praha	27. 2. 2008
Indián v ohrožení	HaDivadlo	Brno	9. 1. 2008
Goodies	Divadlo Minor	Praha	17. 10. 2007
Putování slepého hada za pravdou	Studio Ypsilon	Praha	19. 5. 2007
Černá díra	Dejvické divadlo	Praha	12. 4. 2007
Nadsamec Jarry	Studio Ypsilon	Praha	24. 11. 2006
Slaná voda	Divadlo Letí	Praha	12. 3. 2006
Člověče, zkus to!	AMU DISK	Praha	14. 1. 2006
Drama v kostce	Studio Ypsilon	Praha	16. 11. 2005
Sexuální životopis mé ženy	Viola	Praha	16. 11. 2005
Divotvorný Jiří aneb narozen 1910	Studio Ypsilon	Praha	11. 3. 2005
Děti kapitána Granta	Středočeské divadlo	Kladno	5. 2. 2005
Nic nás nezastaví aneb...	Studio Ypsilon	Praha	12. 11. 2004
Milenec	AHA!/GONG	Praha	2004
Pravý inspektor Hound	Studio Ypsilon	Praha	16. 1. 2004
Stand'artní kabaret	VOSTO5	Praha	9. 8. 2003
1203 aneb Není mi smutno	Studio Ypsilon	Praha	10. 11. 2002

Pan Nula	Studio Ypsilon	Praha	27. 9. 2002
Loutkárna (FGLorca: Pimprlata)	Řetízek DAMU	Praha	2002
Improbudkizace	Pidivadlo	Praha	2. 4. 2002
Moral Kombat aneb Láskapičakaviár	Bra(c)k/DAMÚZA	Praha	17. 12. 2001
Amála a Prasák	Studio Ypsilon	Praha	10. 10. 2001
Pan Nula aneb 289 svitků ze života Jana Kříženeckého	AMU DISK	Praha	12. 4. 2001
Krtek aneb historky z podzemí	DAMÚZA	Praha	24. 5. 2000

5.2 *spolurežie*

5.2.1 s Janem Schmidem

Umění žít	Studio Ypsilon a DISK	Praha/Toronto	14. 5. 2006 16. 5. 2006
RUR (nerealizováno)	Janáčkovo divadlo	Brno	29. 9. 2004
Mýty, které nás spojují	Studio Ypsilon	Praha/Toronto	9. 5. 2004
Já a ostatní (Co je člověk?)	Studio Ypsilon	Praha/Toronto	10. 5. 2002
Z jejího života aneb Kabaret Průvan čili Buduj vlast, posílíš mír, Arrolde!	Studio Ypsilon	Praha	6. 6. 2008, OP 31. 3. 2011 (Havelka jako odborná spolupráce - filmové animace a dotáčky)

5.2.2 s Ondřejem Cihlářem

Karavan Evropa	VOSTO5	Praha	27. 6. 2005
Operace: Levý hák	VOSTO5	Praha	18. 12. 2010

5.3 *asistence režie*

Okno	Studio Ypsilon	Praha	17. 12. 1999
Praha stověžatá			12. 5. 2000
Abeceda			26. 10. 2000 složil písně a hrál

5.4 *hrál*

Přátelé	Studio Ypsilon	Praha	12. 1. 2000
---------	----------------	-------	-------------

Kabaret Láska	AMU DISK	Praha	7. 11. 2000
Tři Mušketýři	Studi Ypsilon	Praha	15. 12. 2000

5.5 bez dalších informací

Kopiekopie	Divadlo DNO v Ypsilonce na CUTE	Hradec Králové	≈2004 17. 11. 2004
Ideální fotografie	DAMÚZA	Praha	≈2001 ¹⁷³
Hrusice 1907	VOSTO5	Praha	≈1999

¹⁷³ Inscenace je zmiňována v mnoha medailonech Jiřího Havelky, v bibliografii ani z jiných zdrojů není možné zjistit žádné další údaje. Havelka o ní ve své bakalářské práci *Režie nežije?* píše takto: „Je potřeba odhadnout, u kterého herce si mohu dovolit jistou psychologizaci a kde můžu použít spíše znakovost, karikaturu charakteru. To ovšem výrazně ovlivňuje celkové pojetí a hlavně prostor. v *Ideální fotografii*, která byla dělána pro DAMÚZU (komorní prostředí - i mrknutí oka je tam silné a dobře čitelné gesto), a kde vystupují pouze dva herci, jsme zkoušeli psychologii charakterů (i když též v jisté zkratce, ve znaku) a dostali jsme se téměř na hranice možnosti herců.“

6 Bibliografie

CÍSAŘ, Jan. *Česká divadelní režie*. Praha: KANT, 2011.

HAVELKA, Jiří a kol. *Drama v kostce*. Brno: Větrné mlýny, 2007.

RATHOUSKÁ, Kateřina. „Divadelníci, kterým patří budoucnost: Adéla Laštovková-Stodolová.“ *Reflex*, č. 31 (2006): 52.

Adéla Laštovková-Stodolová : Divadelníci, kterým patří budoucnost / Kateřina Rathouská Reflex 32/2006

Halka Třešňáková : Divadelníci, kterým patří budoucnost / Vladimír Hulec Reflex 31/2006

Jiří Havelka : Divadelníci, kterým patří budoucnost / Honza Dědek Reflex 30/2006

Jiří Jelínek : Divadelníci, kterým patří budoucnost / Jan Kerbr Reflex 34/2006

Martin Chocholoušek : Divadelníci, kterým patří budoucnost / Honza Dědek Reflex 35/2006

Petr Lněnička : Divadelníci, kterým patří budoucnost / Radka Prchalová Reflex 33/2006

Radmila Adamová : Divadelníci, kterým patří budoucnost / Veronika Bednářová Reflex 36/2006

Skutr : Divadelníci, kterým patří budoucnost / Veronika Bednářová Reflex 28/2006

Steffi Thorsová : Divadelníci, kterým patří budoucnost / Kateřina Rathouská Reflex 29/2006