

AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE

DIVADELNÍ FAKULTA

Dramatická umění

Katedra činoherního divadla

Režie-dramaturgie činoherního divadla

Bakalářská práce

Dostojevského dialog na jevišti

Jaroslav Jurečka

Vedoucí práce : doc. MgA. Zuzana Sílová Ph.D.

Oponent práce: Mgr. Jana Kudláčková

Datum obhajoby: 25. 6. 2018

Přidělovaný akademický titul: BcA.

Praha, 2018

ACADEMY OF PERFORMING ARTS IN PRAGUE
THEATRE FACULTY
Dramatic arts
Directing-dramaturgy of dramatic theatre

Bachelor thesis
Dostoevsky's dialogue on stage

Jaroslav Jurečka

Supervisor: doc. MgA. Zuzana Sílová Ph.D.

Opponent: Mgr. Jana Kudláčková

Date of presentation: 25. 6. 2018

Academic degree to be obtained: BcA.

Prague, 2018

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci na téma

Dostějovského dialog na jevišti

vypracoval samostatně pod odborným vedením vedoucího práce a s použitím uvedené literatury a pramenů.

Praha, dne

Podpis diplomanta

Upozornění

Využití a společenské uplatnění výsledků bakalářské práce, nebo jakékoliv nakládání s nimi je možné pouze na základě licenční smlouvy, tj. souhlasu autora a AMU v Praze.

Evidenční list

Uživatel stvrzuje svým podpisem, že tuto práci použil pouze ke studijním účelům a prohlašuje, že ji vždy řádně uvede mezi použitými prameny.

Jméno	Instituce	Datum	Podpis

Abstrakt

Tato práce se věnuje analýze Bratrů Karamazových F.M. Dostojevského z hlediska dramatickosti jeho dialogu a možnostem převedení do jevištního tvaru. Na základě zkoumání drammatizace Evalda Schorma, záznamu jeho vlastní inscenace, vlastní úpravy jeho adaptace a následné scénické realizace, se práce snaží specifikovat způsob Dostojevského práci s dramatickostí v epické formě.

Abstract

This work deal with analysis of Brothers Karamazov by F. M. Dostoevsky with special focus on dramatic principle in his dialogue and its potential to be transmitted to scenic form. Basing on dramatization by Evald Schorm, record of his performance, own adaptation of this text and following realization on stage the work tries to specify how Dostoevsky uses the dramatic principle in his epic form.

Poděkování

Za vznik inscenace i této práce děkuji pedagogům, kteří dovedli inscenační tým až k možnosti pokusit se inscenovat Dostojevského: paní Zuzaně Sílové a pánům Milanu Schejbalovi, Štěpánu Páclovi a Jaroslavu Vostrému. Zvláštní poděkování patří režisérce Aminatě Keita, bez níž bych se při práci na Bratřech Karamazových zbláznil.

Obsah

Úvod.....	6
Bratři Karamazovi F. M. Dostojevského.....	7
Rozbor dialogu <i>Zatím velmi nejasná</i>	8
Bratři Karamazovi Evalda Schorma.....	13
Dramatizace Bratří Karamazovových	13
Rozbor Schormovy adaptace dialogu Ivana se Smerďakovem.....	16
Jevištní realizace dialogu	18
Bratři Karamazovi Aminaty Keita	19
Rozbor úpravy textu	19
Obsazení	20
Interpretace a kompoziční změny.....	22
Aljoša	25
Vnitřní úpravy situací.....	25
Rozbor dialogu Ivana se Smerďakovem	26
Scénická realizace dialogu	28
Závěr.....	30

Úvod

Tato práce je popisem vzniku scénáře k inscenaci *Bratři Karamazovi* v režii Aminaty Keita, na níž jsem měl možnost podílet se jako dramaturg. Inscenování bylo komplikované a mnoho postupů a zvratů, k nimž jsme spolu s Aminatou Keita, scénografem Michalem Spratkem a herci 2. ročníku došli, jsem si nepoznamenal, navíc často tvůrčí proces probíhal bez racionální kontroly, jen citěním. Díky tomu je tato práce dílem popis uvažování, které nás vedlo k finální podobě scénáře, dílem zpětná reflexe našeho rozhodování proběhlého na základě scénického citu a dílem analýza našeho textu a jeho fungování v jeho scénické podobě.

Práce má tři části: první se věnuje Dostojevského románu, druhá Schormově adaptaci a třetí naší úpravě této adaptace. Všechny tři části obsahují analýzu jednoho dialogu – v psané a u textů pro divadlo i ve scénicky realizované podobě.

Cílem práce je popsat první fázi tvorby scénického projektu, přechod od literatury k dramatickému dialogu s akcentem na možnosti adaptace literárního dialogu pro jeviště. Práce velmi čerpá ze svébytnosti adaptace Evalda Schorma a z radikálních úprav této adaptace, které jsme pro naše potřeby provedli my.

Bratři Karamazovi F. M. Dostojevského

Dostojevskij vytvořil v Bratrech Karamazových (a ve svých ostatních románech) složitou motivickou strukturu, kterou významný ruský teoretik literatury Michail Bachtin (1895-1975) označil jako *polyfonní román*.¹ Zjednodušeně se jedná o druh románu, kdy se autor vzdává svého „monopolu na pravdu“ a upírá tento monopol i všem svým postavám; nechává jednotlivé postavy vidět svět jejich vlastníma očima a tento pohled na svět zprostředkovává čtenáři. Každá postava vidí události i ostatní osoby jinak a jinak o nich mluví, dochází tedy k souzvuku různých hlasů, z nichž si žádný nečiní nárok na objektivní pravdu, všechna pravda je subjektivní a zjevuje se teprve v dialogickém střetu dvou protichůdných hlasů. Například v Bratrech Karamazových je postava Kateřiny Ivanovny exponována nadvakrát, než vůbec promluví: jednou při Mít'ově vyprávění², podruhé při jejím prvním setkání s Aljošou³ - a ani jednou o ní nemluví sám Dostojevskij, vždy je to někdo jiný, kdo ji popisuje ze svého hlediska a ze situace, v níž se právě v ten moment nachází. „Objektivní“ pohled na Kateřinu Ivanovnu není čtenáři vůbec předložen.

Objektivní popis je totiž v přímém rozporu s podstatou Dostojevského hrdiny. Dostojevského hrdina je především neukončený, není možné o něm s definitivní platností něco soudit. To je Dmitrijovo: „Každý den v životě jsem se bil do prsou a sliboval, že se polepším, a každý den jsem prováděl pořád stejné hanebnosti!“⁴ či doslovněji v promluvě starce Zosimy k Ivanovi, když se dozví o Ivanových pochybách o nesmrtnosti duše: „Vaše velké soužení je v tom, že tato věc ve vás není rozhodnuta, přestože si rozhodnutí naléhavě žádá. [...] Nemůže-li být rozhodnuta kladně, nikdy se nerozhodne ani záporně. Sám znáte tuto vlastnost svého srdce, a v tom jsou všechna jeho muka.“⁵ Není možné přinést objektivní popis těchto hrdinů, rozhodnout o nich; oba dva ze všeho nejvíc touží dojít vnitřnímu rozhodnutí, přinést definitivní popis toho, jací jsou, nejde, protože sami ještě nejsou ukončení, rozhodnutí, neřekli poslední slovo.

Dostojevského hrdinové nechtějí být zaškatulkováni na základě pohledu zvenku. Prof. Vostrý analogicky spojuje Dostojevského hrdiny s postavami Molièrových komedií – zdánlivě náležejí jednomu přesně vymezenému typu, s nímž jsou jednotní (např. mnich, intelektuál,

¹ Bachtin, M. *Dostojevskij umělec*, Praha, 1971: 11-13.

² Dostojevskij, F. M. *Bratři Karamazovi*, Praha, 2009: 110-113.

³ Tamtéž: 143.

⁴ Tamtéž: 492.

⁵ Tamtéž: 70.

voják, sluha), ale hlavním motorem celého díla je právě to, že postavy svůj vlastní typ překračují, že jsou s ním v rozporu – na tomto principu funguje Tartuffe i Ivan Karamazov.⁶

Dostojevského dialog je vždy založen na střetu či prolnutí dvou odlišných hlasů – nejen názorů na problém či věc, o níž se hovoří, ale celkově dvou odlišných přístupů k životu a ke světu. To se odráží i ve způsobu, jakým ta která postava hovoří, jak dialog vede. Nejpatrněji je tento rozdíl vidět na dialozích Aljoši s Ivanem⁷ a Smerďakova s Ivanem⁸: zatímco Aljoša neví, co mu Ivan chce říct, ale hledí na něj s otevřenýma očima, takže vždy přesně uhádne, co Ivana trápí a co by mu chtěl říct, čímž přirozeně rozvíjí dialog, Smerďakov má všechno předem promyšlené a klade návodné otázky k tomu jedinému, co chce od Ivana slyšet, takže Ivanovi znemožňuje vést s ním dialog. Ivan se nejdříve střetne s člověkem, jenž chce vidět pravdu ve světě a vzápětí s člověkem, jenž chce slyšet svou pravdu – a dialog se logicky odvíjí naprosto jinak. Vůbec způsob těchto střetů, řekněme „dialogičnost“ dialogů, nám vyjevuje vztah postav a především vztah jejich niterných pravd.

Kapitolu *Zatím velmi* nejasná, Ivanův dialog se Smerďakovem pro názornost rozeberu podrobněji.

Rozbor dialogu *Zatím velmi* nejasná

Střet Ivana se Smerďakovem začíná ještě předtím, než se vůbec potkají. Ivana přepadne cestou k otcovu domu nechut', na jejíž původ nemůže přijít – jako by mu něco vadilo, někde něco čouhalo, ale nemůže se dovtípit, co to je. Dostojevskij zveřejňuje myšlenky a pocity Ivana a umožňuje nám od počátku číst kapitolu „přes něj“ – Ivan se vrací z hospody od Aljoši domů a my můžeme vidět svět jeho očima. Když dojde ke Karamazovovi, uvidí před vraty na lavici Smerďakova a dojde mu, že „... ta můra, která ho tlačí, je právě on a že právě jeho nemůže snést. Všechno se najednou vyjasnilo.“ Ovšem Ivan nalezne ve Smerďakovovi jen částečného původce svého rozčilení, pravý důvod – důvod, proč ho zrovna on nesnesitelně rozčiluje, nezná. V následující pasáži autor přemítá nad tím, proč Ivana Smerďakov rozčiluje, ovšem popisuje průběh jejich vztahu analyticky, tak, jak by ho zřejmě byl popsal sám Ivan, kdyby o něm měl chuť s někým mluvit. Po svém příjezdu Ivan nechal Smerďakova, ať s ním hovoří o filosofických a teologických otázkách, zdál se mu originální a líbil se mu. Postupem času zjistil, že mu nejde o skutečné řešení otázek důležitých pro Ivana, ale o něco jiného, co

⁶ Vostrý, J.: *Moderní drama* [přednáška], Praha, 13. 2. 2018.

⁷ Dostojevskij, 2009: 225-231. Kapitoly *Bratři se seznamují*, *Vzpouřa* a *Velký Inkvizitor*.

⁸ Tamtéž: 258-267. Kapitola *Zatím velmi* nejasná.

se nedá rozpoznat, ale projevuje se při takových rozmluvách velmi samolibě. Po aféře s Grušenkou se začal Smerďakov Ivana vyptávat na předem připravené otázky, z nichž se nedalo určit, k čemu míří. „Ale co Ivana Fjodoroviče nejvíc a nadobro popudilo a vyvolalo v něm takový hnus, to byla jakási zvláštní odporná důvěrnost, kterou mu Smerďakov začal projevovat, a čím dál výrazněji. *Ne že by si dovolil být nezdvořilý, naopak, mluvil vždycky velmi uctivě*, ale [...] mluvil tónem, jako by mezi nimi dvěma bylo něco už dohodnuto.“⁹ Na závěr autor přidává komentář, že si Ivan Fjodorovič téměř až do konce neuvědomoval pravou příčinu toho všeho – a tento komentář je jediným autorským slovem v celém popisu jejich vztahu. Ve výše citovaném úseku se ozývá zvláštní tón, téměř obhajující Ivanův odpor ke Smerďakovovi, ovšem nejen od autora – zvláště ve zvýrazněné části je patrné, že to jsou spíše Ivanovy nevyřčené myšlenky, než vztah popsaný třetí osobou. Už před začátkem dialogu je jasné, že jej budeme číst z Ivanova hlediska.

Dialog začíná dvěma nevyřčenými replikami: Ivan si představuje, že mu Smerďakov pohledem říká: „Kampak? Však ty počkáš, přece vidíš, že my dva moudří lidé si musíme o něčem pohovořit.“ A nadechuje se, aby odpověděl: „Pryč mizero, copak já jsem nějaká společnost pro tebe, ty hlupáku?“ Ani k jedné z replik nedojde, čteme jen, jak by si Ivan přál, aby se dialog vedl, ale tato možnost zůstane v jeho představě. Namísto toho se posadí ke Smerďakovovi a zeptá se ho na otce, čímž sám sebe překvapí – vždyť měl v úmyslu na Smerďakova křičet, či být na něj úsečný. Tady Ivan zažívá zvláštní moment, kdy něco chce udělat, a přesto v současné chvíli dělá něco jiného (podobně zvláštní moment zažívá i čtenář, který je autorem veden, aby četl svět Ivanovýmá očima, přísnýmá a spravedlivýmá, a Ivan je najednou jiný, než jaký se doposud zdál). Smerďakov nadhodí „Musím se vám divit, pane“ a Ivana zničehonic popadne zvědavost, kterou musí ukojit, chce vědět proč. Padne první otázka na odjezd do Čermašně. Neustále jsme konfrontováni s Ivanovými představami o tom, co asi běží Smerďakovovi hlavou, co si o něm myslí, co od něho čeká – zatímco o Smerďakovovi nevíme mimo samotné repliky vůbec nic, je nám předkládána jen Ivanova představa Smerďakova, vidíme jen to, co vidí rozčilený Ivan. Po Smerďakovově replice o tom, jak moc se bojí Dmitrije i starého Karamazova, začne v podstatě výslech – ovšem obrácený výslech: je to něco ve Smerďakovových odpovědích, co nutí Ivana pokračovat v ptaní se a zjišťování dalších informací, potřebuje se dozvědět víc, jakoby sám sebe přesvědčoval o významu Smerďakovových odpovědí („Ale přece se říká, že záchvat padoucnice se nedá předpovědět, jak tedy můžeš říct, že ho zítra dostaneš?“ zeptal se Ivan se zvláštní rozrušenou zvědavostí.

⁹ Zvýraznil J.J.

„To je prosím správné, že se nedá předpovědět.“ „A mimoto jsi tenkrát spadl z půdy“ – formálně Smerďakov souhlasí s Ivanovým tvrzením – záchvat se nedá předpovědět, ale Smerďakovův tón nutí Ivana dál pokračovat a potvrzovat své tvrzení.) V polovině výslechu, po otázce, jestli padoucnici nehodlá předstírat, pohne se Smerďakov jistým způsobem: „Smerďakov, který se díval do země a pohrával si zase špičkou pravé nohy, přstal s ní pohybovat, povystřčil místo ní levou, zvedl hlavu, pousmál se a řekl“, což je zdánlivě zanedbatelný a velmi lapidárně popsany detail, ale je právě natolik zanedbatelný, že je velmi podezřelý, když se v řeší poměrně důležitější věci. Dostojevskij tak stupňuje napětí, které ze Smerďakova (spolu s Ivanem, jehož očima stále ještě vidíme) cítíme – jeho promluvy jsou zvláštní, ale celkem souvislé a dávají smysl, ale doplněna o naprosto nesouvisející detaily, které by měly nebo mohly něco znamenat, jsou všechna jeho slova hrozivá. Když se Ivan rozčílí úplně, vypadne ze Smerďakova, že hlavní strach přece jen není o vlastní život, ale aby on sám, Smerďakov, nebyl označen za spoluviníka, načež velmi obšírně vysvětluje Ivanovi celý příběh o znameních, která prozradil Dmitriji. A poslední věta: „Právě tahleta znamení zná teď taky Dmitrij Fjodorovič“ je po celostránkovém monologu velmi strohá, jakoby pronesená mimochodem, ačkoliv nese nejdůležitější význam. Následuje další výslech, kdy se Ivan snaží dopídit, o co se jedná, naráží však vždy na samozřejmou či jakoby připravenou odpověď – Smerďakov mu sdělí spoustu nových informací, o nichž nevěděl (často ani vědět nemohl, například způsob léčení nemoci Grigorije Vasilijeviče), Ivan se čím dál víc vzteka a hrubne v řeči. Je přesvědčený, že Grušenka nepřijde a chce znát „Smerďakovovy myšlenky“, proč by tedy měl Dmitrij za otcem přijít. Smerďakov mu opět všechno vysvětlí – a připomene, že na to mohl Ivan přijít sám, navíc zmíní i obálku se třemi tisíci připravenou pro Grušenku a Mít'ovu nouzi o peníze „to vy ani nevíte, jak on je potřebuje“. Na závěr se zmíní, že kdyby se Grušenka rozhodla provdat se za otce, všichni bratři by přišli o dědictví, které má činit čtyřicet tisíc rublů pro každého. Po zmínce o dědictví se „v Ivanově tváři něco pokrivilo a zachvělo. Náhle se začervenal.“ Nápadný detail, který nám na Ivana prozrazuje něco, co by chtěl skrýt – a přeruší Smerďakova. Podezírání ho z nekalosti, když po všech těch informacích posílá Ivana do Čermašně. Smerďakov odpoví, že je mu ho líto, protože kdyby měl on, Smerďakov, na výběr, nebyl by u toho. Ivan Smerďakova urazí a chce odejít, ale bez logického důvodu se obrátí a sdělí Smerďakovovi, že zítra odjíždí do Moskvy, „potom se sám divil, jak ho to napadlo, tenkrát to Smerďakovovi říci.“ Smerďakov ho upozorní na to, že by ho mohli v Moskvě telegraficky obtěžovat, kdyby se tu něco stalo, a Ivan se už poněkolkáté v tomto dialogu zarazí a analyzuje Smerďakovovu tvář, vidí, že ten po něm ještě něco chce, tak se ptá, proč si přeje, aby Ivan jel do Čermašně namísto Moskvy a sám si odpoví – „Jenže

Moskva je dál a Čermašňa blíž. Je ti tedy líto cestovních nákladů, když naléháš na Čermašňu, nebo je ti líto mně, že bych si tolik zajel?“ K poslední větě Smerďakov přitaká a selže mu hlas. Ivan se křečovitě rozesměje a odchází „Kdo by se byl podíval na jeho obličej, jistě by usoudil, že se nesměje proto, že je mu veselo. A ani on sám by za nic nebyl dovedl vysvětlit, co v té chvíli cítí.“

Po celý dialog jsme mateni autorovy komentáři v nepřímé řeči, které nám znemožňují myslet si, že to, co čteme, je skutečnost – čteme totiž celou dobu Ivanovým očima, Smerďakov je nám bytostně nepřijemný a divný, ale Dostojevskij nás jednou za čas upozorní, že Ivan něco skrývá buď sám před sebou, nebo před námi, a že jeho úhel pohledu také není příliš důvěryhodným. Zvláště v poslední části dialogu se všechno, co Ivan dělá nebo říká, děje „náhle“, „rychle“, „najednou“ „v náhlé křeči“, „v dalším okamžiku“, Ivan je bez sebe, proti tomu je Smerďakov popisován jako velmi klidný a rozvážený.

Smerďakovovo přemýšlení a filosofování je persifláží Ivanovy touhy pochopit svět, jeho falešná vážnost a ublížená sebeláska je parodií na Ivanovu hrdost a pýchu. Smerďakov je Ivanovým dvojníkem, je mluvčím Ivanova odvrženého hlasu. Ve Smerďakovovi je obsaženo to, co Ivan sám před sebou tají a odvrhuje od sebe, proto ho setkání se Smerďakovem tolik vytáčí.

Fakt, že situace, z níž vyvěrá dialog, začíná ještě než padne první slovo, že začíná pocitem jedné z postav, jejím náhledem na nadcházející setkání je u Dostojevského často používaná expozice dialogu (např. Aljošův dojem z Kateřiny Ivanovny, o němž jsem se už zmínil). Kromě toho je u Dostojevského velmi podstatné místo, na něž je dialog situován – v tomto případě je to lavice u vrat do domu starého Karamazova, z něhož se Ivan chystá odjet. Práh otcova domu, který Ivan opouští. I na jiných místech románu jsou místa důležitá – např. přijímací síň v klášteře v první knize románu; altánek, kde Mít'a vypráví Aljošovi svůj příběh ve druhé knize; lomozíci hospoda, v níž si poprvé upřímně popovídají Ivan s Aljošou v páté knize; Smerďakovův pokojík se zdmi plnými šelestících švábů při jeho rozhovorech s Ivanem v jedenácté knize.

Významonosný prostor Dostojevskij nepoužívá jen k rozpracování symbolické potence místa, ale dokresluje jím něčí dojem z tohoto prostoru – např. Smerďakovův pokojík v jedenácté knize je exponován očima Ivana, který právě vstupuje: „*Tato světnice měla kachlová kamna a bylo v nich hodně zatopeno. Na stěnách se skvěly světle modré papírové tapety, ale celé potřhané, a v trhlínách se hemžily neuvěřitelné spousty švábů a rusů, takže bylo slyšet*

neustálý šustot. Chudobný nábytek se skládal ze dvou lavic podél stěn a dvou židlí u stolu. Stůl byl nenatřený, zato pokrytý bílým ubrusem s růžovým vzorkem. Na dvou maličkých oknech stál na každém květináč s pelargonií.“¹⁰ Ivan, rozrušený a už začínající šilet vnímá místnost jako přetopenou, divně bující, s podezřelými detaily jako jsou pelargonie.¹¹

Dostojevského dialog je kromě přímých řečí postaven na představování si myšlenek partnera v dialogu, na situaci a stavu, v jakém se postavy nacházejí, na popisu místa, kde se dialog odehrává, který je vždy spojen s vnímáním daného místa pro jednu z postav, a nejvíc záleží na odlišných postojích ke světu, jejichž střet určuje podobu rozvíjení dialogu.

¹⁰ Dostojevskij, 2009: 593.

¹¹ O významu místa u Dostojevského viz také: Vostrý, J., *Činoherní klub 1965-1972 dramaturgie v praxi*, Praha, 1996: 88-90.

Bratři Karamazovi Evalda Schorma

Evald Schorm dramatizoval Bratry Karamazovy pro svou inscenaci v Divadle na Zábradlí v letech 1978-1979, v době naplno běsnící normalizace, kdy byl sám perzekvovaný totalitním systémem a nesměl se naplno věnovat filmové tvorbě (mohl se věnovat pouze dokumentární tvorbě, např. během dramatinování Dostojevského románu se věnoval přípravě televizního dokumentu o prenatální genetice *Morbus Down*, který nakonec nebyl natočen kvůli malicherným sporům ve stranickém aparátu)¹². S jevištní podobou Dostojevského románu se setkal v Činoherním klubu v roce 1966, kde režíroval *Zločin a trest* v dramatinaci Aleny a Jaroslava Vostrých, která byla založena na principu filmové montáže.

Dramatinace Bratří Karamazovových

Když píšu o Schormově adaptaci, vždy na ni nahlížím jako na celistvý scénický projekt, jehož součástí je i divadelní prostor, obsazení, režie i konkrétní režijně-herecké rozvíjení textu (třebaže jsou tyto složky v samotném textu obsaženy jen latentně, z množství možných interpretací a představ je pro mě Schormova inscenace klíčem, přes který je možný číst text v souladu s jeho zamýšleným vyzněním).

Evald Schorm při dramatinaci vychází z detektivního syžetu, na němž je Dostojevského román založen. Prolog tvoří rozhovor Aljoši a Lízy Chochlakovové, když Aljoša spěchá za Mít'ou do vězení, samotný začátek je pak pohřeb starého Karamazova. Všechny následující scény až do vraždy pak lze chápat jako stopy, odhalující krok po kroku vše, co vedlo ke Karamazovově smrti. Velmi rafinovaně Schorm sází všechny situace těsně za sebe, často bez dějově motivovaných přechodů mezi jednotlivými scénami – vytváří tak montáž jakoby na sobě nezávislých úlomků příběhu, která se začíná skládat postupně s pokračujícím příběhem.

Z hlediska kompozice je pro Schormovu adaptaci naprosto zásadní, že nepočítá se změnou prostředí, vše se děje v jediném prostoru – v interiéru, který slouží pro všechny postavy jako místo, kde se vyjevují nejhlubší věci. Je to současně u Karamazova doma, současně Kateřinin salón, hospoda v Mokřém i soudní síň. I kvůli tomu, že Schorm pracuje s jedním místem, může také pracovat se stále plynoucím časem bez zřejmých realisticky motivovaných prodlev mezi výstupy – a bez oddechu. Pro vytvoření divadelního času využívá zpřítomnění minulého, simultánního hraní více situací najednou, překotného skládání situací za sebe a

¹² Denemarková, R., *Evald Schorm – Sám sobě nepřitelem*, Praha, 1998: 191-192.

rychlého střihu, vytvoření naprosto oddělené mikrosituace ve větší situaci (nepochybně tato kompozice souvisí s jeho uměním filmové režie).

Schormova úprava pracuje velmi výrazně s motivy míjení a izolace. Toto téma už v románu nese starý Karamazov, který je uzavřený do jednostranného šaškování, ponižování a toužení, míjí se s ostatními postavami, protože se o ně nezajímá jinak než zjištění či ze strachu. Schorm tuto jednostrannost komunikace přenesl i na Mít'u a Ivana – dokonce i ve vztahu k Aljošovi. Často neposlouchají, co říká, ani na to vůbec nereagují, jako by nebyl.

Př. Dialog v románu – Mít'a se Aljošovi svěří ze svých hříchů z dob, kdy byl na vojně:¹³

[...] „Ne, povím ti něco zajímavějšího, Aljošo. A nediv se, že se před tebou nestydím, ba že jsem snad i rád.“

„Mluvíš tak, protože jsem se začervenál,“ namítl najednou Aljoša. „Já se nezačervenál z tvých řečí, ani z toho, cos dělal, ale protože jsem stejný jako ty.“

„Ty? No, to jsi trochu přestřelil.“

„Ne, nepřestřelil,“ se zápalem odpověděl Aljoša. (Ta myšlenka v něm patrně byla už dávno.)

„Jsou to stejné schůdky. Já jsem na nejnižším schodu a ty jsi nahoře, někde na třináctém. Tak já to vidím. Ale je to všechno stejné, docela stejného druhu. Kdo stoupne na nejnižší schod, tak jako tak vystoupí jistě i na ten nejvyšší.“

„Podle toho tam tedy člověk vůbec nemá stoupnout?“

„Kdo může, nemá tam ani stoupnout.“

„A ty můžeš?“

„Asi ne.“

„Mlč, Aljošo, mlč, můj milý, chtěl bych ti políbit ruku, jen tak, z dojetí. Ta darebnice Grušenka se vyzná v lidech a řekla mi onehdy, že tě jednou dostane. Už mlčím, mlčím!“

Př. Dialog v Schormově adaptaci – stejná situace:¹⁴

MÍŤA *[...] I krutost jsem měl rád – jsem přece Karamazov! A nestydím se před tebou, i když se červenáš!*

ALJOŠA *Ale já se nečervenám pro to, co říkáš, ale proto, že jsem stejný jako ty...*

MÍŤA *Ty, Aljošo? Přeháníš.*

¹³ Dostojevskij, 2009: 108

¹⁴ Schorm, E, *Bratři Karamazovi*, Praha, 1979: 31

ALJOŠA *Nepřeháním. Jsme na stejném schodišti, oba. Já na nejnižším schůdku, ty na nejvyšším, ale ten, kdo vstoupí na nejnižší, vystoupí jednou i na ten nejvyšší.*

MÍŤA *Sbohem, Aljoško, ještě jedno ti svěřím (bije se do prsou), ještě jedno přiznání. Tady, tady se chystá hrozná hanebnost. Ještě mohu zabrzdit, ale já to neudělám.*

Na tomto příkladu je patrné, jak Mít'a nejprve bagatelizuje („Přeháníš.“) a poté úplně ignoruje Aljošova slova; pro Aljošu se jedná o velmi intimní sdělení, je to jedna z nejdůležitějších věcí, které o sobě nahlas někomu poví a Mít'a na ně vůbec nereaguje. Tento způsob nenaslouchání praktikuje Mít'a i Ivan prakticky v celé dramatizaci. Míjejí se, protože se zaobírají pouze sami sebou.

I kvůli tématu izolace Schorm ve své adaptaci přistupuje k dialogu a slovu vůbec spíše jako k *popisu* probíhajícího či již proběhlého vnitřního dramatu postavy, než k jeho *rozvinutí* a řešení v přítomnosti. Tento způsob mu umožňuje sdělit během dvou a půl hodinového představení nepřeberné množství myšlenek (a pocitů, což je u Dostojevského téměř to samé)¹⁵ – protože je nemusí konfrontovat s druhým člověkem, nemusí se tento myšlenkový spor na jevišti *vyřešit*, ale může *zaznít*. Díky tomu se v textu mohou objevit motivy a vrstvy, které kdyby se byly objevily v dramatické situaci a měly by se rozvíjet, prodloužily by text o mnoho stran (příklad Aljošova svěření výše se týká jen pár replik, ovšem takových je v textu mnoho). A i díky tomu také může Schorm krásně pracovat s filmovým střihem – situace může začít tím, že postava přichází, aby rozezněla svůj stav, a odchází, když tento hlas dozní. Hudební terminologii používám záměrně, protože jsem přesvědčen, že Evald Schorm vycházel samozřejmě ze svého filmového umění, ale zároveň i z Bachtinovy teorie polyfonního románu – každá postava má svůj vlastní hlas, který zní a ve střetu s jiným hlasem vytvoří harmonii či disharmonii.¹⁶

Popisování vnitřního dramatu bez jeho rozvíjení na jevišti a jednosměrnost replik směřuje k neustálé sebeobhajobě před publikem a ostatními postavami. To vede k jistému druhu deklamačního herectví založeném na zveřejňování stavu. I v samotné Schormově inscenaci¹⁷

¹⁵ Dostojevskij tvrdil, že myšlenku je možno a nutno nejen chápat, ale i cítit. Bachtin, 1971: 116.

¹⁶ Z Bachtinovy teorie čerpá i dramatizace A. a J. Vostrých.

¹⁷ Dostojevskij, F. M., Schorm, E.: *Bratři Karamazovi*, Divadlo na Zábřadlí, r. Evald Schorm, 1979. Záznam představení je dostupný na adrese: <https://www.youtube.com/watch?v=IotPPvLQRx8>. Spoléhám na věrohodnost záznamu, ačkoliv byl pořízený v roce 1981, kdy už byla inscenace hrána druhým rokem.

se pracuje s výraznou hlasovou a mluvní stylizací, zvláště u Míti Karla Heřmánka, Ivana Jiřího Bartošky a Kateřiny Libuše Geprtové je tato stylizace na hraně karikovaného projevu. Souvisí s tím i míra tělesných stavů, které Schorm ve své režii v Divadle na Zábradlí zobrazil (Lízino brutální postižení, opilost Karamazova, Míti a Grušenky, Ivanova fyzicky se projevující úzkost atp.) – tyto vnější charakterizace slouží vždy k popisu daného stavu, ne tak často jsou využity v situaci vůči jiné postavě (např. jako překážka v dialogu). Zveřejňování vnitřního boje světu vede v Schormově inscenaci k frontálnímu scénování, což zvýrazňuje onu izolaci od ostatních postav. Jediný Aljoša se věnuje ostatním postavám a snaží se na ně reagovat a vyžaduje reakci také od nich.

Schormova interpretace postavy Aljoši je pozoruhodná. Aljoša je jediná postava, jejíž jazyk je v adaptaci z větší části nezávislý na Dostojevském ve Voskovcově překladu, jeho linie je nejvíce umněšena ve prospěch příběhu jeho bratrů a má velmi málo svého vlastního prostoru. Schorm v Aljošovi podpořil jeho naslouchající a tázající se část na úkor té vidoucí. Nechává na něj dopadnout tíhu všech skutků a hříchů, ale zbavuje ho přitom z velké části aktivity a síly, která je Aljošovi vlastní v románu (např. vyňal Aljošův zásah do vztahu Kateřiny a Ivana, namísto toho se řešení jejich vztahu točí okolo Míti).

Vůbec zajímavý je pak konec celého textu, kdy Aljoša odchází sám, vysmívaný, bezbranný. Jeho poslední promluvy, z nichž jedna každá mohla zabránit tragédii, pokud by si je ostatní postavy vzaly k srdci, nikdo neposlouchá. Jakoby celá jeho snaha nic neznamenala – což dovrší fakt, že poslední slovo ve hře nepatří Aljošovi, ale nízké postavě Hospodského, který hledá peníze, o nichž si myslí, že je Mít'ova vytratil v hospodě. Schorm vytvořil Aljošu zmítaného lidmi kolem něj, Aljošu nevyslyšeného, což je zřejmě dobová záležitost konce 70. let (i osobní záležitost Evalda Schorma).

Rozbor Schormovy adaptace dialogu Ivana se Smerďakovem

Protože je Dostojevského dialog repliku po replice rozebrán výše, a protože celý dialog je přiložen k textu, nepovažuji za nutné jít repliku po replice, spíše hledám principy, které Schorm používá při vedení dialogu – již určeném pro divadlo.

Dialogu předchází krátký rozhovor Aljoši s Ivanem o Mít'ovi, který je přerušen Smerďakovovou hrou na kytaru a zpěvem. Schorm totiž propojuje kapitolu *Zatím velmi*

nejasná s kapitolou *Smerďakov s kytarou*, v níž Smerďakov staví na odiv své světonázory před chudobnou sousedkou Marií Kondrat'jevnou a následně se střetne s Aljošou, který hledá Ivana. Z této kapitoly je použita úvodní pasáž, až do chvíle, kdy se Smerďakov opět vrací k Ivanovu odjezdu do Čermašně. Začlenění této části do dramatizace (a výměna Ivana za Aljošu) umožňuje Schormovi exponovat postavu Smerďakova, který má jinak velmi málo prostoru a současně koncentrovat střet dvou odlišných přemýšlení.

Dialog je členěn na tři části: v první se Smerďakov „chlubí“ svým nešťastným údělem a Ivana to nezajímá, přesto v situaci zůstává, v druhé Ivan Smerďakova vyslýchá ohledně Míti, otce a jeho úlohy v celém sporu a ve třetí, nejkratší části Smerďakov bezostyšně navádí Ivana k odjezdu do Čermašně a zmatený Ivan mu oznámí odjezd do Moskvy.

Smerďakovův part je po celou dobu vyrovnaný, má stejnou intenzitu, stále týž napůl chlubitvým, napůl ublíženým tónem. Celou dobu používá Smerďakov více slov, než je nutné, mluví o věcech, které nejsou, důležité daleko více, než o těch, které důležité jsou. Ivan oproti němu dojde od naprostého nezájmu a vysmívání přes veliký a zuřivý zájem dozvědět se celou pravdu až k zmatení, kdy neví, co se vlastně dozvěděl ani proč Smerďakovovi odpověděl na jeho otázku. Je strohý, hrubý, ve scénických poznámkách má psáno „vztekle“, „zuřivě“.

Smerďakov má v první části dialogu velký prostor rozehrát svůj vztah k Ivanovi, kterého nic z toho nezajímá. Hovoří o své minulosti, o svém těžkém údělu a říká to právě a jen Ivanovi, chce se před ním vytáhnout, chce mu vysvětlit svůj život, chce pochopení, kterého se mu nedostane. Ivan nereaguje na slova o úctě, kterou k němu Smerďakov chová, a jeho srovnávání se s ním co do vzdělanosti se vysměje. Právě po tomto výsměchu Smerďakov přejde k věci a rozpovídá se o padoucí nemoci. Následuje výslech.

Ve výslechové části Schorm výrazně zkrátil Smerďakovovy promluvy, takže jeho repliky jsou téměř stručné – ovšem dodává úplně zbytečné detaily (např. „A pak tam ještě jednou připsal: mému kuřátku.“). Závěrečná část, až na drobné slovní úpravy (Smerďakovovo „Docela správně“ na „Právě proto“ apod.) a vynechání závěrečného doptávání na rozdíl mezi Čermašňou a Moskvou, je ponechána tak, jak stojí v románu.

Evald Schorm tento dialog orámoval dvěma dialogy Ivana s Aljošou – jakoby došlo ke krátkému přerušení situace, vytržení z toho podstatného, co chce Ivan řešit, totiž svěřit svůj pohled na svět Aljošovi.

Jevištní realizace dialogu

Dialog začíná akordem na kytaru, jímž Smerďakov přerušuje dialog Ivana a Aljoši. Začíná zpívat, svým zpěvem vytlačuje Aljošu ze scény a zůstává s Ivanem sám. Ivan je zahloubaný do svých vlastních problémů a Smerďakova příliš neposlouchá. Ten si pozornost vynucuje a během monologu o svém ponížení dokonce na Ivana vztáhne ruku v obvinění, za což se poníženě pokloní až na zem. Ivan však stále ještě neposlouchá, pokouší se Smerďakova postrašit zmínkou o Mít'ovi, což se mu podaří, ale Smerďakov se nedá odradit a pokračuje v litanii na Mít'u a otce. Když dostane od Ivana ujištění, že Bůh není, dojde zřejmě k rozhodnutí zavraždit otce – změní se tón, Smerďakov nabývá větší jistoty a řekne Ivanovi „Měl byste jet do Čermašně,“ již v oznamovacím a hrdém způsobu, nikoliv pokoutně. Ivan Smerďakova poslouchá a jednou za čas ho situace vyburcuje k velké reakci, většinou však přemítá a rozebírá si Smerďakovova slova. Na závěr situace ho téměř zbije a nadává mu do pitomců, do čehož vchází Aljoša.

Scéna je více než jiné scény v Schormově inscenaci založena převážně na situačním napětí, které drží Ladislav Mrkvička jako Smerďakov. Ivan Jiřího Bartošky je po většinu času schoulený do sebe a Smerďakov najednou ožívá daleko víc, než v předchozích scénách. Tím, že základní Ivanův postoj směřuje dovnitř do sebe, víme s jistotou, že Smerďakova k ničemu nenavedl a zároveň můžeme pochopit, proč si nevšiml všech podezřelých domněnek a plánů, které Smerďakov zosnuje. Toto Ivanovo nepochopení a nezavnímání je důležité, protože to umožňuje Smerďakovovi rozehrát všechny možné roviny svého cynismu, přecitlivělosti a šílených plánů, aniž by Schorm jasně prozrazoval, kdo Karamazova zabije.

Situace začíná vpravo vpředu – Ivan sedí na lavičce a Smerďakov na něj mluví ze středu scény, v agresivní mizanscéně, postupně se Ivan přechází na druhou stranu a dostává se sám do středu, odkud Smerďakova zažene na místo, kde sám začínal, v proudu nadávek a pohlavků. Toto bude zajímavé ve srovnání s naší jevištní realizací dialogu.

Bratři Karamazovi Aminaty Keita

Rozbor úpravy textu¹⁸

Naše adaptace vycházela z dramatinizace Evalda Schorma, ovšem udělali jsme do ní mnoho zásahů, abychom ji přizpůsobili našim potřebám (počet herců, výrazně kratší stopáž a malý prostor bez rampy s těsnou blízkostí jeviště a hlediště se specifickou, velmi krátkou akustikou) a našemu přístupu k divadlu.

Bratři Karamazovi byli vybráni především pro herce. Hledání vlastního hereckého tématu, vytvoření vícevrstvé postavy a její následné rozvíjení po čas dramatu byl hlavní úkol, kvůli němuž jsme Bratry Karamazovy pro scénické cvičení zvolili. Mimo to znamenal výběr i velkou výzvu pro inscenační tým, ať už kvůli délce, složitosti příběhu či tematické komplikovanosti látky. Ačkoliv jsme si téma nikdy přesně nedefinovali, pracovali jsme spíš s „tematickým polem“, naše úprava byla vždy řízena konkrétní postavou (konkrétně obsazené) postavou v situaci, která v sobě jistou tematizaci nesla. V představě *postavy v situaci* jsme se také nejvíce rozcházel se Schormovou adaptací, stojící na výrazu a *sebevyjádření* postav. Původní dramatinizaci jsme ochudili o množství myšlenek, pocitů i dějových faktů, abychom umocnili situačnost dění a vytvořili dostatečný prostor k herecko-režijnímu rozvinutí situace.

Podle prof. Vostrého Evald Schorm svou tvorbu zakládal na „tvořivém emocionálně-intelektuálním prožitku“ doby,¹⁹ skrze nějž prozkoumal možnosti určité předlohy, a výraz tohoto prožitku byl základem jeho inscenací. U Schorma šlo tedy o zaměření na (režisérův i diváků) prožitek doby, který byl umělecky zformován do jednoho konkrétního scénického projektu od adaptace po představení. Cílem naší úpravy bylo vystavit tvůrce Dostojevského dílu a umožnit prozkoumání možností materiálu v kontextu doby teprve během zkoušení. Protože jsme se chtěli konfrontovat s Dostojevským, nikoliv „jen“ se Schormovým náhledem na Bratry Karamazovy, docházelo k časté konfrontaci jevištní realizace s románovou předlohou a porovnávání významů. To vedlo k tomu, že jsme se (nikoliv s předem jasným záměrem) velmi vzdálili Schormově interpretaci díla, a také k tomu, že náš scénář od první čtené doznal značných změn a jeho finální verze vznikla až týden před klauzurním uvedením.

¹⁸ Viz Příloha 1 – Text inscenace a Příloha 2 – Schormova adaptace s úpravami

¹⁹ Vostrý, J., *Od modernismu k postmoderně: expresionismus*, in DISK 1, NAMU, Praha 2002: 6-7

Obsazení

Obsazení *Bratrů Karamazových* bylo určujícím interpretačním gestem pro celou inscenaci.²⁰ Odvíjelo se od představy Michaela Goldschmida jako Ivana Karamazova: Michaelova citlivost a intelekt, s nimiž se potýká v životě i v herecké práci, jeho hrdost hraničící s pýchou a schopnost pochopit i malého člověka, jsou jako východiska pro roli Ivana velmi důležité. Velmi důležitý je Michaelův přirozený sklon k racionálnímu uvažování o problémech a zároveň vědomí, že touto cestou není možné některé věci nazírat. Nejde samozřejmě o představu, že Michael je Ivan, ale o jeho vlastní zkušenost a náhled na rozpory v člověku, které jsou základem Ivanovy postavy. Postava obsazená hercem, který se ji sám bude snažit pochopit, protože jsou pro něj myšlenky, které postavu trápí a jejichž je nositelem, velmi dráždivé a osobně důležité. Tedy nebude se snažit pouze zahrát situaci postavy, ale bude do ní chtít proniknout, pochopit spolu s postavou určitý pohled na svět, je již přístupem k divadlu. Tento přístup bude dále určovat celé další obsazení, úpravu textu i průběh zkoušení a režijně-herecký styl.

Základem obsazení bylo najít pro postavu takového herce, aby jejich střet vyvolal v herci bytostnou touhu po *pochopení* postavy. Dostojevského hrdina je zároveň idejí a vyrovnávání se s touto idejí²¹, proto taková nutnost objevit v hercích touhu po pochopení – v okamžiku, kdy se herec pokouší pochopit ideu své postavy, která zároveň nenechává klidným jeho samotného, může lépe pochopit, jakým způsobem je idea bytostnou součástí postavy, a může se ideou sám stát díky fabulování průběhu vyrovnávání se s ní, namísto jejího reprezentování. Reprezentovat ideu Dostojevského nelze, protože je vždy spjata s člověkem a jako taková je neukončená a neshrnutelná.

Nastíním alespoň v krátkosti některé z důvodů pro konkrétní obsazení, u všech platí, že se vycházelo z předchozí tvorby každého z nich. Popisuji u herců některé osobní záležitosti, které mají souvislost s postavou, v žádném případě se nesnažím o osobní analýzu, zároveň nyní popisuji pouze úvahy nad možnostmi pochopení postavy.

Čeněk Vaculík je slovy starého Karamazova „komediant od narození“, oproti Karamazovovi umírněný a nedestruktivní, ale láska k výstupu, k tvarovanému sebescénování v běžných životních situacích je v něm hluboko zakořeněná. Karamazovovo šaškovství však jde tak

²⁰ Viz Příloha 3: *Explikace Bratrů Karamazovových*

²¹ Viz kapitola *Idea u Dostojevského*, Bachtin, 1971: 106-137.

daleko, že vede k bezdůvodné, jaksi apriorní krutosti ke světu v zájmu výstupu. Čeněk má velkou vnitřní energii, kterou netransformuje v pohyb těla, ale myšlenkovou a slovní ekvilibristiku, má jemný cit pro slovo a uvědomuje si velmi dobře jeho prozodické kvality, což je jedna neopomenutelná část starého Karamazova: on si ponižování ostatních neužívá jen pro ponižování, ale nezanedbatelnou měrou také pro požitky ze slova, ze scény – a Čeněk je jediný z herců, který si mohl Karamazova pro tyto jeho vlastnosti vážit. Díky tomu mohl starého Karamazova zlidštit a nespoléhat se jen na vnější charakterizaci a karikaturnost prohnitého člověka.

Viktor Kuzník je velmi ambiciózní člověk, uznání od druhých je pro něj velmi důležité, má potřebu ukázat své schopnosti před světem. V herecké práci se tato vlastnost projevuje velkou pílí a touhou opřít se do tvorby naplno, ovšem tato touha je vedená rozumem, takže nezřídká vede k jistému druhu technického až vyprázdněného herectví. Touha po uznání je Smerďakovovo ústřední téma, Viktorův zážitek z pocitu nedocenění, pocitu, že musí udělat všechno, aby mu bylo přiznáno jeho místo, mohlo vést ke zlidštění Smerďakova, k vyobrazení jeho zrůdnosti především jako utrpení, nikoliv jen jako apriorně zmrzačené duše.

David Krchňavý je v něčem přerostlé dítě, stejně jako Mít'a. Mohl Mít'ů pochopit přes jeho bezelstnost, která se pojí s děsivou silou, o jejímž použití Mít'a uvažuje a bojí se jí. David v sobě má tuto sílu a představa možnosti jejího použití je pro něj tématem. V zimním semestru hrál dvojroli Orsina a Tobiáše ve Večeru tříkrálovém – nevytvořil charakterizaci dvě odlišné postavy, spíše k nim přistoupil jako ke dvěma stránkám jednoho člověka – romantizující, naivní, prožívající sebe sama a nízkou, bezprostřední, pudovou. Tato schopnost pochopit dvojlomnost člověka je pro cestu k Dimitriji Karamazovovi nezbytná.

Obsazení Kryštofa Dvořáčka do role Aljoši bylo založeno na jeho nezvládnutém výsledku v případě Richarda III. na Herecké tvorbě v zimním semestru. Kryštof do sebe odmítl přijmout Richardovu apriorní zlobu, byla mu příliš cizí. Vytvořil si k postavě odstup, namísto aby se Richardem stal, ukazoval divákům, že ho pochopil. Kryštof je velmi citlivý k zlobě a k lidské tragédii, nemůže ji nechat jen tak, nechává ji na sebe dolehnout. To je pro nalezení Aljoši naprosto zásadní, protože Aljoša může být Aljošou teprve ve chvíli, kdy cítí odpovědnost za hříchy druhých lidí, trápí se jimi a snaží se je řešit jako své vlastní.

Jessica Bechyňová v sobě má urputnost, kterou projevila už při prvním scénickém cvičení jako Eva v *Gazdině robě*, její schopnost představy absolutního upnutí se k něčemu a nevzdání

se za žádnou cenu je pro Kateřinu Ivanovnu nezbytná. Kateřina Ivanovna navazuje na její spolupráci s režisérkou, s níž vytvořily právě Evu krejčířku a Hraběnku ve Figarově svatbě.

Grušenka je holka z ulice a zároveň ušlechtilá bytost. Lýdie Šafářová za sebou měla práce na služkách (*Zuzanka ve Figarově svatbě*, *Marie ve Večeru tříkrálovém*) a také vytvořila na Herecké tvorbě velmi silnou Julii. Paralelní práce na nejnítěrnější poloze Julie a prostořekosti Marie nás vedlo k přesvědčení, že dokáže pochopit i rozpor v Grušence.

Obsazení ženských postav bylo daleko složitější, protože v našem ročníku jsou dívky a Dostojevskij píše o ženách. Vycházeli jsme s psychofyzických typů obou hereček – jsou si přirozenými antipody, a jejich výrazné společné energii (nalezené již ve *Figarově svatbě*). Psychofyzické typy Jessiky a Lýdie jsou pro jejich role přesné a určující jen v jednom plánu – tak jako Míťa překračuje typ vojáka, překračují obě postavy svou vlastní podobu nenadálou hloubkou a osobností, která nese mnoho rysů protikladných k tomuto typu.

Interpretace a kompoziční změny

Poměrně výrazně jsme zasáhli do kompozice Schormovy adaptace, narušili jsme tím jeho stavbu vyprávění a vytvořili novou, poněkud změněnou. Změny týkající se větších celků textu či celých postav je dobré vysvětlit z hlediska interpretace i technologie vyprávění.

Prolog a epilog byly vyškrtnuty celé. Evald Schorm přes postavu Lízy exponuje princip nenaslouchání, nastiňuje některá základní témata a ukazuje Aljošovu schopnost pochopení, ovšem značně bezmocnou. Sen s čerty, obraz s honěním člověka jako káči, zločin, z něhož se všichni radují: jakoby Líza představovala „digest“ motivů z celého kusu hned na začátku – a to specifickým, až plakátovým způsobem. Tento plakátový princip, který se line celou adaptací, jsme chtěli co nejvíce potlačit, aby mohly vyniknout situační roviny textu. Líza je poslem či předzvěstí – v naší úpravě jsme chtěli všechny postavy co nejvíce oživit, rozžít, zkonkrétnit a tato abstraktnost se neslučovala s naší koncepcí. Kromě exponování principů je Líza zároveň důležitý motiv pro Aljošu – v Líze Aljoša miluje ženu, cítí se jako muž a dokáže porozumět světským věcem. O tento moment jsme přišli a vyzdvihli jsme jiné Aljošovy motivy.

V naší úpravě není Polák. Je to drobná figurka, jejíž význam tkví především v její malosti, je to karikatura milence. Pro (naši) Grušenku není zásadní jen karikaturnost dávné lásky, je pro ni daleko důležitější její vlastní vystřízlivění ze snu, ukončení jedné etapy života, po které se

musí sama sobě podívat do očí a není to snadné. Je to moment, kdy pro ni všechno skončilo a nyní se musí rozhodnout, co dál – k tomu potřebuje především Mít'u, který jí nabízí cestu. Polák pro Grušenku žádnou cestu nepředstavuje. Ve vztahu s ním zůstat nemůže.

Vyškrtnutí Hospodského, Harmonikáře a tanečnice s medvědí hlavou bylo nezbytné, protože jsme se soustředili především na postavy, nikoliv na prostředí, v němž jednají. Chtěli jsme zaměřit co největší pozornost na rozhodování a zvraty uvnitř postav, které jsou oddělitelné od vedlejších motivů, ačkoliv pro celkový umělecký účín Dostojevského románu jsou tyto vedlejší motivy naprosto zásadní. Bez Poláka, Hospodského i Harmonikáře se mění i půdorys situace – Mít'a s Grušenkou se nesetkávají ve společnosti, kde mohou být kdykoliv vyrušeni, setkávají se v prázdnu, v momentě, kdy jsou oba nejvíce osamoceni, se pokouší najít k sobě cestu.

Vyňali jsme dialog Míti a Aljoši po scéně u Kateřiny Ivanovny, motivy, které se v dialogu objevují – Mít'ův pocit nízkého hmyzu, Aljošovo přiznání k poznání chlípné touhy, ideál Sodomy, jsou značně nerozvité,

Vyňali jsme dialog Míti a Aljoši po vraždě: kromě Mít'ova zjištění, že Grušenka je v Mokrému, a předání dopisu Kateřiny Ivanovny (navíc problematickým pro interpretaci Kateřiny Ivanovny – Mít'a dává Aljošovi dopis po vraždě, zatímco Kateřina u soudu říká, že ho dostala ještě před vraždou; to do momentu u soudu, kdy se Kateřina Ivanovna odhalí ve své hrůznosti, zaplétá ještě lež) se v dialogu nic zásadního nestane, je to čistý průchod Mít'ovy běsnosti.

Provedli jsme vlastní dramatizaci dialogu Aljoši s Grušenkou, v níž jsme zvýraznili Grušenčino utrpení a její nerozhodnost. Provedli jsme také vlastní dramatizaci rozhovoru Ivana s Aljošou poté, co Ivana navštíví Čert – vycházeli jsme z kapitoly *Ty ne, ty ne!*²². Tento posun je pro Ivana důležitý – namísto jeho radosti z Aljošova příchodu jsme vložili na toto místo jeho definitivní rozchod s Aljošou. Pozměnilo se tím také vyznění scény s Čertem, nyní v naší úpravě se Ivan za svoje šílenství stydí a odmítá ho před Aljošou vyjevit, ačkoliv Aljoša do něj moc dobře vidí. Právě tato jeho vlastnost vede k Ivanově chladnosti k Aljošovi a k „přerušení veškerých styků. A podle všeho navždy.“

Poslední scéna po Soudu, v níž se přeznívají monology jednotlivých postav, byla vyškrtnuta kvůli její bezvýhodnosti. Na tomto příkladu je jasně patrné, jak se liší naše uchopení *Bratří Karamazových* od uchopení Evalda Schorma: když na ni přišla řada, scéna se ani

²² Dostojevskij, 2009: 579-584.

nevyzkoušela celá, po několika replikách bylo zřejmé, že po závěrečné řeči Soudce jsou všechny postavy v takové situaci, kdy nejsou schopny slova. Schorm rozezněl na závěr všechny hlasy naráz a neslučitelnost postav a postojů a bezvýchodnost konečné situace v jeho inscenaci vyvstala velmi patrně. Naše uchopení neumožňovalo postavám promluvit, protože nesou tíhu situace naplno, a hlavně: východisko z této bezútěšnosti pro nás existuje a je jím Aljoša. To souvisí s celou interpretací Aljoši, o níž bude řeč později.

Evald Schorm postupuje v dramatinizaci chronologicky víceméně shodně s románem. Celý text je členěný na menší výstupy, které se přelévají jeden do druhého. Kdybychom je rozdělili do výstupů po změně situace, napočítáme celkem 28 menších celků (pokud počítáme velkou scénu soudu za jedinou situaci). Při kratší délce představení a nutnosti vnitřně proškrtat většinu situací nemůže tento princip montáže fungovat stejně, proto jsme některé scény sloučili do jedné a narovnali příběh do pravidelnější podoby.

Mítovo vyprávění o Kateřině a Grušence je expozice hlavní dějové zápletky a ústředních vztahů, proto jsme je umístili ihned za retrospektivní úvod – umožňuje nám to v dalších situacích méně popisovat, kdo je kdo a co se stalo, a již představené vztahy herecky rozvíjet. Zároveň s tím jsme se rozhodli ze dvou scén u Karamazova doma udělat jednu velkou – především kvůli vnímání času.

Schormův příběh díky montáži a expresionistickému způsobu odhalování postav nepracuje s realistickým plynutím času, nelze určit, zda se odehrává během několika minut, nebo několika dní; jakoby celá adaptace byla (co se času týče) jednou expresí, jedním gestem. Při našem důrazu na situace jsme potřebovali zvýraznit Mítovu časovou tíseň a podpořit zběsilost Aljošovy jízdy – jakoby se děj do vraždy odehrával během jednoho dne (ačkoliv jsme tento motiv scénicky nerozpracovali, úvaha o jednom dni stála na úvodní situaci nepovedeného pohřbu, který se jakoby děje za úsvitu a skutečného pohřbu, který se děje při západu slunce – Ivanovy scény po vraždě náležejí noci a za úsvitu probíhá soud).

Spojením scén u Karamazova jsme docílili naznačení realistického času, protože Mít'a ze situace odchází pryč, něco mimo jeviště zažije a zase se vrací zpátky – tedy situace na jevišti musela nějakou dobu probíhat (jak dlouho už je jedno, nepracujeme s reálným časem, pouze s faktem, že čas existuje).

Tím se zásadně proměnila kompozice celku – po prologu nad rakví následují tři veliké, do sebe uzavřené scény s množstvím postav: Mítovo vyprávění, u Karamazova doma a u

Kateřiny Ivanovny; po nich následuje pět malých scén, pět dialogů dvou postav v zásadě intimních (ve všech velkých dialozích se počítá s publikem – Mít'a má Aljošu, Karamazov využívá všechny syny jako obecnstvo a Kateřina má připravenou scénu s Grušenkou pro Aljošu a Ivana, oproti tomu v následujících dialozích se nepočítá se sebescénováním). Setkání Aljoši s Karamazovem jsme přesunuli za Ivanovy dialogy s Aljošou a Smerďakovem, daleko blíže vraždě.

Naše úprava změnou cítění času a změnou pořadí scén částečně ruší filmovou povahu Schormovy adaptace a směřuje spíše k aristotelskému členění dramatu.

Aljoša

Přeintepretovali jsme postavu Aljoši. Evald Schorm nechává na Aljošu všechno dolehnout, ovšem nedává mu sílu se projevit či zasáhnout, navíc je Aljoša nositelem myšlenek starce Zosimy, které jsou naprosto zásadní a Aljoša k nim má z postav nejbliže, ovšem komplikuje mu to vývoj, protože Zosimovy myšlenky jsou spíše odpovědí než otázkou. Náš mladík Aljoša ještě nedošel k univerzálním pravdám starce Zosimy a během dramatu je má bolestně hledat a teprve najít. Schormův a Zedníčkův Aljoša není charakter, který na svých bedrech nese tíhu okolních událostí a pokouší se je aktivně řešit či směřovat, je spíše figurka, která je jimi zmítána. To je Aljoša konce sedmdesátých let, ovšem náš Aljoša je v roce 2018 jiný: je to jediná cesta, jak přežít. Hlavní rozdíl oproti Schormovu Aljošovi je, že náš Aljoša je silný a ostatní postavy to pocítují – i když je svým způsobem naivní a nemá sílu všechno změnit, jeho vidění světa je zásadní pro všechny ostatní postavy a na všechny ostatní postavy působí (vyjma Smerďakova). Abychom toho docílili, odebrali jsme Aljošovi téměř všechny zosimovské myšlenky, přidali situaci zhroucení, když Karamazov mluví o jeho matce, přidali situaci rozchodu Kateřiny Ivanovny s Ivanem, kdy Aljošovi prasknou nervy a vmete jim do tváře pravdu, udělali vlastní dramatizaci situace setkání Aljoši s Grušenkou a změnili závěr: po vynesení rozsudku se Aljoša v pláči zhroutlí, ale s modlitbou se uklidní, vstane a je schopen pokračovat ve své cestě.

Vnitřní úpravy situací

Dostojevskij pracuje s množstvím motivů, které nejsou převoditelné na jeviště, M. Bachtin dokonce tvrdí, že Dostojevskij není a nemůže být dramatický, protože drama potřebuje pro svou vyostřenost co nejjednodušší svět, zatímco Dostojevskij staví svět naprosto nejednotně,

skládá vedle sebe a proti sobě motivy často protichůdné.²³ Dramatická situace je u Dostojevského velmi silná, podstata jeho díla je však ve střetnutí naprosto odlišných a nezávislých pohledů na svět. Inscenace Evalda Schorma byla založená na sebeodhalování slovem a ve své adaptaci mnoho témat vkládá právě do slova vytrženého ze situace, viz příklad Aljošova přiznání Mít'ovi, že se cítí být stejný jako on, co se týče touhy. Naše úprava neobsahuje takové množství témat a motivů, jako adaptace, ovšem počítá se znalostí těchto motivů a jejich rozehráním na místě k tomu určeném: pokud se Aljoša cítí stejně zmítaný touhou jako Mít'a, každé střetnutí se ženou je pro něj z tohoto hlediska důležité – musí se vždy znovu rozhodnout, že nechce být zmítaný touhou, překonat v sobě Karamazovství. Tak je ve scénickém projektu motiv obsažen, ovšem v samotném scénáři zanesen není.

Situace byly vnitřně seškrtnuty tak, aby v nich nebylo řečeno vše, ale aby bylo nutné odhalovat jejich podstatu hereckým rozvíjením. Dialog naší úpravy stojí na nedořečenosti, na nemožnosti vypovědět a pojmenovat celé své vnitřní drama druhému člověku, protože postavy samy sobě pořádně nerozumí, nevědí, co se stane v následující chvíli: celé to velmi souvisí s interpretací Aljoši – on jediný respektuje neukončenost ostatních postav a chápe ji; postavy mají možnost pokusit se skrze Aljošu nahlédnout samy sebe a pokusit se vyřešit své vnitřní rozkoly, ale Aljošovo pochopení je prosto soudu, a jako takové neposkytne ostatním dostatečnou oporu k řešení. Nemožnost vypovědět o sobě všechno až do konce, říci o sobě poslední slovo, vytváří v postavách nesnesitelný vnitřní přetlak, který je určující pro jejich jednání a podobu hereckého rozvíjení postav. Tady se opět rozcházíme se Schormem: zatímco v jeho inscenaci je stav postavy budovaný vnějškovou stylizací, nezřídka např. opilostí, která je jakoby „vysvětlena“ slovy a prací s nimi, my jsme šli od začátku od vnitřního rozporu v postavě k jejím projevům tohoto rozporu navenek – a velmi často pro nás bylo zásadním projevem tohoto rozporu jeho zadržování či vytěsnění a hledání jiného, zdánlivě nesouvisějícího projevu – např. Smerďakov, Ivan, Kateřina Ivanovna.

Rozbor dialogu Ivana se Smerďakovem

Dialog²⁴ následuje bezprostředně po Ivanově rozchodu s Kateřinou Ivanovnou a rozhodnutí odjet do Moskvy. Na začátku dialogu Smerďakov čeká na zápraží Karamazovova domu a přichází Ivan. Smerďakov se bez okolků ptá na Ivanův odjezd do Čermašně a Ivan ho odbývá s naprostým nezájmem a opovržením. Smerďakov se dožaduje Ivanovy pozornosti – nejprve

²³ Bachtin, 1971: 26.

²⁴ Schorm, 1979: 34-37.

lichotkou o vzdělanosti, poté informací o předtuše blízkého epileptického záchvatu a nakonec sdělením o Mít'ově obeznámenosti s tajnými znameními. Teprve na poslední řečené Ivan zareaguje se zuřivým zájmem a nutí Smerďakova, aby konkrétně rozvedl to, co říká a nenechával to jen v náznacích. Smerďakov tedy povídá o strachu z Míti, o jeho motivaci zabít otce kvůli penězům a znovu naléhá na Ivana, aby odjel do Čermašně – protože je mu ho líto. Ivan se Smerďakovovi vysmívá a uráží ho, ovšem řekne mu o svém odjezdu do Moskvy, což Smerďakova upokojí a spokojeně odchází.

Základní představa o dialogu vycházela z Ivanova pohybu, který mu znemožňuje Smerďakov – Ivan jde dovnitř do domu a od vstoupení je neustále odváděn Smerďakovými divnými nárázkami a vlastním nepochopeným zájmem o ně. I když Smerďakov probudí v Ivanovi zájem, stále v něm zůstává touha mít všechno co nejdřív vyřešené a odjet. Smerďakov naopak od Ivana potřebuje ujištění, rozkaz, že má otce zavraždit – vede ho k tomu jednak oddaná servilnost, již vůči Ivanovi chová, a víra, že Ivan po vraždě touží, jednak opravdový strach z Míti, který se dostává do nebezpečného varu a přestává se kontrolovat. Strach z Míti je pro Smerďakova dvojlomný: na jednu stranu se raduje z toho, jak je Mít'ův nepřítel, protože to umožňuje svést na něj vraždu, na druhou stranu se Míti doopravdy bojí a doopravdy si myslí, že by ho mohl Mít'ův nával zuřivosti zabít.

Vyňali jsme z dialogu pasáže z kapitoly *Smerďakov s kytarou*, Smerďakovovo svěřování se Ivanovi. Jeho postavení a pohlížení na vlastní postavení jsme se rozhodli tematizovat při večeři u Karamazova, navíc je Smerďakovovo vyprávění v románu adresováno Marii Kondrat'jevně, chudé dívce ze sousedství Karamazovova domu, Smerďakov se svěřuje někomu, o němž je přesvědčen, že je nižší, než on a dává mu to patřičně najevo – za svůj příběh očekává úctu a vážnost. Ovšem k bratrům, a k Ivanovi zvláště, ho pojí docela jiný vztah, vztah podřízeného člověka, který nemá prostor vyjevit něco ze sebe. Postavili jsme Smerďakova na jeho lokajství, na jeho poníženosti, která je mu zároveň vnucována, zároveň je jeho nejvlastnější součástí, proto by pro něj bylo těžké, vylévat si tímto způsobem srdce před Ivanem, kterého si váží nejvíce na celém světě (působ a zvrácenost Smerďakovy zpovědi Marii Kondrat'jevně tkví v jeho pohrdání člověkem, který mu naslouchá, už jen pro samotný fakt naslouchání druhému). Smerďakovovo vzhlížení k Ivanovi jsme propojili s otázkou, jestli je, nebo není Bůh. Očividná důležitost, kterou Smerďakov této otázce přikládá, zřejmá zástupná funkce této otázky pro Smerďakova, až dětská touha po odpovědi, v tom je jeho pokřivené patolízalství.

Vynětím předcházejícího dialogu a první části tohoto dialogu se zvýrazní dramatickost Smerďakovovy situace – bezpodmínečně potřebuje něco slyšet, jinak neví, co bude dál, musí jít rovnou k věci. Smerďakovovo hrdé chlubení se svým vzděláním („Jako mužik bych k vám nemohl mít žádný cit...“) je motiv, který je obsažen v celém jeho postoji k Ivanovi, proto bylo žádoucí repliky doslovující tento vztah vyškrtnout. Smerďakovův strach z Míti je o něco zjednodušený a používá jen motiv, s nímž už se pracovalo – „Onehdy mi řekl: roztluču tě v hmoždíři“, protože je v tom přesně obsažena ona dvojlomnost strachu. Motiv dědictví byl vyškrtnut úplně kvůli srozumitelnosti - už tak je osud peněz Mít'ových, Kateřininých a Karamazovových značně komplikovaný, na hraně srozumitelnosti. Bylo nutné nemást diváky dalšími penězi (rozhodli jsme se nepracovat s Ivanovým potlačovaným mamonem, Ivan Karamazov má množství jiných témat a značně malý prostor).

Scénická realizace dialogu

Dialog je rozhráván okolo vyvýšené verandy, která byla umístěna na scéně vpravo vpředu, a z níž se dá po schůdkách sejít dopředu, nebo dveřmi v pravé stěně vedoucími ke Karamazovovi. Na této verandě čeká Smerďakov, když přichází Ivan a jakoby mimochodem mu brání ve vstupu. Ivan ho odežene a chce odejít dveřmi vpravo, ovšem vrátí se – jakoby neustále odcházel ke dveřím vedoucím ke Karamazovovi a neustále se vracel zpět do prostoru váben Smerďakovovými replikami. Situace má základ v nedorozumění a důležité bylo, že Ivan hovoří se Smerďakovem pyšně, zatím si vůbec neuvědomuje, co tento „lokaj“ znamená, cítí k němu nepochopitelný odpor a je z něho zmatený, ale nemá nejmenší potuchy, co mu Smerďakov naznačuje, ani proč tento odpor cítí. Je provokován Smerďakovovým tajemným chováním. Smerďakov je zas ustrašený, protože nutně potřebuje od Ivana souhlas k činu, a vynucuje si ho, jak to jen jde. Ve vytyčeném prostoru funguje princip přerušovaného odchodu, nahoře-dole, navíc veranda u dveří je sama o sobě prahem mezi dvěma prostory. Viktor Kuzník si pro Smerďakova vytvořil „hlasovou masku“: pro pochopení a ztvárnění lokaje změnil svůj hlas do poníženého pološepotu (sám o sobě je tento šepot značně iritující, zvláště pro lidi, jako je Ivan Karamazov). Tato hlasová stylizace v tomto dialogu zmizí s větou „Já si vážím vašeho vzdělání, vaše úvaha o Bohu mě uklidnila a posílám vás tam proto, že je mi vás líto“, kterou pronese Viktorův Smerďakov věcně a „vážně“ bez jakékoliv stylizace, aby se do pološepotu ihned vrátil. Tím za prvé definitivně zmate Ivana, protože odhalí svůj

přirozený hlas v takové situaci a s tak podivnou větou, za druhé tím předjímá svůj projev po vraždě, s níž jakoby povýšil do vyššího stavu a mluví přirozeně a vyrovnaně.

Objevuje se tady ještě další motiv nad rámec textu, a tím je Ivanova agresivita a potlačované sklony k násilí – když Smerďakov pyšně tvrdí, že „nemocného by nikdo neuhodil, byla by mu hanba,“ Ivan k němu pomalu sestoupí z verandy a uhodí ho hřbetem ruky do tváře: chladně, jakoby samozřejmě. Je to jeden ze způsobů dokazování Ivanovy filozofie, je to demonstrace principu „vše je dovoleno,“ zároveň je to bytostný odpor ke Smerďakovovi a k jeho přístupu k životu.

Důležitý je také konec situace – ačkoliv se Ivan celou dobu chtěl dostat dovnitř do domu, po větě „Se vzdělaným člověkem je radost pohovořit,“ odchází Smerďakov pryč a nechává Ivana stát perplex na verandě. Je to tedy ve finále Smerďakov, kdo svým odchodem ukončuje situaci, nikoliv Ivan, který se o to celou dobu snažil.

Jak už jsem zmínil výše, situace se celá odehrává okolo verandy vpravo vepředu a nápadně tím připomíná mizanscénu Evalda Schorma. Vznikla však nezávisle na Schormově inscenaci, rozehráváním vzájemného vztahu postav. V prologu nad rakví otce jsme pracovali s odkazem na mizanscénu slavné inscenace, ale ostatní obrazy jsou postavené od začátku bez odkazování se k něčemu, proto je zajímavé, že si dialog našel u obou inscenací stejné místo i přesto, že začátek situace a příchody jsou velmi odlišné. Totéž se stalo s vícero dialogy, např. s následujícím dialogem Ivana a Aljoši – jeho umístění do středu forbíny, které vyvolává pocit detailu, soustředění se jen na dialog a oddělení od prostoru, v němž se odehrává, je stejné. Je to doklad značné scéničnosti Schormovy adaptace, protože v sobě již obsahuje konkrétní prostor, vybízí k němu. Tento prostor latentně obsažený ve slovech je pro režiséra možné znovu v textu nalézt bez důkladné znalosti záznamu Schormovy inscenace a beze snahy o plagiát či parafrázi.

Závěr

Dramatická situace je u Dostojevského základ dialogu a děje. Ve svých postavách buduje nesmiřitelné rozpory, na něž nahlíží právě v dramatickém dialogu. Ve střetu s druhou postavou se tyto rozpory vyjevují ve své extrémní, dramatické podobě. I proto má Dostojevskij dlouhou inscenační tradici (první návrh na převedení jeho románu na divadlo byl ještě za jeho života, ovšem Dostojevskij s tím nesouhlasil). Tato tradice je silná i v Čechách – jen namátkou: *Zločin a trest* a *Bratři Karamazovi* v režii Jana Bora patří k vrcholným inscenacím jeho období ve Vinohradském divadle, o *Zločinu a trestu* a *Bratrech Karamazovových* v režii Evalda Schorma již byla řeč, *Idiot* se byl hrán v Národním divadle v režii Ivo Krobota v devadesátých letech, Schormova dramaturgie *Bratrů Karamazovových* byla nazkoušena na přelomu tisíciletí v Dejvickém divadle v režii Lukáše Hlavici, vlastní dramaturgie absolvoval svá studia na DAMU Daniel Špinar.

Z našeho rozboru vyplývá, že Ivanův dialog se Smerďakovem je dramatickou situací par excellence už ve své literární podobě, ovšem situací opředenou mnoha dalšími motivy; v Schormově adaptaci pak těchto motivů ubývá, protože přibývá prostoru k rozehrávání – dialog si drží jistou literárnost a vede k rozehrávání ve specifickém, deklamačním stylu herectví; v naší úpravě motivů ubývá ještě více, situačnost je dominantním prvkem dialogu.

Při upravování textu jsme zjistili nutnost nechat text otevřený k zásahům, dovolit mu proměňovat se podle vývoje zkoušení. Takový přístup jistě nesedí ke všem textům, ovšem v tomto případě (a s naším inscenačním záměrem) je nezbytně nutné, aby se postavy mohly svobodně vyvíjet, a aby herci mohli nalézt nejednoznačnost a rozporuplnost těchto postav.

Inscenování bylo hektické, řekněme zběsilé, látka je náročná a kladla inscenátorům značné množství úkolů, které, jak věřím, se většinou podařilo vyřešit. Tato práce je věnována především textové složce inscenace, na popis průběhu zkoušení není prostor.

Prameny a literatura

ARISTOTELÉS *Poetika*, Oikoymenh, Praha 2008, ISBN 978-80-7298-131-1

BACHTIN, M. *Dostojevskij umělec*, Československý spisovatel, Praha 1971, ISBN 22-125-71

DENEMARKOVÁ, R. *Evald Schorm sám sobě nepřítelem*, Nadace Divadla Na zábradlí, Praha 1998

DOSTOJEVSKIJ, F. M. *Bratři Karamazovi*, LEDA, Praha 2009, ISBN 918-80-7335-208-0

ELIADE, M. *Posvátné a profánní*, Oikoymenh, Praha 2006, ISBN 80-7298-175-7

KAUFMAN, F. *Dostojevskij (věčný problém člověka)*, Rozmluvy, Praha 1992, ISBN 80-85336-19-7

SCHORM, E. *Bratři Karamazovi*, Dilia, Praha 1979

VOSTRÝ, J. *Činoherní klub 1965-1972 (dramaturgie v praxi)*, Aura-pont a Divadelní ústav, Praha 1996, ISBN 80-7008-061-2

VOSTRÝ, J. *Scénologie dramatu*, Praha 2010, ISBN 978-80-7437-036-6

VOSTRÝ, J. „Od modernismu k postmoderně“, Disk 1 (červen), Praha 2002, ISSN 1213-8665