

AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE

**DIVADELNÍ FAKULTA**

Dramatická umění

Režie činoherního divadla

**DIPLOMOVÁ PRÁCE**

**REŽISÉR A TEXT**

**(KOMPARACE REŽIJNÍCH PŘÍSTUPŮ K TEXTU NA PŘÍPADU  
TŘÍ INSCENACÍ)**

**Jan Holec**

Vedoucí práce: Mgr. Daniel Hrbek, Ph.D.

Oponent práce: doc. Mgr. Milan Schejbal

Datum obhajoby: 19. 9. 2019

Přidělovaný akademický titul: MgA.

Praha, 2019

ACADEMY OF PERFORMING ARTS IN PRAGUE

**THEATRE FACULTY**

Dramatic arts

Directing for dramatic theatre

**MASTER THESIS**

**DIRECTOR AND DRAMATIC TEXT**

**(COMPARISON OF THE DIRECTORS' APPROACHES TO  
DRAMATIC TEXT BY AN EXAMPLE OF THREE PERFORMANCES)**

**Jan Holec**

Supervisor: Mgr. Daniel Hrbek, Ph.D.

Opponent: doc. Mgr. Milan Schejbal

Date of Presentation: 19. 9. 2019

Academic Degree to be Obtained: MgA.

Prague, 2019

## Prohlášení

Prohlašuji, že jsem magisterskou práci na téma

REŽISÉR A TEXT (KOMPARACE REŽIJNÍCH PŘÍSTUPŮ K TEXTU NA PŘÍPADU TŘÍ  
INSCENACÍ)

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

Praha, dne .....

.....

podpis diplomanta

## **Upozornění**

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

Souhlasím s využitím práce pro prezenční studium v knihovně AMU

V Praze, dne 20. 8. 2019

Jan Holec



## **Abstrakt:**

Diplomová práce se zabývá vztahem režiséra a divadelního textu v jeho různých podobách. V teoretické části vymezuje základní teatrologické pojmy, které se vztahují k části praktické. V té analyzuje tři inscenace a pomocí metody komparace zkoumá na základě několika kritérií úlohu režiséra během přípravy a inscenování jednotlivých forem dramatického textu.

## **Abstract:**

The master thesis deals with relation between director and dramatic text in its various form. The theoretical part defines the basic teatrological concepts that relate to the practical part. In practical part, thesis analyzes three productions and, using the comparison method, researches the role of the director in the preparation and rehearsing of specific forms of dramatic text.

## **Poděkování**

Na tomto místě bych rád poděkoval všem pedagogům, se kterými jsem měl možnost se během studia setkat a kteří mě dovedli k absolventské inscenaci i této práci.



# OBSAH

<b>ÚVOD</b> .....	<b>1</b>
<b>1. TEORETICKÁ VÝCHODISKA</b> .....	<b>3</b>
<b>1.1. Drama, dramatický text a divadelní scénář</b> .....	<b>3</b>
<b>1.2. Adaptace a dramaturgizace</b> .....	<b>6</b>
1.2.1. Intertextualita .....	9
<b>1.3. Interpretace textu a režijní fabulace</b> .....	<b>11</b>
<b>2. Analýza vybraných inscenací (interpretace, adaptace, dramaturgizace)</b> .....	<b>14</b>
<b>2.1. Výběr textu / předlohy</b> .....	<b>14</b>
2.1.1. Motivace k inscenování textu .....	14
2.1.2. Výchozí body / inspirační zdroje .....	16
2.1.3. Struktura textu .....	23
<b>2.2. Příprava režijně-dramaturgické koncepce</b> .....	<b>29</b>
<b>2.3. Příprava režijně scénografické koncepce a prostorové řešení inscenace</b> .....	<b>44</b>
<b>3. Komparace</b> .....	<b>54</b>
<b>3.1. Výběr textu</b> .....	<b>54</b>
<b>3.2. Motivace k inscenování textu</b> .....	<b>54</b>
<b>3.3. Výchozí body / inspirační zdroje</b> .....	<b>55</b>
<b>3.4. Struktura textu a jeho postavy</b> .....	<b>56</b>
<b>3.5. Režijně-dramaturgická koncepce a spolupráce s dramaturgem</b> .....	<b>57</b>
<b>3.6. Režijně-scénografická spolupráce</b> .....	<b>59</b>
<b>3.7. Fáze zkoušení inscenace</b> .....	<b>62</b>
<b>3.8. Reflexe výsledného tvaru</b> .....	<b>63</b>
<b>ZÁVĚR</b> .....	<b>66</b>
<b>SEZNAM LITERATURY:</b> .....	<b>70</b>
<b>PŘÍLOHY</b> .....	<b>74</b>

## Seznam příloh

- 1) Inspirační zdroj: *Tir I*, autorka: Toyen, 1939-1940
- 2) Inspirační zdroj: *Tir V*, autorka: Toyen, 1939-1940
- 3) Inspirační zdroj: snímek z filmu *Oběť*, režisér: Andrej Tarkovskij, 1986
- 4) Inspirační zdroj: snímek z filmu *Zrcadlo*, režisér: Andrej Tarkovskij, 1974
- 5) Inspirační zdroj: výstava *Riverbed*, autor: Olaf Eliasson, 2014, Louisiana Museum of Modern Art
- 6) Skica scény inscenace *Nevěsta*, autor: Ján Tereba
- 7) Skica scény inscenace *Nevěsta*, autor: Ján Tereba
- 8) Skica scény inscenace *Nevěsta*, autor: Ján Tereba
- 9) Foto: *Nevěsta*, Divadlo Komédie, autor: Patrik Borecký, 29. 4. 2017
- 10) Foto: *Nevěsta*, Divadlo Komédie, autor: Patrik Borecký, 29. 4. 2017
- 11) Foto: *Nevěsta*, Divadlo Komédie, autor: Patrik Borecký, 29. 4. 2017
- 12) Foto: *Nevěsta*, Divadlo Komédie, autor: Patrik Borecký, 29. 4. 2017
- 13) Inspirační zdroj: foto *Victory escape game*, Paříž
- 14) Inspirační zdroj: foto *MT Psychiatric Center*, New York
- 15) Inspirační zdroj: foto *Manteno State Hospital*, Manteno
- 16) Foto: *Pomona*, Divadlo DISK, autor: Michal Hančovský, 14. 9. 2016
- 17) Foto: *Pomona*, Divadlo DISK, autor: Michal Hančovský, 14. 9. 2016
- 18) Foto: *Pomona*, Divadlo DISK, autor: Michal Hančovský, 14. 9. 2016
- 19) Návrh scény inscenace *Uražení a ponížení*, autorka: Mariana Kuchařová
- 20) Inspirační zdroj: *Russian Criminal Tattoo Encyclopaedia*, autor: Sergei Vasiliev
- 21) Foto: *Uražení a ponížení*, Švandovo divadlo, autor: Michal Hančovský, 5. 9. 2017
- 22) Foto: *Uražení a ponížení*, Švandovo divadlo, autor: Michal Hančovský, 5. 9. 2017
- 23) Foto: *Uražení a ponížení*, Švandovo divadlo, autor: Michal Hančovský, 5. 9. 2017
- 24) Foto: *Uražení a ponížení*, Švandovo divadlo, autor: Michal Hančovský, 5. 9. 2017

## ÚVOD

V této práci analyzuji a následně komparuji tři divadelní inscenace, na kterých jsem se podílel jako režisér. Hlavním kritériem výběru byla rozdílná forma textu, na jehož základě inscenace vznikly. Záměrně jsem volil mé první profesní zkušenosti, abych mohl svá hodnocení provést s časovým odstupem. Chci na jednotlivé inscenační procesy nahlédnout ve všech fázích vzniku a rovněž se zabývat jejich výsledným tvarem. Odstup mi rovněž dovolí srovnání s mou následnou praxí. Díky tomu budu schopen lépe pojmenovat zkoumané fenomény a hledat zdroje nedostatků, které mou práci postihly.

Hlavní motivací k volbě tématu mi byla snaha definovat mé silné a slabé stránky, vymežit kritéria pro výběr textu a definovat rozdíly v práci na dramatických textech odlišné povahy.

Každá jednotlivá režie přináší svá specifika. Vždy je však zásadní fáze přípravy. Na jejím začátku stojí dramatický text, který může nabývat různých podob. A právě podoba textu vnášela v mé dosavadní praxi specifické impulsy do celého zkušebního procesu. Prostřednictvím analýzy chci rozebrat stěžejní inscenační momenty. Každá inscenace tvoří vlastní uzavřený systém a konkrétní kritéria nelze vždy aplikovat stejným způsobem. V komparaci se však pokusím jednotlivé proměnné postavit vedle sebe a srovnat je na vymezeném úseku. Společným jmenovatelem všech tří inscenací je má osoba. Práce je tedy psána perspektivou režiséra. Tím mohou výsledky ztrácet na objektivitě a příslušném odstupu. Tento případný nedostatek beru jako nezbytnou součást své práce. Záměrem je popsat pozici začínajícího režiséra pohledem zevnitř. Práce má prezentovat možné nástrahy, které mohou nezkušeného tvůrce potkat, ukázat, k jakým řešením dospěl a následně zhodnotit jejich správnost a vliv na výsledek procesu.

Přestože má práce subjektivní charakter, budu se snažit dojít ke zobecnění dotčených problémů. Je možné, že tím navedu případného čtenáře, který se bude nacházet v obdobné situaci. Hlavní přínos však spočívá v reflexi mé vlastní tvorby, což mohu využít pro následnou praxi. Zároveň je tato práce završením mého studia režie na katedře činoherního divadla. Proto mě také zajímá otázka, která navazuje na mou bakalářskou práci. Tedy, jak jsem se posunul

v přemýšlení o prostoru a v režijní přípravě. V této práci mě však především zajímá textová složka inscenace. S touto složkou přicházím vždy do styku jako první. Jedná se o počáteční impulz, který režiséra inspiruje a motivuje k vytvoření scénického díla. Divadelní text může mít mnoho podob. Já jsem si vybral tři z nich: drama, dramaturgie a adaptace.

V kapitole první se věnuji teorii vztahující se k výše zmíněným pojmům. Jedná se o teoretický nástin problematiky dramatu, dramatického textu a divadelního scénáře. Dále rozlišuji termíny adaptace a dramaturgie. S nimi také úzce souvisí intertextualita. Volně pak navazuji na oblast interpretace a režijní fabulace. Ta je podstatnou součástí práce režiséra s textem. Druhá kapitola je zaměřena na analýzu inscenací *Nevěsta*, *Pomona*, *Uražení a ponížení*. Tituly rozebírám z hlediska tří základních oblastí souvisejících s fázemi inscenačního procesu. První fáze zahrnuje výběr textu a motivaci k jeho inscenování. Zde se zabývám i strukturou textu. Následná fáze se věnuje režijně-dramaturgické koncepci. Třetí pak koncepci režijně-scénografické a prostorového řešení inscenace. Třetí kapitola představuje komparaci vzešlou z předešlé analýzy. Přidává se zde také hodnocení zkušebního procesu a výsledné inscenace.

# 1. TEORETICKÁ VÝCHODISKA

V první kapitole se věnuji vymezení pojmů, se kterými operuji v rámci diplomové práce. Jde o základní teatrologickou terminologii, která se vztahuje k dramatickému textu a jeho podobám. Zabývám se porovnáním termínů drama a divadelní scénář, adaptace a dramatisace, s nimiž je spojen termín intertextuality v divadelním díle, a rovněž se věnuji problematice interpretace textu a následné režijní fabulace. Teoretická část slouží především jako podklad pro část praktickou.

## 1.1. Drama, dramatický text a divadelní scénář

V prvé řadě je třeba vymezit základní pojem této práce – drama. Drama je druh, žánr i funkční oblast literatury. Aristoteles ve své *Poetice* odvozuje slovo drama od starořeckého slovesa *drao*, což znamenalo činit, konat a řadí jej do literatury („básnictví“). Podle Aristotela chápeme drama jako specifický druh literatury (vedle prózy a poezie) a zároveň žánr (vedle epiky a lyriky). Specifika dramatu jsou i obsahově žánrová. Jádrem dramatického děje je dramatická situace, která je dána kvalitou i kvantitou časoprostorové koncentrace postav v komunikačním prostoru dramatu. Další specifickostí dramatu je jeho rozdělení na výstupy, dějství atp. a to, že je primárně určeno k audiovizuální interpretaci, což z něj činí i funkční oblast literatury. Existují však i knižní dramata<sup>1</sup>, která jsou přizpůsobena k vnímání pouze čtením. [PAVLOVSKÝ 2004: 82]

Z hlediska dějin divadla v jeho nejstarší podobě nezastával dramatický text primární funkci. Divadelní projevy měly především rituální povahu a využívaly mimojazykové prostředky. Jejich významotvorným činitelem byl pohyb s kultickým významem. Verbální prostředky se začaly objevovat ve formě zpěvů a jejich funkce byla spíše doprovodná, sekundární. Postupně se však verbální složka „divadla“ emancipovala, a to již v raných dobách evropské kultury. Vznikl tak svébytný literární druh – drama, k jehož vlastnostem patří genetické i

---

<sup>1</sup> Otakar Zich ve své *Estetice dramatického umění* apeloval na vymezení dramatického umění z literární vědy. Tohle vyloučení ho vedlo k požadavku dramatičnosti, jež se často stavěla do protikladu k poetičnosti. Jediné texty z tohoto okruhu, jež podle Zicha dokonale realizují požadavek poetičnosti, jsou tzv. knižní dramata. [Procházka 1988: 3]

funkční sepětí s divadlem jako východiskem. Václav Königsmark ve své studii *Scénář jako typ dramatického textu* uvádí: „*Struktura dramatu je výrazně poznamenána tím, že jde o umělecké dílo, jež je předurčeno ke scénickému provedení. Drama ve své stavbě reálně nebo alespoň potenciálně počítá s prostředky, které nabízí jeviště (divadelní prostor, režijní, výtvarné i herecké ztvárnění atd.), i když jeho základním prostředkem zůstává jazyk.*“ [KÖNIGSMARK 1987: 137] U některých divadelních druhů (balet, pantomima) absentuje verbální složka. I přesto je literární předloha, resp. libreto považováno za základní klíč scénického díla.

Dramatický text je pojem širší. Obecně jej lze definovat jako literární text určený k jevištnímu provedení. Zdeněk Hořínek charakterizuje drama jako literární text mající vnější znaky dramatu. Jedná se tedy o útvar s dramatickými postavami, situacemi a dialogy, se známou vnější úpravou, tj. rozepsané promluvy mezi jednotlivé postavy a doplněné o vedlejší text (scénické poznámky). Dramatický text zahrnuje každý literární text způsobilý k jevištnímu provedení bez ohledu na to, zda má či nemá vnější znaky dramatu. Jeho kritériem je tedy divadelnost. Ta nepředstavuje vnější konvenční znaky dramatického žánru, ale vnitřní dramatické a divadelní kvality. Ty lze vyvodit pouze ze specifického charakteru divadelního umění. Podmínka divadelnosti spočívá v předpokladu scénické názornosti textu. Musí být schopen zpodobnit realitu vnitřní a vnější prostřednictvím lidského jednání a chování. Tato realita musí být dynamická, nikoliv statická, aby bylo divadelní dílo možné realizovat v čase. Dalším aspektem divadla je „slovo mezi lidmi“, tedy dialog. V obecném slova smyslu se jedná o komunikaci, protože se lze na jevišti domluvit i bez mluveného slova. Z tohoto hlediska je třeba zmínit také dramatické slovo, pod kterým se skrývá i gesto a akce. Dramatické slovo představuje slovní jednání. Další dramatickou kvalitu představuje koncentrovanost dramatických reálií. Tedy schopnost vpravit na omezenou časovou i prostorovou plochu hluboké a pronikavé dění. V neposlední řadě je kritériem srozumitelnost a poutavost díla. Tu poskytuje dramatické napětí, jehož nejčastějším zdrojem je konflikt. [HOŘÍNEK 2009: 13-19]

František Černý užívá ještě obecnější pojmenování „text“. Považuje jej za nezbytné východisko k vytvoření divadelního díla. Tvrdí, že vždy se hraje o něčem. A to o čem se bude hrát lze vždy vyjádřit slovy (i v pantomimě či baletu).

Slovo text lze obecně chápat jako produkt řečové činnosti. Nezahrnuje tedy pouze jeho psanou formu. V této práci budu však pojem text užívat ve smyslu divadelního (dramatického) textu. Tedy výsledku umělecké činnosti člověka, realizované jazykovým systémem, který má být převeden do systému divadelních znaků, i když k tomu nebyl primárně stvořen. [ČERNÝ 1988: 52]

Patric Pavis se rovněž věnuje definici dramatického textu. Pod tímto heslem v divadelním slovníku opisuje současnou tendenci, kdy se jakýkoliv text může stát východiskem inscenace. Každý text se dá zdivadelnit, tedy uplatnit na scéně. To, co se až do 20. století považovalo za znak vymezující dramatickost, tedy dialogy, konflikt, dramatická situace a dramatická postava, dnes už není podmínkou textu určeného pro scénu nebo na scéně používaného. V charakterizaci pojmu P. Pavisa můžeme sledovat uvolněnost pojmu v porovnání s dramatem a přiblížení se k divadelnímu scénáři. V rámci této charakteristiky je důležité zmínit rozdělení na hlavní a vedlejší text, kdy vedlejším textem myslí scénické poznámky. Tuto terminologii v práci využívám. [PAVIS 2004:139-140]

Při interpretaci, a především hodnocení dramatického textu bychom měli mít na paměti dvě jeho charakteristiky – torzovitost, v jejímž pojmu je určen fakt, že drama neaspiruje na úplnost a celistvost sdělení na základě pouze literárních prostředků – a hybridnost, jež je založena na požadavku doplnění slovesného výrazu jinými komunikativními prostředky. Oba tyto pojmy mají kromě jiného naznačit, že řešení otázky estetické a umělecké funkce dramatického textu coby literárního díla se často nezaobejde bez uvedení relací k divadlu. [PROCHÁZKA 1988: 7] Pavis přirovnává dramatický text k pohyblivému písku, na povrchu kterého se pravidelně a rozličnými způsoby rozmísťují signály, které recepci orientují, a signály, které vyjadřují naopak neurčitost anebo dvoujazyčnost. Významy epizod nebo dialogu se mění podle toho, jakou tvorbu výpovědi si inscenace zvolila. S tím se pojí i pojem čitelnosti inscenace, kdy je divák střídavě veden/neveden uvnitř textu. [PAVIS 2004: 140-141]

S nárůstem mimojazykových prostředků a postupů v praxi autorských divadel, vznikl nový typ dramatického textu, pro nějž se ujal označení „divadelní scénář“. Navazuje na obdobné textové formy historické (scénář komedie dell'arte)<sup>2</sup> i soudobé (filmový scénář). Proti obvyklému typu dramatu, napsaného v duchu platných konvencí, a proto snadno přenosného, jsou scénáře autorských divadel určeny pro konkrétní inscenace konkrétních souborů a jsou výrazem jejich pojetí divadelnosti. Jsou zpravidla „nepravidelné“, protože bez respektu k normám dramatického řemesla usilují o bezprostřední vztah mezi výchozím tématem (a jemu odpovídajícím materiálem) a mezi uměleckou metodou souboru. Divadelní scénář nezachycuje jenom slovní stránku dialogů a monologů, ale sled scénických akcí a obrazů. Většinou nemá literárně uhlazenou formu vhodnou pro četbu a způsobilou pro inscenační použití kdekoli a kdykoli. Scénář může inscenační práci předcházet, ale může též vznikat v jejím průběhu, případně nemusí být ani literárně fixován. [HOŘÍNEK 2008: 67]

Pojmem divadelního scénáře se zabývá také Václav Königsmark. Dává jej do kontextu vzniku nástupu divadelního režiséra a potřeby definovat vazbu mezi dramatickým textem a inscenací. *„Scénář jako dramatický text nepředstavuje obvykle ve své literární podobě myšlenkově i umělecky svébytné a dovršené dílo; tím se stává teprve svou scénickou realizací, která však vychází z autorského a režijního záměru scénáře, implikujícího latentně i významové vrstvy, jež tvůrce inscenace nechce nebo nepotřebuje vyjádřit slovesnými prostředky a naznačuje je například paralingvisticky.“* [KÖNIGSMARK 1987: 153]

## 1.2. Adaptace a dramtizace

Pro analýzu inscenací v praktické části je nezbytné vymezení pojmu adaptace a dramtizace. Z mé praxe vnímám, že termín adaptace je užíván

---

<sup>2</sup> Typ textu, nazývaný scénář, byl označován různými termíny. Před označením scénář (italsky scenario) se používal pojem námět (it. soggetto, fr. sujet), který byl spjatý s komedií dell'arte přibližně od 17. století, nebo pojem osnova (it. canavaccio, fr. canevas). V takový typ scénáře byl pojat jak sled scén s technickým popisem jevištní akce a konkrétních pokynů vycházejících z jevištních konvencí. Funkční zřetel byl akcentován heslovitou stručností i v zápise situací, které pak herci improvizovaně rozehrávali na jevišti. Takový typ scénáře neměl žádnou literární ambici. [KÖNIGSMARK 1987: 139]



velmi volně a nemá jasné hranice. Stejně tak je neurčitá hranice mezi oběma pojmy.

Při práci s literární předlohou a jejím zdivadelněním na jevišti se v odborné literatuře setkáváme s několika pojmy – jevištní přepis, adaptace, dramatizace, hra na motivy. Odlišují se od sebe mírou respektování tematického záměru původního autora. Takto nově vzniklé tvary jsou podkladem pro vznik inscenačního tvaru, tedy jejich kód je divadelní a ne literární. Dagmar Inštitorisová ve své publikaci *O výrazové variabilitě divadelního díla* uvádí způsob geneze literárního textu v divadelním díle:

**architext** (literární text) -> **pretext** (variant dramatického textu vznikající v procesu jeho geneze) -> **text** (varianty vznikající úpravami v procesu geneze divadelního díla) -> **metatext** (varianty vznikající v reprízách díla)

[INŠTITORISOVÁ 2001: 126-127]

Adaptace i dramatizace shodně označují přenos anebo proměnu díla z jednoho žánru na jiný. V umělecké praxi se setkáváme s jejich rozličným významem. V této kapitole budu vycházet z *Příspěvků k teoretické problematice dramatizací* Ivy Šulajové. Taky se opírám o dizertační práci Aleše Marenusa *Nárys teorie dramatizací literárních děl* a publikaci Lindy Hutcheonové *Teorie adaptace*.

Termín adaptace (z fr. adaptation = přizpůsobení, úprava; termín pronikl do divadelní tvorby z filmové teorie) vyjadřuje „*přizpůsobení struktury původního díla novému uměleckému záměru buď cestou moderního přepracování, aktualizace, parodie nebo kompozičně stylistické úpravy zastaralého textu. Představuje zásadnější zásah do struktury původního díla, znamená nejednou radikální přeměnu vyjadřovacích prostředků (např. adaptace literárního díla pro film, rozhlas a televizi). Divadelní adaptace bývá nejednou určena také praktickými jevištními potřebami (nadměrná délka hry, častější proměna dějiště, technicky neuskutečnitelné nebo dramaticky neúčinné zvraty atp.)*“ [VLAŠÍN 1984: 11]

Linda Hutcheonová ve své knize *Teorie adaptace* rozděluje adaptaci na proces a výsledek procesu. Ve zkratce ji popisuje jako přiznanou transpozici

jiného rozpoznatelného díla nebo děl, která zahrnuje tvořivý a interpretační akt přivlastnění/zužitkování. Zároveň je pro ni charakteristické rozšířené intertextuální zapojení se do adaptovaného díla. V jejím pojetí může být adaptací téměř vše od filmů přes videohry, hudbu, drama nebo komiksy. [HUTCHEONOVÁ 2012: 24]

Východiskem k napsání adaptace může být pouze základní myšlenka, která dramatika na předloze upoutala. Motiv pak autor vyjme ze struktury původního textu a přizpůsobí ho svému záměru. To přirozeně doprovází posun původního významu i použitých výrazových prostředků. Výsledkem je samostatné dílo (drama) bez přímých vazeb na dílo původní. Častým znakem adaptace je i modifikace původního titulu a způsob dramatikova signování nově vzniklého textu. [PYTLOUN 1997: 13]

Ve spojení s adaptací se často vyskytuje i pojem překlad. Jako první se nám nabízí paralela s teorií klasického (interlingválního) překladu. „Překlad je proces, v jehož průběhu se v přijímacím jazyce tvoří významově nejbližší a stylisticky co nejpřirozenější ekvivalent sdělení zadaného ve výchozím jazyce.“ [ČEJKA 1992: 48] Interlingvální překlad může ze své podstaty vytvořit neomezené množství různých překladů jednoho díla. Zde vidíme souvislosti s adaptací. Překlad tedy lze chápat jako jistý druh interpretace „nového autora“ (překladatale), jehož podíl na výsledné podobě vznikajícího uměleckého textu může mít různou vazbu na utváření jeho smyslu. [MÁLEK 1993: 7]

Následně bych se věnoval pojmu dramtizace. Dramtizace obecně znamená pouhé „*přetvoření původně epické, obvykle prozaické literární látky, někdy však také lyrické předlohy do dramatického tvaru.*“ [VLAŠÍN 1984: 84] Termín označuje jak proces vzniku nového textu, tak i jeho výslednou podobu (stejně je tomu u adaptace). Vztah k předloze bývá při dramtizaci spíše těsnější, název díla i signování zpravidla kopírují prototext. Přesto je každá dramtizace rovněž dramatikovou interpretací autorova díla. Dramtizátor v rámci metakomunikace vstupuje do původního komunikačního kódu (autor – text – čtenář) a ovlivňuje tím celou podobu přenášené informace (rozdělení významů mezi ostatní složky potenciálního divadelního díla, v textu odlišené pásmem vedlejšího textu scénických poznámek). Mění se však také úloha příjemce – z individuálního čtenáře předlohy na potenciálního (při čtení) nebo skutečného

„kolektivního" diváka audiovizuálního díla, který zprávu vnímá způsobem zaběhlé, „domluvené" konvence. [ŠULAJOVÁ 2004: 162]

Iva Šulajová popisuje dramaturgizaci také jako metatext, který se stává prostředkem k metakomunikaci. Popisuje zde následující vztahy: na počátku existuje literární vztah autor – text – čtenář. Procesem dramaturgizování vzniká vztah autor 1 – text 1 – autor 2 – text 2 – čtenář, kde „autorem 2" myslíme dramaturgizátora a „textem 2" onen metatext čili dramaturgizaci. Pokud ale budeme brát v úvahu fakt, že dramaturgizace je text určený k inscenování, musíme přistoupit na vztah autor 1 – text 1 – autor 2 – text 2 – inscenátor – divák. [ŠULAJOVÁ 2004: 161]

Je zřejmé, že adaptace je velmi široký pojem, který zahrnuje mnoho postupů. Jedná se o transformaci „čehokoli do čehokoli". Můžeme adaptovat umělecké i neumělecké sféry, můžeme adaptovat již vzniklé adaptace, jediné, co musí být zachováno je vazba na původní text. Pro svou práci budu však užívat termín adaptace ve smyslu divadelní adaptace. Tím označuji režijně-dramaturgickou transformaci (úpravu) dramatu, která vzniká pouze pro potřebu jedné konkrétní inscenace. Oproti dramaturgizaci tak postrádá literární kvality, které by ji činily samostatným literárním dílem. Tuto ambici však ani nemá. Dramaturgizace je tedy pojem širší, neboť se nevěnuje pouze přepisům dramaturgizací, ale vytváří artefakty i pro jiná než divadelní média, například pro vznik rozhlasové dramaturgizace. Oba termíny však můžeme zařadit jako podmnožinu adaptace. [MERENUS 2012: 81]

I přes zmíněné odlišnosti mají adaptace, dramaturgizace i divadelní adaptace společné jádro, jež spočívá v principu opakování v různých variacích. Hutcheonová tvrdí, že opakování a různé výpůjčky jsou charakteristickým rysem západní kultury, která je založena na krádeži a sdílení příběhů. [HUTCHEON 2012:13, srov. MERENUS 2012: 81]

### **1.2.1. Intertextualita**

S myšlenkou posledního odstavce souvisí pojem intertextuality. Je možné tvrdit, že všechny původní dramaturgizace nesou v sobě rysy dramaturgizace. Může jít pouze o formální stránku (např. stejný název) nebo o obsahovou stránku (nově

zpracují starý příběh). Dle post-strukturalistů jsou v každém textu obsaženy texty jiné, ať už skrze citace, použité motivy či vyprávěcí techniku.

Na pojem intertextuality je možné nahlížet z mnoha úhlů pohledu. Tomu také odpovídá velké množství teorií a definic. Z hlediska literární vědy je intertextualita mezitextový vztah textu k jinému textu (jiným textům), který se u literárních děl podílí na jejich významové výstavbě. Z pohledu literární vědy intertextualita označuje schopnost textu navazovat vztahy s jinými texty bez ohledu na to, zda jsou textové narážky na jiné texty či aluze do textu záměrně vloženy autorem, nebo vznikly nevědomě a vytvořil je teprve recipient. O intertextualitě mluví tam, kde dílo např. komentuje jiný text, odkazuje na něj, imituje jej, paroduje, cituje či přejímá jeho části. [TRPKA 2017]

Dramatizace je tedy možno bez jakýchkoli pochybností začlenit do sítě intertextových vztahů. Jedná se ostatně o žánr, který je intertextově definován. Jeho povaha je přímo nezbytně intertextová. [MERENUS 2012: 84]

Pojem intertextualita je velice široký a ve svém obecném pojetí se vzdaluje od definice „textu“, jež je potřebná pro tuto práci. Pro mou analýzu je intertextualita důležitá z hlediska plurality zdrojů, ze kterých vznikl inscenační text. Přesto ještě zmíním pohled Dagmar Inštorisové na intertextualitu divadelního díla. Ve své knize tvrdí, že divadelní dílo jako celek je ze své podstaty intertextuální. Můžeme to spatřit v jednotlivých složkách (textová, výtvarná, hudební aj.), ve struktuře divadelního díla i v procesu jeho vzniku. Pod pojmem text D. Inštorisová nerozumí pouze literární složku inscenace, ale definuje jej na základě literární teorie jako kompaktní znakový komplex, za nímž vždy stojí jazyk. Rozlišuje základní typy textů divadelního díla:

- a) divadelní dílo jako celek (používáme termín text díla, text inscenace, inscenační text atd.)
- b) Jednotlivé inscenační složky (používáme termín text herecké složky, text výtvarné složky atd.)
- c) části inscenačních složek nebo části díla, které se do celku spojují na základě podobných vlastností. V hudební složce to může například být nahrávka

orchestrální hudby či operetní zpěv (používáme termín text orchestrální hudby, text operetního zpěvu atd.)

[INŠTITORISOVÁ 2001: 118]

### **1.3. Interpretace textu a režijní fabulace**

Slovo interpretace pochází z lat. slova interpretatio což znamená výklad, porozumění, překlad, který představuje ekvivalent řeckého hermeneia teda výklad. U divadelního umění je potřeba rozdělovat interpretaci a tvorbu, kde mezi interpretací dramatického textu a výslednými realizacemi divadelního díla leží poměrně dlouhý inscenační proces na němž se podílí řada operativních složek, tj. různě umělecky specializovaných skupin a jedinců. V současnosti se setkáváme s pojmem divadlo „interpretační“ a divadlo „autorské“ (autorské v divadelním, nikoli v literárním smyslu). Zdeněk Hořínek tvrdí, že inscenace nelze neinterpretovat, i zdánlivé zřeknutí se interpretačních práv je totiž interpretace. [Hořínek 2009: 180-181]

Interpretace je podle Jana Císaře hledáním možností vzniku a podoby scénického tvaru. Zároveň v sobě zahrnuje postupy, kterými se dostane k divákovi a může na něj skrz ně během představení působit. Scénický tvar je podle něj projevem daného interpretačního procesu, jenž utváří předpoklady, jimiž představení bude komunikovat s divákem. Divadelní interpretace tedy představuje aktivní činnost, která formuje scénický tvar. V tradiční činohře, jejímž cílem je inscenovat text, je proto výchozím a zásadním elementem. Scénický tvar i komunikace s divákem představují výsledek interpretace. [CÍSAŘ 2008: 72] Interpretaci tedy můžeme považovat za jednu z fází vzniku inscenace. Jedná se o fázi tvůrčí a její výsledky jsou podstatným podkladem pro zkoušení, neboť zde by mělo dojít k jejímu ztvárnění, resp. nalezení adekvátních výrazových prostředků. V praxi se však tyto fáze zkoušení mohou prolínat. Z. Hořínek schematicky rozděluje tři možné způsoby vzniku inscenační interpretace: „a) inscenační interpretace se rodí v hlavě režisérově jako přesný „vnitřní model“ inscenace, jako přesná partitura jevištního dění, která se pak pod vedením režiséra zpředměťuje prostřednictvím jednotlivých operativních složek;

*b) inscenační interpretace má pouze rámcovou orientační funkci a dotváří, obměňuje, proměňuje se během tvůrčího procesu při zkouškách; c) divadelní dílo vzniká kolektivní jevištní součinností celého souboru během zkoušek*". [HOŘÍNEK 2009: 184]

Z hlediska přístupu k textu můžeme odlišovat inscenační interpretace historizující a aktualizující. Z tohoto hlediska Jaroslav Vostrý zmiňuje konfrontaci aktualizace a mytizace. U aktualizace je nebezpečí zúžení obsahu předlohy na míru současného chápání daného problému. Mytizace může naopak rozvinout téma z hlediska věčnosti, tedy obecných otázek lidské existence. V praxi může docházet k vyvážení těchto přístupů. [VOSTRÝ 2008: 140] Hořínek však v této souvislosti upozorňuje, že každá inscenace časově odlehlého dramatického textu je ať zveřejňovanou nebo maskovanou aktualizací. Dále uvádí rozdělení interpretací podle charakteru mezitextového navazování na afirmativní a kontroverzní (souhlasná a nesouhlasná) – na jedné straně tendence věrné interpretace (s odchylkami, nutnou aktualizací, redukcí, příp. doplněním) na druhé straně tendence uplatnění kritického, polemického, kontroverzně přetvářejícího postoje. Důležité je však zmínit cíl interpretace textu. Ten není její přesností, ale interpretační produktivitou. Cílem divadelní práce není přesně vykládat dramatické texty, ale vytvářet apelativní, tj. živě rezonující divadlo. [HOŘÍNEK 2009: 187-190]

V rámci termínu interpretace bych chtěl zmínit dva možné interpretační postupy, a to redukci a amplifikaci. Redukce představuje omezení či zúžení. V souvislosti s interpretací tedy dochází v rámci scénického díla k redukci původního textu (v této souvislosti jsem pojem použil již u aktualizace). Dalším elementem interpretace je amplifikace, tedy zvětšování či rozšiřování. Pojem se objevuje už u Ejzenštejna ve smyslu herecko-režijní amplifikace textu, tedy ve smyslu divadelního rozehrávání dramatického textu ve spojitosti s jeho režijně-dramaturgickou interpretací. Amplifikace je spojena s obrazovým myšlením a redukce s myšlením pojmovým. [CÍSAŘ 2008: 76]

Tím se dostávám k dalšímu pojmu: režijní fabulace (interpretace). Jaroslav Vostrý ji definuje jako *„tematizované rozehrávání, které není možné bez motivace jednání, jako není motivace možná bez vytvoření dramatického prostoru, ve kterém se toto jednání odehrává: jedno s druhým nejužším*

*způsobem souvisí.*" [VOSTRÝ 2009: 107] I když můžeme takovou motivaci k jednání vyčíst již v dramatické předloze, nabývá svou jevištní podobu až sledem akcí a reakcí, které spočívají v konkretizaci takového jednání.

Režijní fabulace je ze své podstaty spojena s vymyšlením. V inscenačním procesu se váže k rozehrávání, „jehož původ je možné hledat v naturalistickém líčení prostředí a které se rozvinulo v souvislosti s motivací slovního textu (příp. hledání podtextu) v psychologickém realismu: toto rozehrávání se stalo součástí inscenačního umění, které zvolenou hru po svém interpretuje. Režijní fabulace je teda i druh interpretace, v jejímž rámci – při inscenování klasické hry/dramatu – dochází také ke střetnutí divadelních konvencí. (...) Okolnosti, které režisér v rámci fabulace zadává, vytvářejí podmínky totožné se specifickými zákony světa (tj. dramatického prostoru) ve kterém jsme se díky předloze ocitli. Tyto podmínky určují, co která postava může a nemůže, co smí, co nesmí – a tak vytváří hranice jejího jednání. Tím, že se tyto podmínky stanoví (i v tomto smyslu režisér fabuluje), poskytuje režisér prostor pro herecké tvoření; tak jako tyto podmínky na jedné straně herce jistým způsobem omezují, umožňují jim na druhé straně učinit příslušná gesta či slova opravdu významnými. (...) Fabulace, kterou rozvíjí režisér spolu s herci, může hercům pomoci lépe se orientovat, pohybovat se po jevišti „jako doma“ a toho se tímto způsobem dosahuje důsažněji než pomocí pouhého aranžování. Režijní fabulace je tedy důležitá i z hlediska vytváření atmosféry.“ [VOSTRÝ 2009: 107-111]

## 2. Analýza vybraných inscenací (interpretace, adaptace, dramtizace)

### 2.1. Výběr textu / předlohy

Pro svou práci jsem vybral tři následující inscenace:

- 1) Martin Františák: *Nevěsta*; Divadelní společnost Masopust, premiéra 30. dubna 2017 v Divadle Komedie
- 2) Alistair McDowall: *Pomona*; Divadlo DISK, premiéra: 16. září 2016
- 3) Fjodor Michajlovič Dostojevskij: *Uražení a ponížení*; Divadlo Spektákl, premiéra 19. září 2017 ve Studiu Švandova divadla, dramtizace: Jan Holec a Barbora Hančilová

#### 2.1.1. Motivace k inscenování textu

##### Nevěsta

S divadelní hrou *Nevěsta* Martina Františáka jsem se poprvé setkal v roce 2009, kdy jsem měl možnost být přítomen jejímu prvnímu zinscenování. Režíroval ji tehdy sám Františák v ochotnickém Divadelním souboru Jana Honsy v Karolině. Scénář tehdy vznikl v průběhu zkoušení, které trvalo téměř dva roky. Františák psal text postupně. Na zkoušku přinesl jednotlivé situace či náměty, které si ověřil v praxi a poté na nich dál pracoval. Přínosný byl také autorský podíl hereckého kolektivu, jemuž dramatik často naslouchal. Zkušený amatérský soubor dopomáhal text jazykově cizelovat či nabízel autentické příběhy obce a vlastních rodin, které Františáka inspirovaly ke konkretizaci situací či jejich dopisování. Díky této možnosti jsem měl poměrně podrobné informace o inspiračních zdrojích *Nevěsty*.

Důvodem k inscenování textu mi byla jednak geografická spřízněnost a jednak spřízněnost tematická. Po inscenování *Maryši* a *Gazdiny roby* mě lákala možnost opět pracovat na textu, u něhož je nezbytný důraz na rytmus řeči. U *Nevěsty* to oproti uvedeným textům byla navíc naprostá jazyková spřízněnost. Valaština se zde přitom objevuje ve dvou rovinách. V současné podobě, jež je do



jisté míry ovlivněna dalšími blízkými moravskými nářečími a poté ve zcela svébytné podobě, čisté a autentické, která je ozvláštněna novotvory a vlastními pravidly.

V současnosti vzniká málo textů, které by bylo možné řadit k dramatům vesnického realismu. Františákův vztah k rodnému Valašsku je natolik silný, že má neustálou tendenci se k němu ve svých dílech vracet. Stejně tak já sám jsem neustále svázán se svým rodným krajem a vnímám řadu osobních témat s ním spojených. Především se jedná o vztah k půdě a odpovědnost k ní i rodinné tradici. Františák téma odcizení a odtržení od vlastních kořenů řeší ve hře *Doma*. V *Nevěště* pak téma posouvá a obohacuje motivy svědomí a viny způsobené na vlastní vesnici i rodině.

### **Pomona**

Spolu s dramaturgem Davidem Košťákem jsme hledali pro mou absolventskou inscenaci současný text, který by mohl mít potenciál generační výpovědi. Během studia jsem se setkával především s klasickými texty, proto mě lákala možnost si vyzkoušet práci také na neověřeném a dosud u nás neuvedeném textu. Byl jsem si vědom možných rizik, přesto ve mně převážila touha nabýt podobnou zkušenost ještě během studia.

*Pomonu* jsem obdržel spolu s několika dalšími texty v předvýběru dramaturga. Poprvé jsem ji četl ještě v nepřeloženém originálu. Hned v úvodu mě zaujal první obraz Zeppa a Ollie jedoucích v autě. Především svým tématem, neboť jeho hlavní myšlenka je postavena na modelu selektivního vnímání. Jedná se o informační filtr, ve kterém je příjemce ovlivněn svou motivací a přesvědčením. Model spočívá v názoru, že člověk pro přežití v tomto světě musí vybírat, které impulsy nechá vstoupit do svého života. Tato oblast kognitivní psychologie mě už dříve zajímala, neboť její aktuální projevy lze stále dobře pozorovat ve spotřebitelském marketingu či volebních strategiích politických kandidátů. Také mě upoutala složitá a nejednoznačná forma plná opakujících se motivů, které skládaly autorův obraz dnešního světa. Začal jsem se strukturou textu dále zabývat. Klíčkoval jsem jednotlivé příběhy a jejich vzájemnou provázanost. Po prvních debatách s dramaturgem bylo zřejmé, že tento text si

bude vyžadovat jasnou koncepci, která bude potřebovat i zásahy do textu samotného.

### **Uražení a ponížení**

Tento titul jsem inscenoval dvakrát, proto v této podkapitole popíšu cestu od jedné inscenace k druhé. Poprvé jsem jej připravoval jako svou bakalářskou práci v rámci studia režie-dramaturgie. S návrhem inscenovat tuto látku přišel profesor Jan Vedral, který byl jedním z mých ročníkových vedoucích pedagogů. Inscenování mělo probíhat ve dvou fázích. První fáze spočívala v analýze románu a přípravě dramaturgické koncepce. Touto cestou měl vzniknout textový materiál, na jehož základě by probíhalo následné zkoušení. Cílem nebylo vytvoření pevného textu, ale divadelního scénáře. Zkoušení probíhalo formou improvizace na připravená témata a situace. Naší snahou bylo vyjít z vybraných témat a vytvořit spíše volný tvar vzájemně propojených a souvisejících obrazů.

Tato metoda se však během procesu neosvědčila, neboť jsme nebyli schopni připravený materiál dostatečně rozvíjet. Proto jsme přistoupili k přípravě pevného textu, který poté sloužil k inscenování. Na textové části pracovala má spolužačka Barbora Hančilová a k jeho dopisování docházelo i během samotného zkoušení. V této verzi jsme se drželi původní předlohy a zachovávali její vztahy a strukturu s respektem k původnímu autorovi.

V inscenaci připravované pro Divadlo Spektákl jsem připravil dramaturgii novou. V té jsem se výrazně vzdálil od předlohy. Vybral jsem jednotlivé motivy a situace, které mě tematicky zaujaly a ty jsem dále rozvíjel. Některé obrazy vznikly přepracováním obrazů z první dramaturgie. Hlavním východiskem byla tematizace připravované inscenace ve vztahu k dnešku. Došel jsem ke zcela nové struktuře, ve které došlo ke značenému posunu v jazykové, časoprostorové i tematické rovině.

### **2.1.2. Výchozí body / inspirační zdroje**

#### **Nevěsta**

Zdrojem pro příběh dramatu byly skutečné osobní deníky jisté paní Javůrkové. Ta žila na kopci Santov u Valašské Bystřice a minimálně po dobu

třiceti pěti let zapisovala zásadní i všední momenty svého života. Především však zaznamenávala své sny. Martin Františák se k těmto deníkům dostal náhodou a „podle jeho slov, jej okamžitě zaujala svérázná a výrazově bohatá „valaština“. Většina deníků je opatřena nadpisem „*Sny o mamince*“ a doplněna o pořadové číslo. Františák podrobil podrobnému zkoumání téměř šedesát sešitů a vyčetl z nich základní příběh, jenž dále rozvíjel. Jednalo se o příběh matky a dcery, které po smrti manžela a otce odešly do zmíněné vesnice za novým životem. Jelikož nebylo v tomto období dostatek práce a pro ženy bylo složité si v kopcovité krajině zajistit obživu, živily se prodejem sebe samých. Obě se tak dostaly do kruhu, ze kterého se jim těžce dostávalo ven. Jeden muž jim přinesl maso, druhý opravil plot, jiný vozil autem nákupy. Ve vsi jim všichni říkali nevěsty, což ovšem znamenalo nevěstky. Odtud název divadelní hry. Dcera i v dospělosti, po smrti matky, pokračovala v psaní deníků. Některé z nich byly zaměřeny na zcela běžné činnosti. V jednom byly zapsány seznamy nutných týdenních nákupů, v dalším byl seznam úkolů spojených s hospodářstvím. Některé měly nevšední charakter a svědčily o pohnutém psychickém stavu autorky deníků. Jeden deník byl například pojmenován jako *Seznam kostí*. Jedná se o podrobný seznam různě nalezených kostí, ve kterém je přesně popsáno místo i čas nálezu a zakreslen tvar každé kosti. Naprostou většinu deníků tvoří zápisky snů. Ty nejdou vždy jednoznačně identifikovat, neboť se v nich podivně mísí sen a realita. Jelikož jsem od Františáka dostal pro přípravu deníky k dispozici, mohl jsem se jimi podrobně zabývat. Je například zajímavé sledovat vývoj písma. V prvních zápisech jde o zdobné a krásné písmo připomínající písmo školáka. Postupně se stále zjednodušuje, což souvisí se ztrátou zraku, na což si sama v denících stěžuje. V posledních fázích přestala oddělovat slova, začala psát zprava doleva a v úplně posledních denících se nachází pouhé vlnovky, ve kterých člověk nerozklíčuje ani jednotlivá slova. Obsah snů má povětšinou velmi temnou až surrealistickou atmosféru. Obsahuje motivy obrovských havranů, utopených a autorkou porozených koťat či kůzlat, černé vody, hořící stodoly apod. Deníky jsou zdrojem mnoha dalších menších příběhů, který mají velký dramatický i scénický potenciál. Sám Františák mi přiznal, že plánuje napsat další hru inspirovanou deníky. Jeden motiv již využil do své hry *Doma*. V denících se totiž několikrát objevuje zmínka o amatérských potratech, které matka

prováděla dceři. Většinou velmi drastické způsoby jsou zde popisovány jako něco zcela všedního.

Deníky byly inspiračním zdrojem i v koncepční přípravě k inscenaci. Například nám pomohly definovat vlastní (autistický) svět dospívající Dcery. Postava Dcery žije v uzavřeném světě, který je deformován výchovou Matky. Dcera vnímá věci kolem sebe povětšinou velmi pragmaticky a přizemně, jak vyžadují každodenní potřeby. Připadá jí tedy zcela normální, že matka i ona spí s muži z vesnice a ti jim za to pomáhají s živobytím. Následně ji například trápí, proč může matka spát s ženatým farářem a ona nemůže. I když jí je 16 let, má v mnohém dětské myšlení a působí značně zaostale. Její repliky mnohdy nenesou žádnou vnitřní logiku a často k nim chybí impuls. Bylo tedy důležité stvořit psychiku dítěte, které má za sebou velmi tvrdou realitu života spolu s brutálními sexuálními zážitky.

### **Pomona**

Význam slova Pomona můžeme nalézt v římské mytologii. Jedná se o bohyni sadů, zahrad a ovocných stromů. Ve hře je Pomona tajemným a střeženým místem. Hlídači McDowallový *Pomony* nicméně hlídají svým způsobem také sad – místo stromů v něm však leží řady lidských těl, která slouží jako inkubátory pro nové děti či jako zdroj orgánů určených pro transplantaci.

Pomona je rovněž skutečným místem uprostřed Manchesteru. Autor z tohoto města pochází a celou hru zaplétá kolem onoho reálného místa. McDowall o hře v rozhovoru s Aleksem Siersem říká, že ho inspirovala jeho noční cesta do Manchesteru, kdy zabloudil na okružní cestě a strávil hodiny na kruhovém objezdu kolem města, během nichž nepotkal jediného člověka. Svě psaní proto začal úvodním dialogem v autě. [McDOWALL 2014]

Dramatik tvrdí, že se jedná o kolekci jeho strachů z věcí, které se mohou dít kolem nás, aniž bychom o nich věděli. Právě pocit tajemství a určitého neznáma je pro něj určující – chtěl napsat hru, při níž by byl detektivem divák. Proto jinak lineární příběhy skládá jako hádanku. V rozhovoru pro Slovinské národní divadlo v Ljublani uvádí, že mu nešlo o zobrazení konkrétního místa a není důležitá ani jeho geografická poloha. Pomona je spíše metaforou a v textu

má fungovat jako středobod a cíl.<sup>3</sup> Je pro něj prázdné místo uprostřed města. S čímž souvisí i témata jednotlivých postav ve hře, neboť každá má v sobě jistý druh prázdnoty. [SNGDramaLjubljana 2016] Tento moment přirovnávají kritici k tvorbě Sarah Kane – především u postavy Ollie, která postrádá svou vlastní identitu, neví, kdo je a zároveň hledá svoji sestru, o které neví, jestli ji skutečně má. Snad právě proto, že by se právě díky ní mohla dopracovat k vlastní identitě. A právě přemýšlením o nenaplněnosti a potřebě se nějak identifikovat a zaujmout místo ve světě, jsme došli k naší koncepci. [SIMPSON 2017]

McDowall se při psaní textu inspiroval různými filmovými či literárními žánry, jejichž prvky využívá pro typizaci a jazyk postav či vystavění situací. Využívá elementy filmu noir (detektivní rovina okolo hledání sestry), „tarantinovské“ gangsterky (situace, kdy se Charlie a Moe navzájem bodají, aby fingovali přepadení), hororu (motiv Dívky, které se všichni děsí, ale nikdo ji naživo neviděl), thrilleru (Harry v telefonní budce či Larry telefonující svému bankovnímu poradci, kdy se oba uvědomují, že jim zbývá pár chvil života, neboť se blíží ta Dívka), fantasy (postava mořské nestvůry Cthulhu), japonského anime a mangy (malá Dívka, která lidem ubližuje pouze svým pohledem) či sci-fi (celý příběh má charakter dystopického světa, ve kterém nám vládou zvláštní neidentifikovatelné síly). V jednom z rozhovorů autor zmínil, že ho značně ovlivnily rané Disneyho filmy. V prvních filmech s Mickey Mousem můžete vidět, jak v primárně dětském filmu animovaný myšák běžně kouří či střílí z pistole a zabíjí lidi. Fascinovalo ho toto bizarní spojení veselé zábavy a násilí. Proto chtěl také ve své hře spojit různé žánry, komedii s dramatem a podle jeho slov také vysoký a nízký žánr. [POMONA TFTV 2016] O poslední uvedené snaze osobně pochybuji, neboť *Pomona* se jazykově i situačně pohybuje na stejné úrovni od začátku až do konce. Tato propojení protikladů jsou i důvodem, proč postavy pojmenoval podle známých filmových komiků (Buster Keaton, Charlie Chaplin, Laurel a Hardy, Zeppo Marx, Harpo Marx). Důvodem údajně bylo, aby si stále připomínal, že i když píše o strašných či transcendentálních věcech, tak by měl být vždy připraven je shodit vtípem.

---

<sup>3</sup> V rozhovoru McDowall používá přirovnání k motivu Moskvy v Čechových Třech sestřích.

V *Pomoně* se také pracuje s motivem smyčky, která je jednak jako princip fungování světa pojmenována přímo v textu a jednak se jí využívá pro strukturu vývoje některých postav. Například Ollie, se na konci od Keaton<sup>4</sup> dozví, že musí najít muže v autě, který jí pomůže dál. Tento muž (Zeppo) se s Ollie setkává již na začátku. Vývoj postavy tak nemá jasný začátek a konec. Začínat může kdekoliv v dané smyčce. Tato smyčka zároveň vytváří velkou smyčku celé hry. Ne u všech postav se ale autorovi daří tuto strukturu dodržet. Příběh Charlieho končí jeho smrtí a zdánlivě novým začátkem je jeho reinkarnace v ptáka kroužícího nad městem. U dalších postav můžeme vidět náznaky či pokusy stvořit uzavřenou strukturu. Vyžadují si však velkou míru fabulace a dotvoření příběhů. Tak tomu je u věčně utíkající a skrývající se Harry. Po útěku z erotického klubu, kde ukradla notebook s kompromitujícím materiálem, je chycena hlídači Charliem a Moem. Ti ji nakonec pouští a Harry tak znovu utíká. Zde její příběh končí. Můžeme domýšlet, že je možné, že se znovu ukryla do stejného podniku. A její nadřízená ji vzala na milost. To se však v textu nedozvíme a na dodatečné doslovení všech příběhů zde není prostor.

### **Uražení a ponížení**

Hlavním zdrojem byl pochopitelně adaptovaný román F. M. Dostojevského. Ten však v sobě skýtal několik úskalí. Prvním byl jeho silný romantický ráz. *Uražení a ponížení* vznikli ještě před jeho velkými a ceněnými romány, které byly rovněž vyzdvihovány pro svou vnitřní dramatickosti a dialogičnost. U tohoto díla to tak úplně neplatí. Nesledujeme příliš hlubokou psychologickou kresbu postav, spíše jsou postavy zmítány svými milostnými city, které však působí někdy poněkud povrchně. Stejně tak způsob vyprávění primárně nevybízí k scénickému provedení.

Důležitým inspiračním zdrojem byla také Dostojevského vydaná korespondence a vzpomínky vrstevníků. Tam jsem především našel autobiografické styčné body s románem. Dostojevskij se často vrací k obrazu Petrohradu, do kterého se v mládí přistěhoval se svým bratrem. Ve zmínkách o tomto městě se často objevují slova mlha, špína, vlhkost, tání a blátové chodníky.

---

<sup>4</sup> V inscenaci jsme Keaton v této situaci nahradili dopsanou postavou Chada.

Podobně i v románu používá spojení jako mlžné perspektivy, chabě blikající lampy, špinavé domy, vlhké chodníky či zmoklí chodci. Příběh začínajícího spisovatele Ivana se v mnohém střetává s životem Dostojevského, proto jsme tento moment v adaptaci ještě více podporovali a vycházeli ze života autora. Autorovi je třeba přiznat umění ve vytváření napětí mezi dějem a vnitřním světem postav pomocí zvláštního ovzduší, do kterého příběh zasazuje. Dostojevskij tento stav nazývá „blouzněním“. Mluví o tom, že petrohradská ulice a spodní sociální vrstva jsou pouze vnějším rámcem. A právě ono blouznění popisoval jako cestu k niterním zvrátům a psychologickému blouzení jeho postav. Nejspíš to souvisí i s Dostojevského postupující chorobou. Ve svých dopisech se zmiňuje o tom, že má problémy rozeznat, co sám skutečně prožil, co byl jen jeho sen a co bdělé snění. I román zakončil slovy Nataši: „*Váňo, vždyť to byl jen sen... všecko po celý ten rok.*“ Blouznění také souvisí s obyvateli města. Autor se soustřeďuje na petrohradské přišeeří, do kterého přináší atmosféru záhad a přízračnosti. Do těch pak zasazuje drobné postavičky duševně vyšinitých podivínů a blouznivců (v pozdějším díle směřujícím k jurodiví). V *Uražených a ponížených* se jedná především o postavu Smitha, jehož temnou minulost román postupně rozkrývá.

Dostojevskij se i s bratrem přihlásili po smrti matky do Inženýrské školy a oba se tedy přemístili do Petrohradu. Mladý spisovatel se už v brzkých letech snažil prosadit a začínal s drobnými povídkami a romány na pokračování v novinách. Stejně tak vznikl i román *Uražení a ponížení*, který byl vydáván v roce 1860. V tom samém roce poprvé vyšel i knižně. Námět však Dostojevskij nosil v hlavě už mnohem déle. Váňa přichází do Petrohradu také ve snaze se etablovat, neboť chce se stát velkým spisovatelem. Rovněž řeší existenční problémy spojené s počátečními neúspěchy. Dostojevskij psal svému bratrovi: „*Jde o to, že všechny plány se zhroutily a jsou zničeny. Vydání se neuskuteční. Neboť se neuskutečnila ani jedna z povídek, o nichž jsem ti povídal.*“ [VĚTRINSKIJ 1924: 348] Ze struktury románu je zřejmé, že vznikl na pokračování. Dokonce podezřívám autora, že v úvodní třetině, která představuje velmi dlouho expozici, netušil, kam přesně děj románu povede.

Podstatné téma naší dramatizace představovala svoboda umělecké tvorby ve střetu s mocenskými strukturami. Hlavní hrdina se dostává do situace, v níž

se musí rozhodovat mezi vytouženým úspěchem, čímž se však navždy upíše mafiánskému stavu, a vlastním svědomím i zásadami, které se rozhodl hájit. Inscenace klade otázku, zda je možné mluvit o svobodě tvorby v době, kdy o jejím přežití a úspěchu rozhodují veřejní činitelé či šedé eminence a jejich prostředky. A také se ptá, proč je tak snadné překročit morální hranice zaručující úspěch. Dostojevskij se do podobného střetu dostával také, jak zmiňuje i v jednom z dopisů: *„Zatím Krajevskij, který se zaradoval z příhody, dal mi peníze a mimo to slíbil, že do 15. prosince zaplatí za mne všechny dluhy. Za to budu pro něho pracovat do jara. – Tak se podívej, bratře: ze všeho toho jsem nabyl velemoudrého pravidla. 1. nevýhodná věc pro začínající talent – to je přátelství s nakladateli časopisů, z něhož nevyhnutelně vzniká kmotrovství a potom všelijaké špinavosti. Potom nezávislosti položení a konečně práce pro svaté umění...“* [VĚTRINSKIJ 1924: 351]

Pro dramtizaci románu jsem se inspiroval filmovým zpracováním stejné Dostojevského předlohy. Jedná se o film Rudovous od Akira Kurosawi. Nejednalo se však o přímý zdroj pro mou adaptaci. Spíše mě motivoval postup, jakým Kurosawa s předlohou nakládá. Od Dostojevského se bere příběh malé chudé dívky, která je zachráněna z nevěstince. Mladý spisovatel je ve filmu nahrazen mladým lékařem. Poukazuje stejně jako Dostojevskij na sociální a humánní problematiku velkoměsta 19. století. Zaujalo mě především přenesení příběhu do jiného geografického i kulturního prostředí, což pochopitelně donutilo autora k vytvoření příběhu zcela nového. A také, jak může být adaptovaná látka uchopena ve chvíli, kdy je pro autora podstatné vyzdvihnout pouze určité téma a navíc v jasném kontextu.

V souvislosti s příběhem jsem se zabýval studiem současných politicko-mafiánských struktur, především svébytnou formou organizovaného zločinu zvanou „Vory v zakoně“. Jedná se o elity postsovětského organizovaného zločinu v Rusku, jejichž specifikum spočívá v důmyslné struktuře a přísných vnitřních pravidlech. Jejich fungování a vztahy mi silně připomínaly uspořádání ve stavovské společnosti, která je v románu velmi podstatná.

Rovněž jsem čerpal z dalšího Dostojevského románu Zápisky z podzemí. Využil jsem je jako základ pro román, který píše hlavní hrdina dramtizace. Existenciální myšlenky upadajícího člověka navazují na situace, kterými Váňa



prochází a on tak vytváří zápis svého vlastního příběhu. Ten se mu však v závěru vymkne kontrole a začne ho ovládat.

### 2.1.3. Struktura textu

#### Nevěsta

*Nevěsta* je pevný a ucelený dramatický text. Děj se odehrává ve dvou časových rovinách. Ta minulá je situována do období padesátých let a soustřeďuje se na vztah Matky a Dcery. V situacích se objevují pouze tyto dvě postavy. O ostatních obyvatelích obce pouze referují. Další časová rovina je „současnost“. Ta není dobově specifikována, ale lze vyčíst, že se jedná o období, kdy vesnici pohltil kapitalismus, který rovněž ovlivnil i mezilidské vztahy. Doba proto evokuje „divoká“ devadesátá léta. Obě roviny se střídají. Text je rozdělen do dvanácti obrazů. V minulosti se odehrávají čtyři a jeden se v rámci rovin prolíná. Komplikaci v textu představuje obraz pátý, kdy v současnosti přichází odložená dcera postavy Dcery z minulosti. Poprvé se nám tedy obě časové roviny propojují, a to skrze zhmotnění minulých vin obce.<sup>5</sup>

Místo děje není stanoveno konkrétně. Sám autor v textu místní určení charakterizuje následovně: „*Odehrává se tam, kde jednou bude všude.*“ Z výčtu postav je patrné, že všichni současní i minulí obyvatelé jsou přivandrovalci z různých částí Moravy a jeden ze slovenských Kysuc. Nikdo z nich tedy nemá ve vsi své kořeny. Z textu lze vyčíst, že se jedná o oblast obývanou před válkou Němci, neboť se mluví o poválečném bezpráví spáchaném na německých ženách a také o kvalitě německých domů, které přivandrovalci zabrali. Drama se odehrává v jediné místnosti. Jedná se o chalupu Matky a Dcery, které ji rovněž zabraly. V současnosti sledujeme snahu místních zastupitelů přeměnit chalupu na mysliveckou klubovnu, navzdory tomu, že Dcera, majitelka chalupy, stále žije a je pouze dočasně v nemocnici.

Jazykově je text jasně v rámci rovin oddělen. Situace inspirované deníky jsou plné krásných až básnických slov a obrátů. Často jsou to imaginativní spojení. Například: „*Vy mi připadáte jako to zkažené seno v kolni. Marné a*

---

<sup>5</sup> Pro přehlednost užívám dále v textu označení minulost a současnost.

červené." nebo „...a porodila jsem čtyři kůzlata, dala jsem je na podsínek do chlévka a tak vesele skákala. Pravím vám, že šak jsem nic s capem neměla, jak ta paní s tím psem, co byla jako obraz či socha..." Základem je měkkost valašského nářečí a jeho originální ozvláštňení. Text se tak často pohybuje na hraně magického realismu.

Obě vrstvy dramatu jsou vyprávěny lineárně. Františák dělí text na čtyři dějství. Toto členění je však značně nevyvážené a nemá dle mého významnější opodstatnění. První dějství představuje pouze jeden obraz. Je to situace Starosty a Učitele, kteří se setkávají v domě paní Javorkové. Obraz slouží jako expozice, neboť se v něm dozvídáme o poměrech současné vesnice, o nemocné Anně Javorkové a vzájemných vztazích později přicházejících postav. Druhé dějství začíná obrazem zastupitelů, kteří přicházejí do domu a začíná jej vyklízet a přestavovat. Opět přichází postava Učitele a my se znovu dozvídáme informace z první situace. Dochází tak ke zdvojení expozice a lehké retardaci děje na samotném začátku. Následuje němý obraz příchodu Matky a Dcery v minulosti a poté krátký obraz opět ze současnosti, který je však epilogem prvního obrazu z toho dějství. Slouží především k tomu, aby postavy odešly ze scény. Na scéně zůstává postava Starého Kučery, který čte z nalezených deníků a tím vyvolává obrazy minulé Matky a Dcery. Tento filmový princip propojování minulosti se současností se vrací několikrát. Rovněž na konci situace má Starý Kučera opět dočítat deník a my se znovu v čase posouváme. Přichází postava Starosty a Učitele. Znovu se opakuje již zmíněné v prvním obrazu a opět máme pocit epilogu. Pátý obraz druhého dějství je zásadní, neboť přichází Olga Konvičná odložená dcera Anny Javůrkové (v minulosti Dcery). Ta se nejdříve setkává se Starým Kučerou (jejím otcem), kdy lze nepřímo vyčíst jejich příbuzenský vztah. Starý Kučera odchází a Olga se v domě setkává s Učitelem. Celá situace je trochu kostrbatě postavena jako nedorozumění těchto dvou postav. Olga mluví o své nemocné matce a Učitel má za to, že jde o právničku, které přijela vyřídit převod nemovitosti. Na konci situace se Olga také začte do deníku a opět se přenášíme do minulosti. Následuje obraz z minulosti, na který navazuje třetí dějství. Opět jsou všichni zastupitelé v domě a předělávají jej. Situace končí scénickou poznámkou, že Učitel přivede Olgu. Začíná čtvrté dějství. Olga je konfrontována s realitou vesnice a s postojem obyvatel k „nevěštám“. Poté přicházejí dva závěrečné obrazy, kdy první lze považovat za vrchol konfliktu

Matky a Dcery a druhý závěrem tohoto vztahu, neboť Matka umírá. Následují poslední situace v současnosti, kdy je Olga součástí slavnosti otevření nové myslivecké klubovny. Zastupitelstvo odhlasuje její přání, aby matka mohla dožít doma. Starý Kučera, jenž utekl před možností vyrovnat se s Olgou a tedy i svou minulostí, umírá. V posledním obraze se minulost mísí s přítomností a sen je realitou. Tři generace žen (Matka, Dcera a Olga) se setkávají. Textově dojde pouze k vzájemnému oslovení. Františákův text ukazoval již od počátku určité problémy ve své stavbě. Proto jsme přistoupili k jeho úpravě.

### **Pomona**

Struktura textu je stejně jako postavy fragmentární. Odhaluje nám jednotlivé střípky charakterů, které až ve společném důsledku skládají postavy. Zároveň nám rozkrývá fragmenty děje, které se skládají chronologicky, ale taktéž cyklicky. To, co se jeví jako expozice jednotlivých postav, je zároveň momentem, v němž se ocitají na konci (nebo před koncem) hry. Nejde tedy o „kmotrovské“ předsunutí konce. Skutečnost, že lze děj vnímat chronologicky, umocňuje sílu „smyčky“, kterou je těžké přetnout v bodě začátku. Fragmentizaci autor zdůvodňuje inspirací z vlastního pocitu při průchodu velkým městem. Člověk má možnost zaslechnout pouze úseky dialogů z ulice. Odjinud slyší ozývající se hudbu a z druhé strany zase zvonící telefon. Každý si musí domýšlet, jak jednotlivé příběhy pokračují, ale zvuková kvalita ulice vytvořila McDowallovi základní dojem z velkoměsta, o kterém chtěl psát. [SNGDramaLjubljana 2016]

McDowall využívá formu hry, tzv. role-play game, tedy hry, v níž každý musí zaujmout svou roli. Svět pojímá jako uzavřený systém a je v něm možný jen určitý počet kombinací. V textu se přímo objevuje jedna z nejpoblárnějších verzí role-play game – Dračí doupě. Zajímavostí je, že autor v rozhovoru přiznal, že Dračí doupě nikdy nehrál. [SNGDramaLjubljana 2016]. Důvodem, proč tento princip využil, je podobnost s divadlem. Lidé se společně sejdou, aby si mohli představit a prožít nějaký příběh. Zároveň lze pozorovat spojitost se strukturou celého dramatu. V Dračím doupěti využívají hráči hracích kostek k rozhodování o svém dalším pokračování v příběhu. Je zde tedy omezený počet možností, určený počtem hran kostky. Stejně tak je zdánlivě neohraničený svět vymezen fantazií vypravěče (Pána jeskyně). Postavy *Pomony* jsou také v možnostech volby značně omezené. Jednají v mezních situacích a ve strachu o

život z neznámého zla, které ovládá jejich životy. Text zároveň vytváří pocit sevřenosti. Celý herní svět je ohraničen a nemá další pokračování. Vše se v něm dostředivě koncentruje kolem tajemného ostrova Pomona. McDowall vytvořil svět, ve kterém člověk pochybuje nad tím, co je a co není reálné. Dračí doupe přidává další úroveň hry, která svou formou zrcadlí děj dramatu samotného a zároveň zobrazuje rozvrat a chaos, který se postupně plíží ze světa stolní hry do světa postav. Od začátku jsem věděl, že se bude potřeba s tímto prvkem vypořádat a způsob jeho řešení bude určujícím pro celou koncepci.

Zmíněná smyčka se v dramatu sice objevuje, ale není jednoznačným klíčem k jeho řešení. V prvním obraze o ní hovoří Zeppo: *„Všechno se pohybuje v kruhu. Ve smyčce. Všechno je ve smyčce. Všechno už se jednou stalo a všechno se taky znovu stane, lidi umíraj, ty lidi nahraděj nový lidi a ty nový lidi zemřou, atd, atd.“*. Na začátku hry McDowall v rychlém sledu rozehraje příběhy jednotlivých postav. Jediná Ollie se nachází v bodě, který je začátkem i koncem jejího příběhu. U ostatních postav tato struktura chybí. Sám McDowall v naší soukromé korespondenci přiznal, že se mu nepodařilo příběhy uzavřít: *„Hra se obloukem dostane zpět na začátek a jednotlivé postavy opakují akce druhých postav, ale ne, není to kompletní smyčka.“*<sup>6</sup> I přesto ocenila britská kritika právě strukturu textu: *„zdánlivě lineární příběh se dělí, a nakonec díky návratu na začátek připomíná hada, který požívá svůj vlastní ocas.“* [TRUEMAN 2015]

Autor ústy Zeppa vnímá smyčku jako obraz dnešního světa: *„Protože cítíme – my právě teď cítíme, že ta smyčka, ta smyčka spěje ke svému konci, kamaráde. Ta smyčka života. Ten obvod. Cítíme, že se řítíme na samotnej konec – tohle všechno jsou symptomy – selektivní vzdělávání, proliferace technologií, stavíme kavárny a fast foody na každém rohu, aby se každej cítil pořád stejně, ať už je kdekoliv, aby ta smyčka měla i svojí reálnou podobu, protože teď, se na tu smyčku upínáme. V naději, že to, co je cyklický, nikdy nemůže skončit. No, já ti ale říkám, kamaráde, že se konec blíží. A nemyslím tím globální oteplování, nebo tání ledovců. Nemyslím tím vznik vedlejších produktů, kamaráde. Já tím*

---

<sup>6</sup> S A. McDowallem jsme komunikovali v souvislosti s autorskými právy k inscenace. Přes agenta si to vyžádal sám autor, neboť chtěl zjistit více informací o tvůrcích (překladařovi a režisérovi).

*myslím velkou smrt. Myslím tím sebeopření, kamaráde. Holocaust, kamaráde. Pro každého, kámo. Chceme, aby se to stalo. Brzy. I když o tom lidi nevědí, ve skutečnosti tohle chtěj. Ukončit tu smyčku. Chceme zničit sami sebe. A ono se to stane. Přes noc. A bude to pěkný chaos a samá krev a stane se to samo od sebe.*" Tato filozoficko-kritická teze je jasným názorovým postojem, na které autor navazuje další témata. I proto se pro nás stala výchozím inspiračním bodem pro přemýšlení o prostorovém řešení.

Svou formou není Pomona zcela plnohodnotným a uzavřeným dramatickým textem, což souvisí s jeho vznikem pro konkrétní inscenaci. To přiznal i sám autor v naší vzájemné korespondenci. Na dotazy týkající se nesrovnalostí či nelogických momentů v textu reagoval s tím, že odpovědi nechává na tvůrcích a v nejlepší případě je tvůrci nechají na divácích. Text neposkytuje klíč k interpretaci či příběhu některých postav nebo způsobu a formě vyprávění.

### **Uražení a ponížení**

K dramtizaci románu jsem zvolil princip divadelní montáže. Klíčem mi byly tematické roviny a motivy uvedené v kapitole 2.2. V počátku jsem vycházel z mých představ scénických obrazů, které se především vázaly ke střetu jednotlivce a města. Začínal jsem s obrazem anonymního města, ve kterém bloudí zahalené a záhadné postavy. Chůzi doprovází krátkými dusivými nádechy. Hlavní hrdina se snaží s nimi navázat kontakt, ale nedaří se mu to. Své místo v ději (osnově) dramtizace našly tyto obrazy v úvodu a epilogu, kde došlo k jejich zkonkretizování, aby fungovaly situačně. Úvodní obraz souvisí s motivem psaní románu. Ve chvíli, kdy Váňa vytáhne psací stroj a začne psát, vynoří se ony záhadné postavy. Když si jich všimne, přestane a postavy se v momentě zastaví. I přesto píše dál, následně se ozve výstřel a jedna z postav padne k zemi. To spustí detektivní linii příběhu, neboť Váňa začíná vraždu vyšetřovat. Tak se rozvíjí motiv Váňovy touhy vytvořit velkolepý román. V počátku vypadá jeho jednání altruisticky, později si sám přiznává, že jeho cíle jsou čistě sobecké. V této chvíli má příběh stále ve vlastních rukou. Může ho kdykoliv zastavit. Později je zcela ve vleku vlastního konání. V závěru se obraz paralelně vrací. Váňa totiž obětoval svůj morální kredit i blízké a upsal se Knížeti. Přichází muž s tetovacím strojkem, který jej „ocejchuje“ a hlavní hrdina vplouvá mezi ostatní

přízraky. Jeho hybris jej stála všechno, on však přesvědčuje až do konce sám sebe, že mu nic jiného nezbývalo.

Dále jsem pracoval na situacích rozepsaných do dialogů. Některé vycházely přímo z předlohy (např. večere Knížete s Váňou), avšak došlo k jejich rozšíření. Některé vznikly pro potřeby upraveného příběhu (např. scéna z pedofilního nevěstince). Scénický obraz přísahy Aljoši vycházel z interních pravidel organizované skupiny *Vory v zákoně*. Tisková konference Knížete, ve které se vyjadřuje k bezpečnostní situaci ve městě, vycházela z oficiálního, avšak neadekvátně emociálního, prohlášení městské rady v Příbrami, která se dlouhodobě zabývá zvýšenou kriminalitou. Inspirací mi také byly prohlášení bývalého politika a podnikatele Víta Bárty, který se snažil o propojení sfér politiky a bezpečnostního businessu. Především se jednalo o zveřejněný dokument „TOP manažerský etický kodex + Strategie 2009-2014“, ve kterém Bárta svým manažerům z ABL nastínil taktiku, jak zvýšit podíl společnosti na státních zakázkách. [HLOUŠEK 2012: 329] Obraz japonského salónu, který je Váňovou horečnatou vidinou je zase odkazem na film *Rudovous* Akira Kurosawi. Princip montáže mi umožnil rychlé změny v časoprostoru. Bylo tak možné spojovat různá místa a postavy na základě jejich podobnosti. Často se odehrávaly některé situace paralelně a propojeny byly pouze postavou Váni. Paralelní situace se na sebe vázaly a vytvářely vzájemný dialog.

V rámci dramatizace jsem zvolil také cestu zkonkrétnění. Rozhodl jsem transformovat dějiště dramatu do konkrétního časoprostoru. Tím bylo uzavřené podzemní město inspirované žánrem postapokalyptické sci-fi. Nepokoušel jsem o koncentraci na jedno místo (prostředí), ale naopak dochází k jejich častému střídání. Stejně tak časové určení je vytrženo z historických reálií. Opět pomocí montáže vybírám motivy, které vytváří zcela nový svět odrážející naši zkušenost současnou i minulou. V této souvislosti bylo třeba dojít také ke zkonkrétnění postav (a především jejich motivací). Jedna z replik postavy Maslobojeva zní: „Každý v tomhle městě chce hlavně přežít. A je jedno jak...“. Všechny postavy tak hledají způsob svého bytí ve městě s vědomím neustálého ohrožení vlastního života. V rámci dramatizace muselo samozřejmě také dojít k redukci postav. V případě Maslobojeva došlo ke spojení motivů více postav. Výsledkem byla

postava agenta, který je vždy o krok napřed, neustále převléká kabáty a dokáže se přizpůsobit každému režimu.

Dramatizace vznikala za účelem její realizace v rámci konkrétní inscenace. Lze jí tedy přisoudit značnou míru performativnosti, kterou jsem se při psaní snažil dále stupňovat. I když by se tedy mohlo stát, že se jednalo o dramatizaci především divadelní, už od počátku jsem se snažil směřovat k dramatizaci literární. Tuto hodnotu naplno nabyla během procesu zkoušení, kdy docházelo k úpravám textu ve smyslu zpřesňování a doplnění o vedlejší textovou část (scénické poznámky). Samozřejmě jsem si vědom externích faktorů, které mohli dramatinování ovlivnit. Především se jedná o provozní limity Divadla Spektákl (možnosti v obsazení, finanční a prostorové limity). I přesto jsem o literárních kvalitách textu přesvědčen.

Z hlediska věrnosti originálu předlohy jsem volil cestu dramatizace inovace, tedy uměleckého přetvoření díla. Román sloužil jako pretext a konečné dílo je autonomní a svébytné ve vztahu ke své předloze. Především díky tematické, příběhové i jazykové inovaci.

Jedná se o dramatizaci, kdy jedna z postav je rovněž v roli vypravěče. Váša se obrací na diváky, vypráví jim svůj příběh a komentuje ho. Děje se tak na začátku, kdy Váša konstruuje (zaznamenává) příběh (zavraždění Smitha), který se začíná dít. Vytváří se tím další dramatický prostor na bázi komunikace mezi postavou a divákem. Váša je však brzy svým příběhem zcela pohlcen a dojde tak k jeho transformaci v roli vypravěče do situačního rámce. Postava Váša zůstává v pozici fokalizátora celého děje a jeho zrakem rozkrýváme celý detektivní příběh.

## **2.2. Příprava režijně-dramaturgické koncepce**

### **Nevěsta**

Na přípravě inscenace jsem spolupracoval s dramaturgyní Divadelní společnosti Masopust Terezou Marečkovou. Ta měla za sebou mnohé zkušenosti

s českou dramatikou i rurální tematikou.<sup>7</sup> Naši koncepci jsme opřeli o několik bodů:

#### Téma vykořisťování a vykořenění

Znásilňované ženy jsou zástupným motivem „znásilňování“ ve vzájemných mezilidských vztazích. Františák zasadil drama do nepojmenované vesnice v Sudetech, kde jsou všichni obyvatelé přistěhovalci z různých koutů Moravy. Jejich vztah k půdě je pouze jednostranný. Přišli, aby mohli brát, ale odmítají něco na oplátku odevzdávat. Pojmenovali jsme si tento vztah jako snahu ostatní „vysát“. A to nejen ve vztahu k půdě či domu, ale také ve vzájemných vztazích. Pro vesnici je tak charakteristická bezohlednost, sobectví a hamižnost. Lidé se vzájemně odcizují, chrání si své majetky a vztahy navazují pouze kvůli vidině vlastního prospěchu. Františák tak vytvořil vesnici jako obraz světa.

#### Motiv strachu aneb „minulost je divá svině“

Strach je podstatný faktor prostoupený celým dramatem. V různých intencích a formách jej můžeme sledovat u všech postav. U Matky je to strach o přežití a později o dceru. Postava Dcery je v počátcích charakteristická dětským strachem spojeným s banálními věcmi. S přibývajícimi děsivými sny a přiváděnými muži je to strach o poslední zbytek důstojnosti a následně i život. Ke konci je to strach o matku a strach z vlastní samoty. V rovině druhé se především zhmotňuje strach z minulosti a vlastní viny. Nejvíce to můžeme pozorovat na postavě Starého Kučery. Celý život v sobě drží tajemství o odložené dceři, kterou měl s paní Annou Javorkovou (postava Dcery). Ke sklonku života, kdy se mu stále intenzivněji vrací vzpomínky, přichází jeho odložená dcera. Je donucen se vlastnímu strachu postavit, ale nedokáže to. Strach, který ho přivedl k těžké zatrpklosti, jej nakonec zabije. A právě tato zatrpklost, uzavřenost a strach před sebou navzájem je obrazem celé vesnice.

---

<sup>7</sup> J. Topol: *Konec Masopustu*, divadelní společnost Masopust, režie Štěpán Pácl, 2008  
H. Ibsen: *Brand / Oheň*, Divadelní společnost Masopust, režie Štěpán Pácl, 2010  
F. Hrubín: *Křišťálová noc*, Švandovo divadlo, režie Štěpán Pácl, 2011  
L. Lagronová: *Čupakabra*, Divadelní společnost Masopust, režie Štěpán Pácl, 2013



## Obraz vesnice a hledání domova

V souvislosti s koncepční přípravou jsem přemýšlel nad kontrastem města a vesnice. Město představuje dynamický prvek, pro který je charakteristická větší proměnlivost. Přizpůsobuje se vnějším i vnitřním vlivům. Vesnice s těmito vlivy více bojuje. Vnikají do ní, ale střetávají se s tradicí. Vesnice je více statická. Stopy zde obtisknuté se jednoduše neztratí. Má zkušenost se současnou vesnicí je však spojena s osobním vnímáním proměny mého rodného valašského kraje. Valašsko ztrácí svůj tradiční folklór i rituály. V rámci profánní globalizace dochází k jeho pragmatické přeměně. Vytvořil se tak nový svěbytný folklór, který však ztratil svou podstatu v pospolitosti. Vesnice se stává individualistickou. Lidé se mísí, zavírají se ve svých chalupách či zahradách a vzájemně se nestýkají. Ztrácí se vztah k přírodě a půdě, která se začíná vzpírat. *Nevěsta* je pro mě obrazem světa, lidské slabosti a síly přírody. Františák záměrně posunul děj do pohraničí.<sup>8</sup> Posílil tak příběh vesnice, která je od začátku vykořeněná. Vesnice byla osídlena po druhé světové válce a generace v ní hledají způsob k přežití, aniž by v ní měly či znaly své kořeny. Všechny viny v ní obsažené postupně vyvstávají, ale lidé o nich nechtějí mluvit ani vědět. Přicházejí tím o domov.

Téma hledání domova je podstatné pro všechny postavy a především se akcentuje přes postavu Olgy (odložené dcery). Ta se otázkou minulosti trápí a doufá, že odpovědi nalezne v místě svého původu. Konfrontace s otcem se bojí, ale touha po nalezení vnitřního klidu ji přemůže. Po vzájemném setkání otec umírá a Olga vesnici opouští.

## Dům vs. klubovna

V dramatu je zachována jednota místa. Celý děj je zasazen do starého domu paní Anny Javorkové, a to v obou časových rovinách. V minulosti pozorujeme Matku a Dceru, které se do domu přistěhovaly poté, co utekly ze své rodné vesnice. Z textu se dozvídáme jednotlivé informace o jejich minulém životě. Matka se přiznává, že její manžel prohrál v kartách vše, co měli a to včetně jí samotné, což si postupně vybrala celá hospoda. Po jeho smrti ženy odešly

---

<sup>8</sup> Konkrétně se jedná o okolí obce Mořkov na Novojičínsku, což není od Valašska tak daleko.

hledat nové útočiště. Snažili jsme se zdůvodnit, co muže v současné rovině do domu přitahuje. Každý má s domem spojenou vzpomínku, každý se v něm cítí jako doma. Všichni mají nutkání zde trávit volný čas či přijít potajmu a užít si chvíle samoty. Pojmenovali jsme tuto potřebu přes mužský živočišný pud, přes jejich neukojenou sexualitu. Pracovali jsme se stálou přítomností žen a mužskou nekontrolovatelnou touhou ženy pocítit.

Svou roli hrají i další místa. Jejich motivy jsme v koncepci více rozvíjeli:

Les sousedící s domem má dcera spojen s nočními můrami. Především se jedná o motiv pronásledování a strachu o život. Jedná se o sny násilné. Fyzicky i sexuálně. Proto jsme les využili jako hranici, která obklopuje náš dramatický prostor, a které dceři nedovoluje uniknout či se schovat.

Zahrada představuje nárazníkové pásmo mezi chalupou a lesem. Je to prostor, který si Dcera osobuje i před Matkou. Snaží se jej zkrášlovat a dávat mu řád. Vytváří si tak ideální barevnou představu světa. Často se do toho místa promítají i vzpomínky na otce. Její soukromé teritorium je však stále častěji narušováno přicházejícími muži. Jeden přes fialky tlačí motorku, další za deště v těžkých gumácích rozryje petúnie. Postupně její sen naprosto zdecimují.

#### Úprava struktury textu

Po konzultaci s Martinem Františkem jsme změnili pořadí jednotlivých scén. Zároveň jsem některé jím použité motivy posiloval a po schválení autora i rozepisoval.

Určitým rámcem všech tří dějství byl dopis již dospělé Dcery (Anny Javorkové) odložené dceři. Jedná se o surrealistický popis snu, kde se mísí strach a snaha o pomoc dítěti s dotírající a tomu bránící vesnicí. Dopis vyznívá jako zoufalé volání a stal se spojníkem mezi třemi generacemi žen. Začínala jím i celá inscenace, kde postava Dcery zhmotňuje kolektivní vinu na odebrání jejího dítěte (jí samotné tehdy sdělili, že dítě přešel vlak). Dále se tento motiv objevuje ve vztahu Matky a Dcery v momentě, kdy Matka pořádá slavnosti a odevzdá Dceru „k „dispozici“ celé vesnici. Třetím momentem je příchod Olgy, která si v hlavě nese jedinou stopu (kolektivní vzpomínku) na svůj původ v podobě dopisu.

*... Milá Milko –  
trhala jsem ti petrklíče žluté a modré,  
bylo to jak malinové keře u včelína,  
než mně oblékli těžký černý kabát bez rukávů  
postavili ke dveřím a řekli - běž,  
než sa milka malá u dráhy zapomene a ztratí...  
Tož jsem pro tebe šla.  
Nemohla jsem ale dveří otevřít,  
a tak jsem prosila  
a říkala, ať si ke mne všichni lehnou  
do klína,  
když mne kabát sundají a ruce otevřou,  
a oni do klína polehali jak vrány,  
smrděli a řvali.  
Potom jsem po klice sáhnula,  
ale ona páčila a lepila velice,  
vypadla ze dveří a já ty dveře neotevřela,  
oni sa smíli a polehali mi zas do klína tak jak potkani...  
křičela jsem, milko malá, milko má!*

Dále jsme přistoupili ke krácení situací ze současné roviny příběhu. Cítili jsme, že tato část se má rodit jako důsledek roviny minulé, a proto je potřeba vyvážit jednotlivé plány. Upustili jsme také od „filmového“ principu propojování obou rovin. Ve Františákově textu totiž každé situaci z minulosti předchází začtení se do deníků v přítomnosti a tím se přeneseme zpět v čase. Zvolili jsme způsob prolínání obou rovin a změnou struktury jsme zároveň hledali kauzální návaznost scén napříč rovinami. Například scéna přípravy slavnosti (současnost) v nové klubovně byla po naší úpravě následována slavností (minulost), ve které Matka nutí Dceru k prostituci.

Zásadní změna je spojena s příchodem postavy Olgy. Odložená (nyní již dospělá) dcera původně v textu přichází v první třetině dramatu. My jsme tento příchod posunuli až za situace Matky a Dcery (minulost), tedy po smrti Matky. Posílili jsme tak již od autora přítomné prvky magického realismu. Smrt Matky ukončila příběh minulosti. Herečka odložila atributy postavy Dcery a přímo na

jevišti se „převtěnila“ do postavy Olgy. Náš posun byl tedy také v tom, že jsme tyto role provázaly skrze obsazení jedné herečky. Smyslem bylo posílit v současnosti zpřítomněné provinění celé vesnice a navíc to korespondovalo s postupným odcházením Starého Kučery, kterému se Dcera stále častěji zjevovala. Také jsme ustoupili od předepsaného smířlivého závěru. Františák nechává Olgu přivést svoji Matku zpět domů. Ta v klidu umírá. Autor přidává scénickou poznámku: „*Minulost se mísí s přítomností. Sen je realitou.*“ Následují jediné repliky tohoto obrazu:

***Snová matka:***                      *Maminko?*

***Snová dcera:***                      *Maminko.*

***Olga:***                                      *Maminko.*

Namísto setkání Olgy se svou matkou jsme smíření postavy Olgy realizovali skrze její odchod. Olga prohlídne svět vesnice a odchází z ní s vědomím, že zde navždy zanechá své nepoznané kořeny. Její odchod a vyhranění vůči vyobrazenému světu dává naději v nový začátek někde jinde. Vesnice zůstává strnulá a pomalu se propadá do sebe samé. Celá inscenace pak byla zakončen „šklebem“ Matky a Dcery z minulosti. Vrátil se tak pravidelně použitý motiv smíchu, který v sobě obsahoval bolest navždy zarytou do půdy i domu.

#### Doplněné deníkové zápisy a píseň

Při textových úpravách jsem využíval i originální deníky. Inscenační text jsem mohl doplňovat o novotvary, básnické obraty či specifickou větnou skladbu. V jednom z deníků dcera popisuje všechny matčiny nemoci, pro které zemřela a následně k nim doplňuje jména sousedů, kteří stejnou nemoc měli také. Autorka deníku všechny navštívila, aby se přesvědčila, že daná nemoc je smrtelná a chorá osoba na ni umřela. Přes drobné zmínky lze vyčíst příběh posledních chvil matky Javůrkové. Ta byla v závěrečné fázi života velmi nemocná. Doktor v nemocnici jí řekl, že by pár dnů měla zůstat a být pod lékařským dohledem. Matka však za žádnou cenu zůstat nechtěla a prosila dceru, aby ji odvedla domů. Lékař naléhal i na dceru. Ta zvažovala obě možnosti a jejich důsledky, aby se nakonec rozhodla matku odvést. Po pár dnech se matčin stav zhoršil. Různé

formy domácí léčby nezabíraly a matka do týdne zemřela. Celý deník představuje vyrovnání se se smrtí vlastní matky. Deník vnímám jako zásadní, neboť další snové zápisky jsou tímto momentem vyrovnávání poznamenány. Jeho citací jsem využil v posledních dvou situacích minulosti. Dcera stále vnímá velkou křivdu a trápí ji netečnost vlastní matky. Proto nechává matku bez pomoci zemřít. Dokazuje tím velikost své bolesti. Přidávám přepis části zmiňovaného deníku:

*Moje předrahá maminečka měla mnoho nemocí:*

1. *edem plic a rozedma plic*
2. *vleklý katar průdušek*
3. *chronický ischem choroba srdeční*
4. *trpěla na štítnů žlázu*
5. *Byla opuchlá*
6. *málo co viděla z očí ji stále teklo*
7. *málo už slyšela*
8. *tříselnů kílů měla, moc s tím vytrpěla*
9. *vleklý kostec kloubní*
10. *Byla moc na nervy všechno ji moc ražálovalo. Trvání nemoci 10 let.*

*15. listopadu ve středu roku 1967 naposledy pásla moje přezlatá maminečka kozy pod Černíkovu mezu a pak mně pravila, že Josef Černík ji pravil, že ve smeči jsou krkavše, aby co nejšikovnějši vyklesnila a odnesla. Šla se mnou do Košárkova na Klocky. Stančík pravil, že měla oteklou tvář. 23. listopadu byla se mnou moje drahá maminečka najposledy v Černíkovém březí, když jsme spolu šly, nemohla jít a ztěžka dýchala.*

Pro současnou vesnici a podpoření herecké stylizace, která směřovala k hořce směšné grotesce jsme využívali motiv prostonárodní písně *Súsede, súsede*:

*Súsedé, súsedé, zabijte tú sviňu,  
sežrala galána tlustého jak dyňu.  
Súsede, súsede, nesmite sa hněvať,  
že náš kohút chodí vaše slécky jebať.*

*Faráru, faráru, gatě sa ti pářú,  
zašij si jich nitú, nechod' s holú řitú.  
Ženu mám, ženu mám, ale s ňú něspávám,  
spávajú s ňú druží, z JZD súdruží.*

### **Pomona**

Je podstatné zmínit, že autor psal tento text pro konkrétní inscenaci. Ta byla premiérována na Royal Welsh College of Music & Drama v roce 2014. V témže roce byla uvedena v londýnském The Gate Theatre v rámci festivalu nových divadelních her. Zde zaujala tvůrce z Orange Tree Theatre v Londýně a na podzim 2014 připravili novou inscenaci pro toto divadlo. V následujícím roce byla inscenace přenesena do londýnského National Theatre. Pro Orange Theatre připravil autor spolu s režisérem novou verzi textu. O její existenci jsme se dozvěděli v emailové komunikaci s Mcdowallem. Chybou anglické agentury se do České republiky dostala pouze verze první. Toto zjištění však přišlo v době, kdy nám zbývaly tři týdny do premiéry.

Na první verzi textu, se kterou jsme pracovali, lze odpozorovat, že vznikala na zadání. Proto pro ni budou používat termín divadelní scénář. Především jde o mezerovitost a zkratkovitost textu. U toho textu si lze polemizovat nad tím, zda by obstál jako samostatné literární dílo.

Přistoupili jsme tedy k divadelní adaptaci původního textu ve smyslu režijně-dramaturgické úpravy pro potřeby naší konkrétní inscenace. Naše adaptace souvisela s interpretací textu, postav i jednotlivých situací a především s tematizací připravované inscenace. V koncepci jsme se soustředili na tři body:

### **Eskapismus**

Tento pojem se užívá v mediálních studiích a je součástí teorie masové komunikace. Jedná se o mentální proces, jehož podstatu tvoří fantazijní únik před reálnými životními problémy do imaginárních světů, které mají často podobu mediálních simulací. [REIFOVÁ 2004: 53] Snažili jsme se podat zprávu o frustraci a dezorientaci současné mladé generace západního světa. Důvody jsou v jejich vidění světa, který vnímají jako nevzrušující a nehrdinský. Žijí v době,

kdy nejsou vyžadovány postoje a svoboda spolu s možnostmi, které mají, jsou jim spíš na obtíž. Proto využívají eskapismus jako obranný mechanismus, který jim pomáhá utéct z nesnesitelné situace. Hledají cesty, jak žít nové životy znovu a jinde. Nové technologie k tomu přímo vyzívají. Virtuální realita se stává stále více dokonalejší a podle mnohých studií se jedná o nejnovější formu závislosti, která je nebezpečná pro tělo i mozek. Pracovali jsme s fiktivní představou tajné herny, kde mohou lidé přijít a s podpisem podmínek se nechat trvale napojit do jiného světa. Ovšem s vědomím, že takhle hra nikdy nekončí a člověk v ní zůstává trvale. V novém prostředí hráči bojují od začátku o svůj holý život. O vzrušení tedy již není nouze. Podstatný je také fakt, že ve hře zapomenou na svou realitu a vnímají pouze realitu virtuální.

### „Big brother“

Zaujal nás motiv společnosti pod dohledem, který se v textu objevuje. Toto téma je stále aktuální a velmi ožehavé. V koncepci jsme jej vnímali jako prostředek k nástupu totality. Souvisí s porušováním práva na soukromí a omezením občanských a politických práv i svobod. Vždy za ním však stojí dobře míněný účel. V inscenaci měla tuto funkci obstarat postava Chada. Ten se jako jediný pohybuje v obou realitách. V tomto světě je to správce herny, který podpisem získává naprostou moc nad svými zákazníky. Ve virtuální realitě funguje jako tajemný muž s hlavou/maskou chobotnice (Cthulhu). V rámci hry zastupuje postavu boha či pána osudu. Žije ve stínu a vynořuje se nečekaně. Postavy z něj mají strach, protože nikdy neví, co jeho příchod bude přesně znamenat. Mají však jistotu, že v jejich životě (příběhu) nastane nějaká změna. Cthulhu přináší do děje všeobecnou paranoiu. Lidé ví, že jsou pořád sledováni, ale netuší, za jakým účelem. Tento motiv se objevuje i v dílčích příbězích. Prostitutky (Ollie a Harry) jsou sledovány ve svých privátních pokojích a musí se navzájem hlídat, aby se neprozradily. Zeppo projíždějící v autě jezdí neustále po obchvatu a odmítá zastavit, protože má pocit, že ho ostatní automobily pronásledují. Larry sleduje „Ta dívka“, která ji vyhrožuje likvidací, pokud jí nedodá dívky k transplantaci orgánů. Charlie a Moe jsou zase hlídáni Larry. A nad všemi postavami bdí tajemná Pomona, ve které může kdokoliv během chvíle skončit a nikdy se už nevrátit.

### Nadnárodní korporace

Útěk souvisí také se snahou vymezit se nadnárodními strukturám, které nás ovládají. Žijeme v době, kdy jsme jako spotřebitelé snadno ovlivnitelní. Nevědomě se stáváme vazaly a je o nás rozhodována na vyšší úrovni. V textu se toto téma nastavuje už v úvodním monologu. Zeppo se vyhraňuje McDonaldu a jemu podobným společnostem. Přesto přiznává svoji slabost a pojmenovává ji jako selektivní vnímání.

**Zeppo:** *Ale kdybych se zajímal o to, jak ty nugetky vyráběj, okamžitě bych se dozvěděl o těch jatkách plnejch kuřat v klecích, který předtím jakože geneticky upravili, aby měli velký povislý prsa, nebo tak něco. Že ty kuřata prostě vezmou a uříznou jim ty prsa a přitom jsou ty kuřata možná ještě naživu a možná i řvou, to nevím. Ale všichni přece víme, že McDonald je špatnej. Špatný zprávy. A tak jsem se musel rozhodnout nezabývat se tím. Já je jíst chci. Tak tyhle dveře neotvírám. Chápeš?*

Ovládající struktura je ve hře taky zhmotněna v tajemném ostrovu Pomona, který zajímá obyvatele města a odebírá jim orgány. Postupně zjišťujeme, že všichni (ne vždy vědomě) přímo či nepřímo pro tuto neznámou organizaci pracují.

Klíčem k adaptaci se pro nás stala virtuální realita (spíše virtuální život) a její střet se skutečnou realitou. Proto jsme v textu rozdělili situace do těchto dvou rovin. Opustili jsme princip Dračího doupěte, který se nám s tajnou hernou zdvojoval a svou podstatou mi nepřišel scénicky tak nosný. Je to ale také možná tím, jak byl v původním textu použit. Dlouhé pasáže jsou vystaveny na vyprávění příběhu, který se až v závěru spojí s příběhy dalších postav. Hledal jsem tedy cestu, jak vyprávění zpřítomnit a transformovat jej na předvádění

Podle slov autora nebylo jeho záměrem vyprávět příběhy jednotlivých postav. Chtěl, aby hra byla vnímána jako obraz. Domnívám se, že to by bylo velmi složité, neboť děj je sestaven z malých příběhů, na které se přirozeně vždy upne naše pozornost. Už jen kvůli tomu, že text začíná koláží všech příběhů, které začínáme sledovat v jejich konci či průběhu. Jako divák bych tedy dostal stopu, která by se v průběhu ukázala jako falešná. Z textu však nedostanu náhradní obsah, který by mi tematicky pojmenoval samou podstatu. Podle mého



názoru nebylo tedy výhodné rezignovat na příběhy postav. Je zřejmé, že příběhy jsou pouhými střípky velké mozaiky. Proto jsem si celek (mozaiku) tematicky pojmenoval a její fragmenty se snažil vést dostředivě k tematickému celku. Z tohoto důvodu bylo třeba režírně dofabulovat jednotlivé příběhy. Původnímu scénáři scházely dostatečný prostor pro jednoznačnou interpretaci postav. To potvrdil i sám autor v emailové komunikaci (resp. to nepovažoval za podstatné). Zásadní bylo vytvoření nové postavy Chada (správce herny). V původním textu byly jeho situace přiděleny postavě jednoho ze strážců Pomony Charliemu. Předělali jsme tedy dialogy, ve kterých Charlie hrál Dračí doupe a vyprávěl příběhy další postavě, která se stala vypravěčem, který však po celou dobu zůstává v situačním rámci. Stejně tak závěrečná scéna Keaton s Ollie byla přepsána pro Chada. Další výrazný vklad zasáhl postavu Ollie. V původním textu byla postava rozdvojena. Tento záměr autora nebyl však příliš zřejmý. Hlavní motivace Ollie je najít svoji sestru (později se dozvíme, že sestra je její dvojče). Napadlo nás, že některé situace svádí k výkladu, že se jedná o jinou postavu. V textu však nebyl dostatečný prostor k tomu tuto paralelnost a případné záměny, ke kterým by docházelo, budovat. Navíc nikdy nedošlo k žádnému propojení obou sester a motiv tak zůstal nedořečen. Především by se tím významně zmenšila plocha, na které by herečka mohla roli vystavit. Už jen proto, že je to postava, skrze kterou se nám celý svět odkrývá, jsme chtěli její příběh odvyprávět. Naše domněnky o rozdvojení nakonec vyvrátil autorem vystavený princip smyčky, který byl možným klíčem k postavě Ollie. Nová verze textu, nám ukázala, že jsme autorův skrytý záměr nerozklíčovali. McDowall se v nové verzi na postavu Ollie soustředil a hned v úvodu uvedl, které scény náležejí jednotlivým sestrám. Úmysl se snažil zpřesnit i uvnitř situací. V daném stádiu zkoušení už jsme na tento nový podnět nemohli reagovat. Zároveň však autor stále neposkytl dostatečný prostor k vybudování plnohodnotných figur, které by byly nositeli příběhu. Další změny v nové verzi textu nebyly tak zásadní, že by nás nutily k změnám v naší koncepci. Je zajímavé, že autor ustoupil od mužských jmen pro ženskou postavu. Také stojí za zmínku obraz, ve kterém Harry telefonuje domů a snaží se své matce vysvětlit, že nepřijde dnes z práce a prosí ji, zda by dala její dceru spát. Matka nejspíš trpí stařeckou demencí, neboť jí trvá, než požadavek pochopí a vzpomíná na mrtvého příbuzného (slyšíme pouze Harry, matku ne). Během zkoušení jsme došli ke zkonkretizování telefonátu. Motiv matky a dalších

příbuzných byl zavádějící, a proto jsem matku nahradili slečnou na hlídání. Motivace Harry totiž byla rychle zabezpečit rodinu, protože věděla, že ji hledá Larry a dost možná skončí v Pomoně. Pár dnů po této změně nám přišla nová verze textu, ve které autor řešil scénu telefonátu naprosto totožně. V rámci adaptace jsme tímto způsobem ustoupili od několika motivů, abychom tak mohli posílit jiné. Například jsme opustili motiv hracích kostek, který souvisel s Dračím doupětem, a který v původním scénáři vytvářel rámec děje. Rovněž došlo ke změně pořadí některých scén, což bylo podstatné pro srozumitelnost námi vyfabulované osnovy příběhu.

### **Uražení a ponížení**

Při vytváření dramatizace jsme vycházeli z výše zmíněných inspiračních zdrojů. Postupným psáním jsem víc a víc zjišťoval, že si díky konkrétní představě připravuji rovněž režijní knihu. Přítomný dramaturg David Košťák především poskytoval další materiál a zpětnou vazbu na jednotlivé napsané části adaptace. Zásadní bylo rozhodnutí o tématu nové adaptace.

### **Vrženost do světa**

Inspirován Dostojevského popisy Petrohradu a prvotními úvahami o prostoru jsem přišel s představou města, do kterého je hlavní postava vržena. Ve smyslu Heideggerovi analýzy člověka se tak děje bez vlastního přičinění. Hlavní postava Váni se do prostoru „vyškrábala“ zpod scény. Pracuje se tak s další vrstvou prostoru, která se v průběhu inscenace rozvíjí. Prolog vytváří dojem iniciačního rituálu, kdy se postava rodí a rovnou je nucena řešit vlastní přežití a poznává pravidla nového světa.

### **Obraz města**

Dostojevskij opakovaně využívá město jako prostor, jehož popis odpovídá psychickému rozpoložení hrdinů nebo je naopak v přímém rozporu. Hlavní hrdina je cizinec a město se pro něj stává bludištěm. Autor nedává pohled na město jako celek, nýbrž vyjímá pouze temná či stinná místa. Daří se mu tím přinášet tajemství, které vždy jen poodhalí a nenechá čtenáře mapu města zcela rozkrýt. Ruský filozof Bardějev charakterizuje město jako pozadí, které odráží stav lidstva:

*„Město je nicméně pouze atmosférou člověka, jen momentem jeho tragického osudu, je prostoupeno člověkem a jinak nemá samostatnou existenci, je pouze jeho pozadím. Člověk odpadl od přírody, vytrhl se z přirozených kořenů a upadl do odporných městských brlohů, kde se v mukách svíjí. Město – to je tragický osud člověka.“ [BERĎAJEV, 2001: 27-28]*

Dostojevskij k charakteristice Petrohradu používá spojení jako mlžné perspektivy, tuší politá klenba petrohradské oblohy, bláto a tání, chabě blikající lampy, špinavé domy, vlhké chodníky či zmoklí chodci. Specifický je také jeho popis pohybu po městě. Váňa často běží, klopýtá, malátně vrávorá, ztrácí se, bloumá, bezcílně se toulá. Opakovaně se dostává do míst různými odbočkami, objevuje nové cesty, které ještě den předtím neexistovaly. Charakteristické je však, že pohyb či přesun je rychlý. Takový pohyb je motivován vnitřním zneklidněním, nepokojem či horečnatým stavem. Pohyb hlavního hrdiny obsahuje ještě jeden aspekt, a to ohlížení. Souvisí to s jeho stihomamem, rostoucím strachem či ohlížením za minulostí. Především je to však způsob, jakým jej město stále dostihuje a překvapuje.

*„...tu mě přímo v tom okamžiku napadlo: až se otočím, docela jistě uvidím Smitha (...) Rychle jsem se otočil, a nastojte! Dveře se vskutku otvíraly, tiše a neslyšně, přesně tak, jak se mi to zjevilo před chvílí. Vykřikl jsem. Dlouho se nikdo neukázal, jako by se dveře otvíraly samy od sebe. Vtom se na prahu objevila nějaká podivná bytost; čísi oči, pokud jsem mohl v šeru rozeznat, si mě upřeně a vytrvale prohlížely.“ [DOSTOJEVSKIJ: 1964: 46–47]*

Hlavní hrdina se při pohybu městem každou chvílí s někým srazí. Děje se tak na ulic či na schodech. Vše podporuje jeho neustále rozrušení a roztržitost. Z takových střetnutí se vždy vyklube starý známý či postava, která je důležitá pro další příběh.

*„Romány Dostojevského jsou zaplněny varovnými znameními: depresivní městská scenérie, šikmé paprsky zapadajícího slunce, klaustrofobní komůrky, špinavé pivnice, varovné sny.“ [POSPÍŠIL, 1998: 93]*

## Jednotlivec vs. společnost

Důležitým tématem se nám jevil střet jednotlivce se společností. Krom střetu s městem jako celkem (viz bod Obraz města) bylo potřeba se vyrovnat se sociální stratifikací románu. Především jsme se potřebovali vypořádat se stavovským uspořádáním. Hledali jsme ekvivalent, který by nám dovolil posun od historismu. Charakteristikou petrohradské společnosti jsem se zabýval i v dalších Dostojevského románech. Ladislav Zadražil popisuje ve svém překladu románu *Idiot* tehdejší situaci následovně:

*„Celkový obraz petrohradské společnosti, v níž se s počátkem děje začínají pohybovat vyslanci jiných světů, nadoblačného Švýcarska, nespoutané stepi a v případě Rogožinově už i kupeckého ‚podzemí‘ společenského, kulturního i psychologického, připomene čtenáři svou neúprosnou zřetelností rytiny rovněž v mnoha stupních šedi vyvedenou kresbu románů Balzacových. Kotel buržoazní průměrnosti, roztápěný palivem majetku, zisku, kariéry, postavení a reputace, vše přímo před našima očima horečným vírem. Obrazy společenského pádu a vzestupu celých rodin i dravého a bezohledného boje jednotlivých jejich příslušníků o místo na slunci ve společnosti, založené na privilegiích peněz, nabývají hromadného rázu.“ [ZADRAŽIL, 1959: 535]*

Z tohoto hlediska mi byly velkou inspirací struktury sovětského organizovaného zločinu. Ten je silně spjat s termínem *vory v zakoně*.<sup>9</sup> Rozvoj této zločinecké sítě souvisí se vznikem gulagů ve 30. letech, kde se vorové organizovali. Vorovský svět byl vystaven po vzoru stalinistického Sovětského svazu, včetně totalitárních praktik vlastních vůdců. Oficiální státní moc však vorové zásadně neuznávali.

Postavení v rámci skupiny bylo odvozeno od doby strávené v pracovním táboře. Autorita, kterou si členové vydobyli ve vězení, plynule přešla do svobodného světa.

Základní body vorovského kodexu byly:

---

<sup>9</sup> V překladu zloději ze zákona či přesněji zloději z přesvědčení.

- I) Vorovský zákon je nepsaný zákon, který musí respektovat každý vor v zakoně.
- II) Vor je povinen zřít se matky, otce, bratru a sester. Jeho rodnou matkou je mu vězení.
- III) Nesmí mít svou vlastní rodinu.
- IV) Nesmí nikde a nikdy pracovat. Žít musí pouze z prostředku, které získal kriminální činností.
- V) Musí pomáhat ostatním vorům. K tomu slouží společná vorovská kasa - obščak.
- VI) Pokud je to potřebné, musí vor v zakoně, který je zadržován policií, brát na sebe cizí vinu, umožní-li to druhému voru v zakoně zůstat co nejdéle na svobodě.
- VII) Musí mít sluhy nebo lokaje.
- VIII) Musí ovládat vorovský slang.
- IX) Nesmí mít nic společného s mocenskými orgány.
- X) Nesmí sloužit v armádě a jiných státních složkách.

V rámci organizace byli členové děleni do několika kast, které byly mnohdy jen těžko prostupné. Vstup do společenství byl omezen a spojen s řadou formálních záležitostí. Adept potřeboval bohaté kriminální zkušenosti, minimálně tři roky strávené ve vězení a především musel respektovat kodex. Existoval zvláštní vorovský sněm - schodka, který rozhodoval o vnitřních záležitostech a přijímal nové členy. Nový člen byl vždy korunován, dostal svou přezdívku a bylo mu přiděleno tetování odpovídající jeho postavení a určeným úkolům. V počátcích se jednalo o čistě slovanskou organizaci. [ŠMÍD 2009: 63-82]

### Subjektivizace času i prostoru

Čas je v tomto románu přizpůsoben dynamice vnitřního světa hlavního hrdiny. Jedna vteřina může tak mít stejnou subjektivní hodnotu jako půl rok. Tento fakt je navíc podpořen horečkou a blouzněním hlavní postavy. Vnitřní svět hrdiny také odráží počasí či intenzita větru. Podkrovní Váňův byt ve svém popisu odráží psychický i fyzický stav hrdiny. Váňa přichází jako chudý spisovatel do zcela prázdného bytu. S nastupující nemocí se do bytu dostává plíseň, zima a vítr. Podkrovní byt navíc dostává hloubku skrze jeho itinerář. Skříň, psací stůl,

sekretář a truhla svou strukturou navozují dojem tajemství, které před námi prostor ukrývá.

### Obraz podzemního člověka

Ve vlastní adaptaci příběhu jsme byli podstatně ovlivněni Dostojevského motivy podzemí a podzemního člověka. „*Filozoficky znamená ‚podzemí‘ existenciální osamělost člověka, jeho odtržení od lidského společenství, jeho odcizení od ostatních lidí. ‚Podzemní‘ lidé žijí v těsných, úzkých komůrkách, v nichž nízké stropy a blízké stěny tísní duši i rozum, jak přiznává Raskolnikov Soně.*“ [KAUTMAN, 1992: 17]

Váňa na začátku touží po společenském životě a uznání, zároveň je však schopen vše obětovat psaní a kariéře. Cestou za úspěchem překračuje hranice až do momentu, kdy mu dochází síly a padá na dno. Na konci je odtržen od lidského společenství a zůstává v anonymní samotě. Stává se lhostejným k vnějšímu světu, není schopen lásky. Město se mění v obraz vězení, ze kterého už není úniku.

## **2.3. Příprava režijně scénografické koncepce a prostorové řešení inscenace**

### **Nevěsta**

Na této inscenaci pracoval scénograf Ján Tereba, se kterým jsem následně vytvořil další tři společné inscenace. S J. Terebou jsme hledali prostorové řešení, které by především akcentovalo téma „znásilňované“ půdy. Bylo třeba v prostoru odvyprávět obě časové roviny a zároveň umožnit jejich vzájemnou komunikaci. Magicko-realistická povaha textu nás od začátku naváděla k abstraktnímu řešení.

Tereba přišel s několika inspiračními zdroji. Prvním byly obrázky malířky Toyen (viz příloha č. 1 a 2). Její kresby krajiny v sobě skrývají surrealismus a zvláštní kontrast prvotně zdánlivě nesourodých prvků. Především jde o motivy havranů, rozpadající se půdy a do ní zasazené malé lidské příbytky (mansiony). Dále to byly záběry hořících domů z filmů Andreje Tarkovského (viz příloha č. 3 a 4). Jedná se o průhledy do krajiny v jejímž nitru velkými plameny hoří dům, což pozorují jeho obyvatelé. Dále jsme se inspirovali různými prostory, které byly

zavaleny hlínou či jinou přírodní hmotou. Zabývali jsme se tím, jak může interiér plynutím času a dalších vlivů vytvořit strukturu, která evokuje krajinu (viz příloha č. 5).

Postupně jsme si vypsali všechny prostorové motivy, které se ve hře objevují a zjišťovali, které z nich by nám mohli posloužit.

Stěžejní symboliku díla představuje třešeň. Ta je v textu připodobňována k „nevěstám“:

**Starosta:** *Škoda té třešně. Už se jí nedá pomoci. Kdybych jí zjara ořezal, možná by se ještě chytla. Vypadala jako nevěsta. Vždycky opuštěná a se závojem až po zem. Závoj padnul a ona byla celá od krve...*

Rozhodli jsme se třešeň na scénu umístit. Chtěli jsme, aby strom byl už mrtvý a opuštěný. Proto jsme se rozhodli, že nebude zapuštěn do země. Strom představovala na plocho seříznutá kláda z opravdové třešně. Z jedné strany byla původní kůra a z druhé lýko. Kláda byla nasazena na nízké „štokrle“, aby tak byla jasně oddělena od země. Uchlou korunu vytvářeli opracované dřevěné násady. (viz příloha č. 6). S třešní se také pojil motiv vápna. V současnosti postavy přicházejí hasit vápno, aby jím pak mohli chalupu vybělit a předělat na klubovnu. Konají tak v níže zmíněné skříni. Stejně vápno pak používají k rituální očištění před tím, než stáhnou ulovenou srnu. Matka s Dcerou stejným vápnem malují strop po svém příjezdu. My jsme jej také využili pro rozehrání třešně. Starý Kučera často třešeň personifikuje a zaměňuje za Annu Javorkovou. V závěru pak strom vápnem natírá, aby jej tak ochránil před lesní zvěří. Nakonec pod stromem sám umírá.

Již bylo zmíněno, že velkou pozornost jsme věnovali tématu půdy. Proto jsme chtěli prostor pokrýt zeminou. Idea byla taková, že by se mělo jednat o silnou vrstvu mazlavé hlíny či bláta, která by ztěžovala pohyb a postavy by se v ní mohli bornit, případně zahrabat. Z produkčního ani finančního hlediska to však nebylo reálné, proto jsme zvolili variantu mulčovací kůry. Ta přinesla ještě jiný efekt, a to velkou prašnost. Diváci tak mohli pocítit nejen vůni této kůry, ale také její prašné částičky v dýchacích cestách.

Dalším ze zásadních motivů byla studna. V textu je studna spojena především se smrtí. Starosta opakovaně křičí na učitele Bártka, aby šel ke studni a skočil tam po hlavě. Dcera najde u studny starou kosu. Myslivci jí později hodí do studny březí kočku, protože se jim Dcera nechtěla podvolit. Starý Kučera vypráví o tom, jak zaházeli studny bordelem po Němcích. Studnu jsme vnímali jako bránu do dalšího světa. Chtěli jsme otevřít podzemí a mít hlásnou troubu, ze které by se podzemní svět mohl ozývat.

**Dcera:** *Fuj! Enom ta peřina vypelešená a zablešená. (Bere peřinu, vyskočí oknem a hází peřinu do studny.) Tam patří. Nezaslúží si ani zapálit, eště aby ty jiskry s popelem okolo vás poletovaly! Tak, běžte si pro ňu do studně. Zmrznite. Jsem z vás jak nevykopaný hrob, celá neutěšená!*

Scénograf přišel s návrhem skříně, která leží na zádech a propadá se do země (viz příloha č. 7). Přesněji je její pohlcována. Tento scénický prvek nám pak sloužil nejen jako studna ale i jako motiv postele.

Ženy si na začátku přinášejí postel po mrtvém otci. Pro Dceru je to místo spojené se vzpomínkami na otce a zároveň místo soukromí a bezpečí. Matka ji však význam tohoto místa naprosto převrátí, neboť jí do postele vodí častěji a častěji muže z vesnice. Nejdříve je Dcera sexuálnímu ukájení pouze přítomna, později sama účastna.

**Dcera:** *Bojím sa v té posteli spat. Aj divné věci sa mi v ní zdávajú.*

**Matka:** *Na novú není peněz. A co? Šak je to tatínkova postel.*

**Dcera:** *No právě. Já furt vidím, jak v té posteli ležel, než umřel, a jak vykládal, že vidí před očima lézat samé zlaté a bílé. Pořád vidím, jak jsme u tatínka stály a zpívaly, on měl, chudáček, v truhle nohy skrčené pod sebe.*

Pro postel jsme nejdříve zamýšleli využít samostatné dřevěné vyřezávané čelo postele. Dcera by si jej s sebou skutečně přitáhla. Zasazeno do hlíny by evokovalo hrob a zároveň by představovalo dětské hřiště Dcery, které se později



přemění v lože „Nevěsty“. Nakonec jsme se rozhodli tento prvek zrušit, protože se nám zdvojoval se skříní.

Potřebovali jsme v prostoru definovat také druhý plán (viz příloha č. 8). Proto jsme vytvořili zadní prospekt sestavený z prken, který evokuje plot. Horní hrany prken byly seřezány tak, že vytvářely siluetu domu. Prostupný plot dovoloval tematizovat příchod postav. Některé se do domu potají vkrádaly, další neomalene vpadly a jiné plot na konci zdevastovaly, čímž soukromí prostor zcela zveřejnily.

Posledním elementem byl dřevěný model chalupy. Ten především dovolal změnu perspektivy a odstup. Využívali jsme jej k paralelnosti scén a zároveň magicko-realistickému propojení časových rovin.

## **Pomona**

Přemýšlení o prostoru souviselo se směřováním adaptace. Naše rozhodnutí vyžadovala prostorové řešení několika podstatných aspektů, aby tak bylo možné odvyprávět příběh.

### Virtuální realita vs. skutečná realita

Především bylo důležité najít klíč pro oddělení obou světů. Nechtěl jsem jít cestou fyzického vymezení jedné a druhé dimenze. Podstatou virtuálního světa je, že se fyzicky odehrává ve stejných kulisách, ve kterých se však realita proměňuje a nabírá jiné kvality. Nový svět měl být překvapivý, lákavý a dráždivý. Chtěl jsem pokroutit naši realitu a tím se vymanit z realistické logiky fungování tohoto světa. Bylo potřeba vytvořit nová pravidla virtuálního prostoru. Rovněž bylo třeba myslet na potřebu rychlých změn jednotlivých prostředí a atmosfér. A stejně rychle bylo nezbytné přecházet mezi oběma světy. Směřoval jsem tedy k divadelnímu jazyku, který dovoluje zkratku.

### Dozorovna (Big brother) a zdrojový kód

V rámci prostor jsem chtěl vytvořit místo, které by v realitě fungovalo jako řídicí věž, odkud Chad ovládá svou hernu, a do které postavy vstupují, aby zde stvrdili svou účast. Tento prostor měl paralelně fungovat ve virtuální realitě. V té měl představovat místo, do kterého je umístěn zdrojový kód hry. Pro Chada je

důležité umístit zdroj tak, aby se k němu nikdo z hráčů nedostal. Pokud by se tak stalo, způsobí to výpadek hry. Z toho důvodu se rozhodl naprogramovat místo jako tajemnou Pomonu. Každá postava o ní má určité informace. Všichni se jí obávají, nikdo tam však doopravdy nebyl a nikdy se tam neodvážil.

Prostorově bylo také třeba vyřešit dvoustupňovou úroveň Chadovy herny. V prvním stupni si nově příchozí testoval na virtuálních brýlích. Pokud obstáli a zaplatili, přijal je do druhé úrovně (trvalé zapojení).

### Odkazy na popkulturu

Původní text je ve svém základu dosti eklektický. Vybírá si mnohé motivy z jiných uměleckých děl či odkazuje na kulturní a společenské fenomény. Proto jsme se tuto tendenci rozhodli podpořit. Vycházeli jsme z našeho předpokladu, že postavy přitahuje do nového světa vzrušení a jeho atraktivnost. Proto jsme chtěli i jednotlivé postavy vyhranit. Zároveň bylo podstatné najít stylizaci, která bude tematicky a situačně dostředivá a nepovede k pouhým karikaturám. Takovým způsobem jsme postavu Harry stylizovali do Marilyn Monroe. Byl to její způsob, jak získat sexuální zákazníky a zároveň maska, které se s rostoucím sebevědomím a vlivem Ollie postupně zbavovala. Keaton je kombinací panenky Chucky a komiksové postavy Harley Quinn, která se odkazuje na harlekýna z commedia dell'arte. Tak jsme se dostali na cestu pohybové stylizace této postavy. Larry jako motorkářka je inspirovaná komiksovou postavou Ghost Ridera. Ten má smlouvu s ďáblem (Larry s Pomonou) a je mu tak dána moc nad ostatními. Ďábel se však proti němu obrátí a on musí bojovat o přežití. Postava Ollie vychází z Alenky v říši divů. Sledujeme její vržení do hry a následné procházení celým světem. Z holčičky v punčoškách a batůžkem s medvídkem se postupem času stává tvrdá bojovnice

### Postava Cthulhu

Jedná se o fantasy postavu z románů H.P. Lovecrafta. V textu ji představuje Chad (v původní verzi Charlie):

**Chad:** *Cthulhu je taková velká, obrovská obludná věc, s chobotnicí místo hlavy. Vypadá nějak takhle, hm? Vypadá dost cool, že jo? Ve*

*skutečnosti je to zlej Bůh. A v těch povídkách patří k "Těm starším", což jsou – neztratila ses ještě?*

**Keaton** (Zavrtí hlavou)

**Chad:** *"Ti starší" jsou stvoření, která zemi vládla dříve než my. Teda až na to, že teď už celou věčnost spěj. Takže je to vlastně už hodně, hodně, hodně dlouho. Jsou vlastně něco jako ztělesnění vesmírný apatie vůči nám a celý tý naprosto bezvýznamný povaze našeho života, ale to pro hru není moc důležitý.*

Cthulhu představuje božstvo, které je ztělesněním veškeré hrůzy toho světa. V adaptaci představoval skryté hrůzy a strachy jednotlivých postav. Díky tomu, že se Chad dostal k těmto intimním informacím, mohl jako Cthulhu snadno manipulovat svými hráči.

#### Prostorové ukotvení děje

Autor v původním textu popisuje v úvodní scénické poznámce svou prostorovou představu: *Herci do prostoru vstupují společně s diváky a zůstávají na jevišti po celou dobu. Minimum kulis a rekvizit. Nejsou žádné příchody ani odchody, pokud není psáno jinak.*

Směřování adaptace mě však navádělo ke konkrétnějším představám. Vycházel jsem z ideji, že tajná herna se nachází na periferii. Mladí lidé tedy utíkají z centra do divočiny. Úvahy se točili kolem opuštěných prostor, které by dovolali rozehrávání jednotlivých situací a zároveň zahrnovali příslušnou hororovou atmosféru. Prošli jsme si cestu od výrobní haly, nádraží, lunaparku až k nemocnici. Nemocnice nabízela nejvíce paralel s představou virtuální Pomony.

#### Vany

Hledali jsme abstraktní řešení, které by dovolovalo pracovat s obrazem a zároveň nabízelo rychlé proměny. Naše úvahy se odvíjeli od představy lidí napojených ve virtuální realitě. Zabývali jsme se tím, co se děje s tělesnou schránkou, která je natrvalo odpojena od reality. V souvislosti s nemocnicí jsme si vytvořili představu hráčů naložených v kapalině. (viz příloha č. 12-14) A tudý už vedla cesta ke koupelnovým vanám.

Místnost, ve které byly umístěny vany představovala druhý stupeň Chadovy hry. Obraz, ve kterém se zjeví podstata prostoru se vyjevil až v samém závěru, kdy jsme spatřili všechny postavy v bílém spodním prádle v pokroucených polohách stlačené do jednotlivých van. Obraz Pomony – Bohyně plodnosti došel naplnění skrze Chadovu „laboratoř života a smrti“.

V průběhu inscenace (v částech ve virtuální realitě) měnily vany svůj význam a rozehrávaly se pro jednotlivé situace (auto, telefonní budka, hlídací boudy, skrýš číhajících vrahů, mobiliář nočního klubu či dětské hřiště). Ve skutečném světě zůstávaly v druhém plánu a Chadovu místnost vytvářel světlem vyříznutý prostor na předscéně.

Realita byla svícena studenými odstíny barev. Virtuální realita pracovala s teplými barvami a snažila se o výrazné změny v rámci jednotlivých prostředí. Světelná a stejně tak i hudební složka byla značně inspirovaná žánrem komiksu a počítačových her (především RPG). Využívali jsme proto principy zvukových designerů počítačových her, kteří hledají náhrady přirozených zvuků, aby tak došlo k jejich naddimenzování. Použitá hudba se také odkazovala na popkulturu. Obě složky využívaly filmových postupů, které korespondovaly se strukturou adaptace vytvořené na principu montáže.

Ke spolupráci na mé absolventské inscenaci jsem přizval Petra Vítka, té doby studenta Katedry alternativního a loutkového divadla. Naše součinnost však vážla a přes několik pokusů jsme se nebyli schopni dobrat k výsledku, jenž by nás oba uspokojil. Od scénografa jsem obdržel několik návrhů, žádný z nich však nebyl schopen vyřešit výše zmíněné body. Dlouhé pracovní schůzky nesměřovaly k žádnému konsenzu, proto jsem se po domluvě s Petrem Vítkem rozhodl oslovit jiného scénografa. Tím byl Pavel Morávek – student katedry scénografie. S tím jsem pak došel k finálnímu řešení, které bylo rovněž realizováno.

### **Uražení a ponížení**

Ke spolupráci pro inscenaci Divadla Spektákl jsem přizval scénografku Marianu Kuchařovou. Jednalo se o naši první spolupráci. Jelikož text dramaturgie vznikl během delšího časového úseku, začali jsme naše debaty ještě před jeho finální podobou. Pro diskuzi jsem měl již v počátku scénosled a jednotlivé situace. Debata nad podobou scény mě inspirovala pro další psaní.

Prvním výchozím momentem nám byl Dostojevského popis Petrohradu. Nečerpali jsme jen z románu Uražení a ponížení, ale také z dalších děl i osobní korespondence autora. Zaujal nás především kontrast pohledu „vzhůru a dolů“. Horní část města tvoří honosné paláce a měšťanské domy, které dokazují slávu carského Ruska. Pod nimi však na ulici tečou splašky a tající sněhy odkrývají mrtvoly lidí, jež nepřežili zimu. Jeden pohled nám tak ukazuje dva naprosto rozdílné světy, které se musí společně setkávat. Tento rozpor jsme se snažili zachytit.

Další inspirací nám byla současná internetová struktura zvaná darknet. Jedná se o odvrácenou stranu internetu. Funguje jako zrcadlová síť, ale většině uživatelů zůstává skryta. Je to tmavá ulička schovaná před zraky bezpečnostních kamer. Člověk zde může najít věci, které by mu právní či morální zákony odepřely. Zbraně, drogy či dětská pornografie. S tím vším je zde možné obchodovat. Zajímala nás paralelnost dvou světů. Pracovali jsme s představou města, za jehož nablýskanou fasádou se nachází tajné kluby, obchody a nevěstince. Navazovali jsme tak i na samotného Dostojevského, který pouze náznakem použil motiv pedofilního pánského klubu, který jsme dále rozpracovali. Cílem bylo vytvořit město ve městě. Bludiště, do kterého člověk vstoupí, ale jen těžce se dostává ven.

Při přemýšlení o další vrstvě prostoru jsme se upnuli k představě podzemí. Především nás k tomu naváděl samotný prostor studia Švandova divadla, pro který byla inscenace nazkoušena. Nahrávalo nám umístění studia, kdy diváci musí při příchodu klesnout několik pater pod úroveň ulice. Ale také klenutá cihlová klenba, která celý prostor uzavírá a pocitově stlačuje směrem dolů. Zároveň jsme v rámci tohoto prostoru chtěli vytvořit ještě další podzemní vrstvu, z které se noří lidské krysy. Původně jsme uvažovali o použití propadla přímo pod jevištěm studia. Z provozních důvodů by to však bylo velmi komplikované, proto jsme našli řešení v samotné scéně.

Z výše zmíněných důvodů jsme také došli k potřebě různých úhlů pohledu na obraz města. Proto jsme hledali cestu, jak změnit zornou perspektivu. Inspirací nám byl pohled na město seshora. Nesourodá kaskáda střech vytváří zvláštní ucelenou plochu, která je však běžnému pohledu naprosto skryta. Po vzoru počítačových arkádových her jsme vytvořili hrací pole klasické „plošinovky“.

S tím souvisí i inspirace komiksem, což ovlivnilo nejen strukturu, ale také styl herectví a práce s prostorem. Často se tak pracovalo s přechodem do (falešně) dvourozměrné perspektivy.

S komiksem také souvisí práce se zvukem a světlem. V rámci zvoleného žánru byly obě složky ve zvolených prostředích velmi výrazné. Světlo stříhově měnilo atmosféry a pohledovou perspektivu. Zároveň otevíralo prostor kolem scény (především ten zadní) a tak budilo dojem dalších vrstev, ze kterých v zahalení kouře vystupovaly jednotlivé postavy. Nad scénou visel neonový nápis Pitřer psaný v azbuce. Nápis evokoval stanici metra. Z konceptu podzemí či podzemní dráhy vycházel také zvuk. Využili jsem nevýhodu, kterou studio skýtá. Kvůli blízkosti tramvajové dráhy jsou totiž výrazně slyšitelné všechny průjezdy tramvají. Zvuk jsme tedy nahráli a digitálně jej ještě zmnožili a upravili. Další zvukový design byl taky inspirován podzemím a industriálním prostředím (kapající voda, zvuk metra, páry či rezonující oceli).

Došli jsme k řešení, které spojovalo exteriér a interiér. V prvních úvahách jsme pokoj hlavního hrdiny vyčlenili v levé části předscény (viz příloha č. 19). Brzy jsme však od toho řešení upustili, neboť narušovalo možnosti stylizace v rámci prostoru. Navíc jsme tímto způsobem mohli tématizovat postupné pronikání vnějšího světa do soukromí postavy Váni. Jednotlivé segmenty, které připomínají oddělené pokoje (mansiony), v průběhu inscenace měnily své významy. Někdy fungovaly jako jednotlivý prostor, jindy se spojovali v celek s dalšími částmi. Segmenty byly navíc vzájemně propojeny sérií žebříků, které opět dávali mnohé možnosti k rozehrávání a pohybové stylizaci. Změny konkrétních prostředí také šli naproti myšlence, že je Váňa městem vláčen a díky dalším postavám se mu ve vteřině mění před očima.

Vory v zákoně se také promítli do výtvarného řešení. Jejich typickým rysem je totiž tetování, která má přímou souvislost s jejich postavením či kriminální minulostí. Existuje obrovské množství takových motivů, proto zmiňuji pouze ty, se kterými jsme pracovali (viz příloha č. 20). V první řadě jsou to hvězdy pod klíční kostí. Ty mohly nosit zločinci na nevyšších pozicích. Hvězdy na kolenou zase značily jasný postoj „nikdy před vámi nepokleknu“ či „nikdy mě nedostanete na kolena“. Dále jsme využili motiv hlavy kocoura a nápisu „KOT“, což značí úspěch. Také pravoslavný kostel na zádech, jehož počet kopulí značí

délku trestu. A především lebka propíchnutá mečem spolu s hadem a růží jako jeden z nejčastějších symbolů vorů v zákoně. Vytetované hvězdy jsou rovněž v adaptaci zmíněny jako motivace Aljoši k opuštění Nataši.

**Aljoša:** *Nabídli mi hvězdy. Přijal jsem to.*

*Ticho.*

**Nataša:** *Můžu se podívat?*

*Přísaha*

**Kníže:** *Všichni na tebe čekají.*

**Aljoša:** *Já, Alexandr Ivanovič*

*přísahám na svou čest*

*že se stanu čestným vorem*

*Budu sloužit vorovskému bratrstvu*

*žít podle vorovských myšlenek a tradic*

*nikdy se nezaprodám*

*nikdy nepřiznám vinu*

*nikdy nezradím bratra*

*nebudu pracovat pro jiné*

*nebudu obchodovat*

*nebudu špinit naši čest*

*Umřel jsem, abych nyní jako vor v zákoně mohl znovu žít.*

**Kníže:** *Nechť jsou tvá kolena i hrud' zaplněny našimi hvězdami.*

### 3. Komparace

V následující kapitole budu komparovat režijní práci na analyzovaných inscenacích. Komparaci budu provádět z hlediska několika kritérií: výběr textu, motivace k jeho inscenování, inspirační zdroje, struktura textu, režijně-dramaturgická spolupráce, režijně-scénografická spolupráce, zkušební proces a výsledný tvar. Cílem je zjistit, jaké nároky kladou jednotlivé textové vstupy na režiséra, jak se liší fáze procesu zkoušení, a jaký přínos měly analyzované inscenace pro mou další praxi.

#### 3.1. Výběr textu

U dramatického textu typu *Nevěsty* je samozřejmě výhodou jeho ucelenost a úplnost. Text byl již ověřen dvojím inscenováním. Tím nabízel jisté záruky scénické kvality. *Nevěsta* byla rovněž publikována v edici Rozrazil, díky čemuž je dostatečně doplněna o vedlejší text (scénické poznámky).

*Pomona* byla také před naším uvedením inscenována, poskytnutý text však neprošel revizí a nemá takové literární kvality jako *Nevěsta*. Výběr textu byl v tomto případě složitější. Ani po opakovaném přečtení a vzájemném rozboru s dramaturgem jsme nenalezli jednoznačný inscenační klíč. Volba představovala určité riziko a jedním z kritérií výběru byla do určité míry intuice. To neslo s sebou mnohá rizika, která se odkrývala až při koncepčních přípravách.

*Uražení a ponížení* byli ve výběru ovlivněni zkušeností z prvního uvedení v rámci studia. Určitou zárukou mohl být fakt, že titul byl již v minulosti dramatinován a inscenován.<sup>10</sup> Znalost díla, kterou mi dalo první zkoušení, a především poučenost z první dramatinace mi usnadnily práci na nové verzi.

#### 3.2. Motivace k inscenování textu

U *Nevěsty* spočívala má motivace především v regionální spřízněnosti s dílem. Typ „venkovského“ dramatu je v současné dramatinice vzácností. Divadelní

---

<sup>10</sup> Například v roce 2006 v Činoherním studiu Ústí nad Labem v dramatinaci Miroslava Bambuška a v režii Filipa Nuckollse a v roce 2001 v berlínském Volksbühne v režii a dramatinaci Franka Castorfa. Ani jednu produkci jsem však neměl možnost shlédnout.



společnost Masopust se svou dramaturgií jevila jako ideální možnost, jak uvést titul v Praze. Díky mému jazykovému a tematickému souznění jsem se nad rozborem a přípravou textu cítil jistě.

V případě výběru mého absolventského titulu hrála velkou roli zvědavost a touha po novém a náročném textu. Neznámý text si vyžaduje podrobnější analýzu, která by měla proběhnout před rozhodnutím o jeho výběru. Na začátku nás zaujalo námi dosazené téma. *Pomonu* jsme však nepodrobili hlubšímu testu, ve kterém bychom zjistili, zda je možné toto téma na příslušném textu sdělit.

*Uražení a ponížení* byli především motivováni nespokojeností s „prvním pokusem“ a přesvědčením o dalším potenciálu zpracovávané látky. Zároveň jsem plánoval uvést nový titul v rámci Divadla Spektákl a Dostojevského román byl ideální volbou z hlediska dramaturgie divadla.

### **3.3. Výchozí body / inspirační zdroje**

Inspirační zdroj *Nevěsty* jsem získal především v poskytnutých denících. Dále jsem čerpal přímo ve Valašském regionu. Sbíral jsem podněcující rodinné příběhy a shromažďoval materiál z místních literárních a hudebních děl. Také jsem navštívil vesnici, ve které ženy skutečně žily a oslovil tamější sousedy. Mnozí si paní Javorkovou pamatovali. Díky tomu, že se jednalo o hotový text, mohl jsem mnohem více úsilí věnovat studiu podpůrného materiálu a jeho případného zakomponování.

*Pomona* si žádala krom samotné práce s adaptací textu velké úsilí nad hledáním inspiračních materiálů. Literatura H. P. Lovecrafta, žánrové filmy nebo počítačové hry nám nabídly zdroj pro domýšlení postav a zkonkretizování okolností. Autor eklektickým způsobem do díla zakomponoval mnoho motivů, jež si vyžadovaly velké úsilí při analýze a studiu dalších materiálů. Spousta z nich byla pro náš záměr zavádějících. U některých jsme si nebyli jejich funkcí jisti, proto jsme je v adaptaci zanechali nebo se je pokusili rozvíjet. Ukázalo se, že časnější rozhodnutí by nám ulehčilo práci a dovolilo se soustředit na skutečně dostředivé motivy.

*Uražení a ponížení* byli spojeni s mým inklinováním k ruskému umění a kultuře. Díky mému zájmu o minulou i současnou politickou situaci v Rusku,

jsem se mohl opřít o konkrétní zdroje, ke kterým jsem hledal další materiál. Vybíral jsem si momenty z Dostojevského románu, k nimž jsem hledal současné paralely (dětská prostituce, propojení vládních struktur a církve, ruské zločinecké podsvětí, korupce a klientelismus).

Je zřejmé, že pro výběr textu a tématu je zásadní osobní zainteresování. Může to vyznít jako automatická a samozřejmá záležitost. Tvůrce by měl převádět na jeviště to, co se jej přímo dotýká a sdělovat témata, která mu „nedají spát“. Stalo se mi, že jsem považoval téma za své, avšak ve skutečnosti tomu tak nebylo. To se odrazilo na následné práci. Proto vnímám podstatně zkušenost na *Nevěstě a Uražených a ponižených*. Osobní vklad zde jednoznačně představoval přínos. Pro práci, výsledek, ale i můj umělecký rozvoj.

### **3.4. Struktura textu a jeho postavy**

Františákův text *Nevěsta* je svou strukturou přehledný. Obě časové roviny i vztahy mezi nimi lze z textu snadno vyčíst. Hlavní postavy mají ve hře dostatečný prostor k interpretaci. To bylo značnou výhodou při hereckém obsazování. Divadelní společnost Masopust nemá stálý soubor, ale opakovaně pracuje se svým okruhem tvůrců. Neměl jsem však nastaveny žádné limity, proto jsem mohl volit ideální obsazení korespondující s výkladem postav. Podstatné bylo rozhodnutí o generačním rozložení figur. Především se jednalo o obsazení postavy *Dcery*. Chtěl jsem, aby se v její postavě snoubil věkový kontrast. V mé představě (podpořené i nalezenými deníky) byla dcera mentálně zaostalá. Především na to měla vliv výchova a život s *Matkou*. Hledal jsem tedy herečku střední generace, která svou energií i vzhledem může ztvárnit dospívající dívku. Ivana Uhlířová se ukázala jako správná volba.

*Pomona* byla svou strukturou mnohem složitější. Především je v ní nabourána časová lineárnost a již dříve zmíněná smyčka se neukázala jako východisko. Strukturu textu tvoří jednotlivé situace, které fungují dosti uzavřeně, ale nedávají klíč k celku. Mnohé obrazy obsahují prvky postdramatických textů (chybí rozdělení promluv mezi jednotlivé postavy, vytrácí se dialog, předvádění se mění na vyprávění, ztrácí se děj). Autor neposkytoval tolik indicií k výkladu postav. Proto bylo zapotřebí značné invence a režijního vkladu. Byla to má první zkušenost s podobným typem textu. Velká míra volnosti a svobody byla

vzrušující i zábavná. Přicházely však momenty, kdy se výklad postav přičil samotnému textu. V tuto chvíli nastal vnitřní rozpor mé osoby jako spoluautora adaptace a zároveň režiséra. Místo interpretace textu jsem se často přiklonil k jeho změně za účelem našeho výkladu. Nejednou takový zásah způsobil rozkol, který jsme předem nebyli schopni odhalit. Obsazování *Pomony* bylo podmíněno skladbou absolventského ročníku. Tento fakt byl podstatný již při výběru textu, kdy jsme zkoumali, zda jsme hru schopni ideálně obsadit. Zkušenost se spoluprací s jednotlivými herci nás také navedla k výkladu jejich postav. Text je vhodný pro jednogenerační soubor a naším záměrem bylo podat zprávu o generační krizi. Struktura souboru tedy podporovala naši koncepci.

*Uražení a ponížení* byli stejně jako *Nevěsta* připravováni pro nezávislé divadlo bez stálého hereckého souboru. Proto jsem mohl volit ideální obsazení. Část herců už se mnou v Divadle Spektákl spolupracovala, pro další část to byla spolupráce první. Divadlo Spektákl stojí na myšlence generačního divadla. Proto i zde byli všichni herci v blízké věkové kategorii. Dramatizace obsahuje motiv generačního střetu (především postava Knížete – otce a Aljoši – syna). Zvolená cesta herecké stylizace však umožnila se tímto faktem nezaobírat. Strukturu dramatizace Dostojevského románu jsem vytvářel sám a stejně tak i postavy. Vytvořil jsem hlavní dějovou linku na vztahu Váňa – Kníže – Jelena. Další postavy pak vznikaly dostředivě k tomuto trojúhelníku. Konkretizace nových postav mi pomáhala při psaní situací i sestavení děje.

### **3.5. Režijně-dramaturgická koncepce a spolupráce s dramaturgem**

Pro přípravu *Nevěsty* jsem měl k dispozici zkušenou dramaturgyni, což mi dávalo záruku kvalitního dramaturgického servisu. Při zkoušení mě zaujal tento model staršího a zkušenějšího spolupracovníka. Pochopil jsem, že to je možná cesta osobního rozvoje. Proto jsem i k následujícím inscenacím začal oslovovat

generačně i služebně starší kolegy.<sup>11</sup> Tuto zkušenost považuji za podstatou. U *Nevěsty* bylo především podstatné najít klíč k úpravám (škrtnům) v textu. S dramaturgyní jsme rychle došli ke shodě a domluvili jsme si schůzku s autorem, kde jsme mu naše návrhy představili. Martin Františák změnám rozuměl a souhlasil s nimi. Navíc nám dal ještě další podněty a pomohl rozklíčovat některé nejasnosti. Během této schůzky jsem také poprvé dostal možnost nahlédnout do zmiňovaných deníků. Jednalo se o mou první spolupráci s Terezou Marečkovou a ve výběru textu i v přípravě jsem pociťoval její důvěru. Shodli jsme se, že cítíme podstatu textu v situacích *Matky* a *Dcery*. Současná linka je jejím důsledkem a měla by s ní mít v každé situaci příčinou souvislost. Dramaturgyně chtěla být v úpravě a zkrácení současné linky mnohem radikálnější. Já jsem některé její návrhy odmítl, avšak k realizaci velké části z nich došlo během zkoušení.

*Pomonu* nyní hodnotím s téměř tříletým odstupem. Určitě hraje svou roli i nabytá zkušenost, ale mohu konstatovat, že bych text dnes inscenoval jinak. Především bych k němu v počátcích nepřistupoval prizmatem klasického dramatického textu. Má tehdejší praxe mě naváděla k tomu vše zesituačnit a dávat věcem realistickou logiku a hledat kauzální souvislosti. Původní text se totiž snažil o obraz a rezignoval na jednotlivé příběhy postav. V koncepci jsme vytvářeli několik příběhových rovin, ale žádná z nich nedostala odpovídající prostor, resp. jsme jej nedokázali vytvořit. I když jsme měli téma jasně pojmenované, inscenace byla tematicky spíše naznačená. V případě cesty, kterou jsme zvolili, bylo potřeba více radikálnosti, a ještě mnohem více autorství. V takovém případě bychom se však dostali na hranici nové divadelní hry. To mě přirozeně vrací na začátek k výběru textu a otázce, proč tento konkrétní text inscenovat. Naše tehdejší rozhodování bylo rovněž ovlivněno změnou titulu a náhlým časovým tlakem při výběru nového textu. Odpovědný výběr předlohy k inscenování je nezbytnou součástí inscenačního procesu, a proto pokládám do budoucna pro svou práci za podstatné, abych se vyhnul podobným situacím.

---

<sup>11</sup> V roce 2018 jsem spolupracoval se scénografem Janem Štěpánkem na inscenaci *Anna Karenina* pro Klicperovo divadlo v Hradci Králové. Na dramatinu románu jsem oslovil Martina Františáka. Hudbu složil Jiří Hájek. Na dalších třech inscenacích jsem spolupracoval s hudebním skladatelem Davidem Hlaváčem. Především pak následující setkání se scénografem Janem Štěpánkem mi rozšířilo perspektivy ve vnímání divadla a obzvláště divadelního prostoru.

Proto jsem také přistoupil k systému záložních titulů, které mám připravené pro případ obdobné situace. Reflexe této zkušenosti ve mně však vzbudila zájem o postdramatické texty a způsob jejich inscenování. I na základě toho vím, že textu by příslušel jiný přístup. I s odstupem mám však stále pochybnosti o jeho kvalitách.

Jako největší osobní přínos přípravy *Uražených a ponížených* vnímám propojení autora dramaturgie a režiséra v mé osobě. Vzniklá dramaturgie mi byla zároveň režijní koncepcí. Díky psaní jsem měl hned od počátku každou situaci vizualizovanou v čase i prostoru. Dokončení dramaturgie znamenalo i dokončení režijní přípravy. Dramaturg mi především poskytoval zpětnou vazbu k dramaturgii. Již v průběhu jsem mu posílal jednotlivé části a zpět dostával konkrétní připomínky, na které jsem mohl ihned reagovat. S Davidem Košťákem jsme pracovali na inscenaci založené na dramaturgovaném textu již několikrát. V některých případech jsme byli autoři dramaturgie oba (*Zmoudření dona Quijota, Kronika ohlášené smrti*), v některých případech šlo o Košťákovu práci (*Dáma s camelkami, Solaris*) a u Dostojevského jsem byl zase sám já. Ze všech tří možností byla pro mě poslední uvedená varianta s ohledem na zkoušení i výsledek nejpříjemnější, a to ve smyslu jistoty v přípravě i v přesvědčení o připravenosti textu. Nevýhodou je samozřejmě časová náročnost dramaturgie a pro nezkušeného dramatika překonání momentu, kdy najde ty správné odrazové body a „rozepíše se“. Z hlediska své profese jsem začal vnímat autorské psaní jako zásadní pro svůj rozvoj. Ať už ve formě autorských textů, dramaturgií či adaptací, tak se jim chci dál věnovat. Příprava *Uražených a ponížených* mi ukázala cestu.

### **3.6. Režijně-scénografická spolupráce**

Se scénografem Jánem Terebou jsme pro *Nevěstu* našli poměrně rychle společný „jazyk“. Tereba díky své podobné zkušenosti s rodným krajem prokázal značnou citlivost a přesnost pro zvolené téma. Samotná příprava byla proto velice inspirativní a vzájemný dialog dokázal výrazně posunout výsledek od prvního návrhu k tomu finálnímu. Scénograf měl text brzy k dispozici, díky čemuž mohl pracovat samostatně a s mým základním výkladem připravovat první návrhy pro diskuzi. Zásadním problémem byla nejistota ohledně divadelního prostoru, ve kterém bude inscenace uváděna. Divadelní společnost Masopust sídlí

v Eliadově knihovně (malé scéně) Divadla Na zábradlí. V té době probíhala v celé budově divadla rekonstrukce. Dlouho bylo v diskuzi několik variant, které však razantně ovlivňovali či omezovali naši koncepci. Nakonec se podařilo domluvit prostor divadla Komédie. Zde se usídlil také soubor Divadla Na zábradlí, což podstatně omezilo naše možnosti zkoušení v prostoru na minimum.<sup>12</sup> Rovněž bylo v plánu přenést inscenaci po rekonstrukci do Eliadovy knihovny. To také značně ovlivnilo koncepci, neboť se parametrově jedná o dva odlišné prostory. Zkoušení dosti negativně ovlivnila nedostatečná zkušebna, která nám byla poskytnuta. Využili jsme azyl sklepní zkušebny Alfréda ve dvoře. Ten však parametrově neodpovídal ani jednomu z budoucích hracích prostorů, a navíc se jednalo o tmavou, vlhkou a přirozeným světlem neosvícenou podzemní místnost. Zpočátku se stísněnost tohoto prostoru zdála inspirativní, posléze se však stala kolektivně sužující. S výrobou scény jsme byli poměrně rychle hotovi (velkou část připravoval sám J. Tereba), ve zkušebně jsme některé její části však nemohli využít. V tomto případě jsem si uvědomil zcela zásadní roli zkušebního prostoru, a to i na psychickou stránku tvůrců. Snažím se dbát na to, aby zkušebna byla vždy adekvátní a přizpůsobená tvůrčí práci.

U přípravy *Pomony* musel scénograf neustále reagovat na koncepci. Byl tedy vázán na můj postup. Prošli jsme několik fází a koncepcí. Během toho zkoušení se mi prokázalo, jak podstatná je v divadelní spolupráci komunikace. Jsem přesvědčen, že vyřešení patové situace, které spočívalo ve změně scénografa, bylo správné. Taky jsem se na této práci přesvědčil, že výtvarné řešení tohoto typu adaptovaného textu je nezbytné řešit s velkým předstihem. Tvůrce musí totiž výsledný tvar (adaptace i prostoru) podrobit několika testům, aby mohl obstát. V jiném případě jej může během zkoušení zradit. Toto zkoušení mělo další specifikum v tom, že bylo výrazně dotvářeno (interpretováno a adaptováno) během zkoušení. V takovém případě je výhodné, aby prostorová koncepce vytvořila „hrací pole“, které nechá prostor vzniklým možnostem či na ně umí reagovat.

---

<sup>12</sup> V Komedii neproběhl ani celý generálový týden zkoušení.

Výtvarná koncepce *Uražených a ponížených* vznikala již během psaní dramaturgie. S Marianou Kuchařovou jsme průběh konzultovali, aby mohla přicházet s prvními návrhy. Díky tomu jsem měl konkrétní představu všech situací již s dokončením dramaturgie. Výhodou tohoto zkoušení bylo také to, že jsme nebyli tlačeni provozem kamenného divadla a zpřesňování jednotlivých prostorových elementů jsme mohli posunout až do fáze zkoušení, kde scénografka reagovala na potřeby vzniklé ve zkušebním procesu.

Jelikož mám za sebou několik prací v kamenných i nezávislých divadlech, chtěl bych na tomto místě pojmenovat některá specifika a rozdíly. V repertoárovém provozu jde scéna a kostýmy do výroby s výrazným časovým předstihem. To vytváří tlak mít nejen výtvarnou koncepci pečlivě promyšlenou ve značném předstihu. Výhodou je vnější tlak na poctivou přípravu, nevýhodou neflexibilita takového systému. V nezávislém divadle záleží především na dobrém naplánování a rozvržení výrobních sil (ty jsou z pravidla externí). Přesto je celý systém mnohem flexibilnější. Jeho nevýhodou je nízký rozpočet, omezené personální kapacity a nulové kapacity výrobní. U nezávislého divadla nastává velký problém, pokud nemá vlastní prostor. V Praze panuje všeobecný problém s nedostatkem zkušeben pro nezávislá divadla a projekty. A opět se k tomu přidává nízký rozpočet, který soubory limituje v nájemních možnostech. V kamenných divadlech tento problém odpadá, neboť mají k dispozici vlastní zkušebny a samozřejmě hrací sál. V provozu jsem se na druhou stranu setkal se značně omezenými možnostmi zkoušení na scéně. Především to vždy souviselo s provozem dílen a s provozem divadel, které i během generálového týdne hrají jiná večerní představení. Mnohdy tak nezbyvá čas ve scéně či kostýmu na nové objevování a zkoušení, neboť režisér musí především seskládat všechny složky dohromady, aby byly kompaktní. V tom je nezávislé divadlo vstřícnější. Samozřejmě na to má vliv i velikost provozu, obsazenost jednotlivých složek a další. U Divadla Spektákl pak přicházelo ještě další kritérium, a to nedostatek financí na zaplacení jevištní techniky. Tudíž jsem se účastnil všech staveb a bourání scény. To u kamenného provozu nepostrádám. Oba systémy mají své výhody, které navíc souvisí i s odlišným typem produkcí, které vytvářejí. Přesto bych rád určitou flexibilitu a koncentraci všech složek na jedno dílo přenesl i do repertoárových divadel. Z provozu jsem často cítil únavu a minimální zapálení, což je někdy při tak velkém množství premiér pochopitelné.

### 3.7. Fáze zkoušení inscenace

U *Nevěsty* jsem měl k dispozici zkušené herce, kteří prošli mnohými soubory (Ivana Uhlířová, Natálie Drabiščíková, Jiří Štrébl, Lukáš Příkazský, Richard Fiala, Radovan Klučka a Diana Toniková). Všichni byli rychle schopni souhry, a navíc se aktivně podíleli na interpretaci a rozehrávání. Herecký kolektiv se podařilo hned na začátku pro téma zaujmout. Navíc přinášeli do zkoušení vlastní příběhy a zkušenosti, které nás inspirovaly. Podstatné bylo hlídat jazykovou jednotnost a celkově práci se slovem, které je z podstaty stylizované. Herecká stylizace byla součástí obou časových rovin. V každé však jiným způsobem. V minulosti *Matka* a *Dcera* vytvářely „oživlý“ mobiliář chalupy. Mísila se v nich zvláštní křeč až ztuhlost, skrze ni však prostupovala ženská živočišnost. Současná rovina byla zase postavena na mužském machismu (i v ženských postavách), který byl plný dobyvačné sexuality. V celku však tato rovina nabrala silně groteskní podobu, která se stoupajícím mužským predátorstvím nabyla značné nebezpečnosti. Během zkoušení s herci rezonovali již zmíněné problémy se zkušební. Herci chtěli zkoušet, hledali však možnosti, jak to provést v jiných prostorech. Do zkoušení se promítla také jedna z nevýhod nezávislého divadla. Většina herců byla v jiných angažmá či měla spoustu dalších pracovních závazků, což velmi komplikovalo plány zkoušek.

K *Pomoně* jsem měl k dispozici sehraný herecký kolektiv. Je to dáno podstatou studia Katedry činoherního divadla DAMU i tím, že to byla má třetí společná práce s celým hereckým ročníkem. Herci byli otevřeni diskuzím, při kterých jsme společně dotvářeli postavy. Předložená adaptace však předem ztížila mou spolupráci s herci. Každý měl totiž pro svou postavu tři až čtyři moc rozsáhlé obrazy, na kterých bylo poměrně složité vypracovat oblouk postavy. Cítím také jako dluh, že původně stanové téma nebylo z konečné inscenace jasně identifikovatelné. Inscenaci tak chyběla avizovaná generační zpráva. To mohlo herce ještě více přitáhnout a přirozeně by tak inscenaci přijali „za svou“. Opět se vracím k fázi přípravy, která mohla tato fakta eliminovat. Zkoušení se soustředilo na dotváření textu skrze rozehrávání situací, dofabulování postav a rozvíjení jednotlivých motivů i témat. Tím však nebylo možné dohnat nedostatečnou tematickou ukotvenost, se kterou se text jako celek potýkal.



*Uražení a ponížení* se nesli v duchu mé připravenosti na zkoušení. Někdy se ukázala jako nevýhoda zdvojená role autora a režiséra. Místo toho, abych jako režisér interpretoval situaci, snažil jsem se hledat její režijní řešení, obvinil jsem se z nedostatečné textové přípravy dané situace a měl jsem potřebu ji přepisovat. Specifikem zkoušení u Divadla Spektákl je určitá komunitnost, která rychle stáhla i nové členy. Pravidelně jsme vyjížděli zkoušet na prodloužené víkendy a trávili společně často celé dny rozborem připravované látky. U zkoušení se opakoval problém se zkušebnou. Osvědčil se mi však model rozdělení zkoušení do dvou fází, které předělily letní divadelní prázdniny. Ve fázi první jsme se věnovali hledání a jednotlivé situace či obrazy připravili na přenos do prostoru ve fázi druhé. Fáze druhá nám nahradila nedostatečnou zkušebnu, neboť jsme v ní měli tři týdny nepřetržitého zkoušení v hracím prostoru. Jelikož se jednalo o začátek divadelní sezóny, neměli herci tolik dalších závazků a mohli se naplno soustředit na naši inscenaci.

### **3.8. Reflexe výsledného tvaru**

Při výběru textu *Nevěsty* jsem se zabýval otázkou, zda bude text a jeho téma rezonovat v hlavním městě. Mé pochybnosti se mi do jisté míry potvrdily, neboť mnoho diváků představení nerozumělo. Vesnice, její problémy a vztahy pro ně představovaly spíše skanzen. Na druhou stranu byla pro spoustu diváků objevná a tematicky drásavá, a to napříč generacemi. Více pozitivní vazby se nám dostávalo od divaček, což je vzhledem k příběhu i tématu pochopitelné. Má obava z přenosu do Eliadovy knihovny se nenaplnila. Inscenace se změnila, avšak v kladném slova smyslu. Vzhledem k velkému obsazení ji bylo třeba do komorního prostoru značně přezkoušet. Nabrala však mnohem větší intimitu, což muselo přirozeně zasáhnout i hereckou stylizaci, její míru a prostředky. S velikostí obsazení souvisel také produkční problém s jejím reprízováním. Opět se ukázala nevýhoda nezávislého divadla, které musí svůj ferman řídit fermany domovských scén jednotlivých herců. K tomu se přidalo těhotenství dvou hereček, a to v naprosto stejné době. Inscenace tedy byla po roce stažena. I přes svůj krátký život byla pro mě v mnoha ohledech důležitým startem.

Reflexi své zkušenosti s *Pomonou* už jsem z velké části shrnul v předešlých kapitolách. Na jejím základě však vnímám, že divadlo DISK splnilo svůj účel studentské dílny. Absolventskou inscenaci považuji za součást studia.

Využil jsem toho, abych se potkal s typem textu, který mi byl do té doby neznámý. Zpět si této možnosti velmi cením, a to i s vědomím všech úskalí, které její příprava provázela. Přes všechny mé vlastní výtky jsem i dnes po opakovaném shlédnutí záznamu schopen ocenit kolektivní snahu všech tvůrců. Divácká reflexe byla v tomto případě také rozdělena. Diváci, kteří nejsou profesně spojeni s divadlem, zvláštní formu divácké detektivky oceňovali, a dokonce byli schopni velmi přesného čtení tématu. Diváci z řad profesionálních divadelníků či divadelní studenti byli často schopni odhalit nedostatky textu a jejich reflexe byla vůči němu odmítavá. V souvislosti s tímto textem bych chtěl zmínit mou následnou zkušenost s autorem, který psal hru přímo pro konkrétní inscenaci. Jednalo se o nové drama Tomáše Dianišky *Den závislosti*, kterou jsem připravil pro Divadlo Letí. S Dianiškou jsem spolupracoval na textu již od prvního námětu a znal jsem jeho záměr i inspirační zdroje. Mohl jsem se tedy průběžně připravovat a reagovat na jeho průběžnou tvorbu. Z našich schůzek jsem porozuměl jeho záměrům a on si mohl vyslechnout mé připomínky, když tyto záměry nebyly plně zjevné. Ve finální fázi psaní jsme přešli k systému, kdy Dianiška psal obrazy přímo na mé zadání, neboť jsem z jeho textů již sestavoval inscenaci. Po této zkušenosti si nedokážu představit, že by někdo jiný mohl dostat text *Dne závislosti* v podobě, ve které byl na začátku zkoušení. Z mého pohledu se jednalo o uzavřený celek, který však nebyl dostatečně vybaven všemi informacemi, poznámkovým aparátem či jevištními obrazy, které jsem Tomášovi představil a on s nimi v textu rovnou počítal.<sup>13</sup> Vracím se tedy na začátek, a to s hypotetickou otázkou, jak by vypadala příprava a výsledný tvar *Pomony*, kdybych měl k dispozici jejího autora a mohl s ním dílo připravit pro scénické uvedení.

Jistota v přípravě *Uražených a ponížených* se promítla i do jistoty výsledného tvaru. Reprízování se zde také potýkalo s problémem závazků herců. Díky tomu, že jsem součástí produkce Divadla Spektákl, mám vliv na reprízovost. Proto dbám na to, aby inscenace jezdily na zájezdy a hostovaly na festivalech. To samozřejmě přináší i další motivaci pro herce, kteří mají stále péči o rozvoj

---

<sup>13</sup> Později Dianiška text doplnil a upravil tak, aby měl všechny scénické i literární kvality a mohl být nabízen pro další uvedení.

inscenace. Ve srovnání s *Pomonou* se u této inscenace dařilo budovat a tvarovat postavy, to se taky podepsalo na hereckých výkonech, což v konkrétních případech ocenila i odborná kritika. Na základě zkušeností ze zájezdů jsem si vyčítal, že inscenace nevznikla pro větší prostor. Stávající scéna totiž ve větším prostoru suverénně obstála. Samozřejmě by pak mohla nabýt ještě jiné parametry, které by umožňovaly daleko širší možnosti práce se scénickým obrazem. S časovým odstupem mohu tuto inscenaci srovnat s dramaturgií *Anny Kareniny* v Klicperově divadle. Ta vznikla přesně o rok později. U *Uražených a ponížených* jsem používal daleko více prostředků (rekvizity, hudba, svícení), které jsem v hradecké inscenaci stáhnul a více se soustředil na situace. Samozřejmě je to také dáno velikostí scény a zmíněnými možnostmi scénického obrazu, které jsem na studiové scéně nahrazoval či doplňoval jinými prostředky. Spolu s *Nevěstou* byly tyto inscenace pro mě zásadní i v tom, že mi přinesly několik nabídek na další práci v kamenných i nezávislých divadlech.

## ZÁVĚR

V práci jsem komparoval tři své inscenace, na kterých jsem pracoval v počátku své profesní kariéry. Rozdíl spočíval především v odlišné formě textu, která stála na počátku jejich jevištní realizace.

Na základě této analýzy a mých dalších pracovních zkušeností mohu vyvodit následná kritéria, která ovlivňují režiséra při výběru textu:

### 1) Osobní vztah

Je důležité vždy najít osobní vazbu k textové předloze. Může jít o různé níže uvedené elementy textu (téma, forma, jazyk aj.). Zainteresování vybízí k čerpání z vlastní životní zkušenosti a především může být cestou k osobitému výsledku. Pro všechny inscenační fáze je toto kritérium velmi podstatné, neboť poskytuje režisérovi „motor“ k tvorbě.

### 2) Téma

Výběr textu souvisí s jeho tématem či interpretací, kterou režisér zvolí. Tvůrčí tým musí být přesvědčen, že dané téma je nutné v daném místě a čase sdělit obecenstvu. Proto je součástí povolání režiséra povinnost sledovat svět kolem sebe a ve správnou chvíli reagovat na společenský stav a potřeby. Správně zvolené téma se navíc stává klíčem k inscenování textu.

### 3) Forma

Režisér musí rovněž vnímat jednotlivé tematizované složky textu, které jsou zásadní pro jeho inscenování. Forma dramatického textu je určující pro inscenační tvar a režisér musí zhodnotit, zda mu syžet textu umožňuje odvyprávět jím interpretovaný příběh a téma. Forma také ovlivňuje režijní styl a prostředky. Především je třeba rozlišovat přístup k dramatickým a postdramatickým textům. Postdramatické texty obecně vyžadují větší režijně-dramaturgický vklad a ostatní inscenační složky jsou závislé na zvolené interpretaci.

### 4) Postavy a obsazení

Výběr je také podmíněn hereckým souborem a jeho možnostmi. Režisér by měl při výběru vědět, že soubor nabízí ideální obsazení. Na tomto místě rovněž dochází ke střetům s potřebami divadla (uměleckého vedení), které řeší rovnoměrné zatěžování a poskytnuté příležitosti vlastnímu souboru. Rovněž jsem se setkal se zkušeností, kdy jsem hledal text pro konkrétního herce.

#### 5) Jazyk

Jedním z aspektů výběru jsou taktéž literární a jazykové kvality textu. Je důležité vnímat styl i formu jazyka: archaický vs. současný jazyk stylizace/poetismus (verš) vs. přirozená řeč, spisovný jazyk vs. dialekt/sociolekt/obecná čeština, specifický jazyk autora (např. V. Havel), jazyk jako téma hry (např. E. Ionesco: Plešatá zpěvačka).

#### 6) Provozní a produkční omezení

Limitem může být rozsah textu vzhledem k rozsahu zkoušek, které má režisér k dispozici. Některé texty předpokládají technickou náročnost, která může být v určitém prostoru a podmínkách také omezující. Režisér by měl být schopen zhodnotit provozní a produkční možnosti divadla, pro které má být inscenace připravena. Značné rozdíly lze například vnímat mezi kamennými a nezávislými scénami. Může se jednat o rozdíly finanční (rozpočet na scénu a kostýmy, možnost zaplatit herce), technické (velikost a technické možnosti jeviště, personální zajištění technických složek) či produkční (zkušebna, výroba scény, zkoušky v dostatečném náznaku scény aj.)

#### 7) Dramaturg

Při přípravě režijně-dramaturgické koncepce je důležité správně zvolit dramaturga k danému textu. U některých pevných textů je možné spolupráci dramaturga využít v přípravě a následně až v závěrečné fázi zkoušení. Na rozdíl od nepevných textů, kde je spolupráce a vstup dramaturga žádoucí v celém procesu. Také je důležité zohlednit dosavadní dramaturgovy zkušenosti.

Každý typ dramatického textu má pro režiséra svá specifika. Z mé zkušenosti je odlišná především fáze přípravy. Práce na pevném dramatu spočívá obecně v jeho interpretaci vycházející především z textu samotného. U neúplných

dramat (divadelní scénář, dramatizace, adaptace) se předpokládá velká míra vlastní autorské invence, čím si texty žádají delší a pečlivější přípravu. Proto je důležité si tuto prvotní fázi rozvrhnout tak, aby ostatní spolutvůrci dostali včas finální materiál k inscenování. Pevný text je možné poskytnout dalším složkám již po výběru titulu, navzdory tomu, že následně dojde k jeho úpravám. Úskalím pevného textu může být jeho omezená aktuálnost (vazba na dobu jeho vzniku). Z tohoto hlediska je adaptace flexibilnější. Divadelní scénář často umožňuje několik možných interpretací a režisér je ten, který musí svou variantu ostatním tvůrcům předat. U dramatizace vzniká střet zájmů v momentě, kdy je autorem dramatizace sám režisér. K textu mu schází odstup a často místo interpretace volí cestu textových úprav. Na druhou stranu lze při psaní dramatizace pro vlastní inscenaci spojit proces vzniku textu a přípravy (režijní knihy) k inscenaci. Časovou náročnost je třeba zvážit při skladbě sezóny tak, aby si režisér textovou přípravu jednotlivých inscenací rovnoměrně rozložil.

Na základě rozboru nemohu určit, který druh dramatického textu by byl mému režijnímu stylu bližší. Důležitější než forma textu je totiž jeho obsah. Vnitřní zaujetí tématem či příběhem je pro všechny následné fáze klíčové.

Analýza inscenačního postupu je pro mě cenným zdrojem pro další pracovní příležitosti, neboť jsem měl možnost uvědomit si své profesní silné a slabé stránky. V rámci reflexe se pokusím vypsát některé z nich:

Silné stránky:

- spolupráce s hercem a jeho k motivace k práci
- analytické myšlení
- poetismus spojený s mým rodným regionem (ve smyslu inspiračního zdroje)
- obrazové a metaforické divadelní vyjadřování
- komunikace mezi inscenačními složkami
- osobní zkušenost s technickým provozem

Slabé stránky:

- nedostatečná fáze přípravy
- nekonkrétní představy o budoucí inscenaci

- časový management
- nedostatek zkušeností s postdramatickými/nepravidelnými texty
- příprava více inscenací ve stejném období
- hledání osobní motivace k práci

Vnímám, že od doby svého studia jsem se zásadně pousnul v přemýšlení o prostoru. Především v konkrétnosti představ o scénickém řešení textové předlohy. Značný podíl na tom mají i požadavky a provoz kamenných divadel. Z tohoto hlediska pro mě bylo velmi náročné vytvořit si harmonogram příprav pro více inscenací v rámci jednotlivé divadelní sezóny. To vnímám jako dosavadní nedostatek, jenž vedl k nedostatečné přípravě, která ovlivnila zkoušení i výsledný tvar. Studium na DAMU bylo charakteristické dostatkem času, který umožňoval hledání a zkoušení několika variant řešení, čímž jsem se mohl „učit“. V přechodu do profesionálního provozu bylo podstatné naučit se organizovat zkoušení a správně rozvrhnout práci. Především jsem začal v dřívějším termínu oslovovat a spolupracovat se scénografy a také si uvážlivěji hlídám termíny technických zkoušek a počet zkoušek v kompletní scéně. Stejně tak se snažím pro zkoušení zajistit dostatečný zkušební prostor, který dovoluje adekvátní náznak scény.

Kvalitní příprava má jednoznačně vliv i na spolupráci s hercem. Během studia i po něm jsem se intenzivně věnoval otázce, jak „provokovat“ herce směrem k tvorbě. Cestou je příprava dostatečných podkladů pro práci herce na postavě, a především konkrétnost režisérova zadání.

Text je vždy prvním impulsem práce režiséra. Ve svém obecném pojetí je vždy součástí inscenačního procesu. Jeho výběr, interpretace, úprava či adaptace mají zásadní vliv na další inscenační složky. Je tedy v zájmu režiséra a zároveň i jeho odpovědností věnovat textové složce dostatečný prostor a péči.

## SEZNAM LITERATURY:

### Literatura neperiodická

BERĎAJEV, N. A. (2001). *Dostojevského pojetí světa*. Praha: Oikoymenh. str. 27-28.

ČEJKA, M (1992). *Úvod do studia jazyka pro bohemisty*. Brno: Masarykova univerzita. 112 s.

ČERNÝ F. (1988). *Otázky divadelní režie*. Praha: Melantrich. 237 s.

DOSTOJEVSKIJ, F.M (1964). *Uražení a ponížení*. Praha: Svět sovětů. 288 s.

FRANTIŠÁK, M. (2012). *Nevěsta*. Brno: Větrné mlýny. 68 s.

HODROVÁ, D. (1994). *Místa s tajemstvím: (kapitoly z literární topologie)*. Praha: KLP. 195 s.

HOŘÍNEK, Z. (2008). *Drama, divadlo, divák*. Brno: Janáčkova akademie múzických umění. 209 s.

HOŘÍNEK, Z. (2009). *Úvod do praktické dramaturgie*. Brno: Janáčkova akademie múzických umění. 122 s.

HUTCHEONOVÁ, L. (2012). *Teória adaptácie*. Brno: Janáčkova akademie múzických umění. 246 s.

INŠTITORISOVÁ, D. (2001). *O výrazovej variabilite divadelného diela*. Nitra: Univerzita Konštantína Filozofa, Filozofická fakulta. 260 s.

KAUTMAN, F. (1992). *F.M. Dostojevskij: věčný problém člověka*. Praha: Rozmluvy. Str. 17.

KÖNIGSMARK, V. (1987). Scénář jako typ dramatického textu. In ZEMAN, M. (ed.): *Poetika české meziválečné literatury*. Praha: Československý spisovatel, s. 137–155.

McDOWALL, A. (2014). *Pomona*. Londýn: Bloomsbury Publishing PLC. 136 s.



MERENUS, A. (2012). *Nárys teorie dramatizací literárních děl*. Brno, Masarykova Univerzita. Dizertační práce. 187 s.

PAVIS, P. (2004): *Divadelný slovník*. Bratislava: Divadelný ústav. 542 s.

PAVLOVSKÝ, P. (2004). *Základní pojmy divadla: teatrologický slovník*. Praha: Nakladatelství Libri a Národní divadlo. 348 s.

POSPÍŠIL, I. (1998) *Ruský román: nástin utváření žánru do konce 19. století*. Brno: Masarykova univerzita. Str. 92.

PROCHÁZKA, M. (1988): O povaze dramatického textu. In: *Znaky dramatu a divadla: Studie k teorii a metateorii dramatu a divadla*. Praha, Panorama 1988. 303 s.

PYTLOUN, L. (1997). *Ubohý vrah – divadelní adaptace Pavla Kohouta*. Problém převodu prozaického díla do dramatické formy. Tvar, č. 6, Str. 13.

REIFOVÁ, I. a kol. (2004). *Slovník mediální komunikace*. Praha: Portál. 328 s.

ŠMÍD, T. (2009). *Organizovaný zločin v Ruské federaci*. Brno: Masarykova univerzita. 225 s.

VĚTRENSKÝ, Č. (1924). *F.M Dostojevskij ve vzpomínkách vrstevníků, dopisech a poznámkách*. Kvasnička a Hampl. 567 s.

VLAŠÍN, Š. a kol. (1984). *Slovník literární teorie*. Praha

VOSTRÝ, J. (2009). *Režie je umění*. Praha: Nakladatelství AMU. 276 s.

ZADRAŽIL, L. (1959). Legenda o člověku. In: *Idiot DOSTOJEVSKIJ, F.M.* Praha: Lidové nakladatelství. 549 s.

#### Literatura periodická

CÍSAŘ, J. (2005). *Divadelní interpretace v době postmoderní*. In DISK – časopis pro studium dramatického umění. Praha: Akademie múzických umění a Kant. Č. 12. Str. 27-45.

CÍSAŘ, J. (2008). *Redukce a amplifikace*. In Disk – časopis pro studium dramatického umění. Praha: Akademie múzických umění a Kant. Č. 24. Str. 71-83.

HLOUŠEK, V. (2012). Věci veřejné: politické podnikání strany typu firmy. In: *Politologický Časopis / Czech Journal Of Political Science*. č. 4, roč. 2012. Str. 322-340.

ŠULAJOVÁ, I. (2004). Dramatizace jako teoretický problém. In: *Theatralia Q7 Sborník prací Filozofické fakulty brněnské univerzity*. Brno: Masarykova univerzita, Filozofická fakulta. Str. 161-174.

VOSTRÝ, J. (2008). *Chvála deklamačního herectví*. In: Disk – časopis pro studium dramatického umění. Praha: Akademie múzických umění a Kant. Č. 23. Str. 139-142.

#### Elektronické dokumenty

MÁLEK, P. (1993). Teorie intertextu a literární kontexty filmu II. In *Iluminace*. Roč. 5., č. 3 (11), Str. 7-36.

McDOWALL, A. (2014). Playwright Alistair McDowall explores the mysterious world of Pomona. In: *Theater Voice*. [online]. [cit. 2.7.2019]. Dostupné z: <http://www.theatrevoice.com/audio/playwright-alistair-mcdowall-explores-mysterious-world-pomona/>

POMONA TFTV (2016). *Exclusive Alistair McDowall - Part 3*. [online]. University of York. [cit. 2.7.2019]. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=1ZCL4Lf75z8&t=312s>

SIMPSON, H. (2017). *POMONA. Review by Hugh Simpson*. [online]. [cit. 2.7.2019]. Dostupné z: <http://www.alledinburghtheatre.com/pomona-by-alistair-mcdowall-theatre-paradok-summerhall-2017-review/>

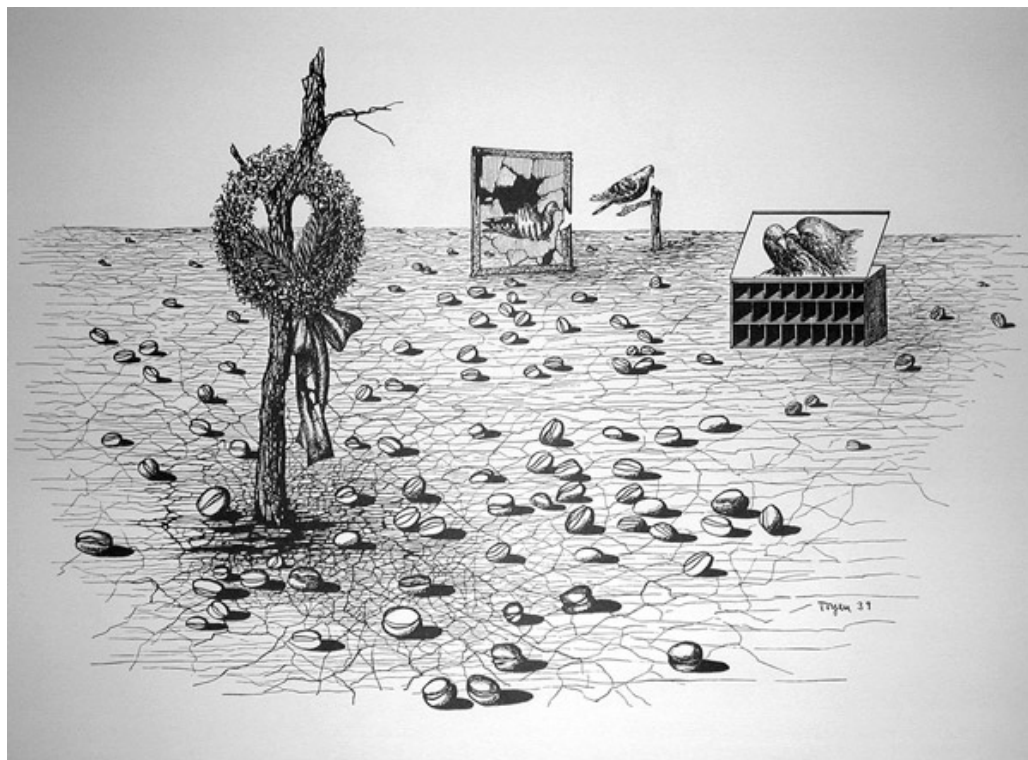
Slovensko narodno gledališče Drama Ljubljana [SNGDramaLjubljana]. (2016). *O Pomoni z Alistairjem McDowllom*. [online]. [cit. 3.7.2019]. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=QskVEWetEhU>

TRPKA, V. (2017): *Intertextualita*. In: KARLÍK P., NEKULA M., PLESKALOVÁ J. (eds.), CzechEncy – Nový encyklopedický slovník češtiny. URL: <https://www.czechency.org/slovník/INTERTEXTUALITA>

TRUEMAN, M. (2015). *London Theatre Review: Pomona*. [online]. [cit. 4.7.2019]. Dostupné z: <https://variety.com/2015/legit/reviews/pomona-review-national-theater-1201594309/>

## PŘÍLOHY

Příloha č. 1: *Tir I*, autorka: Toyen, 1939-1940



Příloha č. 2: *Tir V*, autorka: Toyen, 1939-1940



Příloha č. 3: snímek z filmu *Oběť*, režisér: Andrej Tarkovskij, 1986



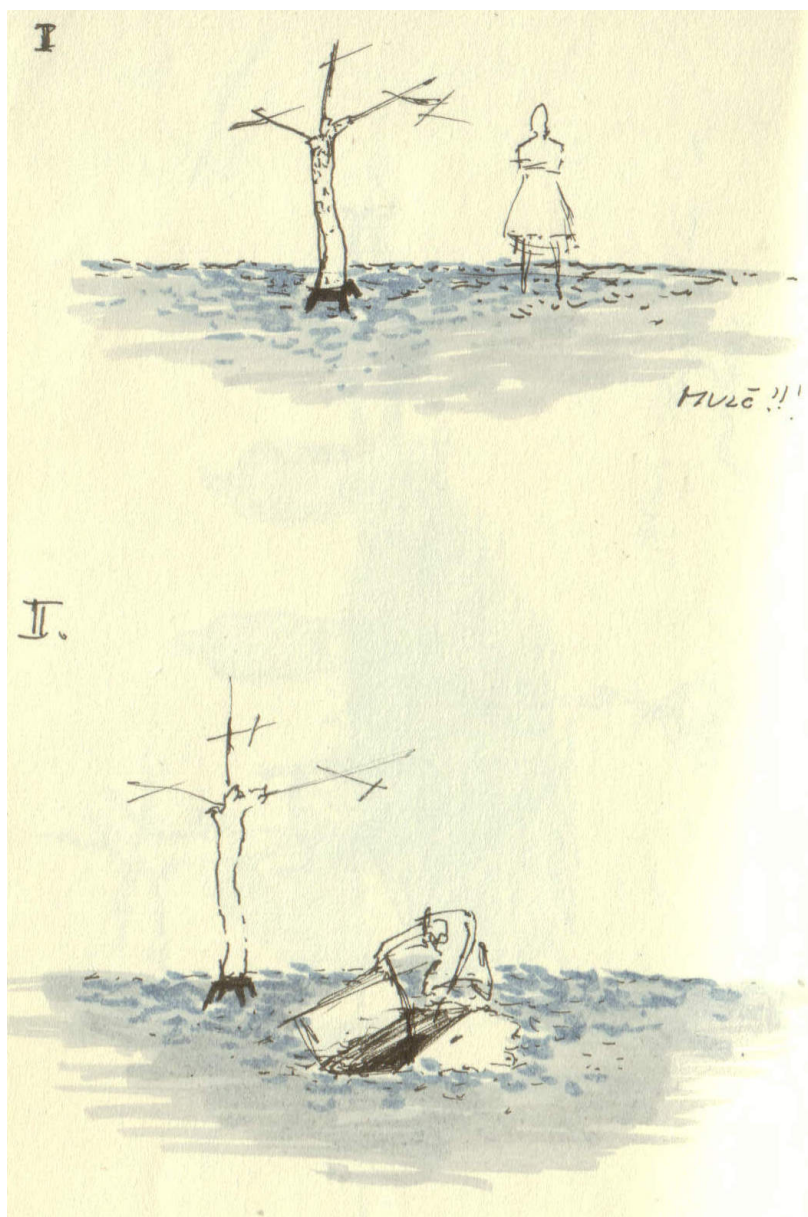
Příloha č. 4: snímek z filmu *Zrcadlo*, režisér: Andrej Tarkovskij, 1974



Příloha č. 5: výstava *Riverbed*, autor: Olaf Eliasson, 2014, Louisiana Museum of Modern Art



Příloha č. 6: Skica scény inscenace *Nevěsta*, autor: Ján Tereba

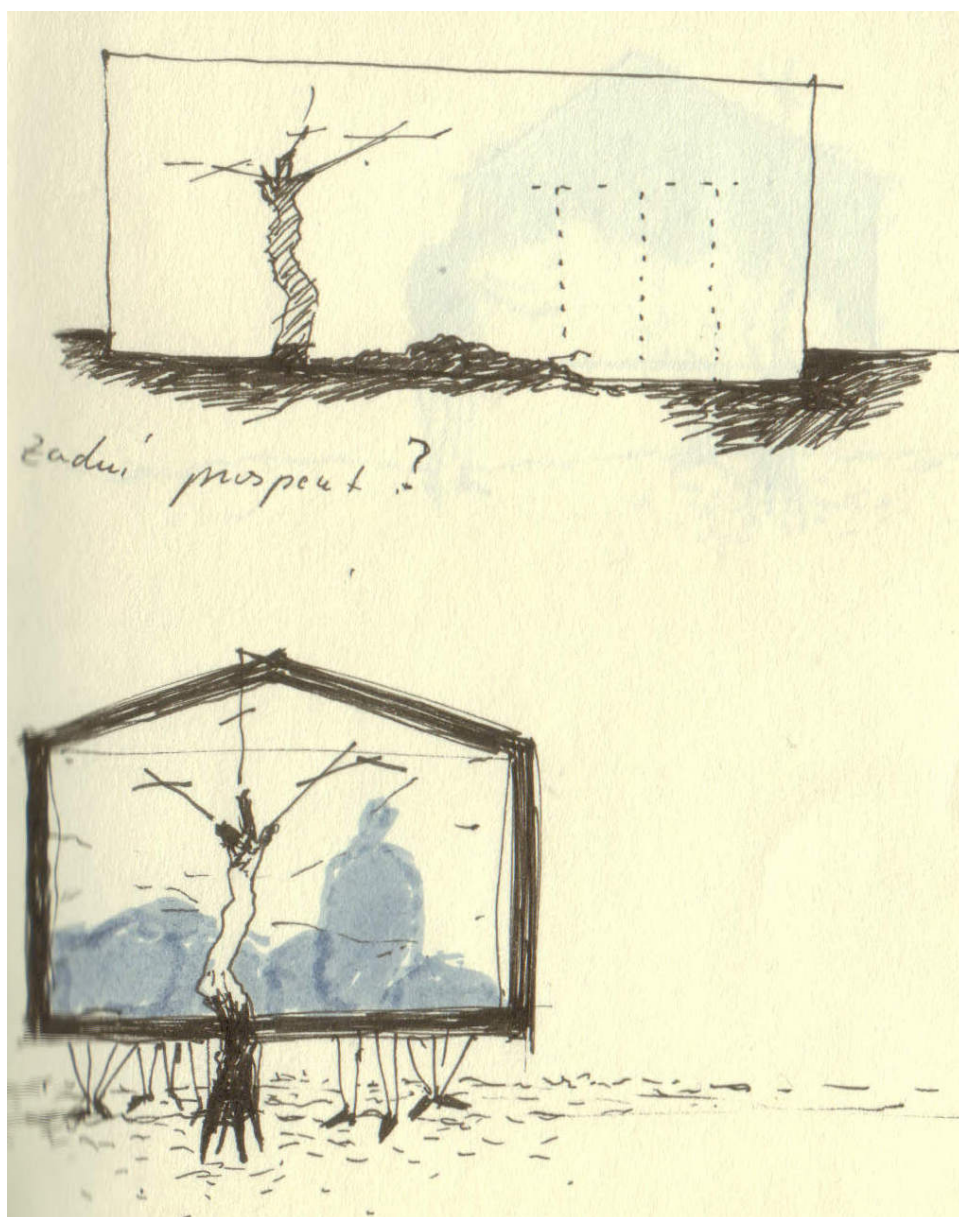


Příloha č. 7: Skica scény inscenace *Nevěsta*, autor: Ján Tereba





Příloha č. 8: Skica scény inscenace *Nevěsta*, autor: Ján Tereba



Příloha č. 9: Foto: *Nevěsta*, Divadlo Komedie, autor: Patrik Borecký



Příloha č. 10: Foto: *Nevěsta*, Divadlo Komedie, autor: Patrik Borecký



Příloha č. 11: Foto: *Nevěsta*, Divadlo Komedie, autor: Patrik Borecký



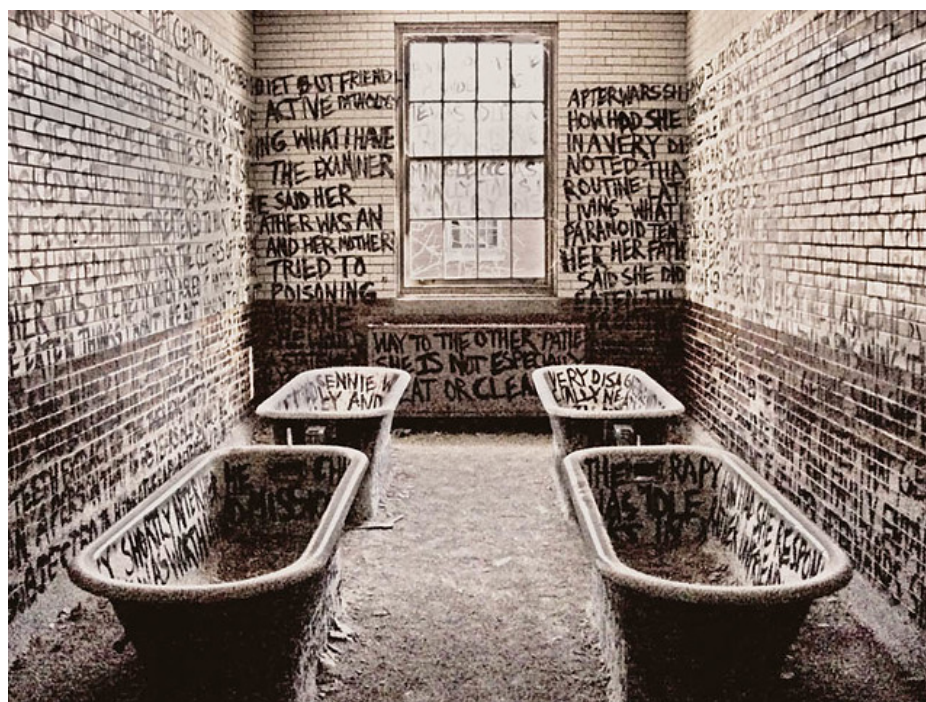
Příloha č. 12: Foto: *Nevěsta*, Divadlo Komedie, autor: Patrik Borecký



Příloha č. 13: foto *Victory escape game*, Paříž a Příloha č. 14: foto *MT Psychiatric Center*, New York



Příloha č. 15: foto *Manteno State Hospital*, Manteno



Příloha č. 16: Foto: *Pomona*, Divadlo DISK, autor: Michal Hančovský



Příloha č. 17: Foto: *Pomona*, Divadlo DISK, autor: Michal Hančovský



Příloha č. 18: Foto: *Pomona*, Divadlo DISK, autor: Michal Hančovský



Příloha č. 19: Foto: Návrh scény inscenace *Uražení a ponížení*, autorka: Mariana Kuchařová



Příloha č. 20: Inspirační zdroj: *Russian Criminal Tattoo Encyclopaedia*, autor: Sergei Vasiliev



Příloha č. 21: Foto: *Uražení a ponížení*, Švandovo divadlo, autor: Michal Hančovský



Příloha č. 22: Foto: *Uražení a ponížení*, Švandovo divadlo, autor: Michal Hančovský



Příloha č. 23: Foto: *Uražení a ponížení*, Švandovo divadlo, autor: Michal Hančovský





Příloha č. 24: Foto: *Uražení a ponížení*, Švandovo divadlo, autor: Michal Hančovský

