

AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE

DIVADELNÍ FAKULTA

Dramatická umění

Režie

DIPLOMOVÁ PRÁCE

**MEZI AUTORSTVÍM A REŽÍÍ
DRAMATIZACE VERSUS AUTORSKÁ ÚPRAVA**

Tomáš Loužný

Vedoucí práce: Prof. MgA. Jan Vedral, PhD.

Oponent práce: Prof. PhDr. Daria Ullrichová

Datum obhajoby: 19.9.2017

Přidělovaný akademický titul: MgA.

Praha 2019

ACADEMY OF PERFORMING ARTS IN PRAGUE

THEATRE FACULTY

Dramatic Arts

Directing

DIPLOMA THESIS

**BETWEEN AUTHORSHIP AND DIRECTING
DRAMATIZATION VERSUS AUTHORIAL MODIFICATION**

Tomáš Loužný

Dissertation Supervisor: Prof. MgA. Jan Vedral, PhD.

Dissertation Reader: Prof. PhDr. Daria Ullrichová

Date of Defence: 19.9.2017

Academic Title Awarded: MgA.

Prague 2019

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci na téma

Mezi autorstvím a režii
Dramatizace versus autorská úprava

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

Praha dne
.....
podpis

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.

Evidenční list

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

Jméno	Instituce	Datum	Podpis

Abstrakt

Diplomová práce Tomáše Loužného si klade za cíl analýzu různých přístupů k textu a k vyprávění příběhu. Zároveň mapuje inscenační východiska školní i mimoškolní režijní práce. Autor se pohybuje mezi dvěma póly autorství, mezi autorstvím režijní interpretace a autorstvím inscenovaného textu nebo jeho úpravy. První část práce nahlíží na úpravu textové předlohy z různých hledisek a představuje tak několik teoretických premis, o které se následně celá práce opírá. Druhá část se pak ohledem na téma diplomové práce zabývá dvěma inscenacemi. První z nich je absolventská režie dramtizace románu Egona Hostovského *Cizinec hledá byt*, a druhá je režie hry Jeana-Luca Lagarce *Jenom konec světa*. Ve zkratce se autor také dotýká samotného zkoušení, převážně však těch jeho částí, které zpětně ovlivnili úpravu textu. Na závěr také uzavírá úvahu, která je přítomná v celé práci: jaký je rozdíl mezi plnohodnotnou a originální interpretací a adaptací?

Abstract

The diploma thesis by Tomáš Loužný is aiming to analyze different approaches to the text and narration. At the same time it maps the basis of the production he realized at school and elsewhere. The author oscillates between two poles of authorship: between authorial interpretation of a director and authorship of a produced text or its modification. The first part of the thesis observes the modification of a textual basis of a production from various perspectives and presents a number of theoretical premises, which form the foundation of the thesis. The second part is then, with regard to the topic of the thesis, concerned with two productions. The first one is the final production of the author's studies of directing – the dramatization of the novel by Egon Hostovský *Stranger Looking For a Flat*, the second one is a production of a play by Jean-Luc Lagarce *It's Only the End of the World*. The author briefly reflects the rehearsal process itself, but he is mostly concerned with those instances, that affected the modification of the text. He then ends the text with a contemplation, which is present throughout the text: what is the difference between a fully original interpretation and an adaptation?

Poděkování

Rád bych poděkoval vedoucímu své diplomové práce Prof. MgA. Janu Vedralovi, PhD. za detailní a podnětné komentáře jak při psaní textu, tak v průběhu celého studia.

Také bych touto cestou rád poděkoval MgA. Juraji Deákovi za upřímnou reflexi mé režijní práce a za všechny naše rozhovory o divadle. Stejně tak děkuji celému vedení svého ročníku v čele s MgA. Jaroslavou Šiktancovou, PhD. za ochotu pomoci jak při školní práci, tak mimo ni.

Obsah

1. Úvod	9
2. Divadelní text a proces překódování	10
2.1 Promlouvat k dnešnímu divákovi.....	11
3. Po stopách autora-úpravce.....	14
3.1 Jiný svět	16
3.2 Forma a obsah	20
4. Adaptace jako proces.....	23
4.1 Představovaná skutečnost	25
5. Dějiny a umění: rewriting jako projev svobody	30
5.1 Režijní interpretace versus adaptace	34
5.2 Co dál: adaptace jako ontologická změna, popkultura, imerze a sobecký gen 35	
6. Závěr: Autor jako (ne)existující autorita	40
7. Praktická část diplomové práce	42
8. Cizinec hledá byt (dramatizace)	43
8.1 Výběr textu/důvody	43
8.2 Hledání diskového titulu	44
8.3 Dramatizace nebo adaptace?	45
8.4 Téma a jeho odraz ve scénografickém řešení	47
8.4.1 Scénografické řešení.....	49
8.5 Dramatizace románu <i>Cizinec hledá byt</i>	50
8.5.1 Formální a tematické důvody	53
8.5.2 Pragmatické důvody	54
8.5.3 Dramatické důvody/monology	57
8.5.4 Dramatické důvody/situace	61
8.6 Hostovského a naše Amerika.....	65
8.7 První fáze zkoušení	66
8.8 Druhá fáze zkoušení.....	68
8.8.1 Český konzulát	69
8.8.2 Konec inscenace/ porovnání s románem	70
8.8.3 Postava doktora Marka	75
8.9 Závěr a zhodnocení: <i>Cizinec hledá byt</i>	77
9. DJKT: Jenom konec světa (úprava dramatického textu)	79
9.1 Jean-Luc Lagarce a francouzská hra.....	81
9.2 Úprava textu/dramaturgie (film, český kontext, motivy)	85
9.2.1 Český kontext.....	85
9.2.2 Konkrétní kroky a inspirace	85
9.3 Scénografie a koncepce.....	89
9.4 Úprava textu	91
9.5 Od obsazení k ukotvení žánru	103
10. Zhodnocení a závěr práce.....	107
10.1 Seznam použitých pramenů a literatury.....	108

1. Úvod

V průběhu celého studia jsem se pohyboval v prostoru mezi autorstvím textu a jeho následnou režii a klasičtější interpretací dramatického textu. Své magisterské studium na Katedře činoherního divadla Divadelní fakulty v Praze uzavírám inscenací *Cizinec hledá byt*. Jedná se o vlastní dramaturgii stejnojmenného románu Egona Hostovského. Krom spoluautorství této dramaturgie jsem pak sám autorem několika her a jedné divadelní adaptace nedramatického textu. Z toho důvodu se snažím v této práci rozvinout úvahy na téma vztahu mezi autorstvím textu, - a to ať už předem napsaného textu dramatického, tak prózy sloužící jako předloha k inscenaci, - autorstvím adaptace a autorstvím inscenace, resp. její režijní koncepcí.

Teoretická část začíná shrnutím několika základních přístupů k úpravě textu. V dalších kapitolách se však práce pohybuje mezi dvěma extrémy autorství – autoritou původního díla a možností s původním dílem jakkoli nakládat. V rámci těchto kapitol se vyjevují estetické, právní, pragmatické, ale i etické otázky týkající se adaptace a jiné formy úpravy textu.

Za všemi úvahami stojí otázka, co je to plnohodnotný tvůrčí výkon, respektive kdy lze považovat režiséra či dramaturga za autora. Stačí k tomu plnohodnotná a originální interpretace, nebo je dnes pro to nutná nějaká forma adaptace?

Současná divadelní praxe nabízí nepřeberné množství různých přístupů k textu a k vyprávění příběhu, a stejně tak různé přístupy k jejich převedení na jeviště. Postihnout je dnes v jejich úplnosti už ani není možné. Tato práce si klade za cíl pojmenovat a analyzovat alespoň takové postupy, které mají původ v textové předloze, ať už se jedná o text dramatický či nedramatický. Zároveň se snaží vysledovat i teoretické důvody tendencí k zásadní interpretaci, úpravě a přepisu textů kolem poloviny 20. století. Zamýšlí se nad tím, zda je přepis díla jeho smrtí, nebo naopak novým začátkem.

Na konci teoretické části se práce dotýká jiných forem adaptace, ať už ideových v populární kultuře, nebo adaptací diváckého zážitku.

V praktické části diplomové práce potom s ohledem na teoretické vymezení uvažuji nad vlastní režijní a autorskou prací v Divadle Disk na inscenaci *Cizinec hledá byt* a v Divadle Josefa Kajetána Tyla v Plzni na inscenaci *Jenom konec světa*.

2. Divadelní text a proces překódování

Každý proces vzniku divadelní inscenace se dá připodobnit k překladu.¹ Ve své knize *Divadlo mezi modernou a postmodernou* používá podobný příměr i Zdeněk Hořínek. Poukazuje na dvojí manifestaci textu: „Dvojím textem míním na jedné straně text dramatický, výchozí text divadelní tvorby, a na druhé straně text divadelní, konečnou podobu divadelního díla (inscenaci textu dramatického, audiovizuální strukturu v pohybu). (...) Cesta od výchozího dramatického textu ke konečnému divadelnímu textu, realizujícímu se v řadě konkrétních provedení (představení), není jednoduchá ani přímočará. Jde vlastně o řadu možných řešení ve všech fázích procesu.“ (Hořínek 1998: 176-7).

Zdeněk Hořínek tak popisuje proces **překódování**, tj. proces, ve které se jeden jazykový kód mění v jiný. Na začátku je textová předloha, což může být dramatický text, ale i různé dokumenty nebo román či filmový scénář. Následně probíhá proces překódování, na jehož konci je divadelní inscenace. Během tohoto procesu se také mění původní textový materiál. Může se měnit různým způsobem. V rámci přípravné dramaturgicko-režijní části může být pouze krácen, nebo může být s jednotlivými částmi textu nakládáno volně, tj. mohou se různě přesouvat podle toho, jak se to hodí záměrům inscenátorů. Zároveň se ale mohou inscenátoři rozhodnout text dofabulovat, tj. dopsat části, které jim v textu chybí, nebo text například aktualizovat, tj. přenést mluvu, případně i události, blíže současnosti. Pokud vycházejí z jiné předlohy než je divadelní dramatický text, je v rámci této fáze prováděna úprava textu takovým způsobem, aby bylo možné ho inscenovat na jevišti. Takovou úpravu pak lze nazývat dramatisací či adaptací původního materiálu. Právě to jsou termíny, kterými se zabývá teoretická část této práce do větší hloubky. Nejdříve je však nutné vyjasnit co se v této práci chápe pod obecným termínem „úprava.“

¹ Pokud explicitně neříkám jinak, mám na mysli inscenace vycházející z nějakého textu, textového materiálu, nějaké textové předlohy... nemluvím o divadelních formách jako je devised theatre, improvizační divadlo atd.

2.1 Promlouvat k dnešnímu divákovi

Pod termín „úprava“ lze zahrnout skoro cokoli. Spadá do ní jak zmíněná dramaturgická adaptace, tak aktualizace atd. Ve všech různých případech se striktně vzato vždy jedná o úpravu původního textu. Ona úprava má ale různé podoby a různě se nazývá, ačkoli není nikde přesně kodifikováno co musí splňovat, aby spadala do té či oné kategorie.

V roce 2008 měl ve Stavovském divadle premiéru Molièrův Don Juan v režii Jana Nebeského. Dramaturgyně inscenace byla Daria Ullrichová. Ta je také podepsána pod úpravou textu podle překladu Svatopluka Kadlece. O své úpravě říká: „Smyslem bylo aby barvy této hry zazářily stejně jako v době jejího vzniku, text jsem ale zbavila dobových ornamentů, zjednodušil se a zmodernizoval i jazyk.“² O úpravě textu se zmiňuje mnoho kritických ohlasů na inscenaci, což není u pouhého krácení a menších zásahů (což také bývá často označováno jako úprava) příliš běžné. Daria Ullrichová se tak vydala podobným směrem jako například Thomas Ostermeir a jeho dramaturgové v Schaubühne. Ještě o krok dále, ale na základě velmi podobné premisy, pak občas vyrazí i britské divadlo, ačkoli staví autora většinou na první místo a místní diváci mají k výraznějším textovým zásahům velké výhrady.

V Británii je totiž zvykem, že divadla občas oslovují známé autory s prosbou o překlad a úpravu cizojazyčného textu.³ Totéž se stalo například při uvedení Misanropa. Crimp se snažil své zásahy do klasického Molièrova textu předem vysvětlit poměrně originálním způsobem. Napsal fiktivního rozhovor Crimpa a Molièra, který se ocitl v naší současnosti:

„Ale jak tak Molière kráčí v roce 2009 od vlakového nádraží do Judd Street, napadne ho zneklidňující myšlenka: Co když se jeho hra stala irelevantní? Jen se koukněte kolem – tohle není patriarchální, elitářská a podrobená společnost 17. století. Tohle je post-industriální svět dravého individualismu, liberálního smýšlení a terapeutických seancí.“

² <https://magazin.aktualne.cz/kultura/umeni/donutil-se-promeni-v-prospecharskeho-don-juana/r~i:article:523911/> (dostupné 20.6.2019)

³ Často to ještě probíhá tak, že osloví akademického překladatele a s ním známého autora, překladatel mu dodá překlad a autor ho pak „přebásní“ ve svém stylu.

Místo represivního diktátu Ludvíka XIV. se dívá na obdivuhodnou demokracii, ve které může skoro každý muž a každá žena volit (neskutečné!) kteroukoli politickou stranu (a že jich je), která podle nich reprezentuje jejich touhy (...) když zapne televizi, vidí reality show, ve kterých účastníci neskrývají vůbec nic ze svých emocí ani sexuálního apetitu. Úžasné, ale zároveň také znepokojivé: Jak může jeho hra Misanthrop jakkoli promlouvat k tak rovnostářsky transparentnímu světu? Pokud je 21. století prosluněným hřištěm spotřebitelské volby, kde je v této kultuře místo pro nespokojenost jeho hrdiny.

(...)

Chci říct, že je tu pořád spousta věcí, které mohou Alcestovi vadit. „Dobře, dobře“ říká Molière „tak co navrhuješ?“ „To co navrhuji je, že tvá hra bude určitě fungovat, jen potřebuje trochu přepsat. (...) O týden později sedím proti úplně proměněnému Molièrovi. „Dobře“ říká „Bude to takhle. Alcest se zamiluje do Jennifer, americké herecké hvězdy, ze které dělá její chladná manipulace s přáteli, promyšlená sexuální provokace a záliba ve zlomyslném tlachání obraz všeho, co Alcest nenávidí.“⁴

Crimpův článek, a vůbec britský přístup k věci, samozřejmě odráží tamní vztah k textu.⁵ Přístupují k němu z pozice kultury, která o sobě nepochybuje, možná na rozdíl od národních kultur nesamozřejmých národů, ke kterým bychom patřili my. Totéž lze spatřovat v jejich ochraně domácích autorů, ať už se jedná o Shakespeara či současné dramatiky. Ke svému literárnímu kánonu se vztahují s tím největším respektem, avšak k zahraničním hrám zaujímají svrchovaný postoj. Proto nemají problém Molièrea zcela zmodernizovat, ale přepis Shakespeara, což je v jiných zemích běžná záležitost, dovolit nechtějí.

České divadlo samozřejmě uznává oba přístupy – jak interpretaci s respektem k autorovi, tak možnost nějaké formy úpravy/přepisu. Takové úpravy pak u nás většinou vznikají v rámci spolupráce režie a dramaturgie, tj. již s představou režijně dramaturgické koncepce. Úprava tak vzniká pro konkrétní inscenaci, ne sama o sobě s tím, že se režisér osloví až následně. Přes tento rozdíl pojmenovává Crimp přístup k úpravě/aktualizaci velmi přiléhavě.

⁴ Playwright to playwright: Martin Crimp meets Molière, Pracovní překlad, článek dostupný 25.6.2019 zde: <https://www.theguardian.com/stage/2009/dec/16/martin-crimp-Molière>

⁵ Více o Crimpově úpravě mluví Barbora Doležalová ve svém článku, Doležalová 2012: 219

Podobně jako Crimp uvažuje i Thomas Ostermeier, ačkoli aktualizační zásahy jeho dramaturgů a autorů nejsou tak výrazné. Nejedná se většinou o přepisy, ale o aktualizace jazyka spojené s krácením, jak tomu bylo v případě Ullrichové úpravy. Sám Ostermeier popisuje svůj přístup k Ibsenovi následovně: „Když jsem například četl o tom, jak pyšný byl Ibsen, a jak důležité pro něj bylo, že jeho postavy mluvily běžnou řečí jako běžní lidé, jak bych mohl takový podstatný příkaz ignorovat a necítit se povinován mít ve své produkci také postavy, které mluví běžnou řečí jako běžní lidé – místo postav, které mluví jazykem roku 1882? Ibsen jasně mluví o své současnosti a ne o době 130 let předtím než hry napsal a uvedl.“ (Ostermeier 2016: 142)⁶. Nepřítel lidu v Schaubühne je připsán Ibsenovi, ale pod názvem hry se dozvídáme, že se jedná o verzi Floriana Borchmeyera.

Ostermeier však nemluví většinou o úpravě, ale o překladu pro inscenaci. Texty z angličtiny pro něj překládá a zároveň rovnou přizpůsobuje inscenačnímu záměru dramaturg a autor Marius Von Mayenburg. Jediný rozdíl mezi přístupem Darii Ullrichové v Národním divadle a Mayenburga je však v tom, že zatímco Ullrichová upravovala překlad, upravoval Mayenburg či Borchmeyer text rovnou během překladu. Proces to byl ale víceméně totožný, šlo o tázání se po tom, co je dnes aktuální a o snahu přiblížit hru současnému vnímání světa. Zároveň nešlo jako v případě Crimpa o přepis a posun do zcela jiných reálií.

Když o přístupu Schaubühne mluví Jitka Goriaux Pelechová ve své knize *Divadlo Thomase Ostermeiera* říká, že „ve většině případů se překlady dočkají publikování jedině v programových sešitech k inscenacím; můžeme je tedy považovat nikoli za „literární překlad“, ale za jevištní verzi, či dokonce adaptace původních textů.“ (Goriaux 2014: 95)⁷

Goriaux-Pelechová tuto úpravu pojmenovává jako adaptaci původního textu, my jsme zatím mluvili jen o úpravě. Jak ale zaznělo dříve, úprava adaptaci nevylučuje. Ne každá úprava je ale adaptace.

⁶ Pracovní překlad: When, for instance, I read how proud Ibsen was, how important it was for him that his characters spoke everyday language like everyday people, how could I possibly ignore this crucial command and not feel obliged to have characters who speak everyday language like everyday people, in my own Ibsen production – and not characteres who speak in the language of 1882? Ibsen clearly spoke about his own present time, and not about a time 130 years before he wrote and staged his plays.

⁷ Goriaux-Pelechová v poznámce uvádí následující Mayenburgovu citaci: „Naše zkušenost je taková, že jako dramaturg stejně většinou napíšu svou vlastní verzi dané hry. Může to dojít více či méně daleko. Pokud se jedná o cizojazyčný text, je to o to důležitější, protože jinak bych se musel potýkat s vrtochy ostatních překladatelů. (in Behrendt 2010a)“

3. Po stopách autora-úpravce

Podle autorského práva je autorské „(...) dílo literární nebo jiné umělecké dílo (...) které je jedinečným výsledkem tvůrčí činnosti autora a je vyjádřeno v jakékoli objektivně vnímatelné podobě (...) bez ohledu na jeho rozsah, účel nebo význam.“⁸ Oproti tomu se ve stejném zákoně uvádí, že autorské dílo není „námět, myšlenka, postup, princip, metoda, teorie...“ atd. Ani tady to není úplně snadné, ostatně o tom svědčily i diskuze na hodinách autorského práva DAMU mezi produkčními a režiséry. Pro naše potřeby však lze říci, a opřít se u toho o znění autorského práva, že text, ze kterého je jasně poznat vstup a přínos autora⁹ - byť je to dramaturg či režisér a považuje to pouze za úpravu – je autorským dílem. Záleží pak na samotném autorovi, zda se rozhodne žádat o registraci autorských práv, či věc nechá myšlenkově a pracovně v rovině úpravy a nic takového neudělá.

Z tohoto hlediska jsou tak všechny tři zmíněné případy – Ullrichová, Crimp a Ostermeier (resp. Borchmeyer/Mayenburg) - tvůrčím dílem a všichni tři úpravci mají nárok na uznání autorství své úpravy, jelikož jejich úprava je manifestací jejich tvůrčí činnosti a výsledek je jedinečný, tj. originální a nikdo jiný by ho takto napsat nemohl. Všechny dosud zmíněné úpravy tak můžeme nazvat adaptací. Tak lze rozlišit úpravu s poznatelným autorským vkladem od čistě dramaturgické úpravy, která by spíše spadala do oné kategorie – námět, myšlenka, postup, princip atd. Pokud tedy původní text pouze zkrátím, případně nově uspořádám syžet, přičemž text nepřepíšu, ještě se nejedná nutně o autorské dílo a tudíž o adaptaci.¹⁰

Jako paradoxní případ může posloužit další Nebeského inscenace z Národního divadla, tentokrát jeho Král Lear, kterého část diváků a kritiků nedokázala přijmout a jiná část mluvila o události roku.¹¹ Bylo to asi částečně z toho důvodu, že se jednalo o režijní metakreaci, tj. fikční svět vytvořený Nebeským se nekryl s představou diváků o tom, jak má vypadat Shakespearův svět. Přívlastek „paradoxní“ je zde použit proto, že co se textu jako takového týká, nejednalo se o adaptaci a tedy podle autorského zákona ani o autorské dílo. Autorem textu byl pořád Shakespeare. Dramaturgyně Iva Klestilová spolu s Nebeským jen text velmi razantně zkrátily a

⁸ viz. Autorský zákon 121/2000 sb., dostupný na internetu například zde:

<http://zakony.centrum.cz/autorsky-zakon/cast-1-hlava-1-dil-1-paragraf-3?full=1>

⁹ To může být i dopsání části textu, které respektuje styl autora. Případně i literární parodie napodobující styl autora atd.

¹⁰ Pokud v této práci mluvím o fabuli a syžetu, mám na mysli... fabuli jako sled z bytí vyčleněných událostí, přičemž syžet je jejich novým uspořádáním podle toho jaký smysl události vyjevují. (Vedral 2015: 23)

¹¹ Premiéra 10.11.2011, dramaturgie: Iva Klestilová

různě přeskládali, tj. nově uspořádali syžet hry. Přesto ohlasy svědčí o tom, že mnoho lidí mělo problém s tím, že to podle nich Shakespeare není. Takový problém se u Dona Juana objevil také, ale ne v tak velké míře, ač byla v médiích řeč o úpravě daleko častější.¹²

Ještě paradoxnější pak je, že ani v tomto případě režisér není podle zmiňovaného autorského zákona autorem, ač vymyslel zcela nový fikční svět, čímž text, bez toho, aniž by do něj literárně zasáhl, svým způsobem výrazně přepsal.¹³ Režisérka Katie Mitchel například inscenovala v Schaubühne Strindbergovu Slečnu Julii, ale nahlíží na celý příběh z pohledu služebné Kristýny.¹⁴ Díky metodě Live Cinema, která umožňuje zabírat na jevišti detaily a vyprávět příběh spíše stříhově pomocí kamer, vidí divák jak si Kristýna skládá příběh o vztahu Slečny Julie a sluhy Jeana. Strindbergovy dialogy se občas ozývají vzdáleně z místností, když Kristýna poslouchá za dveřmi, nebo když leží v posteli a nemůže usnout. Mitchell vypráví úplně jiný příběh než Strindberg, ačkoli text zůstává víceméně stejný. Adaptace probíhá pomocí režijní fabulace a koncepce, pomocí zásadního překódování originálu. Přesto by z hlediska českého práva pravděpodobně nebyla autorem, stejně jako nebyl autorem Nebeský u Krále Leara, jehož adaptační zásah byl ještě větší. Ostatně jeho inscenaci za adaptaci považuje i Jan Císař, když říká: „Nebeského režie *Krále Leara* prokázala přesvědčivě schopnost a možnost intertextuálního „překódování“, jehož se velkou měrou účastní vizualizace, a uskutečnění inscenace jako svébytného fikčního světa s naprosto novým narativem (...) Byla to skutku velkolepá adaptace, která zaútočila na „mimetické“ základy českého novodobého divadla...“ (Císař 2016: 166).

Vrátíme-li se ale k textu, můžeme jen shrnout, že adaptace je ze zákona vždy autorské dílo, ať už vypadá jakkoli. Pokud se nejedná o originální autorské vyjádření (podle litery zákona), zůstáváme u pojmu dramaturgické úpravy, který v sobě zahrnuje krácení, přesouvání textu, koncepční nápady na drobnější změny a jejich textové provedení.

Problém evidentně nastává ve chvíli, kdy tvůrci zásadně přeskládají syžet – tj. provedení fabule v konkrétním díle - a to do takové míry, že kauzálně temporální

¹² Tehdejší umělecký šéf Národního divadla Michal Dočekal dokonce úpravu nazývá razantní, více ještě například v rozhovoru Ullrichové a Dočekala v Českém rozhlase, dostupné (2.7.2016): <https://vltava.rozhlas.cz/don-juan-5113662>

¹³ Adaptoval jeho fabuli i syžet a využil je pro sdělení svého tématu, aniž by přepsal text.

¹⁴ Premiéra 25.10.2010, režie Katie Mitchell a Leo Warner, dramaturgie Maja Zade, viz. https://www.schaubuehne.de/en/produktionen/fraeulein-julie.html?ID_Vorstellung=220

uspořádání událostí vypovídá o něčem jiném, než původní hra. Ať už vytvářejí, řečeno s Janem Císařem, nový svébytný fikční svět s naprosto novým narativem, nebo se drží ve fikčním světě původního autora, ale mění jeho smysl, tj. originálně ho interpretují a podřizují své koncepci. Autorský zásah daný „pouhým“ krácením, přesouváním a dramaturgicko-režijní koncepcí, je pak natolik jedinečný a originální, že se o autorské dílo musí jednat, ačkoli to autorské právo těžko postihuje.¹⁵

Zde se ale věci začínají opět komplikovat. Abychom nebyli zcela nespravedliví, je nutné zmínit, že autorské právo už dnes operuje s pojmem autorství (režijní) koncepcí. Tento pojem se nevztahuje jen na inscenace, které tu nazýváme režijními adaptacemi, ale na jakékoli inscenace. Autorem je jak režisér-adaptátor, tak režisér-interpretátor. Každý vznik inscenace jde po cestě Hořínkova „překódování“, ať už výsledek nazveme novým intertextuálním fikčním světem a nebo pokornou interpretací autora, žádné přímé přelití textu na jeviště neexistuje. Tohoto problému se později ještě dotkneme.

3.1 Jiný svět

Dosud byla řeč převážně o inscenování a úpravách dramatických textů. Dramatický text se v průběhu úpravy a inscenování mění, zůstaneme-li u Hořínkova termínu, v text divadelní. Proběhl proces překódování a divák na jevišti neslyší pouhý text, nebo nevidí jen to, co napsal dramatik do poznámek, ale konkrétní interpretaci režiséra, herců a ostatních spolutvůrců divadelní inscenace. Interpretace ale nemusí odpovídat diváckým představám,¹⁶ je naopak přetavením veškeré tvůrčí energie a střetu subjektivních interpretací všech členů inscenačního týmu pod vedením režiséra. Lze použít vzcnější slova Alexandra Tairova: „... poslání divadla je nezávislé a významné. Divadlo by mělo využít dramatický text a shodně s vlastním záměrem vytvořit *nové plnohodnotné umělecké dílo*.“¹⁷ (Tairov 2005: 50)

¹⁵ Musí se o autorské dílo jednat v tom smyslu, že je autorské dílo originálním novým uspořádáním syžetu, tak originálním a novým, že vyjevuje nový, jiný smysl než původní dílo.

¹⁶ Opět lze zmínit teatrologický pojem metakreace, kdy se představa, kterou má divák o světě autora, nekryje s tou, kterou vidí na jevišti. U současných her se pak může jednat o nesouhlas se zobrazením tématu, může se tak jednat o střet názorů a různých verzí jedné události – jak je vnímá divák a jak je vnímá inscenační tým. To je však vcelku komplikované téma, možná obecně o poslání divadla jako společenské instituce.

¹⁷ Na Tairovův citát je samozřejmě nutné dívat se s vědomím, že byl napsán v první polovině 20. století. Situace divadla byla zcela rozdílná a způsoby dnešního psaní pro divadlo a režijního přístupu ještě ani neexistovaly, přesto se jednalo o zvolání podobným směrem, dalo by se říci... pokud divadlo vytváří nové plnohodnotné umělecké dílo, jedná se vždy o autorské dílo... ale opět je zde

Jevištní dílo vytváří svůj vlastní svébytný svět, protože se řídí jinými pravidly než jeho literární předloha. Tento vlastní svět se pak může světu, ze kterého vyšel, podobat, nebo být s původním literárním textem naopak spjat minimálně.¹⁸ Text, který sloužil jako předloha inscenace je stále součástí literatury, ale zároveň je inspiračním zdrojem divadla.

Pojem „dramatizace“ se pak týká všeho, o čem již byla řeč. Je to jistá forma úpravy textu a i jistá forma adaptace. Dramatizace je jak výsledek, tak samotný proces, činnost během které je dramatizována nedramatická předloha. Na začátku je nedramatický text, ve kterém tvůrce spatřuje dramatický potenciál a na konci procesu překódování stojí dramatizace, tj. dramatický text vztahující se ke své předloze, ale používající k vyjádření jiných prostředků. Když mluvíme o dramatizaci, máme většinou na mysli učinění epického (případně lyrického) dramatickým, převedení vyprávění v předvádění, tj. epické dostává dramatické kvality jak formální tak obsahové. Děj se neposouvá vyprávěním, ale rozehráváním situací mezi postavami, jejich ukotvením v situaci, ve které nemohou nejednat.

Zároveň sem ale také spadá způsob scénického provedení nedramatického díla, který bychom mohli nazvat převedením prozaického vyprávění do jevištního vyprávění s prvky předvádění. O podobné dramatizaci zde řeč nebude, ale v poslední době se jedná na české, ale například i německé scéně o oblíbený přístup k dramatizaci. Zjednodušeně řečeno se jedná o postup, kdy je přímo zachován původní epický způsob vyprávění i samotný text jako takový, ten je pouze významně zkrácen a případně zjednodušen. Takový text je pak scénicky převeden na jeviště, ale právě proto, že je zachována jeho epická kvalita, je výsledný tvar povětšinou nějaká forma monologu či překrývajících se monologů více postav.

Samozřejmě se také mohou oba přístupy v jednom díle potkávat a část inscenace může být založena na jevištním vyprávění, zatímco jiná na přepisu epiky do dramatické formy. Lze jmenovat více případů, ale pro konkrétní představu má v českém divadelní prostředí tendenci podobně pracovat jako autor dramatizací a dramaturg Matěj Samec v MeetFactory. Například jeho spolupráce s režisérkou

třeba zdůraznit, že se nutně nemusí jednat v tomto smyslu o přetvoření dramatického textu (stačí Tairovův výraz „využit“), ani o režijní adaptaci. Plnohodnotné umělecké dílo je i interpretace.

¹⁸ Teoreticky se lze opět obrátit k termínům: denotace/ metaznak/ metakreace, tj. přímé přelití textu na jeviště (je to vůbec možné?)/ interpretace, ve které se fikční svět inscenované hry shoduje s představou diváka/ interpretace, ve které se fikční svět neshoduje s představou diváka

Natálií Deákovou na inscenaci *Hoří*¹⁹ podle románu Sudابه Mohafez je příklad inscenace, ve které zcela převažuje jevištní monologické vyprávění nad předváděním.

Je možné, že jeden z důvodů oblíbenosti tohoto způsobu „scénovaného vyprávění“ je také vystavení divadelníků postdramatickým textům. Ve chvíli, kdy je už zcela běžné inscenovat textové plochy Elfriede Jelinek, rytmická básnická dramata Thomase Bernharda nebo surreální polovyprávěné obrazy panelákové současnosti Rolanda Schimmelpfenniga, je pochopitelné, že se divadelní tvůrci dívají podobným způsobem i na starší texty. Nové texty jako by byly psány pro nové divadlo, možná pro divadlo, které v době jejich vzniku ještě neexistovalo,²⁰ ale jakmile se jednou tyto texty prosadily, už se nebylo možné dívat na dramatický, ale stejně tak i na nedramatický text, stejně. A to ani na takové texty, které pokládáme za klasické. Autoři postdramatických textů zároveň často píšou i texty nedramatické, které samy řadí spíše mezi prózu než drama. Přitom je mnohdy rozdíl mezi těmito texty hlavně v tom, kam je jejich autoři zařadí. Scénické provedení podobných textů má nutně blízko ke zmíněnému jevištnímu vyprávění s prvky předvádění. Právě proto je pak podobný přístup k nedramatickým textům, jako jsou například zmíněné romány, a jejich obliba v poslední době, více než pochopitelný. I to svědčí o tom, že se tyto kategorie v jistých případech překrývají. Uvádějí se postdramatické textové monology a tudíž je pochopitelné, že se tvůrci ptají, zda je třeba text doslova drammatizovat, tj. převádět z epického do dramatického, nebo zda ho nestačí upravit pro jeviště a následně ho s použitím jiných režijních prostředků převyprávět. Obě tyto cesty převedení nedramatického textu na jeviště jsou rovnocenné a každá si vyžadují jiný autorský a režijně-dramaturgický přístup.

Obě formy drammatizace mají ale společnou jednu věc: sepletí s předlohou. Drammatizace může pro potřeby inscenace (ať už divadelní či rozhlasové) některé části textu zkrátit, upravit syžet atd., ale víceméně se snaží řídit předlohou, používat podobné jazykové prostředky, a její svět příliš neměnit. V případě zásadní úpravy syžetu, a tedy tematizaci něčeho jiného, než měl na mysli autor předlohy, bych se klonil spíše k termínu „adaptace.“ Lze tedy říci, že jde o to, jak inscenátoři nakládají se záměrem autora artikulovat nějaké téma určitým konkrétním způsobem. Mohou

¹⁹ MeetFactory, premiéra 12.6.2016

²⁰ Viz. například Hans Thies Lehmann: „Brechtův požadavek, aby autoři nedodávali divadlu texty, ale místo toho ho změnili, se naplnil nad jeho očekávání. Heiner Müller tak dokonce mohl prohlásit, že divadelní text je dobrý pouze v případě, že je v současném divadle neinscenovatelný.“ (Lehmann 2006: 50) (pracovní překlad z aj)

ho samozřejmě respektovat při textových úpravách, ale následně proměnit v rámci dramaturgicko-režijní koncepce²¹ a jejího provedení na jevišti, což by nás opět dovedlo k úvahám na téma fikčního světa autora textu a divadelního tvůrce.

Oproti dramatizaci posouvá adaptace kvality originálního textu jinam. Může měnit jazykový styl, rozvíjet situace mimo předlohu, nebo situace v předloze jen implicitně obsažené, nebo posouvat vedlejší linie do popředí a naopak. Adaptace zkrátka nakládá s předlohou daleko volněji než dramatizace, do popředí se často dostává spíše autor adaptace, než autor původního textu.

Hutcheon zkráceně ve své knize *Theory of adaptation* adaptaci charakterizuje takto:

- jedná se o vědomou transpozici poznatelného cizího díla či děl
- jde o kreativní a interpretační úkon přisvojení si či zachování cizího díla
- jde o rozšířenou intertextuální účast na adaptovaném díle

„Z toho plyne, že adaptace je derivace, která není derivátní (nepůvodní) – dílo, které je druhé, aniž by bylo druhotné. Je svým vlastním druhem palimpsestu.“ (Hutcheon 2006: 8-9). Palimpsest je pergamen, který byl oškrabán a pak znovu použit. Je to ideální příměr pro chápání adaptace. Ať chce nebo nechce, pořád více či méně obsahuje text původní, ten, který byl na pergamenu jako první, ale nemusí být k přečtení. Čtenář, stejně jako divák adaptace, nemusí ani poznat, že na pergamenu bylo předtím něco jiného a může dílo vnímat zcela nově. Oproti tomu budou tací, které původní obsah ruší, protože ho znali, ale i tací, kteří jsou s původním dílem obeznámeni, ale na nový fikční svět rádi přistoupí. Každá ze skupin bude mít jiný zážitek.

Dramatizace je tedy užší pojem, respektuje původní svět předlohy a činí ho dramatickým (či jinak jevištně předveditelným), adaptace vytváří vlastní fikční, a k tomu ho činí dramatickým, nebo takovým, jaký ho zrovna potřebuje mít. V tom se adaptace nedramatické látky shoduje s dříve popisovanou adaptací dramatu. I v tom případě adaptace původní dramatický text přepisuje, podřizuje ho novým pravidlům a není důležité, zda jde jen o aktualizaci a snahu zachovat původní dílo,

²¹ To nevylučuje možnost předem se rozhodnout jaká linka a část původního příběhu bude během dramatizace uchována a jaká naopak zkrácena. Pokud by se však přistoupili přímo k přepisu částí textu tak, aby odpovídali koncepci, dostáváme se už opět do vod adaptace.

nebo zda se jedná o nějakou formu dekonstrukce textu, svět, který vytváří adaptace, je zkrátka jiný než svět originálu.²²

3.2 Forma a obsah

Od právního pohledu na věc se lze posunout ke kategoriím estetickým, k obsahu a formě. Formu lze chápat jako umělecké, originální vyjádření a obsah jako myšlenku či nápad.²³

O drammatizaci už byla blíže řeč. Z hlediska zmíněných dvou kategorií lze říci, že je v jejím případě víceméně zachován obsah, ale mění se forma vyjádření, tj. způsob komunikace. Ze zmíněné epiky do dramatu, případně z prozaického vyprávění do jevištního vyprávění s prvky předvádění. Zároveň se autor drammatizace ale snaží většinou zachovat formu ve smyslu poetiky autora předlohy.

Adaptace pak většinou také zachovává obsah (ač to není pravidlem), ale zásadně mění formu, způsob vyjádření a to nejenom ve smyslu komunikace, ale hlavně ve smyslu poetiky předlohy a ve smyslu samotné tematizace díla. Adaptace nemusí zachovat ani fabuli, ani syžet, ani styl nebo žánr, původním dílem se může jen inspirovat. Proto je u adaptace většinou uvedeno na místě autora jméno adaptátora, případně adaptátora a autora najednou. Vzniká totiž víceméně nové, byť palimpsestové, dílo.

Jak drammatizace, tak adaptace, jsou chráněny autorským právem. Co se týče ryze praktické stránky, záleží, kdo je deklarován jako autor. Samozřejmě je ale záležitost zase o něco složitější, jelikož zde nejde jen o práva majetková (kdo má nárok na odměnu, tantiémy atd.), ale i práva nemajetková, tj. o osobnostní práva autorská, kde se ocitáme na tenkém ledě. Autor má ze zákona prostředky, v případě, má-li pocit, že úpravce/adaptátor/drammatizátor, příliš zasáhl do jeho díla, jak se u soudu bránit. Může s úpravou nesouhlasit, ač k ní dal předtím svolení. Zároveň také může nesouhlasit s cizím autorstvím, pokud je toho názoru, že adaptace stále přímo vychází z jeho díla, tj. nechce přijít o autorství. Zatím se tato práce při hovoru o drammatizaci a adaptaci zmiňovala převážně o hlediscích estetických, pragmatických, případně právních, ale opomíjela hledisko etické.

²² Celou věc výstižně shrnuje prof. Jan Císař v rozhovoru pro Český rozhlas: Slovo o divadle na Českém rozhlasu Vltava, 26.11.2016, dostupné online (2.7.2019).

[<http://hledani.rozhlas.cz/iRadio/?query=&reader=&stanice%5B%5D=ČRo+Vltava&porad%5B%5D=Slovo+o+divadle&offset=30>]

²³ O tom také blíže: Hutcheon 2006: 9, kapitola *Exactly what gets adapted? How?*

Pokud vše probíhá správně, přiznává se adaptace ke své předloze. V takové chvíli existují dva autoři. Autor původního textu a autor předlohy.²⁴ Mohou nastat ale různé speciální případy. Jeden, který se pravděpodobně spíše nabízí, je, že adaptace původního autora nepřizná. Ať už je to z jakéhokoli důvodu, jedná se samozřejmě o složitou situaci. Zákony autora původního díla chrání. Termíny jako jsou „literární předloha“ či „preexistenční dílo“ se v teorii i praxi autorského práva používají. Přesto se však přesný prohřešek těžko dokládá, a i když to může být zjevné, není to z hlediska práva tak snadné – například jak rozlišit mezi tím, co mohlo teoreticky napadnout kohokoli, a co mohlo napadnout jen původního autora a tudíž je to součástí jeho originálního díla. Je to otázka etická, která přesahuje k otázce morální a jak zmiňuje Jaspers ve svém díle *Otázka viny*, morální vina není právní kategorie.

Z etického hlediska je ale ještě zajímavější jiný případ. Autor původního díla je sice uveden, ale není spokojen s provedením a vyzněním adaptace. Buď by ho chtěl jako autor předlohy zakázat, nebo s ním aspoň nebýt jakkoli spojován. Nejdříve se může zdát, že snad autor předlohy posuzuje umělecké provedení adaptace, ale o tom tu řeč není. Pokud mluvím o této etické otázce, mám na mysli případ, kdy je téma původního díla obráceno a vykloubeno natolik, že hodnotově, ideově, zastává například postoje, které jsou původnímu autorovi cizí, či přímo odporové.

V roce 1940 si Joseph Gobbels objednal v rámci říšské propagandy natočení filmu *Žid Süß* podle předlohy židovského autora Feuchtwangera. Film režiséra Veita Harlema byl zásadní adaptací, která proměnila humanistické protifašistické dílo v protižidovský nenávislný snímek. Feuchtwanger sám na to v roce 1941 z exilu v USA reagoval, ale samozřejmě to k ničemu nebylo. Neměl šanci domoci se ze strany nacistického Německa ochrany svých osobnostních práv. Režisér filmu byl po válce souzen a osvobozen. Dnes je možné film promítat jen se zvláštním povolením a toto promítání musí splňovat určité podmínky. Mimo jiné musí být divákům znám kontext jeho vzniku a promítání musí být doprovázeno debatou o tomto tématu. Toto je samozřejmě nejextrémnější možný případ, ještě navíc v kontextu válečné propagandy, ale autor může podobný pocit získat i dnes a nemusí se jednat jen o adaptaci, může jít i o interpretaci. Záleží pak do velké míry

²⁴ Z právního hlediska mají oba nárok na odměnu

na smlouvě, kterou má autor s institucí podepsanou,²⁵ na míře zásahu do osobnostních práv autora, a pak samozřejmě opět na otázce osobní morálky a etiky dramaturga/adaptátora/režiséra a to jak u samotného procesu adaptace, tak u jednání s autorem. Ostatně při dramaturgii románu Egona Hostovského *Cizinec hledá byt* pro Divadlo Disk jsem se s dědičkou práv, dcerou Egona Hostovského, Olgou Hostovskou, setkal, a o mém přístupu k textu jejího otce jsme vedli poměrně dlouhou debatu.

²⁵ U českých autorů jsem nic takové neslyšel, ale u zahraničních jsou známé případy, kdy musí inscenace a daná interpretace projít schválením autora nebo jeho agenta... nedovoluje se zkracování, přepisování atd.

4. Adaptace jako proces

Není se ani v nejmenším čemu divit, že jsou různé formy úpravy textu, nebo i proces vzniku inscenace, připodobňovány k překladu. „Stejně jako neexistuje doslovný překlad, neexistuje ani doslovná adaptace (...) Transpozice do jiného média, či dokonce i posun v rámci stejného média, vždy vyžaduje změnu, nebo řečeno jazykem nových médií, „přeformátování. A vždy tu budou jak zisky, tak ztráty.“ (Hutcheon 2006: 16). To se týká jak různých forem úpravy textu, tak překladu z cizího jazyka.

Snad i proto říká Jiří Levý už v šedesátých letech, že je „předloha pro překladatele materiálem, jež má umělecky zpracovat.“ Na překlad pak klade následující požadavky:

1. pochopení předlohy
2. interpretace předlohy
3. přestylizování předlohy

(Levý 2012: 50)

Levý mluví o přípravné fázi překladatele, pochopení předlohy, která se však obecně neliší od přípravné fáze úpravce nebo posléze i režiséra. Stejného názoru je i Katie Mitchell ve své knize *Director's Craft*: „Myšlenky, které tvoří základ dramatického textu, určují všechno, co se říká nebo dělá v průběhu hry, takže jim musíte do hloubky rozumět. Existuje nicméně rozdíl mezi určením těchto základních myšlenek a tvorbou koncepce toho, jak budete hru interpretovat. Koncepce je něco, co režisér hře vnucuje. Myšlenka je to, co měl na mysli autor, když hru psal – ať už vědomě či podvědomě.”²⁶ (Mitchell 2012: 47). Mitchell je režisérka, která si zakládá na zcela konkrétní realistické interpretaci textů. Ve své knize upozorňuje, že hrozí nebezpečí ve zbrklé interpretaci a vymyšlení konceptu. Ten pak totiž zpětně ovlivňuje pohled na původní text.

Ať už je ale přístup režiséra nebo úpravce jakýkoli, musí před samotnou adaptací či dramatizací bezpochyby poznat svět originálu. Než začne tvořit jiný svět,

²⁶ Pracovní překlad: „The ideas that underpin the text determine everything that is said and done during the action of the play, so you must have a firm grasp on them. There is, however, a difference between identifying these ideas and arriving at a concept of how you are going to interpret a play. A concept is something that the director imposes on a play. An idea is what the writer focused on whilst writing the play – either consciously or unconsciously.“

musí umět vstoupit do toho původního. Teprve pak může přistoupit k interpretaci a posléze k přestylování materiálu.²⁷

„Rekonstrukce skutečnosti si vyžaduje představivost a promyšlenou interpretaci textu.“ (Levý 2012: 53). Levý používá termín „rekonstrukce“, což implicitně znamená, že potom, co si překladatel představil skutečnost originálu, snaží se vybudovat v jiném jazyce jeho ekvivalent, svět, který mu nejpřesněji odpovídá. Tento přístup bychom ještě mohli aplikovat na dramaturgickou v původním smyslu. Na ni se totiž dá nahlédnout jako na překlad z jednoho jazyka – nedramatického – do jiného jazyka – dramatického. Jak ale sám Levý dále upozorňuje: „... při nesouměřitelnosti obou jazykových materiálů není možná úplná významová shoda vyjádření mezi překladem a předlohou, a pak nestačí jazykově správný překlad, ale je nutná **interpretace**. Častý je případ, že mateřský jazyk není schopen významově tak širokého nebo mnohoznačného výrazu, jaký je v originálu; překladatel pak musí význam specifikovat, rozhodnout se pro jeden z užších významů, a k tomu potřebuje znát skutečnost, která se za textem skrývá.“ (Levý 2012: 56)

A zde se konečně dostáváme ke druhému požadavku, na který Levý hned v úvodu své teorie překladu upozorňuje, k nezbytnosti interpretace. Pro divadelní tvůrce je dramaturgická interpretace základem jakékoli další práce na textu, ale stejně tak je tomu i pro dramaturgického či adaptátora. Sám Levý se při slovech o dramaturgické interpretaci nutně pro dobrého překladatele obrací k Stanislavskému a říká, že by měl být překladatel vystaven některým metodám vhodným k odkrývání podtextu, které učil Stanislavskij své žáky. To je všechno dobře možné, ale interpretace překladatelova a interpretace divadelního tvůrce, ať už adaptátora nebo režiséra, se od sebe liší.

Překladatel se totiž snaží dosáhnout ideální rekonstrukce. Musí ovládat umění interpretace, aby pochopil, co se v díle skutečně děje a jak je jeho účinku dosahováno. Totéž pak musí zvládnout předat v jiném jazyce. To samé musí pochopit i adaptátor či režisér, ale nutně musí události daleko více specifikovat, konkretizovat. Spolu s větší konkretizací pak probíhá i podřizování textu dramaturgicko-režijní koncepci. Právě tento krok je ten nejzásadnější rozdíl, mezi překladem a adaptací, ale také mezi interpretací překladatele a interpretací režiséra.

²⁷ Což je u adaptace či dramaturgické formy, jak konkrétně vyprávět příběh tak, aby sdělil to, co tvůrce chce, nebo to jak tvůrce interpretuje předlohu. U samotné režie by to byla forma inscenace – jak se režisér snaží dosáhnout kýženého výsledku, své interpretace.

Pro Levého je ideální rovnice překladatelského procesu následující: text originálu – představovaná skutečnost – text překladu, pro adaptátora i režiséra by rovnice vypadala následovně: text originálu – představovaná skutečnost – text představované skutečnosti/ podoba představované skutečnosti.

4.1 Představovaná skutečnost

Ona představovaná skutečnost je pro překladatele co nejdokonalejší představa skutečnosti uměleckého díla, které má v úmyslu přeložit. Pro adaptátora je to jak představa skutečnosti uměleckého díla, tak ve druhé fázi představa propojení skutečnosti výchozího uměleckého díla s režijně-dramaturgickou koncepcí inscenace. Totéž platí nejenom pro adaptátora, ale i pro dramaturga, který stojí před běžnější dramaturgickou úpravou textu. Dosud příměr k překladu víceméně fungoval, od tohoto bodu se však začínají oba procesy rozcházet a už se nikdy skutečně nestřetnou. Pro úplnost se lze s Jiřím Levým rozloučit jeho názorem na úpravu. Překladatelé by ho měli respektovat, ale pro divadelního tvůrce je výzvou k činu: „„Prosazuje-li překladatel ve své práci vlastní ideu proti ideji díla, navrhuje na původní význam nový výklad, vytváří jinotaj. Pak nelze mluvit o realistickém překladu²⁸ (...) A především překladatel nesmí svou koncepci, ať již ideovou nebo uměleckou, prosazovat zásahy do textu, zkracováním nebo doplňováním originálu; to pak není překlad, ale **úprava**, a každá úprava deformuje umělecké dílo.“

Ještě bychom mohli říci, že Levého slova mohou být přeneseně částečnou kritikou deduktivního způsobu režie²⁹, kdy režisér dílu vnucuje svou ideu na úkor autora, ale tak či onak by se tím zásadně omezoval manévrovací prostor divadla a dokonce by podobný přístup divadelních tvůrců divadlo okrádal o to nejcennější co má: možnost vyjádřit se pokaždé znovu k současnosti, být vždy tady a teď. Ona Levého úprava je totiž na divadle nutnou interpretací, které žádná divadelní inscenace nemůže uniknout. Jelikož se divadelní akt děje tady a teď přímo před divákem, je jím vždy vřazován do aktuálního kontextu – doby, prostoru, ale i do tak přízemních věcí jako aktuální nálady diváka. Knihu lze zavřít a vrátit se k ní jindy,

²⁸ Realistický překlad je možná zavádějící termín, ale Levý tím míní překlad odpovídající svými kvalitami originálnímu textu. K dobově podmíněné frazeologii tohoto výrazu viz. Pechar 1986: 6-7

²⁹ Mluví-li práce o induktivním a deduktivním způsobu režie, má na mysli dva krajní režijní přístupy. Při přístupu induktivním vzniká forma inscenace plně na základě textu hry, to je hlavní výchozí bod režiséra. Oproti tomu deduktivní režisér vnucuje látce hry svá vlastní témata, své vlastní formy a svou vlastní estetiku. (Ostermeir 2016: 132 – 3)

počká, divadlo nepočká, mohu ho navštívit znovu, ale díky své proměnlivosti bude pokaždé trochu jiné stejně jako jeho kontext.³⁰

Úprava je tak pro divadlo výzvou k činu. Právě úprava nabízí možnost vyjádřit se k současnosti, předat dílo tak jak ho čtu já a můj tým právě dnes, jak ho čteme jenom my a nikdo jiný ho už tak číst nebude. Proto je tak vzrušující divadlo vytvářet a navštěvovat, proto nás zajímá jak bude jinak vyložen Shakespeare, Molière nebo Čechov, co mi tato hra řekne dnes v této interpretaci, úpravě, adaptaci. „Nikdy se nedobereme toho, co za scénické možnosti skrývají hry takových dramatiků, jako byl například Gogol, Ibsen, Strindberg nebo Čechov, nebudeme-li si vědomi, že to, čím se v jejich případě zabýváme, není *literatura*, ale texty určené pro *divadlo*, případně texty přímo projektující nové divadlo.“ (Vostrý 2010: 111)

Jaroslav Vostrý ve své knize *Scénologie dramatu* upozorňuje na to, že mnohá velká divadelní díla předznamenala divadelní vývoj daleko předtím, než byl k vidění na jevištích. Kolik divadelních tvůrců inspiroval jen Büchner svým *Vojckem*, kterým předznamenal expresionismus a hlásí se k němu jak epické, tak postdramatické divadlo. Stejně texty dodnes nabízejí tvůrcům mnoho inspirace k vlastní tvorbě, ale tito tvůrci, my, se ptáme jak může ten který dramatik promluvit dnes. Jak může skrze něj promluvit naše generace, naše společnost. To je však věčný požadavek divadla, nemění se, jen se ho dosahuje různými způsoby. Může to být přístup induktivní režie a co největší respekt k původnímu textu a snaha naplnit inscenaci dnešním herectvím a apelem na témata, která v textu rezonují dnes, může to být deduktivním způsobem režie, který na hru napasuje svoje vidění věci, a může to být cokoli mezi těmito dvěma póly. Adaptace, aktualizace, lokalizace, parodie a mnoho dalších možností. Vždy ale platí, že „Jako divadelní režisér komunikujete se dvěma nezbytnými složkami: s materiálem (*Stoff*) textu hry a se současností – současností doby a současností vašich herců, vašeho tvůrčího týmu a vašeho publika. Samotná podstata režie je inscenovat hru v současnosti – a to znamená inscenovat ji tak, jak to ještě nikdo před vámi neudělal, jak to ještě nikdo před vámi ani nemohl udělat, a jak to už nikdy nikdo neudělá... naše inscenace je *naše* inscenace – staví proti sobě

³⁰ Příkladů lze najít mnoho, jeden za všechny z repríz inscenace našeho ročníku, Cizinec hledá byt. Během jedné reprízy jeden z herců upravil/deformoval svou repliku a místo ní citoval Babišovo: „Nikdy neodstoupím, niky! Nech si to všichni zapamatují!“ Sám nemám takové přímé aktualizace rád, ale v den protibabišovských protestů na nedalekém Staroměstském náměstí, kdy možná někteří diváci přišli přímo odtamtud, se jednalo o využití kontextu a úpravu textu (nepříliš velkou), která náhle s diváky velmi silně rezonovala. Kdyby to bylo o den dříve nebo později, takovou reakci by to jistě nevyvolalo. Jedná se jen o naivní příklad. Úplně něco jiného byl samozřejmě společenský kontext před rokem 1989 atd.

skutečnost textu hry a realitu životní zkušenosti a osobností herců a dalších umělců, kteří se dali dohromady, aby zinscenovali tuto konkrétní hru v tuto konkrétní chvíli.“³¹ (Ostermeier 2016: 133)

Toto je základní důvod úpravy veškerých textů, což však neznamená, že bez úpravy textu se nelze vyjádřit k současnosti. Představovaná skutečnost, kterou si vůbec dokážeme dnes představovat přece bude vždy vycházet z toho, jak se na věc díváme dnes, není ani možné dívat se na věc jinak. I pokud se díváme do historie, vnímáme ji skrze dnešní chápání světa. Těžko se od podobného vidění oprostit. Pokud ale vnímáme skrze text základní konflikty a emoce, které se v průběhu stovek let nemění, a pokud se tyto konflikty snažíme převyprávět dnešním divadelním jazykem, měli bychom být schopni vyvarovat se pouhé manipulace s předlohou.

Ostatně jak říká Jan Vedral: „Slovo manipulace je v souvislosti s dramaturgickým pohledem na problematiku přece jen příliš silné. Implikuje, že je to autor (či režisér), kdo manipuluje ze své vůle (svévolně) a ze své moci (všehoschopné) všemi složkami jevištního díla, tedy i časovými rovinami (...) Zdá se mi naopak, že v každém napsaném, právě režisérem inscenovaném díle, v každé látce, která je právě autorem v dramatické podobě psána, je někde vevnitř schován ten správný klíč k vyprávění/předvádění, ten správný způsob sdělování, právě tak jako je v onom díle a v oné látce skryt smysl, který inscenováním či psáním teprve odhalujeme.“ (Vedral 2015: 146-7).

Jan Vedral zde mluví o režijním přístupu, k němuž se hlásí i Thomas Ostermeier, ostatně jeho praktické upozornění působí podobně: „Když máš nápad, zapomeň ho!“ a Katie Mitchell o tom mluví v souvislosti s „vnucování konceptu“ interpretovanému dílu.

To neplatí jen pro adaptátora či úpravce, ale samozřejmě také pro režiséra, jak pokračuje Ostermeier: „...zapomeňte svůj nápad a místo toho se znovu a pořádně podívejte na to, co vám říká text. Jistěže můžete být odlišní a změnit text, který dramatik napsal, a můžete vypilovat a zintenzivnit dramatické situace... Ale jestli chcete být jiní než text, musíte být lepší! Když chce režisér udělat něco jinak, než

³¹ (pracovní překlad) As a theatre director, you are in communication with two essential materials: the *Stuff* of the playtext, and the present – the present and the presence of your actors, your artistic team, and your audiences. The very purpose of *Regie* is to stage the play in the present – and that means, staging it in a way no one ever has done it before, and like no one had been able to stage it before, and no one will ever be able to stage it again... our production is *our* production - it confronts the reality of the playtext with the reality of life experience and the personality of the actors and the other artists who have come together to stage the play at this particular moment in time.

jak to předepisuje situace hry definovaná okolnostmi, musí být schopný vysvětlit přesně proč. A měl by u toho být velmi kritický: přidávají tyto změny něco? Jsou skutečně lepší než to, co napsal Shakespeare nebo Ibsen? Nebo bude lepší, když je pustíte z hlavy?³² (Ostermeier 2016: 137).

Přes tato slova bychom určitě nemohli říci, že se Ostermeier bojí přepisů, adaptací a různých mnohdy velkých úprav textu. Ostatně o jeho přístupu k překladu, který je zároveň přepisem, už byla dříve řeč. Domnívám se, že to, o čem oba mluví, je jakási režijní svévole,³³ při které režisér odmítne text do hloubky poznat a rovnou ho začne interpretovat. Vůbec k žádnému přepisu nebo adaptaci tady nedochází, to znamená, že se text řídí původními pravidly, ale režisér se je z nějakého důvodu rozhodl nevyslyšet a jeho rozhodnutí tak naruší funkčnost dramatického světa hry.³⁴ Nebo, jak zaznělo od Katie Mitchell, to také může být zcela nechtěná zbrkllost v interpretaci, která pak vede k tomu, že je na text aplikován režijní výklad, který ale funguje jen částečně, jako by byla hra větší než její nedokonalá interpretace.

Skutečně vědomý přepis textu nebo intertextuální režijní výklad ale fungují na jiných principech a jsou zcela srovnatelné s činoherní dramatickou interpretací. Nejedná se o ohýbání původního materiálu, o manipulaci s ním. „Ohýbání“ v sobě implikuje představu, že máme stavbu původního textu a našimi zásahy dochází k její ohýbání, při němž hrozí zlomení, rozpad toho původního. Úpravy textu a adaptace, o nichž ale mluví tato práce, jsou aktem budování nové stavby opodál. Původní stavbu z oken vidíme, ale naše stavba ji nijak neohrožuje.

Pokud je adaptace palimpsest, můžeme se snažit číst seškrábaný text, ale nebudeme mít velký úspěch, navíc by naše snaha neměla moc velký smysl. Divák, ale i kritik, tak musí přistoupit na to, že představovaná skutečnost autora adaptace

³² Pracovní překlad: „I am... always mindful of the anecdote according to which Helene Weigel once told an actor. „If you have an idea, forget it!“ The same is actually true for the director, most of the time: forget your idea, and instead look closely at what the text tells you. Of course, you can be different and alter the text that the playwright wrote, and you can tweak and intensify the dramatic situations... But if you want to be different from the text, you have to be better than the text. If the director wants to do something different from the situation defined by the circumstances, he or she must be able to explain exactly why. And one ought to be very critical: Do these changes add anything? Are they really better than what Shakespeare or Ibsen wrote? Or are you perhaps better off forgetting them?“

³³ Ostatně toto slovo Jan Vedral dále také používá

³⁴ Např: V letošní letní inscenaci Strakonického dudáka v Plzni v režii Marka Němce je princezna Zulika vyložena jako pitomá a nepřitažlivá dívka, která jde Švandu políbit a místo toho ho celého olíže. Celá situace se Zulikou je pro Švandu odporná a nesnesitelná. Přesto, když přijde Doroška, nic moc neudělá a zůstane. Ve Švandovi nedošlo ale k žádné proměně, za což může výklad, který klade důraz na zábavnost za každou cenu a nadsazuje jí nad dramatické oblouky postav. Zůstává prázdná zábavnost. To bych vnímal jako přizpůsobení textu žánru, který ale nefunguje ve všech momentech inscenace.

(zde myšleno i režiséra) nemusí odpovídat jeho představované skutečnosti, a že musí hledat nová pravidla, jak tuto skutečnost vnímat.

Jsem tak toho názoru, že pokud má divadelní tvůrce v úmyslu s originálem svévolně manipulovat, měl by si dát tu práci a nejdříve dramaturgicky analyzovat původní text. Měl by projít stejným procesem jako režisér, který se rozhodne pro novou interpretaci. Tento krok by měl být společný oběma režijním přístupům, induktivnímu i deduktivnímu. Pokud se po této analýze tvůrce rozhodne, že chce příběh vyprávět jinak, neměl by tento výklad vnutit původnímu textu, do původního světa, ale měl by si vytvořit svět vlastní.³⁵

To samozřejmě nevylučuje nesouhlas autora a polemiku tvůrců. Milan Kundera je známý tím, že různé formy adaptací a dramatizací hlasitě odsuzuje. „Rewriting. Adaptace, transkripce, filmové, televizní. Rewriting jako duch doby. „Jednoho dne bude veškerá minulá kultura úplně přepsána a úplně zapomenuta za svým rewritingem.“ (Kundera 2014: 31). Rewriting ale neznamená zapomenutí, rewriting, který Kundera tolik odsuzuje, znamená nové zpracování, znamená, že přepisované dílo mělo pro dalšího tvůrce takové kvality, aby se jím zabýval a posouval ho v čase a prostoru, aby s ním trávil čas. Oškrabal pergamen a napsal na něj nový text. Rewriting tak lze vnímat i jako projev úcty. Ač je autorem někdo jiný, málokdy se k původnímu autorovi nezná, málokdy ho zapře. O kvalitě původního díla pak rozhoduje, že adaptace a různý rewriting většinou slouží jednorázově, na jeden film, inscenaci, ale předloha přetrvává a stává se předlohou pro další a další díla. Adaptace je pohled z jednoho světa do jiného. Není nutná, ale umí nahlédnout jiné aspekty a předvést jiný kontext, i díky tomu nemusí a neměla by být vnímána negativně vůči předloze. Naopak, ač se poměrování s předlohou nabízí a kritika se jí často nedokáže ubránit místo toho, aby se snažila dílo nově přečíst, dalo by se říci, že se jedná o nepochopení adaptace jako takové. „...protože jde o adaptaci jako přiznanou programovou transpozici, není a neměla by být předmětem diskuze „věrnost“ či „blížkost“ inscenace „originálu textu“, neboť inscenace se v tomto pojetí stává samostatným autorským dílem, kde ve scénickém tvaru je v nějaké podobě a míře obsažen původní text.“ (Císař 2016: 158)³⁶

³⁵ Což může být jak vlastní svět ve smyslu výrazného a originálního režijního konceptu, tak ve smyslu přepisu textu.

³⁶ Já sám jsem si zažil podobný přístup kritiky při reflexi inscenace *Synáček* podle Musilova románu *Zmatky chovance Törlesse*. Vytvořil jsem adaptaci na motivy Musilova románu, která se věnovala jinému hlavnímu tématu a upraven byl i prostor jednotlivých postav. Törless už nebyl hlavní postavou. Přesto se mnou během diskuze začal Vladimír Mikulka diskutovat o tématu vzestupu totalitarismu, které spatřuje v Musilově textu. Neustále se mě ptal proč jsem si text zvolil, když mluvím

5. Dějiny a umění: rewriting jako projev svobody

Historik samozřejmě pracuje jinak než literární autor.³⁷ Zpracovává fakta a kontexty a snaží se o co nejobektivnější popis událostí. Nová fakta, nebo podstatné změny v nazírání na již známá fakta, pak vytvářejí nové kontexty. Pokud se pohled na dějiny mění, a je možné je nově interpretovat, není to však od pohledu adaptátora tak velký rozdíl. Možnost přepisu, rewritingu, tak může působit jako úchvatný pocit svobody, podobně jako popisoval svůj pocit v roce 1989 historik Tony Judt: „Budoucnost Evropy by vypadala dosti jinak – a stejně tak i její minulost. Z retrospektivy by teď období let 1945-89 nebylo viděno jako práh nové epochy, ale spíše jako dočasné období: poválečná vsuvka, nedokončená věc konfliktu, který skončil v roce 1945, ale jehož epilog trval dalšího půl století. Ať už na sebe Evropa měla v nejbližších letech vzít jakoukoli podobu, ten dobře známý, uspořádaný příběh toho, co se předtím stalo, se navždy změnil. V tom ledovém prosinci střední Evropy se mi zdálo jasné, že dějiny poválečné Evropy budou muset být přepsány (rewritten).“ (Judt 2010: 2)

A stejně jako se mění neměnné dějiny, jako se měnit musí, mění se i pohled na umělecká díla. Dnešní evropský historik se snaží o maximální objektivitu, ale i snaha o maximální objektivitu je interpretace. Jedná se o světový liberální demokracie a jejího vzdělávacího systému. Komunistické, nacistické či jiné totalitní ideologie se snahou o objektivitu nezdržovali, naopak spíše využívali a dodnes využívají historická fakta k prosazení vlastních politických cílů.

Za příklad účelového výkladu dějin, které jsou přepisovány podle toho, kdo je zrovna u moci, a jak se komu hodí která interpretace, může posloužit smrt Jana Masaryka. 10.3 1948 byl Masaryk podle posledních zjištění z roku 2003³⁸ napaden a posléze svržen neznámými pachateli na nádvoří Černínského paláce. V samotném roce 1948 však komunistická strana hovořila o sebevraždě z deprese.³⁹ V tomto případě funguje rewriting dějin jako přepis kontextu. Jelikož nám bylo po roce 1989 umožněno přepsat naši historii⁴⁰, můžeme si dnes dovolit

právě o tomto. Mé důvody však byly jiné a i proto jsem text adaptoval a ne „pouze“ dramatizoval. Mikulka však odmítl na takové východisko přistoupit.

³⁷ O tom již Aristoteles v Poetice: „Uspořádání děje přitom nemůže být v epické básni stejné jako v dějepisném pojednání, v němž je třeba popsat nikoli jeden příběh, nýbrž jednu dobu, co se v ní stalo s jedním člověkem, nebo s více lidmi, tedy události, z nichž každá má k ostatním nahodilý vztah.“ (Aristoteles 1996: 103)

³⁸ Které provedl Úřad dokumentace a vyšetřování zločinů komunismu

³⁹ A to ještě před provedením pitvy a ukončením vyšetřování

⁴⁰ Tj. výklad naší historie

hájit náš přepis, a jelikož za tímto přepisem stojí symbolicky celý západ, posléze vítěz Studené války, musí nakonec Rusko ustoupit této interpretaci dějin. Tony Judt pak, jak říká, v ledovém prosinci střední Evropy v roce 1989, pochopil, že dosavadní verze dějin už neplatí. Šlo o projev svobody, o oddechnutí si ode lži propagandy obou stran konfliktu Studené války.

Tak výrazné dějinné převraty sebou vždy nesou otázky jak se vyrovnat s novým světem. A pro umělce: jak tento svět reflektovat v umění, jak o něm a k němu promlouvat. Zásadněji tu otázku pokládají autoři ptající se co zbývá po Osvětimi, co ještě zbývá po tak nepředstavitelné události jako byl holokaust. „Událost holokaustu jako radikální eliminace události. A spolu s tím eliminace jakéhokoli možného vztahu k tomu, co je na příchodu (...) ve světě po holokaustu vycházejí najevo stopy, které byly až dosud skryté – stopy neuskutečněného projektu *jiné* moderny, jemuž říkáme postmoderna (...) náš svět je jakoby citován v jiném kontextu, vnějšek je neodlišitelný od vnitřku, známé je náhle cizí, změnila se tvářnost světa, ta, kterou mi ukazuje, když se ohlížím potom, co je možné.“ (Petříček 2018: 188/293)

Na dobu po druhé světové válce, po Osvětimi, reagovalo pochopitelně novým uměleckým výrazem i divadlo. Píší se hry, které jsou později zahrnuty pod termíny „absurdní divadlo“ nebo „postdramatické divadlo“. Cílem této práce není zkoumat vliv válečné zkušenosti a destrukce Evropských zemí na divadelní tvorbu. V samotné historii divadla je však znatelné, že krom nových divadelních směrů se po válce také začíná klást větší důraz na novou interpretaci. Ta začala „v padesátých letech platit spíše za normu než za úchylku.“ (Brockett 2008: 656). A od chvíle, kdy začala být plně přijímána mnohdy výrazná režijní interpretace klasických textů,⁴¹ je to už jen krok k adaptacím klasických nedramatických textů.⁴² To je k jejich přepisu do nového a jiného světa, ne jen k jejich zdramatizování. Svět se totiž natolik proměnil, že se divadlo musí nutně ptát, jak ten který text promlouvá nejen ke svému světu, ale i k tomu našemu dnešnímu, k tomu proměněnému. Petříček říká, že filosofie reaguje na Osvětim změnou svého diskurzu: „... jeví-li se pak filosofická výpověď jako paradox, je to jen proto, že musí zkoumat samy hranice rozumění...“ (Petříček 2018: 195).

⁴¹ Která se pojí se jmény divadelních velikánů jako byl Jean-Louis Barrault, Zeffirelli, Brecht (spíše autorská interpretace událostí) Peter Brook (jeho Lear, který objel Evropu), Grotowski, Peter Stein, ale u nás např. Radok, Grossman, později Vostrý, Schorm atd. To nevyklučuje další velké režiséry druhé poloviny 20. Století jako třeba Vinavera, Mnouchkine atd. Ostatní jsou slavnější spíše inscenacemi nových her.

⁴² Nevytvářím zde žádné hierarchické rozdělení interpretace a adaptace, ty považuji za rovnocenné

Divadlo reaguje velmi podobně, ocitá se na poli velké svobody, ale zároveň hrůzy z toho, jak teď něco vyjádřit. Drama se vydává cestou rozkladu jazyka a absurdní divadlo se pomalu střetává s divadlem postmoderním, kde je změna diskurzu ještě patrnější. Postdramatické divadlo, ať už tento termín chápeme jakkoli, je produktem této doby, ač lze samozřejmě, jako vždy, kořeny vysledovat hlouběji v historii. Na to ostatně poukazuje Jan Vedral hned v úvodu své knihy *Horizont události*: „Svázanost divadla s dramatem, a skrze drama také s literaturou, je v soudobém přemýšlení o divadle záležitost poměrně známá (...) Příkladně od 90. let 19. století se ale divadlo z této své svázanosti chce vymanit. Různé emancipační projevy teatrality jako základního zdroje sdělení divadelního díla (a ne jako „ilustrátora“ či „ozvučovatele“ sdělení napsaného dramatu) dostávají různé etikety...“ tj. například epické divadlo (Brecht), antidrama (Esslin), nedivadlo (Vyskočil), performance (Schechner), antropologické divadlo (Brook, Barba, Grotowski) a nakonec postmoderní divadlo (Lehmann). (Vedral 2015: 10-11)

Projevy postdramatického a postmoderního divadla jsou dnes už všeobecně známy. Jedná se o konec diskurzivního-dialogického jednání, divadlo provádí vlastní sebereflexi, odhaluje jak funguje, komentuje samo sebe, rozpadá se časoprostor, stejně jako postavy, tělo, řeč. Postdramatické divadlo se nezdržuje otázkou, zda má oprávnění dělat si s jakýmikoli texty cokoli uzná za vhodné, texty tu jsou a divadlo si s nimi může dělat, co chce. Pokud si půjčíme slova jednoho z teoretiků postmoderny Jeana Baudrillarda, můžeme říci, že postmoderna „začíná likvidací všech vztažných bodů“ (Baudrillard 1981: 4)

Pokud divadlo prošlo vlivem společenských změn a v reakci na události 20. století takovouto proměnou diskurzu, podobně jako filosofie po Osvětlení, nutně se mění i uvažování ryze interpretačního divadla, které se postmodernímu přístupu do jisté míry brání. Kdyby nijak jinak, tak alespoň tím, že se vůči němu musí vědomě vymezit. Thomas Ostermeier tímto způsobem došel ke svému novému realismu, k němuž se hlásí. „Jako divák na počátku 90. let v Berlíně jsem už měl dost cynismu, s jakým se dělalo divadlo například ve Volksbühne, které kritika označovala za „dekonstruktivistické“ a jež stavělo na tom, že „velké příběhy“ už nám nemají co říci. A tak celá jedna generace mladých divadelníků, k níž se počítám, začala odmítat tento divadelní nihilismus a přestala pojmát jeviště jako prostor pro performanci nebo instalaci, v rámci které mizí herec, a naopak se snažila navrátit do středu jevištní práce příběh a dramatickou postavu“ (Chalaye 2006: 53).

Divadelní bojiště se tak dá vymezit následovně. Na jedné straně stojí frakce bojující proti vše zahrnující jednotě událostí a jejich skrytého smyslu.

Tato frakce se snaží podávat svědectví o neprezentovatelném, aktivuje nesmířené rozpory a dílo, které vytváří „nemůže být posuzováno tím, čemu Kant říká soud určující, (tj.) tak, že na tento text, na toto dílo budou aplikovány známé kategorie. Tato pravidla a tyto kategorie jsou tím, co dílo nebo text hledá.“ (Lyotard 1993 :28). Na druhé straně stojí frakce, která se stále přiklání k jednotě světa, může s ní být různě zacházeno, může zůstat jen v pozadí, ale není dotčena. Tato frakce věří, že divadlo může skrze příběh a jeho uchopení přinášet nové náhledy na náš ztracený a námi poškozený svět, nepřináší primárně svědectví, ale vypráví příběh a doufá, že ten ukáže, řečeno s Janem Císařem, dnešního člověka v situaci, v situaci, ve které by se možná sám neocítl, ale skrze kterou k němu dokáže divadlo hluboce promluvit. Jedná se o otázku po tom, zda má dění a život smysl, který sice může být skryt, ale umění ho dokáže postihnout, nebo zda žádný takový smysl neexistuje. Pokud skrytý smysl dění neexistuje, ztrácí smysl i jeho interpretace. Ta totiž dává událostem smysl a priori a ne a posteriori. Interpretace má tendenci dávat smysl událostem jejich zkoumáním (Shakespeare...), nikoli jejich výběrem, uspořádáním a teprve následnou interpretací (Brecht, Frish...).

Samozřejmě není rozložení sil tak vyhraněně černobílé, všechny divadelní formy a přístupy na sebe neustále živě a dynamicky reagují, ovlivňují se a vymezují se vůči sobě navzájem. Takže Thomas Ostermeier sice může tvrdit, že jeho divadlo roste z vymezení se vůči Franku Castorfovi, a že proto je pro něj respekt k textu na prvním místě, ale pak mu nedělá problém text přepsat a vložit do něj cizí textové materiály, což je postup bližší postmoderně.⁴³ V teoretické části zmíněný Jan Nebeský také pořád nepracuje formou zásadní intertextuální adaptace a postmoderní dekonstrukce. Podobně mezi přístupy osciluje Jan Antonín Pitínský. K postmoderně a divadlu jako svědectví o společnosti se v současné době na české scéně hlásí výrazně například Michal Hába, ale ani on se samozřejmě nevyhýbá jisté formě interpretačního divadla.⁴⁴

⁴³ Viz. francouzský protikapitalistický manifest jako projev v *Nepříteli Lidu*

⁴⁴ Pod režijní postmodernu inspirovanou Castorfem a Polleschem by se dal jistě zařadit *Nepřítel lidu* v MDP v Komedii, a spadala by sem jistě i adaptace *Dobrého člověka ze Sečuanu* (*Sežuan – Venuše ve Švehlovce*), už by sem ale nespadal například Molierův *Lakomec* z Klicperova divadla v Hradci Králové.

I samotná autorská úprava a adaptace textu, abychom se vrátili k hlavnímu tématu této práce, vyrůstá dnes z postmodernistického⁴⁵ přístupu k umění. Sice si vybírá jen to, co se jí hodí, ale striktně vzato přepisuje texty do dnešní neukotvené postmoderní doby. Dělá to sice často tak, že zachovává příběh a tradičnější podobu dramatu, že nerezignuje na historický odkaz divadla, ale příliš respektu přece jen také nemá, svědectví pro ní bývá důležitější.

Cílem interpretujícího režiséra není jen „uvést na jeviště literární předlohu (text), ale hlavně ji obdařit osobitým současným smyslem nově vznikajícím a existujícím na bázi poetiky inscenace“ (Císař 2016: 157). Interpretující režisér tedy hledá v díle smysl, který tam ukryl autor a aktualizuje ho ve vztahu k dnešní žité skutečnosti. Režisér hlásící se k postmoderně však spíše inscenuje představy a ozvěny, které v něm text vyvolává. Ty mohou být s původním textem stále výrazně spjaty, nebo se jím naopak jen volně inspirují. Adaptace stojí někde mezi oběma kategoriemi.

Dnešní umění nabízí ohromně svobodný prostor při tvorbě díla, ale tato obří svoboda sebou samozřejmě také nese mnoho nebezpečí. Pokud v postmoderním světě chybí veškeré vztažné body, je odpovědnost dramaturga (ale i režiséra), aby se jasně rozhodl, zda si vztažné body nově vymyslí, nebo je odhalí a současně zrekonstruuje v původním textu. Konkrétněji řečeno, zda sáhne k interpretaci či k adaptaci.

5.1 Režijní interpretace versus adaptace

Nová výrazná interpretace se tak stává svým způsobem přepisem díla, aniž by musel být zásadně přepisován text a aniž by se muselo jednat o zásadní intertextuální adaptaci.⁴⁶ Kdesi na hraně těchto přístupů je například nedávná inscenace Jana Klaty *Něco za něco* v divadle Pod Palmovkou.⁴⁷

Stále se jedná o Shakespeara, většina textu odpovídá originálu⁴⁸, fiktivní svět je svět Shakespearův, ač je také do velké míry náš. Nejsme svědky dekonstrukce⁴⁹, ale je to inscenace o kruté nadvládě mužů nad ženami, o tom, že mocní muži

⁴⁵ Postmoderní je stav díla, postmodernistický je úmyslný přístup autora/interpretátora/adaptátora

⁴⁶ Intertextualitou zde rozumím, že se smysl díla rodí v prostoru mezi smyslem jednoho díla a jiného díla, které jsou uvedeny do souvislosti. Pracuje se tak např. „montážně“, či pomocí citací, aluzí atd.

⁴⁷ Premiéra 27.1.2018, režie Jan Klata, dramaturgie Iva Klestilová

⁴⁸ Až na několik dopsaných či poloimprovizovaných vsuvek

⁴⁹ Dekonstrukce je další termín typický pro postmodernistický přístup. (fr. rozbírání, rozkládání), je to způsob rozumění a výkladu textu, který rezignuje na jednotný a celkový smysl, zdůrazňuje mnohvrstevnatost a pluralitu. S tímto termínem jsou spojováni hl. Foucault a Derrida.

nejdou daleko k tomu, aby je ponížili a zneužili, aby využili svého společenského postavení ve svůj prospěch. Inscenace měla premiéru v době, kdy vrcholila kampaň #meeto a ač jsem viděl mnoho dokumentárních dramát na podobné téma, žádné nebylo v tomto směru silnější a sugestivnější než Shakespearova hra *Něco za něco* v režii Jana Klaty. Téma jakoby přirozeně vyrůstalo z textu, jedná se o důslednou interpretaci, která odkrývá nedořečená místa Shakespearova textu a následně je nemilosrdně analyzuje, z čehož vyrůstá obraz krutého a temného světa ovládaného muži. Nejedná se ale o adaptaci jako v případě Nebeského *Krále Leara*. Z toho můžeme vyvodit hypotézu, že jediné, co odlišuje adaptaci od interpretace je otázka fikčního světa, o které již byla řeč. Není důležitá radikalita interpretace nebo míra adaptace, ale jejich fikční svět. Buď se jedná o takový, který se překrývá s fikčním světem autora, nebo tvoří dílo nový fikční svět. Není to hierarchická otázka kvality, jen otázka rozhodnutí tvůrců díla.

5.2 Co dál: adaptace jako ontologická změna, popkultura, imerze a sobecký gen

Adaptace není žádná nová věc. Stačí jen vzpomenout na Shakespeara, jehož mnohé původní originální hry jsou adaptací předchozích textů, ať už dramatických nebo jiných. Stejně tak lze jít ještě hlouběji do historie k textům antickým. Protože co jiného než adaptace jednoho mýtu jsou antické hry o stejné historické/mýtické události. Ve své *Elektře* se Aischylos, Sofokles i Euripides každý zaměřují na jiné téma a jinak na události nahlíží. Objevují rozdílnou interpretací událostí jejich jiný smysl. Adaptují je podle svého. Rozdíl je však v tom, že jsou jejich verze ukotveny stále ve stejném světě, ve stejném společenském a divadelním kontextu. Dnešní adaptace nemají se změnou kontextu, tedy světa, nejmenší problém. Adaptace bývá zásadnější a hlubší. Překódování původního díla je tak ve své podstatě proměnou ontologickou.⁵⁰

Ontologie tematizuje jsoucnost jako jsoucnost, je to základní filosofické téma a „vyslovuje pro celou klasickou filosofii závazné výchozí a předběžné rozhodnutí o povaze bytí. **Bytí je jsoucnost jsoucího, jsoucí v celku, zdůvodňující základ**“ (Benyovszky 1999:64). Takové chápání adaptace a to jak textové, tak režijní (intertextuální) je zcela v souladu s praktičtějším a obecně pochopitelnějším

⁵⁰ O tomto také Císař 2016: 157 - 167

pojmenováním, které tato práce dosud používá, tj. změna fikčního světa. Pokud je zde v rámci rozpravy o transpozici a překódování řeč o přesunu události do jiného světa, mám vždy na mysli proces ontologické změny. Ten totiž lze chápat jako proměnu bytí původního díla, tj. toho, jak se dílo projevuje, jak pro nás je. Proměňuje se jeho zdůvodňující základ.

Tato práce si neklade za cíl postihnout všechny podoby úpravy textu, které by bylo možné řadit do kategorie „adaptace.“ Pokud by to tak bylo, nestačilo by nahlížet už do tak složitého divadelního světa, ale bylo by třeba uvažovat i nad filmem a rekontextualizací populární (masové) kultury, která zasahuje daleko širší obecnost a zpětně ovlivňuje vnímání diváka, který přichází do divadla, protože „...nikde jinde než v kině nejsou reakce jedince, jejichž suma vytváří masivní reakci publika, již předem natolik podmíněny tím, že bezprostředně poté zmasoví...“ (Benjamin 2009: 319). Divácky neúspěšnější, nejmasovější, filmy poslední doby, marvelovská superhrdinská série *Avengers*, je sice primárně tvořena hlavně s úmyslem vydělat co nejvíce peněz, ale zároveň se jedná o tvorbu moderních mýtů západního člověka⁵¹, ať jakkoli banálních, a mimoto také o jejich adaptaci na aktuální ideologii a společenské problémy, tj. přinejmenším o aktualizaci.⁵² Je to ale aktualizace hodnotová, hlavně z hlediska americké kultury. Ta v globalizaci ale zasahuje výrazně kulturu celého, přinejmenším západního světa, do kterého se řadíme i my.⁵³

A stejně tak by bylo třeba uvažovat o adaptaci diváckého vnímání. Jako jeden příklad za všechno může posloužit v poslední době tak oblíbené *immerzivní divadlo*. Zatímco můžeme diskutovat o tom, zda je to skutečně divadlo nebo ne a říkat, že je to jen nové pojmenování pro to, co už tu je desítky let, tato forma nepochybně existuje a přitahuje stále větší množství diváků i tvůrců. V době, kdy jsou si lidé

⁵¹ Pokud se to podaří a ono se to daří... daleko snáz se prodávají všechny možné doprovodné a reklamní předměty, které zpětně opět podporují a jakoby posilují existenci daného mýtu.

⁵² A jsou to skutečně adaptace jak textové komiksové předlohy, tak předchozích filmů, například Spider-man (společnost Sony) už má několikátou verzi a pokaždé nově adaptuje původ Spider-mana a vytváří trochu jiný svět. Přinejmenším buď svět odtržený zcela od naší reality, nebo naopak svět s naší realitou silně spjatý. Poslední *Spider-man: Far From Home*, například zapojil velmi explicitně téma Fake News a otáčení pravdy vzhůru nohama, tj. zcela současné společenské téma.

⁵³ A tak v zatím posledním díle *Avengers: Endgame* předá Captain America, vzor amerického konzervativismu a síly bílého Američana, svůj štít (tj. své poslání) Afroameričanovi. Amerika a její popkultura se tím snaží odstříhnout v tom nejmasovějším snímku od jakýchkoli rasových předsudků a z kdysi utlačovaného Afroameričana dělá vzor všech amerických ctností. Nutně se jedná o adaptaci originálu, ale mýtus Kapitána Ameriky se od svého vzniku neustále vyvíjí a plní aktuální požadavky americké popkultury. Na druhou stranu ukazuje i její stinné stránky. Poslání je sice předáno Afroameričanovi, ale ten bílému muži téměř ponížene a dojatě poděkuje. Ano, bílý Američan laskavě něco dává Afroameričanovi, ale ten mu za to musí být vděčný. Skutečný posun možná nastane až ve chvíli, kdy něco bude dávat Afroameričan z pozice moci bílému muži.

schopti zaplatit například za to, aby mohli strávit víkend na farmě a pracovat tam, kdy jsou přímo nenasytí po nových zážitcích a možnosti okusit vše na vlastní kůži, není důležité, kdy imerzivní divadlo vzniklo, ale spíše to, že je to dnes žádaný formát, který dokáže svou akčností a participací diváka konkurovat rytmu, stříhu, zvuku a klipovitosti současných filmů, neustálému narušování pozornosti sociálními sítěmi atd.

Někteří divadelní tvůrci se snaží současnému vnímání diváka ovlivněnému filmem a klipovým akčním vnímáním světa přizpůsobit přímo v divadle. Adaptují se na něj divadelními formami jako je například Live Cinema, ale velké úspěchy s tím neslaví, naopak ztrácejí to, co je na divadle silné: možnost mluvit k divákovi přímo, být s ním v jednom prostoru a spoluprožít příběh. Imerzivní divadlo se rozhodlo nemluvit k divákovi, ale často přímo s divákem. Jakoby využívalo neustálé touhy dnešních lidí klikat na nová a nová videa na youtube, na nové články na googlu, na nové obrázky a komentáře na facebooku a instgramu. Lidé stále doufají, že konečně najdou něco, co je zabaví, co jim vyplní nudu moderního života, zabije čas. Co dá smysl chaosu jimi prožívané skutečnosti. Do toho přichází imerzivní divadlo, které dokáže na chvíli tento děsivý prázdný prostor zaplnit, říká divákovi, že není irelevantní, ale je přímou součástí divadelního zážitku, že není jen, ač aktivní a pro divadelní akt nepostradatelný, přijímač. Imerzivní divadlo adaptuje všechny dosavadní umělecké a divadelní přístupy tak, aby se daly použít k vytvoření fikčního světa kolem diváka. Je to adaptace divadelního vnímání, které sebou nese nutnost specifické adaptace textu a režijního přístupu. Zároveň je to ale forma komunikace, která je vhodná jen pro určitý specifický segment diváků, ne každý je ochotný aktivní participaci ve hře přijmout, a není také důvod, aby to dělal.

Těchto několik řádek o populární kultuře a imerzivním divadle ani nechce říct, že je Spider-man úchvatné umělecké dílo, a ani si neklade za cíl obhájit divadelní existenci imerzivního divadla, pouze konstatuje, že toto jsou formy jak přístupu samotných umělců, tak hlavně vnímání diváka, které nelze při dalším uvažování o adaptaci a její percepci pominout. Zatímco podobné módní podoby odvozenin divadla přicházejí a odcházejí podle nabídky a poptávky, interpretační divadlo zůstává. Ostatně podobně jako zůstává původní dílo, ačkoli ho v průběhu doby mnoho tvůrců adaptuje a různě upravuje. Není třeba porovnávat adaptace, jak již bylo řečeno, s jejich originálními předlohami a stejně tak není třeba porovnávat imerzivní divadlo s interpretačním činoherním divadlem. Pokušení srovnávat nás ale všechny láka a nikdy se ho asi nedokážeme zcela zbavit. Ač se jedná o rozdílné

světy, pořád v nich lze zahlédnout postupy a náznaky toho prvního, původního. V adaptaci textu vidíme něco z původního textu, v inscenaci imerzivního divadla zase logicky vidíme herecké a režijní postupy, které jsou používány v klasické činohře. V obou případech se ale jedná o palimpsestové dílo. Jedno adaptuje text, další formu.⁵⁴

Zatímco zmiňovaný Kundera pak tvrdí, že přepis je smrt kultury, tvrdím já, že neustále nové přemýšlení o díle, jeho nové interpretace a případně i jeho přepis, zajišťují dílu nesmrtelnost. Ve své knize *Sobecký gen* zavádí Richard Dawkins termín „mem“. Nazývá tak kulturní obdobu genu. Mem je pro něj tedy jednotka kulturního přenosu. Mohou to být písně, filmy, móda v odívání, ale samozřejmě i literatura a divadlo. Memy se rozmnožují v memofondu, přeskakují z mozku do mozku procesem, který se může zvat napodobování. Memy jsou pro něj živé struktury, jak metaforicky, tak technicky, žijí vlastním životem. A co je důležité pro nás a pro téma adaptace a úpravy? Podle Dawkinse dochází i v memech, stejně jako v genech, k neustálému mísení a mutacím. Memy také soutěží o pozornost člověka, o svou nesmrtelnost a mají své „zájmy“. Z tohoto biologického hlediska tak lze říci, že každá adaptace, každá interpretace, byť třeba dílo zásadně upraví, každý přepis díla, přispívají k nesmrtelnosti díla původního. V tomto smyslu je každá další reprodukce výhodou a prodloužením života originálu. (Dawkins 1998)⁵⁵

Jako obvykle však spočívá i v této úvaze jistý problém související s již dříve zmíněnou etikou adaptace a osobnostními právy autora. Z filozofického hlediska to pojmenovává Walter Benjamin ve své esejí *Umělecké dílo ve věku své technické reprodukovatelnosti*, když říká že „Pravost určité věci je kvintesencí všeho, co z ní lze od počátku tradovat, trvanlivostí materiálu počínaje a dějinným svědectvím konče. Poněvadž to druhé je založeno tím prvním, začíná se v reprodukci, kde to první člověku uniká, rozrušovat i to druhé: historické svědectví věci. Ovšemže jen toto svědectví; tím se ovšem narušuje i autorita věci, její tradiční vážnost. Tyto znaky lze shrnout v pojmu aury a říci, že ve věku technické reprodukovatelnosti v uměleckém díle slábne jeho aura.“ (Benjamin 2009: 302)

⁵⁴ Úmyslně jen v poznámce, ale sám si dovoluji tvrdit, že imerzivní divadlo je přes všechny pochybnosti, daleko větší jistotou zachování běžného interpretačního činoherního divadla, než je třeba právě forma Live Cinema, proti které se nikdo v Česku tak zásadně nebouří. Ve chvíli, kdy se sice díváme na jeviště, ale v podstatě neprobíhá žádná komunikace a herec může být téměř zaměřen s technikem, a jeho herecká práce spočívá na pětivteřinovém pohledu do kamery a následně přenosu techniky, se dle mého názoru jedná o divadlo daleko méně, než když si herci v postavách a scénografi improvizovaně povídají s divákem.

⁵⁵ s. 170-82

Benjaminovi jde převážně o masovost reprodukce, o film či fotografii, ale jeho úvaha tyto meze přesahuje a klade otázku autorské původnosti jako takové. Říká, že reprodukce originálu, ač prováděna s dobrou vůlí, přiblížit dílo lidem, toto dílo rozmělňuje a ničí.

Na jedné straně tak přežijí z biologického hlediska jen ti nejsilnější a každé nové zpracování je výhodou prodlužující dílu život, na druhé stranu může toto neustále nové opracovávání dílu škodit a, řečeno s Walterem Benjaminem, oslabovat jeho auru.

6. Závěr: Autor jako (ne)existující autorita

Tato práce se snaží ukázat nejrůznější možné přístupy k textu a jeho zpracování na jevišti, přičemž středobodem vždy zůstává adaptace. Pokud v této práci kladu větší důraz právě na různé formy úpravy textu na úkor režijně-dramaturgické interpretace, jejíž cílem je nalezení nového osobitého a současného smyslu textu, nejde mi ani v nejmenším o zavržení takového pojetí divadla. Nemám v úmyslu prosazovat na úkor interpretujícího režiséra režiséra-autora v Lehmanovské pojetí postdramatického divadla, tedy takového režiséra, který se nespokojí s tím, že interpretuje, ale chce být považován za Autora scénického díla.⁵⁶

Nejedná se ale ani o jeho zavržení. Tato práce pouze pojmenovává extrémny dvou přístupů k autorství a snaží se ukázat, co se objevuje v prostoru mezi nimi.⁵⁷ Na jedné straně se jedná o úvahu nad světem, který začíná být nejméně od druhé poloviny dvacátého století natolik komplikovaný, že staré formy psaní ztrácejí smysl, stejně jako postava všemocného autora. Na druhé straně se jedná o výlučné postavení autora a nutné ohledy k jím vytvořenému světu.

První přístup k textu jakoby pojmenovával Roland Barthes ve své slavné *Smrti autora* z roku 1968. Ten říká, že „text není tvořen řadou slov vyjevujících jedinečný, svým způsobem teologický smysl (jenž by byl „zprávou“ Autora-Boha), ale je prostorem mnohých dimenzí, kde se snoubí a popírají různá psaní, z nichž žádné není originálem: text je tkanivem citací, pocházejících z tisíce kulturních zdrojů...“ Autor je podle Barthese mrtev, literatura neexistuje, existuje jen psaní a autor se vytrácí „jako figurína na kraji literární scény.“ Ten, u koho se sbíhají všechny nitky významů, do koho se zapisují všechny citace, z nichž je psaní vytvořeno, je čtenář. „Jednota textu není v jeho původu, ale v jeho určení, které však již nemůže být osobní: čtenář je člověkem bez historie, biografie a psychologie. Je pouze *někým*, kdo drží pohromadě v jednom prostoru všechny stopy, z nichž je psaný text vytvořen.“

Druhý přístup by pak mohl být ve svém extrému reprezentován již dříve citovaným Milanem Kunderou, který brání jakémukoli přepisu a staví postavu autora

⁵⁶ viz. (Vedral 2018: 137)

⁵⁷ Sám nemohu s čistým svědomím ani odsuzovat ani vyzdvihovat jeden či druhý přístup k textu, jelikož se pohybuji na jejich hraně. Inklinuji jako režisér k vlastním adaptacím, ale stejně tak pracuji ryze interpretačním způsobem. Většinou však oba přístupy do jisté míry kombinuji a snažím se je v vlastní tvorbě dále zkoumat.

a jeho originálního díla za každou cenu na první místo. Ač se s Barthesem shoduje na tom, že důležitý je text, ne osobnost autora jako taková.⁵⁸

Paradoxem celé situace je, že ačkoli se může adaptace a přepis textu stavět proti Kunderovu postoji a zdánlivě zastávat postoj Barthese, problém, ryze teoretický, nastává ve chvíli, kdy samotná adaptace vznikne. Do té chvíle byl i adaptátor „jen“ čtenářem, adaptátor byl tím, kdo držel pohromadě v jednom prostoru všechny stopy. Ve chvíli, kdy se ale postavil do role autora, vstoupil nutně, řečeno s Barthesem, do procesu své smrti. Svě dílo, svůj přepis, dává čtenáři/divákovi a už není ničím víc „než“ tím, kdo píše, stejně jako *já* není nikým jiným, než tím, kdo říká *já*.“ (Barthes 1968)

Ač se v teoretické části tato práce zmiňuje i o režijně-dramaturgické interpretaci divadelní hry, případně adaptace, byl hlavní důraz kladen převážně na adaptaci či jinou formu přepisu či úpravy textu, a vztah takové úpravy k autorství. Jedná se však stále o mezistupeň mezi literárním textem (předlohou) a výslednou inscenací. Text nemusí být v tomto procesu příliš upravován, ale to neznamená, že na konci nestojí autorské dílo režiséra. To je tak také odpověď na otázku, kterou pokládám v úvodu této práce. Autorem je i režisér, který si zvolí cestu tradiční činoherní interpretace bez větších textových či intertextuálních zásahů. U autorství režiséra je pak Barthesova „smrt autora“ ještě pochopitelnější než ve sféře literatury. S premiérou autor-režisér víceméně umírá, což reflektuje i divadelní teorie, když mluví o tom, že divadelní akt se odehrává mezi hercem a divákem. Režisér jako autor a organizující komponent z rovnice mizí.

Režijní zkušenost je s ohledem na úpravu textu reflektována v praktické části této diplomové práce.

⁵⁸ To by bylo samozřejmě na hlubší analýzu, která do této práce již nepatří. Kundera: „...Z toho vyplývá, že romanopiscovi životopisci destruuji, co romanopisec konstruoval a rekonstruuji co destruoval (...) Ve chvíli, kdy Kafka přitahuje více pozornosti než Josef K., proces posthumní Kafkovy smrti je odstartován“ (Kundera 2014: 34). Oproti tomu ale Barthes mluví o smrti autora už při psaní, už u samotného procesu psaní, důležité je jak rozumí dílu čtenář, u Kundery je důležité dílo jako takové.

7. Praktická část diplomové práce

V praktické části se tato diplomová práce zaměřuje na dvě inscenace. První je má absolventská inscenace *Cizinec hledá byt*, což je druhá disková inscenace hereckého a režijního ročníku absolvujícího v sezóně 2018/19. Při popisu příprav na inscenaci se zaměřuji hlavně na práci s textovou předlohou a na její překlad pro jeviště. To se však na mnoha místech pojí s popisem režijního řešení a cesty, kterou se k němu během zkoušení došlo.

Podobný přístup je použit i u druhé inscenace, které se tato část diplomové práce věnuje. Jedná se o inscenaci *Jenom konec světa* vytvořenou pro činohru Divadla Josefa Kajetána Tyla v Plzni. Úvod do reflexe textu o Lagarceově hře *Jenom konec světa* je však rozdílný v tom, že se nejdříve pokouší teoreticky pojmenovat francouzský přístup k textu a jeho odlišnosti od toho českého.

8. Cizinec hledá byt (dramatizace)

Inscenace *Cizinec hledá byt* vznikla na základě dramatizace stejnojmenného románu Egona Hostovského z roku 1947. První čtená zkouška se uskutečnila 15.5.2018, premiéra proběhla 15.9.2018. Po prvním měsíci zkoušení na učebně byla letní pauza a pokračovalo se od poloviny srpna až do premiéry v Divadle Disk. Cesta k výsledné podobě byla ale svým způsobem nezvykle dlouhá. Začala už v prvním ročníku mého studia režie-dramaturgie na katedře činoherního divadla.

8.1 Výběr textu/důvody

V roce 2015 jsem byl přizván ke spolupráci na festivalu *Svaťák* v nezávislém divadelním prostoru *Vila Štvanice*. Měl jsem představit formou scénického čtení, na které byly vyčleněny tři zkoušky, knihu, která se objevuje na seznamu povinné literatury středních škol⁵⁹. Jelikož je nutná rychlá příprava scénického tvaru, oslovil jsem ještě dramaturgyni Kateřinu Slezákovou. Spolu jsme během velmi krátké doby zdramatizovali Hostovského knihu *Cizinec hledá byt*, která se občas objevovala v seznamech doporučené literatury.⁶⁰ Během nedlouhé přípravy samozřejmě nutně došlo k výraznému zjednodušení a zkrácení příběhu a jeho ochuzení o spoustu postav, navíc ve čtení účinkovali jen čtyři herci.⁶¹

Popisovat původní čtení nemá smysl, ale je nutné ho zmínit z několika důvodů. Zaprvé jsem díky němu poznal Hostovského tvorbu, za druhé se byl na scénickém čtení podívat učitel dramaturgie našeho ročníku, doc. Jan Hančil, a za třetí jsem na tomto projektu spolupracoval s Kateřinou Slezákovou z vyššího ročníku na katedře činoherního divadla.

⁵⁹ To je myšlenka, na které je založený celý festival *Svaťák*. Přiblížení literatury studentům středních škol a to hravou a divadelní formou. Festival je směřován do konce dubna, aby se trefil zhruba do období volna před maturitou. Bohužel zrovna v letech založení probíhaly organizační změny maturit a *svaťák*, neboli svatý týden, jako takový už neexistuje. Festival tak láká spíše mladší studenty středních škol, nebo naopak studenty vysokoškolské.

⁶⁰ Samozřejmě zde berme slovo „zdramatizovali“ s nadsledem. Jiné asi nelze použít, ale lze spíše říci, že jsme během krátké doby učinili výtah z knihy a ten jsme podřídili jistým divadelním konvencím, aby se dal prezentovat na jevišti. Hostovského kniha má naštěstí velký dramatický potenciál a tak nebylo pro tyto potřeby nutné do textu krom zkrácení zásadně zasahovat. Šlo spíše o celkový koncept a seřazení situací.

⁶¹ Radúz Mácha, Marek Mikulášek, Nataša Mikulová a Ladislav Karda

8.2 Hledání diskového titulu

Výběr diskových titulů pro náš ročník začal hned po přípravě bakalářských inscenací. Ještě před létem 2017 jsme se sešli s doc. Janem Hančilem a bavili jsme se, zatím nezávazně, o možných titulech. Zatímco spolužačka Barbora Mašková směřovala k tradiční dramatickému struktuře a pevnému dramatu, já jsem se rozhodl, i díky zkušenosti s inscenací *Synácci*, pro práci s prozaickým textem.

První zvažovaná byla kniha od Juli Zeh *Hráčský instinkt*. Po dalším podrobném čtení jsem ale došel k závěru, že síla knihy není v situacích, které jsem chtěl na základě knihy napsat, ale ve filosofických úvahách a disputacích, které jsou ilustrovány schématickým příběhem. Cesta k adaptaci či dramatinaci by samozřejmě byla, ale posléze by byl další problém v obsazení herci našeho ročníku. Z těchto důvodů jsem *Hráčský instinkt* zavrhl.

V té chvíli přišel doc. Jan Hančil s návrhem Hostovského knihy, na kterého si vzpomněl právě na základě scénického čtení z prvního ročníku. Už v roce 2015 mi Hostovského kniha přišla vhodná pro plnohodnotnou inscenaci. Jelikož jsem však chtěl záběr rozšířit, začal jsem uvažovat, zda by šlo alespoň propojit do jedné inscenace dvě Hostovského díla – knihy *Cizinec hledá byt* a *Dobročinný večírek*. Obě mají podobné téma. Zatímco v románu *Cizinec hledá byt* se jedná o existenciální bloudění člověka, který již nikam nepatří, po New Yorku, *Dobročinný večírek* znázorňuje bloudění vnitřní. Neukotvené a nešťastné potáčení se evropských emigrantů na newyorském dobročinném večírku.

V *Dobročinném večírku* se ale objevuje mnoho postav a Hostovský v něm pracuje formou krátkých, až filmových střihů, záběrů na detaily návštěvníků večírku. Nakonec jsem se tedy rozhodl zaměřit všechny síly pouze na knihu *Cizinec hledá byt* a pominu-li umělecké důvody, staly se zásadními důvody praktické:

- 1) Oproti první Diskové inscenaci⁶², která se zaměřovala na budování dramatického oblouku postav, si u Hostovského mohou herci vyzkoušet naopak práci na malých postavkách, tj. několika výrazných rozdílných polohách.
- 2) Herci si poprvé vyzkouší práci na textu, který má předobraz v nedramatické literatuře. Zároveň je Hostovský velmi srozumitelný, takže se jedná o malý postupný krok, který posouvá jejich chápání divadelní tvorby.

⁶² Ferdinand Bruckner, *Choroby mládí*, režie: Barbora Mašková, dramaturgie: Barbora Hančilová, premiéra 23.3.2018

- 3) Pro režiséra se jedná o výzvu v tom smyslu, že zatímco je dílo plné malých postaviček, musí sledovat linku jedné hlavní postavy, která prochází celým příběhem. Jedná se o střet psychologického herectví hlavní postavy s herectvím stylizované hyperboly ostatních postaviček.
- 4) Téma knihy je pochopitelné a poměrně současné, aniž by bylo nutné dílo zásadně přepisovat. S tím totiž může být v rámci jednání o autorských právech problém.

8.3 Dramatizace nebo adaptace?

Má největší zkušenost s prozaickým dílem převáděným na jevišti byla do té doby inscenace *Synáček* nazkoušená pro Vilu Štvanice.⁶³ O *Synáčcích* jsem psal ve své bakalářské práci a zařadil jsem je do kategorie „adaptace.“ Z hlediska teoretické části této práci to je rozhodnutí poměrně jasné. Robert Musil mluví ve své knize *Zmatky chovance Törlesse*, které jsou *Synáčkům* předlohou, o předválečném světě a částečně autobiograficky i o svém dospívání v chlapeckém internátu, je to obraz doby, která následně zplodila totalitní hrůzy Evropy, doby, kdy bylo největším hříchem zavírat oči před tím, co se dává do pohybu. V adaptaci této knihy jsem sice roli zodpovědnosti jedince zanechal, ale s rolí autorit už jsem nakládal jinak. Snažil jsem se skrze ně spíše dotknout zmatenosti mladých lidí, kteří netuší jakým směrem se vydat, a protože je to snadné, začnou se řídit jednou jedinou cestou, chybí jim kritické myšlení. Zároveň se jedná o sondu do světa, kde jeden přešlap vede hned k dalšímu, většímu, až se jedinec sám uvězní ve světě svých lží a špatných rozhodnutí. K tomu vedlo zkoumání toho, co je v dnešní společnosti tabu. Určitě to není jen krádež peněz jedné z postav, jako u Musila.

Netřeba rozebírat hlouběji *Synáčky*. Jde zde jen o směr uvažování. V jisté fázi jsem se rozhodl nahlížet na věc z pohledu dnešní doby a také ji tak napsat, tj. musel jsem nutně přistoupit k adaptaci, jelikož jsem se rozhodl přenést příběh a postavy do jiného světa, jiné doby. To sebou neslo nutnost potlačení některých linií a naopak vyzdvihnutí a vymyšlení, nebo dofabulování, jiných. Nejednalo se tedy jen o aktualizaci, ale rovnou o formu přepisu, adaptace, ač bychom se dále mohli bavit o tom, jak byla výrazná, nakolik byl původní text na palimpsestu k přečtení.⁶⁴

⁶³ Má adaptace románu Roberta Musila *Zmatky chovance Törlesse*, premiéra ve Vila Štvanice 11.3.2016. O *Synáčcích* píše podrobněji ve své bakalářské práci na KČD.

⁶⁴ Více viz. má bakalářská práce, Loužný 2017

Oproti tomu bylo uvažování nad knihou *Cizinec hledá byt* z několika důvodů rozdílné. Robert Musil se u situací ve své knize moc nezdržuje, spíše je základně popíše a nebo jen zmíní v několika větách. Hostovský naopak dává ve svém díle situacím poměrně velký prostor. Navíc situacím, které mají i z divadelního úhlu pohledu značně dramatický charakter.

To znamená, že jím popsané situace se dají často do jisté míry „jen“ přepsat a následně upravit ať už stylisticky, tematicky nebo prakticky (počet postav, místo atd.). Základní strukturu ale není třeba při převodu na jeviště zásadně měnit jen proto, aby dramaticky fungovala.

Další dva důvody byly praktičtějšího rázu. Když už jsem se rozhodl pro práci nad Hostovského knihou, bylo nutné vyřešit autorská práva. Na knihu *Cizinec hledá byt* má dnes práva Hostovského dcera Olga Hostovská. Měl jsem možnost sejít se s ní a o knize si promluvit. Do procesu nijak nezasahovala, ale bylo jasné, že pokud budu mít ke knize respekt, bude jednání s ní snadné. Kdybych se ale rozhodl pro zásadní adaptaci, mohl jsem také o možnost využití Hostovského díla přijít. I proto jsem se nakonec rozhodl nejít cestou adaptace, ale spíše dramatizace, která si větší proměnou situace pomáhá pouze ve chvíli, kdy Hostovským předepsané scény fungují spíše prozaicky než dramaticky, o čemž bude řeč později.

Poslední velký praktický důvod byl herecký. Má prioritou bylo obsadit všechny herce, což Hostovského text umožňuje díky velkému množství malých postav, se kterými se hlavní postava, doktor Marek, setkává. Tím, že je v knize takových malých postavíček mnoho, bylo také jasné, že si jich každý herec zahraje několik a vyzkouší si tak různé herecké stylizace.

Hlavně první dva důvody – charakter prózy a autorská práva, stejně jako hledisko etické – vedly tedy nakonec k rozhodnutí vydat se cestou dramatizace, tj. nepřepisovat Hostovského svět a jeho poetiku, nechat příběh ukotvený víceméně v době a v reáliích, ve kterých se odehrává i u Hostovského a pokusit se promluvit k dnešku jiným způsobem než výraznou adaptací textu.

8.4 Téma a jeho odraz ve scénografickém řešení

Hlavní zájem a všeobjímající téma Hostovského díla, nebo alespoň toho spojeného s jeho emigrací, popsal Hostovský sám v reakci na recenzi své knihy *Dobročinný večírek*. Tuto knihu charakterizuje jako dílo vypovídající „o exilu moderního člověka, ať žije v cizině nebo doma“ (Hostovská 2018: 41). A přesně o takovém exilu je i kniha *Cizinec hledá byt*.

Hlavní postava doktora Marka je částečně autobiografická a pro Hostovského se stává symbolem moderního odcizení. Vladimír Papoušek píše ve své knize o Egonu Hostovském, že se v jeho díle mění barevný svět New Yorku na „monument odlidštěnosti“. Hostovský se od americké kultury distancuje, dívá se na ní z kritického odstupu a odmítá se do ní integrovat. Ve světle toho je neustálá touha doktora Marka po klidu, po tom, aby ho všichni nechali být a jen mu dopřáli stůl, židli a klid na práci, touhou sobeckou. (Papoušek 2012)

Někteří lidé ignorují fakt, že cizinci, které posílají zpátky domů, často už žádný „domov“ nemají. Buď je onen domov zničen válkou nebo nějakou formou politického převratu, nebo se cizinec už ani v tom jimi zmiňovaném domově nenarodil.

Egon Hostovský byl Čech, stejně jako hlavní protagonista jeho knihy *Cizinec hledá byt*. S americkou kulturou se nikdy plně nesžil a z jeho díla vyvěrá pocit, že o to vlastně ani příliš nestál. Dostal se ale do absurdní situace. Nový domov, kterému by rozuměl a chtěl mu dát vše, nenašel, ale ten starý už neexistoval, alespoň ne v podobě, v jaké ho on znal. Nejdřív se změnil kvůli německé okupaci, to byl Hostovský poprvé v USA, podruhé kvůli komunistickému převratu, který ukončil Hostovského naději, že by mohl doma zůstat a navázat na to, o co kvůli válce a emigraci přišel.

Současní nacionalisté by se na Hostovského doktora Marka dívali jako na nepřizpůsobivého jedince, jenž odmítá kulturu těch, kterým by měl být vděčný. Ve své zemi by ho nechtěli. Jakoby jeho existenciální vykořenění a osobní tragédie nestačily. Skrze toto téma je kniha *Cizinec hledá byt* stále pochopitelná a mluví k dnešnímu světu. Na doktora Marka nikdo neřve a nesnaží se ho vyhodit ze země, naopak mu většina lidí dokonce jistým způsobem pomáhá. Doktora Marka ale ubíjí právě to. Nechápe totiž, že jeho požadavek, aby ho všichni jen nechali být a nestarali se o něj, je to největší možné přání, to, které lidé zkrátka nedokáží vyplnit.

Hlavní hrdina románu, doktor Marek, navíc ještě k tomu neustále s někým telefonuje. Celou dobu není jasné, kdo to je, a až nakonec vyjde najevo, že se

pravděpodobně jednalo o smrt. Dcera Egonu Hostovského při našem rozhovoru mluvila o tajemné neznámé na druhém konci telefonu jako o vyjádření všeho toho, po čem se Egonu Hostovskému v exilu stýskalo. To se samozřejmě snadno metaforicky popíše mnoha slovy v románu, ale na jevišti to představuje problém, o kterém ještě bude řeč. Důležité ale je, že se jedná o fakt, který rozčiluje a nedá spát většině lidí, které Marek v New Yorku potká. I to ho od nich oddaluje. Svou snahou o nekonfliktnost a skromným přáním klidu na práci představuje paradoxně katalyzátor vztahů kolem sebe, dokáže dovést lidi k tomu, aby o sobě přemýšleli v jiném světle. To se jim samozřejmě nelíbí a proto se ho nakonec vždy zbaví.

Smutný a promrzlý český emigrant s těžkým kufrem v ruce tak obchází zimními ulicemi New Yorku a jedinou spřízněnou duši nalezne v českém dělníkovi Novákovi, který ho prostě nechá mluvit jak chce a nepřeje si ho nijak měnit. Doktor Marek má velký dar, který může a chce dát lidem, všem lidem, ale ti mu nedovolí promluvit, jejich světy nejsou kompatibilní.

Z těchto úvah jsme vycházeli při samotné dramatizaci, kterou konkrétněji popisují v následující kapitole. Zároveň jsme tato témata řešili i v rozhovorech o scénografii se scénografkou Kateřinou Jirmanovou Soukupovou. Její řešení pak vycházelo z první verze finálního textu, kterou poté herci dostali na první čtené zkoušce. Ta se sice později ještě měnila, o čemž také bude řeč, ale samozřejmě už s vědomím scénografického řešení.



8.4.1 Scénografické řešení

Při rozhovorech se scénografkou a zároveň i kostýmní výtvarnicí Kateřinou Jirmanovou Soukupovou jsme se na začátku shodli na vymezení hracího prostoru, ať už pomocí podlahy nebo principem jeviště na jevišti. Zároveň bylo poměrně jasné, že si materiál samotný říká o nějakou formu pokoje/bytu, jelikož právě to doktor Marek celou dobu hledá. Otázka pak ale byla jak dostat do jednoho pokoje, který můžeme realizovat na jevišti, všechny prostory, které se v románu, respektive následně v jeho drammatizaci, nacházejí. Jak naznačit realismus, ale nezabřednout do něj a zůstat u jeho poetického a symbolického uchopení, které je cítit z Hostovského knihy.

Scénografka po našich rozhovorech přišla s několika návrhy, které ale všechny mířili podobným směrem. Jednalo se o pokoj, jež je sám o sobě jasně ohraničený a lze v něm hrát, ale zároveň je něčím subtilní, jeho existence nestojí na pevných základech. Esteticky jsme se pak inspirovali v New Yorkských bohatých činžovních domech, které při jistém nasvícení až hraničí s hororovou atmosférou. Tak jsme se nakonec ustálili na návrhu pokoje stojícího na nožkách, které nemusí být nutně vidět a tudíž se může zdát, že je pokoj umístěn ve vzduchu. Jednalo se o jakýsi domeček pro migrující ptáky, kde odpočívají na dlouhé cestě, ale nikdy v něm pořádně nespočinou. Tomuto výkladu napomáhal ještě objekt černých ptáků nad pokojem, který se dal prosvítit a dokreslil tak popsany obraz. Americké inspiraci také lze přičíst plot, který byl před diváky a představoval odkaz na Američany tak oblíbené trávníky před vchody do domů, na jejich království. Kateřina Jirmanová Soukupová tak rozvinula vlastní chápání Markovy ztracené existence a převedla ho do vizuální podoby.

Pokoj ale samozřejmě nemohl být zcela konkrétní. Muselo být možné rychle ho zabydlet a změnit v okamžení jeho charakter. Tomu nakonec napomáhala svícení a samotný světelný zdroj v pokoji. Dalo se svítit lampičkami ve tvaru ptačích budek, které byly umístěny po obvodu pokoje, luxusním lustrem, nebo samostatnou žárovkou. Lustr a žárovka navíc byly umístěny na tazích a tudíž mohly být v prostoru přítomné jen, když to prostředí vyžadovalo. Svícením z jednoho nebo kombinací těchto zdrojů se pak dokreslovala daná místa a v průběhu se tak scéna měnila. Podobně se pracovalo s obřím polopropustným zrcadlem na zadní stěně pokoje. To se dalo prosvítit. V tu chvíli se nejednalo o zrcadlo, ale spíše o průzor do světa smrti, kam Marek stále volá.

Režijně tak bylo možné pracovat jak s pokojem, s prostorem před ním a kolem něj, případně i skrze zrcadlo za ním, tak se zmíněným plotem a s objektem ptáků zavěšeným nad scénou.



65

8.5 Dramatizace románu *Cizinec hledá byt*

Společně s diskuzemi o scénografii a kostýmech samozřejmě probíhala samotná dramatizace Hostovského románu. Jak už zaznělo v kapitole 8.3, nabízí Hostovský ve svém románu spoustu situací, které stačí při dramatizaci „jen“ upravit a zbavit knižního charakteru, a mohou fungovat jako dramatické situace. Stejně tak se ale v knize objevuje mnoho míst založených na vnitřních monolozích a popisech situací, spíše než na jejich skutečném zrealizování. Další výzva při dramatizaci je pak poetický, ale zásadně knižní jazyk Egona Hostovského, který působí krásně v románu, ale na jevišti je to s ním obtížnější. Hostovský například dosahuje emocionálního účinku na čtenáře pomocí nepřiliš dlouhých, ale o to přímějších a přesnějších, částečně lyrických, popisů prostředí. Nesoustředí se na věci, ale spíše

⁶⁵ fotografie téměř z konce inscenace, Marek je na večírku u milionářky Stoneové, která mu však nedokáže pomoci. Je zde vidět většina scénografie.

na pocity, které prostředí vyvolává. To odráží i jeho občas nezvyklá volba slov, které vybírá kvůli jejich zvukomalebnosti.⁶⁶

Díky dramatickému charakteru mnohých situací však byl přesto postup dramatizace poměrně jasný. První krok byl výběr situací už napsaných Hostovským a jejich prepis. Mezi to jsme s Kateřinou Slezákovou zahrnuli slovní popis situací, které v románu nejsou doslova popsány a my jsme se rozhodli je v inscenační verzi mít. K tomu se ještě přidaly citace napříč knihou, které se týkaly hlavních témat příběhu a byly použitelné v nějaké formě intermezza či přímé promluvy k divákům. Tím jsme se od pouhého „pochopení předlohy“, použijeme-li Levého terminologii, posunuli rovnou do fáze interpretace předlohy, aniž bychom ještě cokoli předělávali, ale už jen samotný výběr postav a situací, což byl finální výsledek tohoto prvního kroku, byl pochopitelně naší interpretací.

V této fázi jsme se rozhodli některé části příběhu zjednodušit a jiné naopak nechat trochu nejasnější. Toto rozhodnutí se například týkalo linky neznámé dámy, či smrti, které doktor Marek telefonuje.

Potom, co v knize doktor Marek opustí svůj první byt, než vůbec přijde na to, že sehnat nový nebude tak jednoduché, navštíví jakési bistro. Tam vyslechne jeho telefonní hovor kněz a svému příteli básníkovi poté říká: „Poslechněte... ten člověk... ten muž s kufrem... Slyšel jsem ho s někým mluvit (...) Snad to byla žena s kým mluvil... ano, téměř jistě žena! Ale... jako by nebyla z tohoto světa...“ na což mu básník odvětlí: „Žena ze záhrobí? Otče, vy přece jen rozumíte poezii! A co jí vykládal ten váš pozoruhodný krajan Rilkův? No, povíte mi to jindy, tady konečně přichází pan Smith.“ (Hostovský 1967: 270) Hostovský tak od první chvíle dává najevo s kým asi doktor Marek mluví. O kousek dále to sdělí ještě konkrétněji, když paní Breenová, služka profesora Wagnera říká: „On... nemluvil s lečjakým člověkem! Tak si myslím, že nejspíš telefonoval svatě panence!“⁶⁷

V naší verzi se neobjevily ani zmíněné postavy, ani jejich dohady o tom, komu doktor Marek volal. S Kateřinou Slezákovou jsme se rozhodli, že si Markovy telefonní hovory necháme jako gradaci jeho zoufalosti na později. První jeho hovor se smrtí, který jsme do naší verze zahrnuli a následně ho i zdůraznili prvním průhledem do světa za zrcadlo, se tak odehraje až u Mrs. Woolfové, kde Marek do

⁶⁶ To by se samozřejmě dalo více dokumentovat, ale za příklad může posloužit třeba následující popis a promluva: Bylo umrzlo, jasně a slunno (...) „Co? To dílo je neobyčejně duchaplné, tak duchaplné, že má dvě želízka v ohni. Jedno želízko olizuje jazyk oběšeného Otty Müllera a to druhé...“ (Hostovský 1967: 311). Jazyk jakoby měl ještě další literární hodnotu než pouhé sdělení, hodnotu symbolickou, obrazivou. Jeviště však přece jen funguje jinak.

⁶⁷ Hostovský 1967: 307

telefonu říká: „Myslím na vás víc než na sebe a věřím, že mě nakonec zachráníte. Má královno. Ještě tu musím zůstat, nejsem hoden... Nesmím k vám utéci s prázdnýma rukama! Už nemůžu dál mluvit, mám dojem, že nás někdo poslouchá...“⁶⁸ A má správný dojem, Mrs. Woolfová ho poslouchá a tím se do hry dostává nový motiv, který ji pak provází celou dobu. Snaha postav odhalit, s kým doktor Marek telefonuje. Jako dramatičtí jsme se rozhodli, že smrt zazní jen jednou a to až na úplném konci. Hostovský využívá neznámou ženu jako mnohovrstevnatou metaforu Markovy touhy po domově a po konci trápení, ale pokud se ocitne telefonní hovor na jevišti, musí být daleko konkrétnější. Právě proto jsme se ho rozhodli nechat tuto informaci na později a pak postupně gradovat její důležitost.



69

Po této první fázi jsme postupovali principem vrstvení autorských verzí. První zásadnější přepis některých situací a úpravu stylu, aby byl bližší jevišti než knize, jsem provedl já, následně připojila své komentáře Kateřina Slezáková, na ty jsem opět reagoval já a po jejich zapracování jsme přistoupili ke společné práci na finální podobě dramatisace. V několika dalších podkapitolách se pokusím postihnout základní důvody úpravy textu a způsob dramatisace.

⁶⁸ V přiložené dramatisaci s. 19

⁶⁹ Doktor Marek a Mrs. Woolfová

8.5.1 Formální a tematické důvody

Román samozřejmě nabízí možnost rozvést téma do různých detailů, s použitím mnoha byť jen zdánlivě souvisejících motivů. Jevišťe si však vyžaduje jasnější přístup. Předtím, než jsme ten správný přístup našli, projevila se v naší dramatinaci určitá nerozhodnost.

Dramatinace totiž využívala princip monologů a pak scén, kdy je Marek konfrontován s jinou postavou. Z toho se vyděloval profesor Wagner, učitel filosofie, jehož přednášky doktor Marek navštěvoval před válkou ve Vídni, nyní úspěšný americký akademik. Během tiskové konference, v níž odpovídá Wagner na dotazy novinářek, byl v situaci přítomen jen on a novinářky. Nepřítomnost doktora Marka vyvolávala v dramatinaci formální nejasnost a otázky o čem a o kom vlastně mluvíme. Rozhodl jsem se proto nakonec zachovat systém, kdy je Marek vždy zásadně přítomen v každé situaci. Jediná výjimka je monolog paní Noskové, při kterém je ale Marek za zrcadlem, jako její představa a následně se objeví na scéně.

Dramatinace většinou využívá formu realistických dialogů. Jsou to sice dialogy vedené do absurdity a úmyslně rychle vyhocené, ale pořád mají realistický charakter. Proti tomu je v dramatinaci použit princip paralelních monologů ve scéně s postavou Řekyně, která Markovi pronajímá pokoj. To jsou nejméně dva formální postupy, k nimž lze ještě připočítat samotné monology postav, při kterých mluví postavy přímo do publika. Potom, co jsem si tuto rozdílnou a prozatím poměrně náhodnou formální stránku uvědomil, pokusil jsem se alespoň tyto postupy cíleněji střídat. Formálně je scéně u zmíněné Řekyně (paralelní monology) nakonec podobná také scéna na českém konzulátu a u paní Noskové a jejich dělníků. Úředníci na českém konzulátu sice nevyužívají doslova paralelních monologů jako Řekyně, ale jedná se o rytmizované repliky přímo k publiku (ukázka je hned v další kapitole 8.5.2), scéna u paní Noskové je pak někde na půl cesty mezi rytmizovanými replikami a monology do publika, kterému paní Nosková vysvětluje, proč se ve své úvaze o doktoru Markovi spletla. Můj úmysl byl, aby takové scény nepůsobily vedle realistických dialogů příliš nahodile.

Také nebylo hned jasné, co chceme přesně vyprávět. Je to příběh doktora Marka, člověka, kterému není dovoleno najít klid, a nebo je to spíše obraz nějakého dobového koloritu, kresba vysoké a nízké třídy a život emigranta po válce v USA? Z dřívějších verzí dramatinace se zdálo, že druhý příběh byl výraznější než samotná

postava Marka. Proto jsem se rozhodl zbavit se ještě více dobového koloritu New Yorku a spíše se zaměřit na to, co si jednotlivé postavy o Markovi myslí a co si o nich myslí on. V jakém stavu jsou jednotliví lidé, které potkává, s jakou důvěrou či nedůvěrou k sobě přistupují, kdo chce na kom vydělat a kdo chce komu pomoci atd. Nejednalo se o přepis, ale o důraz na jednotlivé lidi a jejich emoce a myšlenky, ne nutně na dobu a prostředí, ve kterém žijí.



70

8.5.2 Pragmatické důvody

Pokud budeme dramatizací procházet chronologicky, je první větší úpravou, nepočítám-li jen zkracování a úpravu jazyka, scéna „U agenta Jonese“, což je scéna u bytového agenta, který měl Markovi zajistit další pronájem. Zatímco se v románu jedná o krátkou scénu, kdy Jones s většinou lidí mluví po telefonu, je to v naší verzi rozepsaná situace s Jonesem, Markem a dalšími třemi postavami, které čekají u Jonese na byt. Čekárna a lidé jsou u Hostovského naznačeni, ale dále se jimi nezabývá. Využili jsme postavy z druhého konce telefonu a informace, které jim Jones říká. Pak jsme je všechny umístili do čekárny a nechali jsme je rozvinout situaci dál, jak v akci, tak ve slovech.

⁷⁰ Profesor Wagner a jeho rozhovor s novinářkami

Zde je viditelný první důvod úpravy některých scén – dal by se nazvat režisérsky či inscenačně pragmatický. V některých místech bylo zkrátka nutné, aby ve scéně vystupovalo více postav, než je explicitně řečeno v románu a to z toho důvodu, že byl obsazen celý ročník (plus jeden host)⁷¹ a bylo tedy třeba ho využít. Neměl jsem v úmyslu někoho obsadit jen do jedné scény a chtěl jsem, aby měli všichni pořad co dělat.

Podobně vznikly například postavy novinářek, které v románu přímo nevystupují. Hostovský pouze říká, že měl profesor Wagner tiskovou konferenci a mluvil s novináři a naznačuje, co o něm v novinách píší. V naší verzi s ním tři novinářky přímo mluví a ptají se ho jaká byla jeho cesta do Rakouska. Během toho zároveň stihnou dohrát, jak vřelý k němu má veřejnost vztah. To se poté dostane do jiného světla, když vidíme jak odlišný je vztah s jeho vlastním synem.

Poslední podobný případ větší úpravy textu z pragmatického důvodu obsazení je scéna na konzulátu, kam se vypraví Marek žádat o byt, a kde ho ubijí administrativním absurdním úředním přístupem. Zde se ale v naší verzi setkává důvod pragmatický s estetickým a dramatickým. Záměr byl podtrhnout absurditu celé situace a provést jistou stylizaci úředníků, kteří nemají nic lepšího na práci než řešit bezvýznamnou hierarchii úřadu a přesné postupy.

Pro představu zde umísťuji srovnání scény z českého konzulátu u Hostovského a v konečné verzi dramatisace. Tučně je v původním textu vyznačeno to, co využívá dramatisace. Nepřepisuji celou Hostovského scénu, která je v románu o něco delší a zkracuji i jeho prozaické popisy. Zhruba na stejném místě končím i v ukázce z dramatisace. V této situaci šlo o absurditu a také o rytmus. I proto jsme v další verzi nepsali k replikám postavy, ale přímo jména herců. Rytmus se tvoří jak slovem, tak posléze akcí, tedy neustálým prohlížením a posíláním spisů. Hledají spisy o Markovi, ty ale neexistují. Zároveň jsou v naší verzi na jevišti všichni úředníci, Marek nechodí z kanceláře do kanceláře, to umožňuje, že na sebe reagují a víceméně dohromady fungují jako jeden odosobněný úřední strojek.

⁷¹ To z toho důvodu, že mužských postav, důležitých pro zvolenou linku a příběh bylo výrazně více než ženských a jen tři herci z našeho ročníku, přičemž jeden samozřejmě v roli Marka, tudíž bez možnosti hrát jiné postavy, by tolik mužských postav nemohli uhrát.

HOSTOVSKÝ:

„**Kdepak bych našel pana konzula?**“ uctivě se zeptal staršího pána se silnými brýlemi, nesoucího slavnostně jakási lejstra v ztuhlé pravici.

„**Myslíte konzula nebo generálního konzula?**“

„Třeba generálního konzula“

„No, počkejte s tím „třeba“, je tu jistý rozdíl, co si přejete?“

„Nějakou informaci a radu.“

„Na to snad nepotřebujete jít až ke generálnímu konzulovi.“

(...)

„Odpusťte, jsem poprvé na československém zastupitelském úřadě v New Yorku, potřeboval bych se o něčem poradit a nevím dobře, na koho se obrátit.“

„Jste československý občan?“

„Ano.“

„A jak dlouho jste v Americe?“

„Už několik let.“

Úředník překvapení vyvalil oči a lejstra si přitiskl na prsa, jako by ses bál, aby mu je návštěvník nevytrhl z rukou.

„A to jste poprvé u nás? Hm, v tom případě bude chtít s vámi mluvit dr. Všetečka. Pojdte se mnou.“

(...)

„**Jsem doktor Všetečka. Co si ráčíte přát?**“

„Chtěl jsem tady požádat někoho o radu, ale teď se obávám... Ostatně začnu po pořádku. Smím se posadit?“

„Prosím.“

„Jmenuji se Václav Marek, jsem lékař a mám stipendium...“

„Okamžik, přinesu si spisy o vás...“

„Tady žádné nebudou, já se dosud u vás nehlásil.“

Vyčouhlý, učesaný a navoněný mladík, řečený dr. Všetečka, ztratil naráz blazeovaný výraz a zbystril sluch. Ale návštěvník již nic nedodal.

„**Vy jste se u nás nikdy nehlásil? To je zajímavé, velmi zajímavé!** A pročpak?“

„Neměl jsem čas.“ (Hostovský 1967: 346-7)

DRAMATIZACE:

MAREK: Dobrý den. Nevíte, kde bych našel pana konzula?

KUBA: Prý „kdepak bych našel pana konzula“ ta drzost, ta ohromná drzost!

MARTINA: Postupy, existují jisté postupy a postupy se musí dodržovat!

PETR: Ani čistou košili, a ten úsměv, jakoby ho ta drzost ještě těšila, jakoby ho těšila.

MARTINA: Postupy, máme tu jisté postupy!

VŠICHNI: A postupy se musí dodržovat!

BÁRA: Myslíte konzula nebo generálního konzula, nebo jakého konzula to myslíte?!

VŠICHNI: (ucechtnutí)

MARTINA: Jsem doktor Všetečka.

MAREK: Generální konzul?

MARTINA: Ne. Co si račte přát?

MAREK: Sháním byt.

SÁRA: Aha, za generálním konzulem pro byt, drzost, bohapustá drzost.

KUBA: Spisy, nemáme o něm spisy. On se nehlásil, je tady kdo ví jak dlouho, a on se ještě nehlásil.

SÁRA: Ale to je zajímavé, to je velice zajímavé.

BÁRA: On neměl čas, ha, neměl čas! A copak asi dělal důležitého? Copak jste dělal důležitého, pane, na svůj vlastní konzulát, neměl čas na vlastní konzulát!

SÁRA: To je zajímavé, velice zajímavé.

KUBA: Drzost!⁷²

8.5.3 Dramatické důvody/monology

Další důvod úprav a změn je již estetičtější a nutně souvisí s převodem epického v dramatické. Jedná se o zpracování vnitřních monologů na jevišti. Pro román se samozřejmě jedná o daleko přirozenější prostředek vyjádření. U dramatizace je nutné uvažovat, zda některé části vnitřních monologů nevložit přímo do situací a přímo je tak zdramatizovat, nebo zda zachovat princip a převést ho na jeviště také formou monologu, případně monologů ukotvených v konkrétním prostředí/situaci. Rozhodli jsme se pro druhou možnost. Vznikly tak monologické přechody mezi

⁷² v příložené dramatizaci s. 18

situacemi, které naznačují, jak se cítí buď Marek, nebo jiná daná postava, u které bydlí.

Tak vznikl i ústřední monolog doktora Marka:

„Mám v hrsti veliký dar a jdu s ním mezi lidi, prosím je snažně, aby mi dopřáli klid a čas k otevření dlaně. Ale oni jen dumají nad mými prsty, nad zápěstím, nad žilami a klouby, říkají si, jaká je tohle obyčejná ruka, jak divné prsty a ošklivý nehet u palce, ne, ne, nejsme zvědaví na to, co hrst může dát, až se otevře!“⁷³

Ten se objevuje jako jedna z úvah u Hostovkého, ale u nás se stává hlavním problémem doktora Marka, který se mu vrací ve stále a stále extrémnější podobě. Poprvé monolog říká po scéně na konzulátu, kde se potká s neoblomnými úředníky. Vidí kabel od mikrofonu a teprve když k němu nadšeně doběhne, zjistí, že není připojený mikrofon, i tak se pokusí něco říci. Ke konci inscenace se obraz opakuje, ale tentokrát je na místě i stojan a mikrofon, ale když k němu doktor Marek doběhne, dojde mu, že už jeho poselství nemá smysl. Je pozdě. Zkusí s monologem začít, ale ten se nakonec zlomí v šílený smích z vyčerpání. Slova už nestačí.

Tento princip je na hranici mezi epickým a dramatickým, mohlo by se jednat o scénování epické látky, vyprávění s jevištními prvky, o němž byla řeč v teoretické části. Blíže má k čisté dramatizaci monologů například přístup, který jsme zvolili u paní Noskové, dělnice vlastníci prádelnu, která je posléze šokována tím, že doktor Marek dostal dopis od bohaté mecenášky, paní Stoneové, kterou sama obdivuje. V knize se jedná o její úvahy, navíc ještě částečně z pohledu autora, v dramatizaci jsme z nich učinili situaci a to jak změnou stylu promluvy, který najednou osciluje mezi jejím přesvědčením o tom, jaký Marek je a jak ho asi vidí mecenáška, ale zároveň také zjevením Marka a Stoneové za zrcadlem, na což musí Nosková reagovat.

⁷³ V příložené dramatizaci s. 19

HOSTOVSKÝ:

KDYBY SE PANÍ NOSKOVÁ dožila sto padesáti let, nikdy nezapomene na svůj nejčernější pátek na konci února 1946. Přihodilo se jí něco, o čem nebylo radno nahlas mluvit, a přihodilo se jí to bez předchozích varovných znamení.

Jdete svou cestou, zdá se vám známý každý patník, každá zatáčka, váš krok je jistý a hlava čistá, a najednou – tu máš, čerte, kropáč! – nevíte, kde jste, zbloudili jste, starou belu jste znali a nikoli cestu, kterou jste se ubírali! Ne, ne, tohle se paní Noskové dosud nepřihodilo. Ona přece každého prohlédne skrz na skrz v pěti minutách. Není pamětníka, že by se kdy byla spletla. A teď najednou takový katastrofální omyl!

Vzala si k sobě toho vychrtlého, neuctivého budižkničemu. Vzala si ho, poněvadž se Zajíček z konzulátu za něho přimlouval a poněvadž ona ještě nikdy nikomu pomoc neodmítla. Ale sotva se tu ohřál, poznala, že naletěla. To nebyl žádný inteligent, když hubu otevřel, nemělo hlavu ani patu, co z ní vyšlo. A nebyl to však ani člověk uznalý, ždibec opravdového vděku by se u něho nikdo nedočkal, nebyl to jistě doktor, neboť nechtěl věřit, co v jejím rodišti ví každé dítě, že na rány je nejlepší čerstvá kravská moč. Podvodník to byl, darmošlap a nejspíš i pobera!

(...)

A teď její vzor, její ideál, její vysněnka pošle dopis tomu darmošlapovi, hlupáku a nevděčnickovi, dopis, z něhož byste mohli ždímat šťávu nadšení a obdivu.

Paní Nosková poprvé ve věku zralosti a moudrosti šlápla vedle. A co teď pro věčného Boha, co teď? (Hostovský 1967: 384-7)

DRAMATIZACE:

NOSKOVÁ: To je ten nejhorší den, kdybych se sto padesáti dožila, nejhorší den, všechno jasné, jak jsem mohla být tak, to se mi nikdy nestalo, nikdy, to se mi ještě nikdy v životě nestalo, já lidem vidím, ano, za pět minut vidím lidem až do duše, takový katastrofální omyl, budižkničemu to je, zbytečný člověk, ne, já pomoc nikomu neodmítnu, ale jak já naletěla, inteligent, ha, peníze má, ale vděk ne, a doktor, haha, každé dítě přece ví, že na rány je nejlepší čerstvá kravská moč, to každé dítě od nás ví a on ne, tak jakýpak doktor. Zanechal doma dítě, to je jasné, syna, a kde je opuštěné dítě, je i opuštěná manželka, na vlastní rodině mu tedy nezáleží, nepostará se, ale čmárá knihu, ta stejně určitě nebude mít pořádné desky, jestli

vůbec někdy vznikne, ale telefon ho zajímá, ano, volá mu, mluví s ní křehce a medově, přesně jako se mluví, to se omlouvám, ale jinak to říct nejde, tak to prostě je, s kurvou.... Válí se mi v peřinách, cpe si břuch, pozdě v noci se vrací, z očí mu kouká zloba a dělníky proti mě štve! Pryč, vyhodit ho na ulici... nejhorší den, ten nejhorší den v životě. Tak proč Elizabeth Stoneová, jaktože mu píše Elizabeth Stoneová...

STONEOVÁ: Milý doktore, podle mých známých z lékařského prostředí jste skrz naskrz geniální vědec. Nejen proto bych si pokládala za ohromnou čest, kdybyste přijal mé pozvání na konferenci mírové organizace STRÁŽ...

NOSKOVÁ: To je ten nejhorší den! Ach Elizabeth Stoneová, jsme si... vím o vás všechno, dočista všechno, Elizabeth Stoneová... Liz, byla jsi pradlenou, tak jako já, zbohatlas, přesně tak jako já, děláš samé dobré skutky, přesně tak jako já, jsme si tak podobné, ach Liz, tak podobné, jsme jako sestry, Liz... jak můžeš psát tomu... člověku, jak se můžeš tak mýlit? Ach Elizabeth, já to vím, za nic nestojí, mýlíš se, za to já...⁷⁴



75

⁷⁴ v přiložené dramatizaci s. 28

⁷⁵ Paní Nosková a její dělníci vítají doktora Marka

8.5.4 Dramatické důvody/situace

Jak už zaznělo v poznámkách o adaptaci a dramatizaci v teoretické části této práce, nese sebou dramatizace nutnost některé věci zjednodušit, zkrátit, ochudit diváky o některé tóny románové předlohy, ale zároveň tímto postupem podtrhnout důležitost motivů, které jsou zachovány. To se samozřejmě dělo i při dramatizaci románu *Cizinec hledá byt*.

Nejlepším příkladem tohoto přístupu je naše práce s postavou českého emigranta Nováka. Toho potká doktor Marek v emigrantské české hospodě potom, co bloudí ulicemi New Yorku. Právě Novák mu poradí jít na český konzulát a pak se stává jakýmsi jeho zpovědníkem. Nic po něm nechce a je upřímný. Pro Marka je to po americkém úsměvu, přetvářce a přehnané péči, tak alespoň on Ameriku vnímá, vítaná a úlevná změna. Je to jediný člověk, se kterým mluví otevřeně, od kterého se nechá pozvat na pivo, a kterého požádá o pomoc. Podruhé se s ním pak setkává po fiasku u paní Noskové a je to opět Novák, který mu poradí další postup, požádat o pomoc milionářku Stoneovou. Sám říká, že kdyby to nevyšlo, má Marek přijít k němu a nějak se už v jeho chudém bytě ve dvou složit. Když chce Marek svou práci vzdát a zemřít, je to zase právě Novák, který mu dá najevo, že mu věří a tím mu dá sílu ještě chvíli pokračovat.

U Hostovského se jedná o lidovou postavičku mající mnoho promluv a mluvící o vlastních snech. Zná různé emigranty a v hospodě s některými promlouvá, stejně jako s kamarádem hostinským. V naší dramatizaci se z Nováka oproti tomu stává skoro až symbolická, ač zcela reálná, postava, zosobnění Markovi touhy po příteli a po někom, kdo by ho podpořil. Podařilo se nám tím zbavit Nováka realistického nánosu a nutnosti rozehrát celé jeho okolí, aniž bychom se zbavili jeho lidovosti a přímosti. Poprvé se s ním setkáváme, když doktor Marek hledá konzulát. Místo v hospodě se v naší dramatizaci setkají v metru a Novák chce po doktoru Markovi otvírák na pivo. Je to krátká a jednoduchá, téměř směšná situace, která ale předvede Novákovu otevřenost a Marka zarazí právě tím, že se tak vymyká ze situací předchozích.

Podruhé se s Novákem setkáváme v horečnatém běsu doktora Marka, když propadá zoufalství z paní Noskové. V románu je to rozhovor vedený opět v hospodě, při kterém Marek Novákovi o paní Noskové dalekosáhle vypráví. V naší dramatizaci se situace u paní Noskové odehraje a po ní se Marek rozhodne všechno skončit. Chce odhodit svůj kufr, své poselství, ale je to právě Novák, který

se zničehonic vynoří, kufr chytí a dodá Markovi kuráž k tomu, aby to ještě nevzdával.

I z diváckých ohlasů na postavu Nováka bylo zřejmé, že ač jsme jeho prostor značně zredukovali, nebylo nikomu kvůli jeho přímosti a rozdílnosti od ostatních postaviček divné, že je to právě Novák, u něhož Marek končí. Když už nemá sílu pokračovat, ocitne se právě u Nováka, přichází se rozloučit a umírá.



76

Poslední podobná zásadní úprava, při které došlo k většímu přestylizování originálu, je pak scéna v domě u Řeka. U Hostovského se jedná o běžnou rozepsanou kapitolu Markova pobývání u dalšího nájemníka. Z praktických důvodů obsazení jsme se rozhodli scénu zanechat a do role Řeka navíc obsadit herečku, ale z dramatických důvodů jsme se rozhodli ji zásadně zkrátit a rytmicky zrychlit. Zbavili jsme se mnoha postaviček, které se v domě, kde je Marek chvíli šťastný nacházejí a sledovali jsme základní linku: Doktor Marek se ubytuje v domě, chvíli je vše v pořádku, myslí si, že je to konečně místo, kde má čas na práci, ale vše se zkomplikuje. Zemře starý žid, co v domě bydlel, a protože se s ním Marek párkrát bavil, je obviněn Němcem Wernerem, vlastním spolubydlícím, z jeho vraždy. Řek, majitel domu, se proto ihned rozhodne, že Marka vyhodí a žádné argumenty ho nezajímají.

⁷⁶ Doktor Marek s Vaškem Novákem

Pro představu zde uvedu jen krátkou ukázkou z románu a následně naši dramaturgii:

HOSTOVSKÝ:

JSOU PRÝ LIDÉ, kterým působí radost vydávat peníze. Ale dr. Marek onoho odpoledne pocítoval přímo fyzickou rozkoš, když si s tlustým Řekem vyměnil pětidolarovou bankovku za stvrzenku. (...) Ale co je kniha vedle pokoje s třemi okny, s psacím stolem, umyvadlem, radiovým přijímačem, horkými kamny, širokým manželským ložem a dvěma šatníky. (...) Ach jak málo byl dr. Marek v posledních letech mužem vsutku dospělým! Přijde-li ho teď domácí požádat, aby k němu zaskočil na kus řeči, může klidně odmítnout, napadne-li ho odejít z domu, nemusí živé duši vykládat, kam jde a kdy se vrátí, není už třeba donekonečna děkovat, vymýšlet pozornosti a dětinsky chránit právo k práci a svobodu k jakémukoli počínání. A je zde čisto, teplo, žádný luxus, vynucující ohledy, je tu ticho, přívětivě a útulno – radost se rozhlédnout!

(...)

„Jsem u vás velmi spokojen, za týden jsem urazil větší kus práce než jinde za čtrnáct dní,“ řekl dr. Marek tlustému Řekovi, vkládaje do jeho usmolené dlaně pět dolarů. „Well,“ odpověděl Řek ospale a poškrábal se na hlavě, do níž se nijak nechtěla srovnat taková zhola zbytečná chvála. Jako by na tom záleželo, je-li některý z nájemníků spokojen či nic. Lidé z lepších kruhů si potrpí na ceremonie a Řeka koncepců neubude, když i on prohodí na oplátku cosi jako pozornost. Zeptal se:

„Kočky vás neruší?“

„Kočky? Jsou tady nějaké? Já o nich nevím.“

„To je dobře.“

Tím byla vyčerpána všechna Řekova schopnost k obřadnosti. Ostatně neměl čas na klábosení. V druhém poschodí neteče na společném záchodě voda. Bude třeba teď hned nalézt závadu a pokud možno odstranit ji podle vlastního rozumu a vlastníma rukama, nemá-li vrážet do opravy další hříšné peníze. Záchody – to je problém! A ne spokojenost nebo nespokojenost nájemníků. See what I mean? (Hostovský 1967: 353-8)

DRAMATIZACE:

ŘEKYNĚ: Platí dobře, já já, moc dobře... až moc dobře. Kočky ho nerušej, to je dobře, že ho kočky nerušej, kočky by lidi rušit neměly... taky koho by rušily, je to můj dům, kdo tu chce bydlet, musí mít kočky rád...

MAREK: Dva týdny dokonalého klidu. Dva týdny nerušené práce. Tady jsem doma.

ŘEKYNĚ: Pořád se usmívá, až moc šťastný... podezřele šťastný. Lidi nebejvaj tak šťastný, hmm.

MAREK: Pokoj se třemi okny, psacím stolem, umyvadlem, postelí, topením... pokoj, který je můj!

ŘEKYNĚ: V druhym patře neteče voda, no co, platit za to nebudu, sama si to udělám, ještě abych za to platila, člověk ať je šťastný, to ať si klidně je, ať se usmívá, ale on je tak jako divně šťastný, divný... na to já mám čuch.

MAREK: Když přijde domácí a poprosí mě, abych zašel na kus řeči, na kávu, můžu klidně odmítnout.

WERNER: Se mnou tady v domě nejsou problémy.

MAREK: Když budu chtít odejít z domu, prostě odejdu, nikomu nemusím říkat kam a proč.

WERNER: Se mnou tady v domě nejsou problémy, to mi každéj potvrdí, každéj, kdo tu bydlí.

ŘEKYNĚ: Zvonky nefungujou, no tak nefungujou, budete si chodit otvírat.

MAREK: Už nemusím pořád dokola a donekonečna děkovat a prosit, abych mohl chvilku pracovat.

ŘEKYNĚ: Kočkám nevadí. Podle kočky poznáš člověka, koho kočka nemá ráda, radši mu hned ukaž záda, říkalo se u nás.

WERNER: Jsem Skopčák jo, to jsem, ale přivezli mě sem ve třinácti, k tomu tak jsem měl vztah jak k podělanejm spodárům. Národ jako národ, člověk jako člověk.

MAREK: A je tu čisto, teplo, ticho, útulno.

ŘEKYNĚ: Divný. Hajzly nesplachujou, to prošťouchnu, co je mi do toho ať kdyžtak choděj ven. Hlavně že platěj.

MAREK: Dva týdny a tolik práce jsem ještě nikde neudělal. Ještě nikde.

ŘEKYNĚ: Můj dům je slušnej dům. Když tu chceš bydlet, nestěžuj si.

MAREK: Je úžasné být pro jednou nájemník, ne pouhý host. Mít svůj stůl, své místo, čas.

ŘEKYNĚ: Lidi jsou pitomí, všichni lidi jsou hloupí a pitomí. Jsou jenom lidi hodný a lidi zlí....⁷⁷



⁷⁸

8.6 Hostovského a naše Amerika

Poslední velké rozhodnutí bylo, jak naložit z Hostovského obrazem Ameriky, který, jak už zaznělo, není příliš lichotivý. Je to pro něj svět cizí, falešný, svět sice nabízející ohromné možnosti, ale nemyslící to ve skutečnosti upřímně. Vzhledem k tomu, že náš pohled na Ameriku je jiný, stáli jsme před rozhodnutím, zda v rámci dramatisace respektovat autorův postoj, nebo zda do inscenace více projektovat náš pohled.

Já ani dramaturgyně ke Spojeným státům sice nevzhlížíme jen obdivně a i díky vlastní, byť jen turistické, zkušenosti jsme si vědomy mnoha tamějších problémů, zároveň ale nejsme tak kritičtí jako Hostovský. Ten neustále vzpomínal na svůj

⁷⁷ v příložené dramatisaci s. 20-21

⁷⁸ Řekyně vyhazuje doktora Marka ze svého domu

domov a v době, kdy psal román *Cizinec hledá byt* ještě doufal, že se bude moci po válce vrátit a být českým spisovatelem.⁷⁹

Nakonec jsme se rozhodli víceméně respektovat Hostovského pohled na Ameriku, ale zároveň se soustředit i na chyby, které dělá sám doktor Marek, na jeho neochotu se jakkoli přizpůsobit. Chtěli jsme ukázat, že všechna vina není jen na straně jeho hostitelů.

Zároveň jsme obraz Ameriky v inscenaci odlehčili. Místo neúprosné kritiky jsme se spíše pustili do kritiky konzumu a přehnané národní hrdosti, která zaslepuje. Tak celá inscenace začínala písní Alicie Keys *New York*, což mělo diváky jak uvést do města, ve kterém se nacházíme, tak poukázat na plytkost smýšlení o něm. Jak jásavé je, když se všechno daří, ale jak nikdo nepočítá s tím, že by se také mohlo nedařit. Totéž ostatně je i obsah starší písně od Franka Sinatry s názvem *New York New York*, která inscenaci uzavírala. O přehnané národní hrdosti pak svědčila píseň *God Bless America*, kterou jsme přidali až ke konci zkoušení. Během té přestali herci dělat vše, co zrovna dělali a dostavili se s rukou na srdci na scénu. Marek nevěděl, co dělat a rozhodl se odejít pryč, to se mu ale nepodařilo, protože byl hned zavolán zpět.

Zachovali jsem tak Hostovského kritický postoj, ale odlehčili jsme ho a pokusili jsme se ho v rámci možností zproblematizovat.

8.7 První fáze zkoušení

První čtená zkouška proběhla 15.5.2018. Byli jsme si vědomi toho, že do Disku budeme moci až od poloviny srpna, takže jsme se rozhodli věnovat první fázi zkoušení ověření dramaturgie. Prázdninová pauza ve zkoušení nám totiž umožňovala ještě dramaturgii po první fázi upravit. Po úvodních společných zkouškách a rozhovorech o důležitosti domova a o tom, co to znamená, býti cizinec, jsme se tak poměrně rychle dostali k prvním zkouškám v prostoru.

Byly to však netypické zkoušky založené částečně na improvizaci, při kterých jsme hledali charaktery jednotlivých postav, se kterými se doktor Marek setkává. Úmyslně jsme totiž v prvních dvou týdnech ještě finálně neobsadili všechny ženské postavy. Na čtených zkouškách jsme obsazení měnili. Pomáhalo to

⁷⁹ Tak lze soudit už jen z faktu, že kniha *Cizinec hledá byt* vyšla v Česku v Melantrichu v roce 1947. V roce 1946 přijel na sraz spisovatelů. Poté pracoval na velvyslanectví, ale brzy byl kvůli komunistickému převratu opět nucen zůstat v cizině.

jak soustředění, tak to nabízelo všem ostatním různé možnosti herecké interpretace jedné postavy. Následně jsme improvizovali v prostoru s jednoduchým zadáním, které se v půdorysu krylo s motivacemi postav v dané situaci. Hercům to alespoň v první fázi pomohlo nenahlížet na postavy literárně a historicky, naopak v nich při improvizacích hledali to, co je na nich současné. Obsazení doktora Marka Adamem Langerem už bylo jasné, ale přesto jsme ho nechávali hrát i ostatní postavy. V této části zkoušení šlo spíše o hledání výrazu a pochopení situací, než o budování dramatického oblouku hlavní postavy.

Během třetího týdne došlo k finálnímu obsazení a začali jsme poprvé zkoušet situace v daném obsazení. Tato fáze byla zakončena společným výletem mimo Prahu, kde jsme strávili tři dny a na závěr zkoušení jsme poprvé chronologicky odehráli všechny nazkoušené situace. Ty, ke kterým jsme se nedostali, herci jen přečetli.

Po této závěrečné zkoušce před prázdniny jsme s dramaturgyní Kateřinou Slezákovou viděli, na čem je třeba dále zásadně pracovat, co je třeba upravit, co škrtnout, a jak pokračovat v budování žánru a funkční struktury. Poznali jsme co, byť velmi nepřesně nazkoušeno, má potenciál a co byla, již při dramatinizaci, slepá cesta.

Právě zde například došlo k rozhodnutí zkrátit scény, ve kterých vystupuje postava Nováka. Zároveň však tyto scény zintenzivnit. Nerozehrávat jeho realisticky načrtnuté situace, ale naopak se soustředit jen na jeho vztah k Markovi a hlavně na to, co znamená Novák pro samotného Marka.

Celkově došlo v tomto momentě k rozhodnutí nepsiologizovat žádnou z postav, kromě doktora Marka. Například profesor Wagner a jeho syn, kteří mají i v knize více prostoru než jiní Markovi hostitelé, byli náhle bez jasného důvodu příliš důležití. Přitom nepřinášejí o moc více než ostatní postavy. Na konci první fáze zkoušení nejlépe fungovali tlustě načrtnuté výrazné postavy, které nebyly budovány psychologicky, ale spíše jako figury s jasným gestem, jednoduchou motivací a zcela jasnými proměnami záměrů a volených strategií. V rámci individuálních rozhovorů s jednotlivými herci, se kterými jsme shrnovali, kde se teď v rámci zkoušení nacházejí, jsme tak většinu herců naváděli právě tímto směrem.

Jediná výjimka byl samozřejmě Adam Langer v roli doktora Marka. S tím bylo teprve po prvním chronologickém průjezdu možné mluvit o možnostech v budování

jeho dramatického oblouku.⁸⁰ Další výzvou pro něj bylo najít způsob jak komunikovat přímo s divákem, být jeho průvodcem, ale zároveň s ním nevstupovat do přímého kontaktu, nekomentovat mimo svou postavu dění na jevišti. Bylo jasné, že důrazem na výraznost a jasné směřování ostatních figur se komplikuje možnost zproblematizovat Markovo chování k nim. Pokud je totiž od první chvíle bez pochyb, že je jeho hostitel tak trochu šílený, nedostane divák prostor k tomu, aby přemýšlel, zda chybu neudělal sám Marek.

Po první fázi zkoušení proběhla tedy úprava dramaturgie. Byly zkráceny například zmíněné výstupy s Novákem, ale krácení se dočkalo více situací. Některé nakonec zmizely úplně. Jednalo se o výstup s taxikářem, když je Marek na cestě z kanceláře bytového agenta a o celou jednu scénu s profesorem Wagnerem, přičemž ostatní byly zjednodušeny a zkráceny. Během první fáze zkoušení jsme také zaregistrovali mnoho míst, kde zůstal jazyk spíše ukotvený v knize, než že by komunikoval s jevištěm, proto jsme ho, pokud možno bez narušení Hostovského poetiky, ještě více zesoučasnil a zestručnil.

8.8 Druhá fáze zkoušení

Druhou fází zkoušení jsme zahájili v půlce srpna opět několikadenním pobytem na chalupě mimo Prahu. Každý den jsme měli dvě zkoušky, ale podle našeho očekávání jsme tento čas věnovali převážně vzpomínání a navázání na první fázi zkoušení. I proto jsme ale na tomto intenzivním začátku druhé fáze trvali. Následně už nás čekal prostor Divadla Disk.

Zhruba od 20.8 jsem pak skutečně již mohli zkoušet v samotném Disku a prvních pár dní jsme měli k dispozici i podlahu budovaného pokoje. S přesunem do prostoru divadla se samozřejmě mnoho věcí promění. V této práci se ale zaměřím jen na několik věcí, které souvisí s tématem dramaturgie a s rozvíjením dramaturgovaného příběhu na jevišti.

⁸⁰ Nepočítám-li samozřejmě všechny čtené zkoušky, zde mám na mysli konkrétní poznámky po průjezdu všech dosud nazkoušených situací

8.8.1 Český konzulát

O této situaci byla řeč už v kapitole 8.5.2, která mluví o pragmatických důvodech dramtizace. Zároveň se ale jedná o situaci, která nabyla i textově konečného tvaru až ke konci zkoušení. Oproti finálnímu textu, který jsem výše citoval, byla původní verze jiná. Jakub Svojanovský, posluchač nižšího ročníku, měl v této situaci hlavní roli. A to opět z pragmatických důvodů obsazení. Začínal delším monologem a teprve na něj navázali ostatní úředníci svými krátkými úsečnými větami. Nakonec jsme ale Jakubův monolog rozdělili na krátké repliky mezi všechny úředníky. Rytmus se tak zrychlil a celá situace se ještě odosobnila. Uvádím zde kratší ukázky obou řešení, ze kterých je rozdíl patrný.

ZAČÁTEK VERZE Z PRVNÍ ČTENÉ ZKOUŠKY:

1: „Kdepak bych našel pana konzula“ ta drzost, ta ohromná drzost, postupy, existují jisté postupy a postupy se musí dodržovat, ani čistou košili, a ten úsměv, jakoby ho ta drzost ještě těšila, jakoby ho těšila. Těší ho snad ta jeho drzost? Postupy, máme tu jisté postupy! „Myslíte konzula nebo generálního konzula, nebo jakého konzula to myslíte?!“ přemoci se, ano, tolik práce, ach, dnes je tolik práce, bez práce, ne ne, nejsou, „třeba generálního konzula“ Hohoho, hahaha, „No počkejte s tím třeba, to je rozdíl! Co si přejete?“ Informaci, aha, informaci, za generálním konzulem pro informaci, drzost, bohapustá drzost.

ZAČÁTEK FINÁLNÍHO ŘEŠENÍ:

KUBA: Prý „kdepak bych našel pana konzula“ ta drzost, ta ohromná drzost!

MARTINA: Postupy, existují jisté postupy a postupy se musí dodržovat!

PETR: Ani čistou košili, a ten úsměv, jakoby ho ta drzost ještě těšila, jakoby ho těšila.

MARTINA: Postupy, máme tu jisté postupy!

VŠICHNI: A postupy se musí dodržovat!

BÁRA: Myslíte konzula nebo generálního konzula, nebo jakého konzula to myslíte?!

VŠICHNI: (ucechtnutí)

Zatímco v původním řešení šlo o to dát primárně prostor Jakobovi Svojanovskému, který hrál úředníka č. 1 a režijně se jednalo o formu monologu k divákům, kterým se vyjadřuje odpor k návštěvníkovi, tak ve finálním řešení jde spíše o rytmickou absurdní hru s doktorem Markem ještě podpořenou mechanickou činností – předávání složek - , kterou úředníci vykonávají.

Podstatné ve vztahu dramaturgie k režijnímu řešení je, že až nová verze textu ustálila funkční scénické řešení situace. Tuto scénu jsme zkoušeli mnoha rozdílnými způsoby, ale až uvědomění si, že dosavadní přístup k dramaturgii této situace stylisticky nevystihuje téma, vedlo ke změně formy textu a následně k funkčnímu jevištnímu řešení.



81

8.8.2 Konec inscenace/ porovnání s románem

Během přípravné fáze, tj. samotné dramaturgie, byl velmi dlouho nejasný konec textu a následně i závěrečný obraz inscenace. V románu vidíme doktora Marka naposledy u Nováka, kde také umírá, zatímco jde Novák volat milionáře Stoneové, která se omlouvá, že pro záchranu doktora Marka nemohla více udělat. Následuje kapitola, která v próze předvádí, že přes všechnu důležitost Markova poselství,

⁸¹ Český konzulát a jeho úředníci

vlastně nebyl doktor příliš důležitý. Většina lidí, snad až na vdovu Woolfovou, na něj zapomene. Hostovský nás zavádí na jakýsi večírek, kde se potká mnoho lidí a mezi nimi i dva, kteří se s Markem setkali. Všechny zaujme jako téma k hovoru fakt jeho smrti, ale brzy se objeví zajímavější hovor a příběh Marka nás opouští. Jen vdova Carson Woolfová, která se do Marka zamilovala, na něj vzpomíná a pronese výčitku směrem k přítomnému profesorovi Wagnerovi.

Na tomto večírku se také uzavře příběh samotného profesora Wagnera a jeho syna Henryho. Ten uvěřil že jedině Marek ho dokáže vyléčit z jeho alkoholismu. Čtenář se dozví, že je Henry v ústavu, kam ho musel profesor Wagner nechat odvést po odchodu doktora Marka. Vyfabulovaný a z některých střípků rozhovorů sestavený monolog profesora Wagnera k jeho synovi po odchodu Marka jsme dokonce ve scénáři až do srpna měli. Nakonec, jak už bylo řečeno, jsme se ale rozhodli sledovat jen doktora Marka a jeho linku, protože věnovat se nerovnoměrně jiným postavám nedávalo v dramatické lince smysl. Proč bychom měli znát další osudy profesora, když už se znovu nepotkáme s paní Noskovou, nebo Woolfovou?

V první verzi dramatizace jsem se snažil pocít posledního večírku, tak jako ho popisuje Hostovský, zachovat, a stále si myslím, že má značnou výpovědní hodnotu. Po dramaturgických konzultacích, nejenom s Kateřinou Slezákovou, ale i s pedagogy, jsem se ale nakonec rozhodl pro dramatičtější a výraznější řešení. Pro jakousi závěrečnou štvanici na Marka, kde se ukáží jeho pochybení. Je to jeho katarze, ač přichází doslova s křížkem po funuse. Během této situace si Marek uvědomuje, že možná udělal chybu, že si měl dát kávičku, nebo drink, což mu mnohé postavy nabízely a on odmítal, a že měl ulevit profesorovu svědomí. Lidé totiž potřebují jednoduché věci, kontakt, ujištění, lásku, vděk a nutně to ještě neznamená, že jsou špatní. Marek si uvědomuje, že byl možná moc přísný, přehnaně nesmlouvavý, a že možná chtěl skutečně příliš.

ČÁST HOSTOVSKÉHO VERZE KONCE:

Říkali si navzájem věty bez obsahu a zasypávali se otázkami, které je za mák nezajímaly. Paní Carson upřela oči na telefon. Poprvé v životě tento nepatrný předmět, stejně všední jako klika u dveří, vyvolal v ní neklidný údiv. Patrně tam, kde *on* teď bydlí, je také telefon. Snad právě sedí dva kroky od aparátu, a přece ho paní Carson nemůže zavolat. Nezná číslo. (...)

„Profesore, já se vás chci na něco zeptat.“

Obavu smylo prudké zamžikání a pak již těkavý strach v jeho očích byl zcela patrný.
„Vy jste ke mně jednou poslal jakéhosi lékaře. Marek se jmenoval a pocházel z Československa.“

„Ano, byl to můj bývalý žák. Co se s ním stalo?“

(...)

Do rozmluvy zasáhl profesor Wilson.

„Prosím vás, snad nemluvíte o mém starém příteli? Vy jste znali doktora Marka? Toho s tím nemožným prvním jménem? Byl hubený, ohnutý, plachý, mluvil mizerně anglicky... toho? Tak ten nedávno zemřel!“

Profesor Wagner zrudl a paní Carson zesinala.

(...) (pozn. krátce rozprávějí o Markovi)

Hlouček se rozptyloval. Jinde vyprávěli zajímavější historky a pak přicházeli noví a noví hosté.

„Tak co tomu říkáte, profesore Wagnere?“ Zeptala se pomalu a jakoby vyčítavě paní Carson. Profesor vzhlédl a spatřil na její tváři slzu.

„Byl to... Inu, já myslím, že tam je mu lépe.“

„Hm, říkáte to nějak nepřesvědčivě. Jako by vám bylo lépe zde, protože on je *tam!*“

„Ale Carson, co se to s vámi děje?“

Již od něho odcházela. Našel ji až po chvíli. Seděla sama u malého stolku, hleděla do prázdna a v pravidelných intervalech bušila tlumeně do desky. Slyšel, jak sobě polohlasně mluví:

„Kdybych jen věděla, komu tenkrát telefonoval! Kdybych aspoň to se někdy mohla dovědět!“ (Hostovský 1967: 408-11)

PRVNÍ VERZE DRAMATIZACE RESPEKTUJÍCÍ HOSTOVSKÉHO ŘEŠENÍ:

WILSONOVÁ: It's good to see you again!

WILSON: Mrs. Carson, je mi potěšením!

/Woolfová zahlédne profesora Wagnera/

WILSONOVÁ: Neptejte se ho na syna, je dosud v ústavu.

PROFESOR: Bože, já vás věky neviděl!

WOOLFOVÁ: ... Zima byla letos odporná...

PROFESOR: A teď už je zas horko... Ten New York a jeho počasí!

WOOLFOVÁ: Nedávno jste ke mě poslal jakéhosi lékaře. Marek se jmenoval.

Ticho.

PROFESOR: Doktor Marek? Nevypravoval vám o mně?

WOOLFOVÁ: Ani slovem se o vás nezmínil.

WILSON: Vy jste znali doktora Marka? Toho s tím nemožným prvním jménem?...
Ten nedávno zemřel!

WOOLFOVÁ: Zemřel? A nač?

WILSON: Bezpečně nevím. Nebyl to zdravý člověk. A ta jeho angličtina. Asi se trochu pomátl. Elizabeth Stoneová mi vyprávěla, že k ní přišel v horečce, mluvil nadobro z cesty a že se pokládal za posla Božího. Někteří kolegové se domnívají, že je jeho smrt katastrofou pro naši vědu. Souhlasím s nimi.

ŽENA: Mery, pojd' sem, tady si možná vyslechneš jedinečnou historku pro film!

MERY: Jde-li o nacisty nebo o válku, nemáme zájem!

ŽENA: Ne, nějaký lékařský objevitel se pokládal za posla božího a zemřel.

MERY: OK, náboženské náměty pořád táhnou!

WILSON: Bohužel z jeho poznámek moc nezmodříme. Neměl čas práci dopsat. Byl to smolař a nešika; nenašel si ani kloudný byt, kde by mohl klidně pracovat.

/skupinka se rozpadá. Jinde vyprávějí asi zajímavější historky..., zůstává Woolfová a profesor Wagner, který se má k odchodu/

WOOLFOVÁ: Tak co tomu říkáte, profesore?

PROFESOR: Byl to... No myslím... že tam je mu lépe.

WOOLFOVÁ: Hmm. Říkáte to nějak nepřesvědčivě. Jako by vám bylo lépe zde, protože on je tam!

/God bless America/

Kdybych jen věděla, komu telefonoval! Kdybych to jen věděla!

FINÁLNÍ VERZE DRAMATIZACE:

/všichni vystupují – přes sebe/

NOSKOVÁ: To je ten nejhorší den!

FRANKOVÁ: Dostanete kávu, silnou a horkou, však se mi už voda vaří!

PROFESOR: Nebyl jsem v Rakousku nadarmo a nevykonal jsem tam nejhorší práci!

FRANKOVÁ: Květiny máte rád?

NOSKOVÁ: Pomůžu každému, jen trochu vděčnosti...

JONES: Jed'te zatím na Floridu!

NOSKOVÁ: O nic víc nestojím!

NORMAN: Když já se hned nachladím, jakmile se zpotím, a ten váš kufr je zatraceně těžký.

ŘEKYNĚ: Budte rád, že vás odsud neodváží policie!

WOOLFOVÁ: Vy mě trápíte doktore!

NOSKOVÁ: Ten nejhorší den!

FRANKOVÁ: Káva je důležitá, při kávě prohlédnu lidi skrz naskrz!

PROFESOR: Tak co byste na mém místě dělal vy?

FRANKOVÁ: Dáte si kávičku?

MAREK: Dám si kávu rád, paní Franková, je moc dobrá.

PROFESOR: Shledáváte snad i vy v mém díle nějaké prvky fašismu?

MAREK: Nemohl jste za to, profesore. Ten člověk byl zrůda dávno předtím než vás poznal, nikdo to nemohl vědět.

WOOLFOVÁ: Dáte si se mnou jeden Highball?

MAREK: Jistě, paní Carson, a uvidíme se na vašem večírku.

STONEOVÁ: Já jsem víc udělat nemohla.

NOVÁK: Paní Stoneová, já vás někdy pozvu na pivo a tam si všecičko povíme, ale teď honem!

STONEOVÁ: Nemluvila jsem s ním o žádné ženě. Já, já jsem s ním mluvila - jen v náznacích - o smrti.⁸²

Finální verze je skladbou různých vět, které se objevovaly během Markových pobytů u různých lidí. Odpovědi Marka jsou ale poté jiné, zcela opačné než jaké dával. Už je ale pozdě to zkusit.

Během zkoušení jsme pak došli k tomu, že na konci bude kýčovitá muzikálová choreografie jako na Broadwayi. Záměr bylo odlehčit informaci o smrti Marka a uvést ji do jiného kontextu. Zachovat nezájem, který je z románu znát. Život pokračuje dál. Po vážném oznámení náhle všichni herci přicházejí na forbinu a vystříhnou taneční číslo s kufry, během kterého si půjčí i Markův kufr. Poselství, které sebou celou dobu nosí a do konce se ho nechce vzdát. Tak se Markův kufr v rámci choreografie ztratí a zůstane na jevišti jako jeden z mnoha. Marek vše sleduje, více mrtvý, než živý, umírá.

⁸² V příložené drammatizaci s. 35-6



8.8.3 Postava doktora Marka

U postavy doktora Marka, kterou hrál Adam Langer, jsem se poprvé jako autor dramaturgie i režisér setkal s postavou, která prochází různými příběhy, epizodami a ty ji postupně ovlivňují a mění.⁸³ Taková postava vyžaduje specifický přístup hlavně při zkoušení. Při samotné dramaturgii nepředstavuje takový problém, pouze musí být stylově jednotná a již text by měl předznamenat její vývoj, gradaci, aby bylo posléze možné na něčem stavět. Textově tak bylo občas nutné zveřejnit Markovy monology, jako v případě zmíněného monologu do mikrofonu, nebo z nich části použít v dialogích. Důležitější bylo ale v tomto případě režijní a herecké pojetí.

Problém nastal u hyperbol Markových hostitelů. Věděli jsme, že hrozí nebezpečí, že se z inscenace stane shluk jednotlivých stěží propojených epizodek, že může Langer skončit u toho, že bude hrát jednotlivé situace, ale zapomene na celek. Pozitivně musím říct, že se nám během závěru zkoušení podařilo toto nebezpečí částečně zažehnat, ale zároveň musím přiznat, že při nedostatečném režijním dozoru, občas inscenace k této epizodičnosti inklinovala.⁸⁴ Důvodem byly právě

⁸³ Důležité je, že ostatní postavy mizí a nejsou už důležité, jejich příběh autora – mimo dobu, kterou stráví s hlavní postavou - nezajímá.

⁸⁴ Čehož jsem byl svědkem například u poslední regulérní reprízy. Byl jsem dva měsíce v zahraničí a po návratu jsem viděl poslední regulérní reprízu inscenace (před derniérou) a bohužel se budovaná linka vytratila a jednalo se o jednotlivé výstupy, téma hlavní postavy jakoby se ztratilo. Pomohlo

všechny ostatní postavičky. Jelikož se jednalo o hyperboly postav, úmyslně přehnané figury, bylo poměrně rychle jasné, co jsou zač. Tím pádem nebylo pro Adama Langerera snadné zahrát, že aspoň chvíli tu existovala naděje, že by všechno mohlo dobře dopadnout.

Samozřejmě jsem se mu v tom snažil v rámci možností režírně napomáhat, ale herecký prostor to byl malý. Zároveň jsme se poslední týden zkoušení věnovali převážně jednotlivým situacím v hotové scénografii a hlavní linka doktora Marka zůstala v tu chvíli stranou.

Znatelný posun nastal po našem dramaturgickém rozhovoru s Adamem Langerem. Na začátku generálového týdne jsme s ním spolu s dramaturgyní znovu prošli text, scénu po scéně jsme si ho přečetli a bavili jsme se o tom, co se děje uvnitř Marka, a co si o všech ostatních postavách myslí. Až nyní, když jsme měli celou inscenaci nazkoušenou, se jeho linka mohla skutečně uzavřít. Teprve teď bylo možné na vlastní kůži zažít a pochopit po jak absurdní a existenciálně tragické skluzavce doktor Marek sjíždí. Neustálá naděje, která je ihned střídána zklamáním, až se naděje vytratí a zbyde absurdní smích a odevzdání.

S tím šla zároveň úvaha, zda je nutné doktora Marka nějak vizuálně proměňovat, dávat najevo vnějšímu prostředky jeho úpadek. Rozhodli jsme se ho podpořit herecky. Marek se stává čím dál tím popudlivějším, snáz se rozčílí, okolí mu začíná připadat směšné, klidně by na vnějšího pozorovatele mohl působit jako blázen. K samotné realistické fyzické proměně jsme ale nakonec nesáhli. Inscenace působila kvůli řešení jednotlivých situací poměrně realisticky, ale její půdorys takový nebyl, už jen tím, že se nijak neskrývalo, že herci hrají několik postav a v některých momentech dokonce všeho nechali a polooblečení dorazili na scénu. I proto jsme k iluzivnosti Markovi proměny nesáhli. Jen ke konci u Nováka je jeho proměna naznačena: již nemá sako, Novák mu sundává botu, která ho tlačí, a Marek se polije vodou, je zbrocený potem. Rozhodli jsme se však jeho proměnu změnou kostýmu neilustrovat.

Adam Langer se v rámci zkoušení dopracoval k postavě, která jediná nemá v situacích možnost komunikovat přímo s diváky. Musel situace vést, ač v pasivní roli, a myslet na svou linku, na jednotlivé schody budované z neúspěchů při setkání s různými Američany a na to, kam po nich míří. Krom toho musel i přes výrazné a

několik, byť nepříjemných poznámek, a paradoxně, až na pár derniérových vtípků, byla derniéra jednou z nejlepších repríz (snad i proto, že se herci náhle opět poslouchali, jakoby nevěděli, co se stane).

mnohdy šílené postavy hrané svými spolužáky neustále doufat v dobrý konec, v to, že teď už bude mít stůl, židli a klid. Byla to herecky obtížná výzva, ale Langerovi se postavu podařilo udržet pohromadě a „umyslet“ ji až do konce. Zároveň bylo i pro mě jako pro režiséra podnětné sledovat jeho vývoj a samozřejmě i posuny inscenace v průběhu celé sezóny. Pohybovala se neustále na hraně mezi sevřenou formou s hlubší výpovědní hodnotou a epizodickým zábavným představením, ve kterém je ale existenciální přesah doktora Marka značně utlumen. To ale záleželo na všech hercích i na reakcích publika, jak jsem si o něco později ověřil i u plzeňské inscenace *Jenom konec světa*, ve které se také nachází jedna postava, která prochází všemi situacemi a události se tak trochu odehrávají spíše kolem ní.

8.9 Závěr a zhodnocení: Cizinec hledá byt

Co se týče samotného textu a jeho přípravy, což je část práce na inscenaci *Cizinec hledá byt*, která spíše spadá do tématu této diplomové práce, jednalo se pro mě o první plnohodnotnou dramaturgii. Je to samozřejmě dramaturgie s jistou mírou adaptace, jak bylo řečeno v teoretické části této diplomové práce. Ale i podle zde citovaných ukázek je znát, že jsme dodržovali Hostovského poetiku, téma, které se rozhodl svým příběhem vyjádřit, tj. smysl jeho autorské výpovědi. Zůstávali jsme v jeho světě. Jisté změny, úpravy, krácení a přestylizování některých situací tedy nebyly provedeny proto, abychom jako autoři sdělili něco zásadně jiného než Hostovský, vznikly spíše ze specifických požadavků jeviště, případně z pragmatických důvodů celého inscenačního týmu, což se může zdát jako okrajová okolnost, ale v rámci adaptace a úpravy je třeba brát tyto pragmatické důvody vždy v potaz. I z těchto důvodů nás s dramaturgyní ani nenapadlo uvádět se jako autoři textu. Tím zůstal Hostovský, my jsme byli „jen“ autoři dramaturgie.

Co se týče samotné režijní práce, lze obecně říci, že můj záměr na začátku zkoušení byl větší režijní adaptace materiálu beze změny textu. Ale induktivní režijní přístup mě nakonec vedl cestou respektu k Hostovského tématu a jeho způsobu vyjádření. Celkově si tak materiál sám řekl o způsob scénování, který se lišil od mé původní představy. Ta by totiž narušila Hostovského poetiku a proto jsem se z etických důvodů, a z přihlédnutím k realističtějšímu chápání situace naším

hereckým ročníkem, rozhodl Hostovského text co nejvíce respektovat. Pro mě jako pro režiséra to tak byla také zkušenost větší pokory před autorem.⁸⁵

Premiéra inscenace *Cizinec hledá byt* se odehrála 15.9.2018, pět dní před první čtenou zkouškou inscenace *Jenom konec světa*, kterou jsem následně začal zkoušet pro činohru DJKT.



⁸⁵ Zároveň však nepatřím k režisérům, kteří by autora běžně nerespektovali. Jen jsem ho v tomto případě ctil ještě o něco více než v jiných případech.

9. DJKT: Jenom konec světa (úprava dramatického textu)

Umělecká šéfka činohry DJKT v Plzni mi nabídla spolupráci s Plzeňským divadlem koncem února 2018, těsně před nejnáročnější částí příprav na inscenaci *Cizinec hledá byt*. Přesto jsem nabídku samozřejmě rád přijal. Původně to vypadalo, že bych měl v Plzni režirovat až na začátku roku 2019, hned na druhé schůzce, i s dramaturgem divadla Vladimírem Čepkem, bylo ale jasné, že jediný volný termín na malou scénu Nového divadla DJKT bude na podzim téhož roku. To znamenalo, že zkoušení bude muset začít okamžitě po premiéře diskové inscenace. V té době ještě navíc nebyl ani zdaleka vybráný text a do zveřejnění dramaturgického plánu DJKT zbývalo něco málo přes měsíc.

Chtěl jsem svou volbou textu reflektovat dramaturgii prostoru, a proto jsem se rozhodl, byť jsem prostor znal, navštívit co nejvíce inscenací na Malé scéně. Ta je sice velká na šířku, ale poměrně mělká. Snad i proto zde bylo k vidění několik inscenací, které kladly důraz na slovo, případně na jednoduchý, ale silný divadelní obraz, který sebou slovo neslo. Jednalo se konkrétně o *Iluze* od Ivana Vyrypajeva v režii Adama Svozila a Kristýny Kosové nebo o dramatinaci románu *Talentovaný pan Ripley* v režii Natálie Deákové. První zmíněná inscenace pracovala s jedním obrazem, který se následně proměňoval v čase a prostoru, ale byl na své státnosti doprovázené obratnou prací s jazykem a dramatickou promluvou, založen. Druhá zmíněná inscenace byla klasičtější ve smyslu režijně-hereckého rozehrávání mizanscény, ale i díky své literární předloze kladla na text samotný velký důraz.

Další inscenace, které jsem na Malé scéně v Plzni viděl měli alespoň podobný výchozí bod – tj. přinejmenším lehce neobvyklou strukturu textu, která měla sama o sobě výraznou poetiku. Jednalo se například o již dříve uvedenou hru *Push-up* od Schimmelpfenniga v režii Zuzany Buriánové nebo o *Mayenburgů Živý obraz* v režii Ondřeje Davida.

Rozhodl jsem se proto vyrazit při volbě textu podobným směrem a pokud možno najít formálně neobvyklý text se silnou poetikou. Na vlastní dramatinaci/adaptaci románové předlohy už nezbýval čas, ač mi byla tato možnost uměleckým vedením DJKT také nabídnuta.

Po první fázi hledání textu existovalo několik možností. Jedním z nich byla *Mayenburgova hra Perplex*, druhým dosud nepřeložený text senegalsko-

francouzské autorky Marie Ndiaye *Čest naší starostce* a třetím hra Jeana-Luca Lagarce *Jenom konec světa*.

Mayenburgovu hru jsem nakonec vyřadil hlavně proto, že se v té době na Malé scéně dohrával jeho *Živý obraz* v režii Ondřeje Davida. Hru *Čest naší starostce* by bylo možné přeložit, – nechal jsem si pro představu přeložit prvních několik scén – ale hra je velmi nejasná, co se poselství týče a zároveň klade interpretační překážky. Nebyl jsem si jistý, zda by námaha poměrně rychlého překladu stála tentokrát za to.⁸⁶ V této fázi byla hra Jeana-Luca Lagarce až na posledním místě, jelikož jsem se s ní seznámil skrze film Xaviera Dolana, ne primárně skrze text.⁸⁷ Po vyřazení předchozích her jsem se zkusil optat v Dillii, zda náhodou alespoň nějaký pracovní překlad Lagarceovy hry neexistuje. Dostal jsem odpověď, že byl zrovna text přeložen pro Činoherní klub v Praze, ale vypadá to, že ho nakonec neuvedou a proto mi text mohou poslat.

Cesta k Lagarceově textu tak vedla skrze mnohá ryze provozní a praktická řešení. Lagarce nebyl první volbou a ani typem textu, který bych si hned vybral. Nakonec mi ale zbyl v ruce právě tento text. Text, který představuje v českém prostředí ohromnou dramaturgicko-režijní výzvu a jedná se o zcela jiný typ textu, než na jaký jsem za celou dobu svého studia na DAMU narazil. I proto jsem se pro něj nakonec rozhodl a jako finální výběr jsem ho poslal Vladimíru Čepkovi a Natálii Deákové. K mému překvapení mi od obou přišla pozitivní zpráva, že souhlasí a text jim přijde na Malou scénu DJKT vhodný. První fáze skončila a nastal čas inscenačních příprav.

⁸⁶ V jakémsi malém městečku vyhrává místní starostka neustále volby. Je skvělá, liberální a všichni ji milují. Chce ji porazit jiný politik a chce tomu dát vše. Na začátku hry ale vidíme jeho prohru. Po zbytek hry se snaží starostku morálně zlikvidovat. Ta si to nechává líbit, ač by mohla snadno vyhrát. Nakonec se vítězství téměř dobrovolně vzdá, jakoby se cítila něčím vinna. Hra nenabízí odpověď na to čím, proč se nechá starostka porazit...

⁸⁷ Bohužel neumím francouzsky a text dosud nebyl přeložen.

9.1 Jean-Luc Lagarce a francouzská hra

Jean-Luc Lagarce (1957 - 1995) zahájil svou kariéru dramatika rychle a slibně. Hned jeho prvních šest her uvedla okamžitě po vzniku rozhlasová stanice France Culture. To se ale později změnilo a většina her, které napsal potom, museli často na své uvedení čekat až několik let.

Lagarce byl v každém případě praktický divadelník. Roku 1978 založil v Besanconu divadelní společnost (Divadlo Kára komediantů), a působil v ní hlavně jako herec a režisér. Tento fakt je poměrně důležitý, protože v sobě implikuje, že ač se Lagarceovy texty zdají spíše lyrické než dramatické, ve skutečnosti tomu tak úplně není. Lagarce sám divadlo tvořil a proto mají jeho texty dramatický základ, jsou bytostně divadelní, a lze tak s nimi nakládat.⁸⁸ Přesto jsou však Lagarceovy hry primárně "(...) založené na textu, slovo a řeč v nich mají jasnou převahu nad situací a jsou hlavními nositeli fabule. Po formální stránce dodržují hry většinou jednotu času, místa a děj (...) Rané překrucování skutečnosti se v polovině osmdesátých let proměňuje v jednání postav, na touhu po exaktnosti, kterou Lagarce promítá do složité struktury dialogu. Komplikovanost replik přitom odhaluje nejen strach postav z možné dvojsmyslnosti nebo dvojznačnosti vlastních výpovědí, ale především jejich úzkostný vztah k životu." (Neveau 2005: 113)

V Lagarceových hrách a konkrétně ve mnou zvolené hře *Jenom konec světa* se kvantitativně neobjevuje mnoho dramatických situací, případně hlavních motivů. Všechny by je bylo možné zjednodušeně shrnout na situaci návratu a odchodu. Lagarceovy hrdinové, či antihrdinové, jsou zkrátka pořád na cestě. „Lagarceovým hlavním tématem, které prochází celým jeho dílem, je člověk zbavený možnosti jasně formulovat svůj postoj, je to člověk neschopný vyjádřit se.“ (Neveau 2005: 113)

Ve hře *Jenom konec světa* se tvůrce setkává se zcela jiným dramatickým světem, než na který je ze své divadelní tradice zvyklý. Hlavní důraz v díle Jean-Luca Lagarce je i přes jeho bytostnou dramatickост kladen na slovo. Ne na postavu nebo na situaci, ale na slovo, což je ostatně v současném francouzském dramatu velice časté. V rozhovoru o hře francouzské autorky Noëlle Renaude to vhodně

⁸⁸ Kateřina Neveau: "Lagarceův styl bychom mohli označit za literárně-dramatický. Lagarceovy texty skutečně neustále oscilují mezi románem, básní a dramatem" (Neveau 2005: 113)

pojmenovávají zúčastnění herci „Jsme absolutně odhalení, téměř nazí. Existujeme výlučně skrze text, ničeho jiného se nemůžeme chytit“ (Finburgh 2011: 230).⁸⁹

To je samozřejmě tradice francouzského divadla, která se táhne hluboko do historie, a která není tématem této práce. Přesto je důležité se této problematice lehce dotknout, protože je základem k pochopení našich inscenačních úprav Lagarceova textu. Mohlo by se totiž snadno zdát, že je to v současném dramatu⁹⁰ zcela normální, a že tedy není důležité na takové základní věci upozorňovat. Ale opak je pravdou. V českém divadelním prostředí jsme už dlouhou dobu konfrontováni hlavně s německým divadelním prostorem a inspirujeme se i německým psaním pro divadlo. Okamžitě víme, o čem je řeč, když se mluví o Elfriede Jelinek, Heineru Müllerovi nebo z bližší současnosti třeba o Sibylle Berg, Meyenburgovi, Falku Richterovi nebo Rolandu Schimmelpfennigovi, a ne jeden divadelník by jistě řekl, že i tito autoři se vzdávají postav ve prospěch jazyka, slova, ale přesto je to zcela jiný směr a hlavně jiné divadelní uvažování. Současní němečtí, i čeští autoři, narušují často strukturu textu, hrají si s jeho podobou, opouštějí fiktivní svět na jevišti a promlouvají přímo do lidí, ale přesto u nich není slovo tak zásadní jako ve francouzské dramatice. V našem prostoru (a hlavně v tom německém) je to náznak Brechtovského vnímání divadla, tj. lze pracovat s kritickým odstupem herce od hry, postavy, za tím účelem, aby získal kritický odstup i divák. Oproti tomu vychází Francouzské divadlo ze své básnické tradice, z Corneille a Racina, z klasicistního důrazu na slovo, které mnohdy stačí k diváckému prožitku. „...poslech hraje ve francouzském divadle tradičně - a tedy i nyní - v podstatě nezastupitelnou roli, a jakkoli je vizuální složka při vši zdánlivé jednoduchosti technicky i finančně náročná, vždy má především za úkol dát vyniknout textu a být v jeho službách“ (Jobertová 2009: 191).

Francouzské hry tvoří komplexní dramatický svět a nejde o to ho jakkoli narušovat, slovo maluje vlastní svět a divák se jím nechá unášet a ocení jeho dokonalost. Ve Francii „autoři jako Michel Azama, Olivier Cadiot, Jean-Luc Lagarce, Philippe Minyana, Noelle Renaude, Valere Novarina a Michel Vinaver systematicky ruší divadelní konvence postav a narativu. To co zbývá je jazyk (...) realita je ukrytá v jazyce. Postavy a situace se stávají gramatickými (...)“ (Finburgh 2011: 230). Lze

⁸⁹ pracovní překlad, Christophe Brault and Jean-Paul Dias „We are extremely exposed, almost naked. We exist exclusively via language, we can't cling onto anything else.“

⁹⁰ Zde myšleno zhruba od půlky minulého století do dneška

tak říci, že pro francouzského diváka a tvůrce je postava tím, co říká, ne tím, co se za slovy skrývá.⁹¹ Mluvit znamená jednat.⁹²

Právě s takovým textem jsme se museli u příprav na plzeňskou inscenaci potýkat. Gramatika nabývá v Lagarceově pojetí „poetizující funkce; zvláště neobvykle pak působí využití celé škály minulých časů, kterým se v běžné řeči nedostává místa (...) Lagarce svůj text organizuje básnicky – skládá repliky do volných, někdy i rýmujících se veršů a ty pak pořádá do strof. Do lyrických obrazů zapojuje též hovorové výrazy (...) Hybným motorem dramatického sváru je řeč, respektive její uskutečňování. Vzhledem k řeči se dokonce postavy formulují/vytvářejí svojí identitu“ (Neveau 2005: 115-16, 129).

Kateřina Neveu hru *Jenom konec světa* přeložila pro české publikum a ač o tom již nepíše, jelikož její doktorandská práce vznikla před samotným překladem hry, neměla na výběr než text o některé nuance ochudit. Čeština nepoužívá tolik minulých časů a některé by působily archaicky. Postavy jakoby – a to i v českém překladu samozřejmě – bojovaly o svou řeč, mluví sice hodně, ale nemohou najít to správné slovo, ten správný výraz, jakoby se svět zhroutil, kdyby špatně skloňovaly, kdyby neužily správné přídavné jméno, mluvnický čas. Proto se vrací, opravují se, snaží se vyjádřit jasně a právě tím je jejich promluva nejasná, ztrácí se.

Paradoxní situaci, ve které se ocitají čeští tvůrci, kteří chtějí tento text uvést na českém jevišti (a to navíc ještě na jevišti městského oblastního divadla) snad lze pochopit při střetu chápání slovního spojení „jednání slovem“.

„Čeští divadelníci – a nejen čeští, ale i angličtí, němečtí a další – francouzskému divadlu vytýkají jeho mnohomluvnost, staticnost, jeho obsesi slovem a rétorikou. Michel Vinaver, věren francouzské dramatické tradici, podotýká, že „slovo musí být na divadle činem (parole-action), že právě v důsledku promluvy, verbální produkce a slovní výměny je konečná situace jiná, než situace výchozí. Vrací se tak k d'Abignacovu známenu „parler c'est agir“ (mluvit znamená jednat)“ (Jobertová 2009: 86).

Mohlo by se zdát, že toto tvrzení nijak neodporuje tomu, jak jednání chápeme my v našem středoevropském prostoru, jak chápeme postavu v dramatické situaci. Lze

⁹¹ „S jistou mírou zjednodušení by totiž bylo možné říci, že se hlavní kritérium „divadelnosti“ současného francouzského dramatického textu přímo odvozuje od subjektu dramatika: autor prostě tvoří text, který by si přál vidět či slyšet v divadle.“ (Jobertová 2009: 8)

⁹² Jak se ostatně jmenuje i kniha od doc. Jobertové o francouzském divadle, kterou zde používám jako zdroj.

to shrnout tak, že české, ale i například německé nebo britské divadlo chápe slovo na jevišti samozřejmě také jako jednání, ale zároveň jako jednání směřující k něčemu víc než je „jen“ slovo. Každým slovem proneseným na jevišti se snaží daná postava něco změnit, ovlivnit jinou postavu/diváka, svou situaci. „Dramatická postava, v dané situaci, „nemluví“: postava jedná pomocí slova. Postava předvádí mluvní akt, používá řeč jako prostředek k jednání a tudíž k tomu, aby změnila situaci. Například tím, že ostatní ovlivňuje nebo přesvědčuje.“⁹³ (Ostermeier 2016: 135)

Zatímco ale pro Vinavera a francouzské divadlo se situace mění právě kvůli slovní výměně, v důsledku promluvy, tak u naší divadelní tradice slovo vybízí k dalšímu jednání, povětšinou fyzickému. Francouzský herec si mnohdy vystačí s dokonalou prací s jazykem a následně hlavně s mimikou a gesty. Český herec a režisér se snaží o sdělnost hlavně skrze vizuální složku. Nelze říci, co je lepší, jedná se o rozdílné divadelní přístupy. Český herec (a režisér) může občas spěchat pryč od textu a nevyužít jeho zvukový potenciál, zatímco francouzský může ustrnout v poezii slova a zapomenout, že jeviště a herec nabízí ještě další možnosti sdělení.



94

⁹³ „Pracovní překlad „A dramatic figure, within a given situation, does not „speak“: she or he *acts through language*. She or he performs a speech act, using speech as a means to act and thereby to change the situation, for example by influencing and persuading others.“

⁹⁴ Fotografie z úvodu inscenace, kdy maminka truchlí za ztraceného syna.

9.2 Úprava textu/dramaturgie (film, český kontext, motivy)

Na začátku úpravy jsme stáli před jednou zásadní otázkou: máme text plně zachovat a pokusit se předat českému divákovi jeho francouzskou podobu nebo se máme pokusit text adaptovat na české divadelní vnímání?

9.2.1 Český kontext

Rozhodli jsme se z několika důvodů pro druhou možnost. I kdybychom se rozhodli pro tu první, nemohla by být v našem případě autentická, pořád bychom se jen snažili inscenovat francouzský text tak jak si představujeme, že s ním asi ve Francii pracují. I tak by tedy došlo k adaptaci pro české divadelní vnímání, ale k adaptaci víceméně nechtěné. Toho jsme měli v úmyslu se vyvarovat a proto jsme se vydali cestou úpravy/adaptace úmyslné.

Další důvody byly praktičtější a týkaly se právě divadelního vnímání jak našeho, tak obecně diváckého. Čeští diváci mají blíže k tomu sledovat jednání v situaci, než „pouhé“ jednání slovem.⁹⁵ Toto tvrzení není hodnotící, spíše se snaží ve zkratce podchytit percepci diváka v dané divadelní tradici. „ (...) dramatické a scénické jednání je pro francouzského diváka v prvé řadě verbální, a je zcela jisté, že divadelní sociolog by dospěl ke zcela jiným závěrům v oblasti očekávání publika u diváka českého a diváka francouzského. Bylo by zcela bezpředmětné snažit se rozhodnout, která z těchto divadelních tradic je „divadelnější“; každá totiž spatřuje dramatičnost, scéničnost, divadelnost někde jinde. Oba přístupy jsou přitom stejně legitimní a oprávněné, neboť vyrůstají z odlišných kulturně-historických kontextů, předpoklad a precedentů.“ (Jobertová 2009: 193)

9.2.2 Konkrétní kroky a inspirace

Zjednodušeně lze říci, že jsme se při úpravách textu rozhodli podpořit existenci konkrétně ukotvených scén, dramatických situací a dialogů mezi postavami. Lagarceův text našťestí všechny tyto možnosti implicitně obsahuje, ale neklade na

⁹⁵ Uvědomuji si, nakolik je toto nebezpečné tvrzení, ale pro potřeby této práce je takto zjednodušený pohled jedinou možností. Samozřejmě by to bylo něco jiného, kdybychom inscenovali text do nezávislých menších prostorů, navíc s tendencí k narativnímu divadlu (např. Meetfactory) nebo výrazné vizuální stylizaci (např. Studio hrdinů). Pak by bylo dokonce nutné postupovat jinak. Navíc je to přístup vyučovaný na katedře činoherního divadla, ze které jsem já i dramaturgyně Kateřina Slezáková.

ně důraz. Sám autor to naznačuje hned na začátku hry, v jedné z mála autorských poznámek:

„Odehrává se v domě Matky a Suzanne, samozřejmě, že v neděli. Anebo taky možná během celého jednoho roku.“ (Lagarce 1990: 2)⁹⁶

Konkrétní prostor není zcela jasný, Lagarceova konkretizace se vyčerpá konstatováním, že se nacházíme v domě Matky a Suzanne. V jakých konkrétně pokojích a při jakých činnostech je jen naznačeno v dialogích, ale interpretace zůstává otevřená. Totéž lze říci o časovém ukotvení. Ano, je to v neděli, ale děje se to během jedné konkrétní nedělní návštěvy ztraceného syna Louise, nebo je to záznam mnoha neúspěšných návštěv? Nebo je to snad vzpomínka, či představa Louise, který zpátky domů nikdy nedošel, protože tušil jak bude jeho návštěva probíhat? Všechny tyto možnosti jsou na stole a režisér s dramaturgem se mohou rozhodnout pro kteroukoli z nich a nebo pro žádnou. Zde se opět ozývá rozdílnost mezi divadelními tradicemi dvou kultur. Možná by někdo řekl, že ona neurčitost je základem poetiky Lagarceovy hry a konkretizace tuto poetiku zničí. I s tímto rizikem jsme se však s dramaturgyní Kateřinou Slezákovou vydali právě cestou co největší konkretizace. Pokud to bylo možné, nechali jsme některé informace stále nejasné, abychom zachovali jistou zamlženost a poetiku originálu, ale pokud to bylo nutné pro lepší pochopení situace, rozhodli jsme se pro konkrétní místo a čas.

Nejasné tak například zůstává to, zda je Louis homosexuál nebo není, zda umírá na AIDS jako Lagarce, nebo na něco úplně jiného. V textu se objeví několik náznaků, ale jasnou odpověď nedává. Některé věci zůstávají v rodině tajemstvím. To jsme respektovali i my. Oproti tomu však například umístíme scénu, která je v původním textu velmi nejasně ohraničena začátkem návštěvy a mlčením rodiny, ze kterého vychází monolog Louisovy švagrové Catherine o dětech, do obývacího pokoje během rodinného sledování televize.

Obecně jsme se vydali při konkretizaci situací směrem typických rodinných momentů, jež se tváří jako trávení společného času, ale ve skutečnosti se jedná o činnosti, které uměle vyplňují prázdno mezi lidmi. Konkretizace prostředí a činností je samozřejmě divadelně vděčná, protože umožňuje rozehrávání v čase a prostoru, které by při zachování nejasnosti původního textu nebylo příliš možné.

⁹⁶ Hru nevlastním v knižním vydání a tudíž zde odkazuji na stránkování verze hry, která je k dispozici v archivu agentury Dilia. Hru také příkládám jako přílohu k této práci.

Inspirativní je v této spojitosti zmíněný film Xaviera Dolana z roku 2016.⁹⁷ Jak lze očekávat, vyžaduje film většinou ještě zásadnější konkretizaci než divadelní inscenace, jelikož má tendenci vyprávět příběh ve velice realistických kulisách. Specifické pro mě při přípravách bylo, že jsem film viděl před samotným přečtením Lagarceova textu, což bych, pokud by překlad textu existoval, nikdy neudělal. Naopak bych si od filmu držel odstup, aby mě nemohl příliš ovlivnit.

Xavier Dolan se rozhodl pro ukotvení Lagarceova textu do jedné konkrétní nedělní návštěvy. Příběh samozřejmě zručně vypráví pomocí filmového detailu, střihu a kamery, tj. adaptuje divadelní jazyk na jazyk filmový, což je forma adaptace podobně jako při adaptaci prózy pro divadlo, tj. jeden znakový systém se překládá do jiného.

Dolan se pak občas uchyluje pomocí retrospektivy, kterou mu film snadno umožňuje, k dovyprávění některých chybějících střípků ze života navrátiššího se syna Louise. Jsme tak například svědky Louisovy vzpomínky na jeho přítele a jejich tajné schůzky u něj v pokoji, čímž nám Dolan jasně říká, že je Louis homosexuál, a ještě to doplňuje přidaným telefonním hovorem s aktuálním Louisovým přítelem. Tomu Louis říká, že ještě rodině nesdělil, co sdělit chce, a že je to obtížnější, než si myslel. Podobných momentů lze ve filmu najít více. Nejinspirativnější tak na filmu je zjištění, že teprve takovéto zásahy a takového dovyprávění všech nejasností textu, Lagarceovu poetiku boří. Věci se náhle stávají obyčejnými, příliš profánními, a ztrácejí možnost přesahu, jakoby nám Dolan odepíral možnost identifikovat se s Louisovým problémem, protože ten náš není úplně stejný jako ten jeho.

Následné porovnání filmové adaptace Xaviera Dolana s Lagarceovým textem mě tak naopak dovedlo k nutnosti vůči filmu se vymezit co se žánru a míry konkretizace týče. Dolan zvolil žánr, který by se dal charakterizovat jako rodinná tragédie. Emoce a utrpení postav pak předával dlouhými záběry na obličeje postav a jejich oči, na snové prolínání s dávnými vzpomínkami, na skryté utrpení všech přítomných. My jsem se rozhodli jít cestou rodinného dramatu s prvky absurdního humoru. Absurdní humor, který ve hře spatřuji, plyne hlavně ze střetu mezi faktem, že Louis umírá, a tím, jak se k němu rodina chová, jelikož to neví. Jak absurdně náhle mohou působit běžné rodinné rozhovory a činnosti. Vyvolávají smích, jsou vtipné, ale vždy u toho smíchu trochu zamrazí, protože divák od první chvíle ví, proč

⁹⁷ Pro české uvedení je film přeložen jako *Je to jen konec světa*, viz. databáze csfd.cz: <https://www.csfd.cz/film/30959-je-to-jen-konec-sveta/prehled/>

Louis domů přišel a jaké vnitřní utrpení prožívá, zatímco se například s rodinou dívá na televizi nebo zpívají tradiční vánoční koledu.

Film tak pomohl mému uvažování nad Lagarceovým textem jistým upozorněním jakou cestou se při úpravách nevydat. Upozornil mě, že ač je naším záměrem konkretizace, nesmí to být konkretizace každé maličkosti v příběhu. Některé věci musí zůstat nedořečeny, jinak se příběh zploští a ztratí část svého kouzla. Zároveň mě donutil vymezit se k žánru hry. Na druhou stranu mi v některých chvílích předvedl, že text snese bez problému větší míru dialogu.



98

⁹⁸ Louisova rodina si užívá vánoční atmosféry, zleva: Jaroslav Matějka, Andrea Mohylová, Jana Kubátová, Kateřina Coufalová a Ondřej Novák

9.3 Scénografie a koncepce

Jelikož byla od začátku v plánu úprava Lagarceova textu, bylo nutné sladit představu textové adaptace a scénografických příprav. Jinak by se mohlo stát, že by každý pracoval s trochu jiným textem.⁹⁹

Během druhé schůzky s dramaturgyní a scénografem Petrem Vítkem jsme však společně přišli na inspirativní řešení, které souznělo s textem a zároveň bylo pro práci scénografa inspirací. Hledali jsme společně francouzské rodinné tradice, které bychom mohli v režijně-dramaturgickém konceptu použít, zveličit atd. Narazili jsme na informace o francouzských rodinných vánočních tradicích a po společném přečtení bylo velmi evidentní, že to všechny přítomné začalo motivovat k další práci a inspirovat jak k výtvarným, tak k textovým a režijním řešením. Jakoby se jednalo o dosud nenalezený klíč, který náhle odemkl mnoho dříve nejasných míst a poskytl návod jak text krátit/přesouvat/dopisovat či přepisovat. A to i proto, že se původní text o Vánocích neodehrává a bylo tedy nutné „dopsat je“.

Na této schůzce ještě nepadly konkrétní návrhy scénografie, ale došlo k rozhodnutí, že Louisova návštěva probíhá v době těsně po vánocích. Na dalších schůzkách se scénografem jsme poté tento nápad rozvíjeli a zároveň jsme se snažili nenarušit poetiku originálu.

Vánoční atmosféra se nakonec ve vizuálním řešení promítla přítomností opadaného vánočního stroměčku, který jsme zakomponovali i do textu. Je to pahýl rodinné pospolitosti, dávno opadaný, mrtvý. Od tohoto znaku jsme se ale odrazili a ptali jsme se, jak vypadá takovýto strom a prostor ideálně. Odpověď jsme našli v zimní krajině, stejné roční období, ale nesvázané rodinnými tradicemi. Od toho už byl jen krok k řešení Petra Vítka, který přišel s rodinným obývacím pokojem ve francouzském stylu, jak se ostatně nabízí, ale ozvláštnil ho tím, že místo stěny je obří květinová tapeta z materiálu, který se dá prosvítit. Na druhé straně tapety je do jisté míry zrcadlový prostor, ale ve své ideální podobě. Přibude tam i stroměček, stejně jako je ten vánoční vepředu, ale stromek vzadu je nádherný, dokonalý, živý. Je to prostor svobody, ale také blížící se smrti, zimní čistá krajina, kam může vstoupit jen Louis. Místo, kde si hraje jako malé dítě ve sněhu, místo bez konsekvencí. Když tu nakonec spadne na zem, zapadá sněhem a v tichu zemře.

⁹⁹ Hlavně s ohledem na to, že explikační porada je obvykle o dost dříve než první čtená a vzhledem k tomu, že jsem s Kateřinou Slezákovou pracoval na předchozí inscenaci, tj. na dramatinaci románu *Cizinec hledá byt*. Bylo tedy od začátku jasné, že finální verzi úpravy Lagarceova textu budeme dodělávat až po explikační poradě.

Zároveň jsme společně chtěli posunout i rodinný pokoj, aby i tam došlo v průběhu času k jisté proměně významu. Inspirovali jsme se místnostmi, ve kterých probíhá poslední rozloučení se zemřelými. Umělé květiny, přítomnost smrti, ale zároveň jistá banalita. To se proměnilo v přítomnost předmětů, které se při podobných příležitostech používají. Květiny, urna, černé oblečení atd. Naše snaha byla, aby to všechno byly věci, které lze používat i v běžném životě, ale nakonec mohou - po smrti Louise - získat jiný význam. Urnu tak maminka na začátku používá jako vázu a pak si do ní odklepává cigaretu. Až poté nám dojde, že tím přidává k Louisovu popelu další. Kytice je Louisův dar po příjezdu matce. Přinesl jí tři květiny. V průběhu inscenace jednu odebere a použije ji v jiné scéně. Zbývají tak dvě květiny, které se položí ke svíčce, která je na začátku inscenace zapálena atd.



100

Toto řešení poté ještě ovlivnilo konec úpravy textu. Místo několikastránkového monologu Antoina jsem se rozhodl upravit situaci do podoby kratší smuteční řeči, tedy do momentu po smrti Louise, který přímo v Lagarceově hře není. Tak se nám podařilo orámovat naši inscenační verzi textu smrtí Louise. Na začátku maminka zapálí za syna svíčku a příběh začíná. Může tak mít náznak hořké a smutné

¹⁰⁰ Fotografie z osobního archivu Petra Vítka, fotografie z konce inscenace, zde je umístěna proto, že je na ní nejlépe vidět celá scénografie

vzpomínky, ale přesto se děje přímo před námi, víme jak dopadne, díváme se jak k tomu došlo a frustruje nás, natož pak Louisovu rodinu, že s tím nelze nic dělat, že už je pozdě. Šance byla, ale jak už to v rodinách někdy bývá, nedošla naplnění. Louis na konec vstoupí do zadního prostoru skrze skříň, která se tak stává jeho symbolickou rakví a je posledním objektem na scéně, který získává pomocí herecké akce a světla další význam nad svůj zcela praktický účel.

Scénografie se tak při přípravě této inscenace stala zásadní inspirací i pro adaptaci textu a naopak.

9.4 Úprava textu

Velká část úprav bylo zcela zásadní zkracování Lagarceova textu. Rozhodli jsme se s dramaturgyní Kateřinou Slezákovou, že se zcela zbavíme většiny Louisových monologů, které prostupují celý text a mají rozsah mnoha stran. Zanechali jsme ve zkrácené podobě úvodní monolog a poté ještě dva další, ve kterých se vyvíjí vztah Louise k jeho rodině, v nichž se nějak posouvá příběh a komentují jeho pocity. Abychom toho ale ve větší míře docílili, propojili jsme nakonec monology z celé hry do dvou zmíněných. Vznikl tak jakýsi koncentrát Louisových myšlenek a pocitů.

Pro konkrétní představu příkládám jeden monolog z originálního textu a poté komentář s ukázkou našeho zpracování v úpravě pro DJKT.

JEANA-LUCA LAGARCE, PŮVODNÍ TEXT V PŘEKLADU KATEŘINY NEVEU:

LOUIS:

Na začátku si člověk myslí

- já jsem si to myslel –

vždycky si na začátku myslí, aspoň si to myslím,

je to uklidňující, člověk nemá takový strach,

sám sebe ujišťuje, jako když uklidňujeme děti před spaním,

chvíli si myslí,

doufá,

že zbytek světa zmizí spolu s ním,

že by s ním mohl zmizet i zbytek světa,

že by skončil, propadl se, nepřežil ho.

Že se mnou všichni odejdou, že mě doprovodí, že už se nikdy nevrátí.

Že je vezmu s sebou, že nebudu sám.

Potom, ale to až později

- až se vám vrátí ironie a začne vás znovu vést, až budete sebejistější –
pak si začnete myslet, pak jsem si začal myslet,
začal jsem si myslet, že se s ostatními po smrti setkám.

Že je budu soudit.

Člověk si představuje průvod ostatních, dívá se na ně,
jsou jenom jeho, pozoruje je a nemá je příliš v lásce,
Kdyby je měl moc rád, byl by smutný a zahořklý a to by nemělo být pravidlem.

Snaží se předem uhádnout, kdo přijde,

Baví ho to, bavilo mě to,

Porovnává je, třídí jejich životy.

Vidí sám sebe, jak se na ně dívá z oblaků, prostě všechno je tak, jako v dětských
knihačkách, aspoň jsem si to myslel, aspoň si to myslím.

Co se mnou udělají, až tady nebudu?

Chce se mu poroučet, vládnout, neslušně využít jejich smutku, ještě chvíli je vodit
za nos.

Chce je slyšet, ale neslyší,

Vložit jim do úst úplné hlouposti

A konečně vědět, co si myslí.

Pláče.

Je mu dobře.

Je mi dobře.

Někdy, jako bych nadskočil,

Někdy se držím zuby nehty, a všechny začnu nenávidět,

Nenávidím a štěkám,

Skládám účty, vzpomínám.

Koušu, ano, občas koušu.

Beru zpátky svá prominutí,

Jsem jako zachráněný utopenec, který tlačí hlavu svých zachránců do řeky,

Zuřivě a nelítostně vás zničím.

Říkám ošklivé věci.

Ležím v posteli, je noc, ze strachu nemůžu usnout,

A proto zvracím nenávist.
Uklidňuje mě a unavuje
A tato únava nakonec přivodí můj konec.
Zítra budu znovu klidný, pomalý a bledý.
Jednoho po druhém vás zabiju, ještě to nevíte, ale budu jediný, kdo přežije,
Zemřu jako poslední.
Jsem vrah a vrahové neumírají,
Budete mě muset zabít.
Chci ubližovat.
Nikoho nemám rád,
Nikdy jsem vás neměl rád, jenom jsem lhal,
Nikoho nemám rád, jsem samotář,
Samotnému mi nic nehrozí,
A rozhoduju o všem,
O smrti taky, je to moje rozhodnutí,
Vím, že smrt vám ubližuje, chci vás zničit.
Umírám vám natruc, umírám, protože jsem zlý a lakomý,
Obětuju se.
Budete trpět déle než já a víc,
Budu se na vás dívat, budu si vás domýšlet, budu vás pozorovat
A budu se smát a nenávidět vaši bolest.
Proč by ze mě Smrt měla udělat dobrého člověka?
To si může myslet jenom živý člověk, který se obává, že bych mohl sejít z cesty.
Jsem zlý, jsem slaboch, s malými obavami a s málem starostí,
Zajímá mě pouze:
Co se mnou a s mými věcmi uděláte?
Není to ode mne moc pěkné, ale aspoň mě nebudete muset tolik litovat.

O něco později,
Před pár měsíci,
Jsem utekl.
Chtěl jsem poznávat svět, cestovat, toulat se.
Všichni umírající takhle reagují, chtějí si rozbít hlavu o okna pokoje,
Roztáhnout jako imbecilové křídla,
Toulat se, ztratit se

Myslet si, že zmizí,
Že před Smrtí utečou,
Předstírat, že ji nechali daleko za sebou,
Že je nikdy nedoběhne, že nebude vědět, kde by je měla hledat.
Tam, kde jsem vždy byl, už nikdy nebudu, budu daleko, schovaný ve velkém
prostoru, v nějaké díře,
Kde si budu lhát a šklebit se.
Budu poznávat nová místa.
Rád se chovám jako diletant, jako zdánlivě křehký mladík, který bledne/ztrácí barvu
a pózuje.
Jsem cizinec. Chráním se. Vypadám tak, jak to dovolují okolnosti.
Měli jste mě vidět, jak sedím se svým tajemstvím v letištních odletových halách. Byl
jsem opravdu přesvědčivý!

**Blížící se smrt a já,
dáváme své sbohem,
Procházíme se,
Procházíme se v noci v prázdných, lehce mlhavých ulicích a připadáme si
krásní a je nám spolu dobře.**

Jsme elegantní a uvolnění,
Jsme krásně záhadní,
Malé společné tajemství,
Recepční hotelů k nám mají úctu, mohli bychom je snadno svést.

**Nedělal jsem nic,
Jenom předstíral,
Cítil nostalgii.**

Objevuji nové země, rád o nich čtu, čtu plno knížek, přichází pár vzpomínek,
Někdy si schválně sejdu z cesty, jenom proto, abych se mohl znovu vrátit na její
začátek,
A jindy,
Ani nevím proč,
Se chci všemu vyhnout, nic nevidět.
Ničemu nevěřím.

Až jednoho večera,
Na vlakovém nádraží

(dost konvenční představa),

Nebo v hotelovém pokoji,

V hotelu „Hotel Anglie, Neuchâtel, Švýcarsko“ nebo v jiném hotelu „U sicilského krále“, vždyť je to jedno,

Nebo v hlučném bočním jídelním sálu restaurace plné veselých oslavenců, kde jsem večeřel v naprostém nezájmu ostatních,

Mně přijde zlehka zatukat na rameno smutný úsměv ztraceného kluka:

„K čemu je to všechno dobré?“

A tohle „K čemu je to všechno dobré?“

Dohazovač Smrti

- našla si mě bez hledání –

tohle „K čemu je to všechno dobré“ mě vrátilo domů, poslalo mě tam, ukončilo mé směšné a marné výlety

a přikázalo mi, abych si už přestal hrát.

Bylo na čase.

Procházím znovu krajinou, ale pozpátku.

Chci si uvědomit, že každé místo,

i to nejošklivější, to nejhloupější,

vidím naposledy,

předstírám, že si ho zapamatuji.

Vracím se a čekám.

Teď už nebudu dělat žádné hlouposti, slibuji,

Nebudu si vymýšlet,

Budu důstojný a zticha, tak se to říká.

Prohrávám. Prohrál jsem.

Dělám pořádek, uklízím si v životě, přišel jsem k vám na návštěvu,

Nechávám věci tak, jak jsou, zkouším vše uzavřít, udělat závěr, najít klid.

Přestal jsem gestikulovat, nechávám znít symbolické věty plné uspokojujících narážek.

Chci se zalíbit sám sobě.

Úzkost mě teď dělá krásnějším.

Občas se mně taky „poslední dobou“ stává,

Že se sám na sebe usmívám, jako bych čekal, že mě někdo vyfotí.

Budete si pak tu fotku opatrně předávat z ruky do ruky a dávat pozor, abyste ji neušpinili, nenechali na ní obtisky viníků.

„Byl přesně takový“

To je přece lež,

Když se nad tím na chvíli zamyslíte, musíte sami uznat,

Že jsem takový vůbec nebyl,

Že jsem to jenom předstíral.

(Lagarce 1990: 45-50)

Vybral jsem tento monolog, protože byl pro nás obsahově nejhutnější a nejvíce textu z něj bylo zachováno. Byl však umístěn na zcela jiné místo a rozdělen na části. U Lagarcea je tento monolog umístěn jako komentář po rodinné hádce, když všichni postupně opustí místnost a před Louisův rozhovor s bratrem Antoinem. My jsme však část tohoto monologu umístili zhruba o 30 stran dříve.¹⁰¹ Louis ho pronese po rozhovoru se svou švagrovou Catherine, která naznačí, že ví, proč přijel. V naší inscenační verzi však Louis řekne jen toto:

LOUIS:

Před pár měsíci,

jsem utekl.

Chtěl jsem poznávat svět, cestovat, toulat se.

Všichni umírající takhle reagují, chtějí si rozbít hlavu o okna pokoje, roztáhnout jako imbecilové křídla, toulat se, ztratit se.

Myslet si, že zmizí,

že před Smrtí utečou,

předstírat, že ji nechali daleko za sebou,

že je nikdy nedoběhne, že nebude vědět, kde by je měla hledat.

Až jednoho večera,

na vlakovém nádraží, na letišti,

(dost konvenční představa),

nebo v hotelovém pokoji,

v hotelu „Hotel Anglie“ nebo v jiném hotelu „U krále Artuše“, vždyť je to jedno, nebo v hlučném bočním jídelním sálu restaurace plné veselých

¹⁰¹ Používám-li pro představu původní Lagarceovu délku textu

oslavenců, kde k vám zvuk oslavy doléhá jen z dálky a vy to najednou víte, jako ve filmu, co, a ptáte se, proč to všechno, k čemu je to všechno dobré,

A tohle „K čemu je to všechno dobré“ mě vrátilo domů, poslalo mě tam, ukončilo mé směšné a marné výlety a přikázalo mi, abych si už přestal hrát.¹⁰²

Poté jsme zachovali i původní umístění celého monologu, ale použili jsme jinou jeho část. Náš záměr byl postupně – nejen pomocí monologů – gradovat Louisovo napětí, rozčilení a znechucení zapříčiněné pobytem v rodině, která ho nechce poslouchat, ač jim přišel říct jednu jedinou, ale životně důležitou, věc. Po rodinné hádce tak Louis říká toto:

LOUIS:

Na začátku si člověk myslí
- já jsem si to myslel
– vždycky si na
začátku myslí,
je to uklidňující, člověk nemá takový strach,
sám sebe ujišťuje, jako když uklidňujeme děti
před spaním, doufá,
že zbytek světa zmizí spolu s ním,
že by s ním mohl zmizet i zbytek světa,
že se mnou odejdou všichni.
Nenávidím je, ty ostatní
nenávidím a štěkám.
Zuřivě a nelítostně vás zničím.

Jednoho po druhém vás zabiju, ještě to nevíte, ale budu jediný,
kdo přežije, zemřu jako poslední.
Jsem vrah a vrahové neumírají,
chci ubližovat.
Nikoho nemám rád,

¹⁰² V příložené inscenační verzi s. 28-9

nikdy jsem vás neměl rád, jenom jsem lhal,
nikoho nemám rád, jsem samotář,
samotnému mi nic nehrozí,
a rozhoduju o všem,
O smrti taky, je to moje rozhodnutí.
Zítra budu znovu klidný, pomalý a bledý.¹⁰³

Z práce na tomto jediném monologu je dobře vidět jakým způsobem vznikalo krácení a významová úprava textu. Směřovala k jasnému cíli: zachovat lyrické kvality textu, ale neutopit se v nich a zároveň k textu přistoupit jako k textovému materiálu a poměrně svobodně s ním posouvat v rámci textu s úmyslem budovat dramatické napětí.

V rámci krácení monologů však nastala na poslední chvíli překvapivá fáze. Na začátku generálového týdne jsme měli pocit, že stále něco chybí. Odehrávalo se před námi rodinné drama, byli jsme svědky absurdního postavení příchozího syna, lyrická stránka Lagarceova textu byla zachována, ale přesto něco scházelo a z rozhovoru s dramaturgyní mi bylo jasné, že nejsem sám, kdo si to myslí. Řešení jsme ale nebyli hned schopni nalézt. Zafungoval osvědčený recept, který se učíme jak u nás na DAMU, tak ho zmiňuje ve svých knihách téměř každý režisér. Vrátit se k původnímu textu, dát si čas a znovu si ho přečíst a ptát se „co v textu funguje a na jevišti ne? Byly všechny úpravy k dobru věci, nebo jsme chtěli být někdy zbytečně chytřejší než autor?“

Díky tomuto ukročení stranou těsně před závěrem zkoušení jsme se rozhodli vrátit některé části vyškrtnutých monologů. Ještě ten den jsme je dali s dramaturgyní dohromady a poslali jsme je představitelovi Louise Ondřeji Novákovi, který se je na druhý den naučil a v rámci první technické zkoušky se světly a zvukem jsme je zapojili do celku inscenace. Úmyslně jsme jimi narušovali realisticky motivované přechody a podařilo se nám tak vytvořit silnější lyrickou rovinu inscenace, posílit fakt, že Louis umírá, myšlenka zůstala neustále přítomná. Louis je s postavami v situaci, ale nedovolí nám zapomenout, že je také někde jinde, jednou nohou v hrobě. Pro konkrétní představu se jedná například o lehce upravené části původního monologu, které jsem pro tyto potřeby tučně označil.

¹⁰³ V příložené inscenační verzi s. 39-40

Podobná lyrická zcizení tak procházejí celou hrou a neustále nám připomínají, co to vlastně sledujeme.



104

Druhá vrstva úprav byla odlišná. Jednalo se o přeepsané, či přímo dopsané repliky a drobnosti, které konkrétněji ukotvují situace. Naše úprava směřovala do období vánoc, do období, kdy bývá rodina pohromadě a tráví společně čas. Takové momenty pak mohou absurdnost Louisovy návštěvy a jeho pobývání s rodinou, která netuší, co přišel sdělit, ještě umocnit. Zatímco tak v Lagarceově textu končí rodinná hádka takto:

CATHERINE:

Antoine! Kam jdeš?

MATKA:

Však oni se vrátí.

Vždycky se vrátí.

¹⁰⁴ Fotografie ze situace, kdy se setkává Louis se svou mladší sestrou Suzanne. Ta ho moc nezná, ale má potřebu mu sdělit vše co si přeje a čeho se bojí, potřebuje ho a nechce ho už nikam pustit

Jsem ráda, opravdu ráda, že jsme se všichni tak pěkně sešli.

Kam jdeš?

Louisi?

Catherine zůstává sama.

(Lagarce 1990: 44)

Tak v naší inscenační verzi jde mamčinu vyšinutí z celé situace ještě dál, všichni se pohádají a ona dostane nápad péct vánoční koláč. Navíc si půjčujeme repliku Catherine z jiné situace, které jsme se jinak rozhodli zbavit. V tomto kontextu Catherine Louise uklidňuje a snaží se ho přesvědčit, že ač se to zdá beznadějně, přece jen to musí zkoušet:

CATHERINE:

Antoine! Kam jdeš?

MATKA:

Však oni se vrátí.

Vždycky se vrátí.

Jsem ráda, opravdu ráda, že jsme se všichni sešli.

Je tak pěkný den.

Louisi, to je ale nápad.

Nebyl jsi tu, nepřijels, teď jsme všichni tady.

Tradice se musí dodržovat.

Rodinný vánoční koláč, dám do trouby náš koláč.

Je to tradice.

Catherine zůstává s Louisem.

CATHERINE:

Měl byste jít za nimi,
Těšili se na vás, snaží se,
Snad se brzy vzpamatují,
Musí, když jste teď tady.¹⁰⁵

Zapojení vánoc nutně vede k tomu, že musejí být některé části textu přímo dopsané. Tak například přibývají momenty jako tento:

MATKA:

Je tak krásný den, ach, tak krásný,
máme i královský koláč, vánoční,
speciálně, dnes, nevadí, že už nejsou Vánoce,
můžou být, proč by nebyly, jsou Vánoce.
A kdo je král? Kdo bude králem?
No jen si dejte, zakousněte se,
Kdo bude král? Někteří lidé dávají
figurky, ale my máme tradici, Catherine,
pořád fazolky, jako kdysi.

SUZANNE:

Louis! Louis ji má!

ANTOINE:

Král Louis!

VŠICHNI:

Král Louis!

¹⁰⁵ V přiložené inscenační verzi s. 39

MATKA:

Korunu, schovala jsem i naší korunu,
Vítěz, korunu pro krále.

SUZANNE:

Teď musíš přijet i za rok,
Musíš, příští rok pečeš koláč ty, je to na tobě, Louisi.

MATKA:

To je tradice, naše rodinná tradice.¹⁰⁶

Nic z toho v Lagarceově textu nenajdeme. Se zachováním jeho stylu jsme se pokusili absurdnost situace ještě podtrhnout. V Lagarceově textu už je Louis na cestě pryč a loučí se, aniž by řekl, proč přijel, ale v naší verzi ho maminka donutí ochutnat vánoční koláč a samozřejmě zařídí, aby vyhrál fazolku, což podle francouzské tradice znamená, že příští rok peče koláč on. Louis ale ví, že žádný příští rok pro něj už nemusí být. Přijel, neřekl co měl, a teď se ještě dostal do situace, kdy musí přislíbit, že se podřídí tradici a přijede znovu.¹⁰⁷

Nejzásadnější viditelná změna v textu se pak udála ke konci hry. Lagarce náhle změní styl textu. Zhruba ve druhé třetině náhle přichází nadpis „VSUVKA“ a text se promění. Místo náznaků situací a monologů jsme najednou v jakémsi rodinném chaosu, kde všichni hledají Louise a nemohou ho najít, potom se hledají navzájem, chodí po domě a míjejí se. Celou tuto „vsuvku“ jsme škrtnli, ale opět, abychom autorem nastavený styl dodrželi, jsme některé části použili v jiných místech. Z motivu hledání Louise a některých krátkých dialogů z této části se stali intermezza, která se objevují mezi jednotlivými situacemi.

Po „vsuvce“ následuje tzv. „DRUHÁ ČÁST“, která začíná tím, že Louis popisuje a komentuje aktuální stav věcí. Ženy jsou smutné, Antoine má klíčky od auta v ruce a těší se až ho odveze atd. Zde jsem se rozhodl učinit z komentáře celou situaci a

¹⁰⁶ V přiložené inscenační verzi s. 49

¹⁰⁷ Jedná se o francouzský zvyk. Peče se typický koláč a do něj se zapeče fazolka – nebo dnes nějaká figurka – a pak se koláč jí. Ten, kdo získá fazolku/figurku je králem. To znamená, že příští rok peče koláč on.

z Lagarceových náznaků ji dopsat.¹⁰⁸ Poslední zásadní úprava je pak na samém konci, kdy má bratr Antoine proslov k Louisovi. V Lagarceově textu se jedná o sedm stran. Jakoby zde ostatní postavy zastavily Louisův odchod a znovu mu vyčítají to, co už zaznělo v průběhu hry. My jsme se rozhodli z toho v rámci našeho konceptu neustále přítomné Louisovy smrti učinit pohřební řeč na dvě strany.

Pokud bych tak měl shrnout přístup k Lagarceově textu, lze říci, že většinou text krátíme¹⁰⁹, přesouváme, používáme některé části na jiných místech, čímž získávají jiný kontext, tj. podřizujeme text dramaturgicko-režijnímu konceptu a následně je ještě upravován v rámci procesu zkoušení. Zásadnější ryze autorský vklad jsou pak dopsané části situací, které hru ukotvují do povánočního období, nebo lehkými náznaky konkretizují Louisovu osobu.

Úprava textu směřovala k zdůraznění dramatické a scénické kvality textu podle toho jak k ní přistupuje české divadlo, tj. k částečnému přesunu dramatickosti, scéničnosti a divadelnosti od „pouhého“ slova, verbálního jednání, k akci, k dramatické situaci, k časoprostorově vyjádřeným vztahům a jejich rozehrání. V tomto smyslu by se dalo možná hovořit o režijní adaptaci formy, ale zcela jiného charakteru, než u zmíněných intertextuálních režijních přístupů.

9.5 Od obsazení k ukotvení žánru

Veškeré úpravy textu probíhaly samozřejmě současně s obsazováním rolí a dalšími přípravami. Obsazení mělo primárně vzejít ze souboru DJKT. Po zhlédnutých inscenacích a konzultacích s uměleckou šéfovou divadla Natálií Deákovou bylo jasné obsazení Jany Kubátové jako maminky a Andrey Mohylové jako švagrové Louise Catherine. Dále přišlo poměrně rychle obsazení Kateřiny Coufalové do role nejmladší Suzanne, jelikož Coufalová chtěla nastoupit do souboru a Natálie Deáková jí chtěla vidět ve větší roli. Zbývaly dvě postavy. Středobod veškerého dění, Louis, a jeho bratr Antoine. Natálie Deáková mě požádala o obsazení Jaroslava Matějky do role Louisova bratra Antoina. V DJKT se prozatím profiloval jen v komediálních rolích a postava Antoina pro něj byla příležitostí jak se ze své škatulky dostat a vyzkoušet si jiný žánr. Zbývalo tedy už jen obsazení hlavní role.

¹⁰⁸ Zde jsem se inspiroval i Dolanovým filmem, který v tomto bodě volí podobnou strategii. Jedná se o poměrně dlouhý text a proto ho sem už nekládám a odkazuji na přílohy této práce – původní text x inscenační úprava

¹⁰⁹ Dohromady je text zkrácen cca. o 30 stran.

Nejdříve přicházel v úvahu Jan Nedbal, který měl nastoupit do angažmá, ale nakonec přijal roli ve filmu a proto nenastoupil. Jediná další možnost (co se věku a typu týče) v souboru DJKT byl Petr Konáš, ten však v době našeho rozhodování přijal angažmá v Praze a z Plzeňského souboru tak také odešel. Proto jsme postavu Louise nakonec museli obsadit někým externím. Po společných diskuzích s Natálií Deákovou jsme oslovili Ondřeje Nováka, který roli přijal.

Proces obsazování popisují také proto, že se pro mě jednalo o první setkání s obsazováním do souborového divadla. Tento proces rozhodování a často pragmatického obsazování podle toho, kdo jak v sezóně hrál nebo hrát má, a kdo je v souboru, nebo už není, je velmi pragmatický a dalo by se tvrdit, že je jistou součástí adaptace textu, či alespoň adaptace režijně-dramaturgického záměru. Všechna tato rozhodnutí samozřejmě v ohromné míře ovlivňují finální podobu divadelního textu, použijeme-li termín Zdeňka Hořínska.¹¹⁰

Během první části zkoušení jsme narazili na jeden zásadní problém, který trval až do předposledního týdne zkoušení. Netypické na něm bylo to, že o něm neměli herci ani tušení, právě naopak v něm spatřovali výhodu a i proto bylo pak řešení složité.

Zkoušení šlo celou dobu velmi hladce. S dramaturgyní jsme viděli, že naše textové úpravy zaměřené na větší funkčnost dramatických situací, podpořené dialogy a konkrétní ukotvení scén, fungují. Dění na jevišti je srozumitelné a příběh také. V případě, že někde zůstávala nejasnost, vydával jsem se v režii ještě směrem podpoření absurdnosti situace. Zjišťoval jsem od herců, ale i od lidí mimo tvůrčí tým inscenace, jaké jsou jejich typické rodinné obřady/rituály/situace. Poté jsem vybral jejich nejrepresentativnější zástupce a využil je v rámci inscenace. Tak vznikla například scéna, ve které se Louis snaží sdělit proč přijel, ale maminka zapne televizi, protože běží její každovečerní soutěž. Z podobných rozhovorů také vznikl obraz rodinného zpívání koled, o které nikdo nestojí, nebo pití kávy v tichu, kdy si členové rodiny nemají co říci. Inscenace pomalu dostávala tvar a herci byli spokojeni, vše bylo tak, jak si to víceméně představovali.

Já jsem však začal být od určité chvíle vnitřně nejistý. Viděl jsem funkční půdorys inscenace, ale byl to půdorys ryze realistický s občasným malým ukročením hlavní postavy do svého světa, ve kterém pronáší své monology. Můj záměr skutečně byl

¹¹⁰ (Hořínek 1998: 176-7)

nejdříve vybudovat bytelný realistický půdorys rodinných situací a teprve potom jít o stupeň dál a celou inscenaci ještě o kus posunout, ale náhle ubýval čas a herci se v realistickém světě zabydleli natolik, že se jim nechtělo jít jinam.

Stál jsem tedy před rozhodnutím jak je nasměřovat na správnou cestu a neustrnout u tvaru, který je sice funkční, ale neslouží dobře Lagarceově lyrickému a stylizovanému textu. Bylo mi jasné, že musím začít v tuto chvíli opatrně. Na několika zkouškách jsem nejdříve jen v komentářích zkoušky zmínil, že přichází čas na to posunout se o krok dál a nějakých řešení se zbavit ve prospěch jiných, které budou sloužit našemu konceptu, který je od začátku založený na tom, že se domů vrací mrtvý člověk. Sice sledujeme jeho návštěvu tady a teď, ale zároveň od začátku diváci vědí, že brzy zemře. Bylo důležité do vší té konkrétnosti, o kterou jsme se snažili jak v úpravě textu, tak při režii, najednou vrátit trochu té nejasnosti a tajemnosti. Děje se to skutečně, nebo se jedná o vzpomínky rodiny, nebo je to snad jen Louisova představa toho, jak by to dopadlo, kdyby rodinu navštívil a proto radši ani nikam nejel a v klidu zemřel?

Až v průběhu zkoušení nám došlo, že skutečně nemůžeme být o tolik chytřejší než autor, a že pokud necháme jen jednu konkrétní rovinu textu, připravíme se o většinu jeho kouzla a poetiky. Proto jsem se krátce vrátil ke zkouškám s co nejméně lidmi a začal jsem jednotlivé hotové situace mírnými náznaky posouvat pryč od realistického řešení. V rámci malých zkoušek ve dvojicích to nebyl zásadní problém. Objevily se momenty ve kterých Louis odejde z dialogu a druhá postava jakoby si ani nevšimla, že je pryč, nebo momenty, kdy začne někdo mluvit dopředu jakoby jen vzpomínal na to, co tenkrát Louisovi řekl. Došlo i na detaily, kterých si divák nemusí všimnout, ale přesto dotvářejí celkovou podivnou atmosféru Louisovy neosobní návštěvy. Maminka ho chce chytit za ruku, kterou má Louis na opěradle židle, ale on těsně předtím odejde, takže se minou. Snad není možné se ho ani dotknout, je tam vůbec? V jiném místě zase Louis z kapes vysype sních, který následně vidíme v zadní prostoru jeviště. Je to sních, ale také jeho vlastní popel. V průběhu inscenace se také začne trochu podivně chovat čas, párkrát se zacyklí, situace se opakuje a dopadne jinak než by měla.

Díky těmto změnám a následnému přidání komentářů, o kterém byla řeč v kapitole 9.4, se nám nakonec podařilo vrátit textu jeho existenciální přesah. Už se nejednalo jen o lineární příběh Louisovy návštěvy. Realismus se tak nakonec stal záměrnou tematizací. Je záměrně narušován hlasem z jiného světa, který se řídí zcela jinými pravidly, ale díky realistickému půdorysu může o to více vyniknout.



111

¹¹¹ Fotografie ze závěru inscenace, volný nespoutaný Louis v zadním zimním prostoru a truchlící rodina v přední části scény

10. Zhodnocení a závěr práce

Tato diplomová práce analyzuje v teoretické části různé přístupy k textu a blíže se zaměřuje na adaptaci a dramaturgizaci. Naznačuje dva extrémy přístupu k textu a k autorovi a následně se pokouší pojmenovat co se nachází v oblasti činoherního interpretačního divadla mezi nimi.

První polovina praktické části práce pak ukazuje vlastní autorův přístup k převedení prózy Egona Hostovského *Cizinec hledá byt* na jeviště školního divadla Disk. Na několika konkrétních situacích předvádí způsob dramaturgizování epického textu a jeho inscenačních úprav. I skrze ně lze vyvodit, že takový přístup spadá pod termín „dramaturgizace“, kterým se práce zabývá v teoretické části. Nejedná se o přepsání textu, o jakoukoli formu palimpsestu.

V druhé polovině praktické části se pak autor zabývá textovými a inscenačními úpravami hry Jeana-Luca Lagarce *Jenom konec světa*. Ani zde se nejedná o přepis ve smyslu ontologické změny. Přesto se jedná o úpravu, která není jen ryze praktická, ale reflektuje vnímání publika naší kulturní oblasti. I proto je větší prostor na začátku této kapitoly věnován také teoretičtějšímu srovnání české a francouzské divadelní tradice a režijního přístupu.

Tato diplomová práce navazuje na mou bakalářskou práci, taktéž na katedře činoherního divadla DAMU. Z teoretického hlediska tedy pokračuji v úvahách na téma úpravy textu, přičemž se zároveň v divadelní praxi snažím tyto různé přístupy uplatňovat a na konkrétních případech zkoumat zmíněná teoretická východiska. V bakalářské práci jsem se zabýval převážně běžnou činoherní interpretací a o adaptaci prózy. Diplomová práce tedy v praktické části přidává praktickou zkušenost s dramaturgizací prózy a se zásadnější dramaturgickou úpravou textu, která sahá o trochu dále, než běžná interpretace. Na základě zkušeností s různými přístupy k textu však považuji autorství režijní koncepce, plnohodnotné a nové interpretace textu, a autorství textové předlohy k inscenaci, za rovnocenné. Tyto dvě formy autorství se nevylučují, naopak mohou být přítomné společně v jedné divadelní inscenaci a navzájem se ovlivňovat.

V příští sezóně budu mít jako režisér i autor textu příležitost pokračovat jak v linii interpretace, tak v linii divadelní adaptace.

10.1 Seznam použitých pramenů a literatury

Knihy

BENYOVSZKY, Ladislav. *Filosofická propedeutika*. Praha: SOFIS, 1999. ISBN 80-902439-8-3.

BENJAMIN, Walter, RITTER, Martin, ed. *Výbor z díla*. Praha: OIKOYMENH, 2009. Knižovna novověké tradice a současnosti. ISBN 978-80-7298-278-3.

BOENISCH, Peter M. a Thomas OSTERMEIER. *The Theatre of Thomas Ostermeier*. London: Routledge, Taylor & Francis Group, 2016. ISBN 978-1-138-91446-9

BAUDRILLARD, Jean. *Simulacres et simulation*. Paris: Galilée, c1981. ISBN 2718602104. In HARRINGTON, Austin. *Moderní sociální teorie: základní témata a myšlenkové proudy*. Praha: Portál, 2006. ISBN 80-7367-093-3.

CÍSAŘ, Jan. *Člověk v situaci*. 2. rozšířené vydání (v AMU první). Praha: NAMU, 2016. ISBN 978-80-7331-382-1.

DAWKINS, Richard. *Sobecký gen*. Praha: Mladá fronta, 1998. Kolumbus. ISBN 80-204-0730-8.

FINBURGH, Clare. *The Politics of Translating Contemporary French Theatre: How „Linguistic Translation“ Becomes „Stage Translation“* in

BAINES, Roger W., Christina MARINETTI a Manuela PERTEGHELLA. *Staging and performing translation: text and theatre practice*. New York, NY: Palgrave Macmillan, c2011. ISBN 0230228194.

GORIAUX PELECHOVÁ, Jitka. *Divadlo Thomase Ostermeiera: na cestě za novým realismem*. Praha: KANT, 2014. Disk (Akademie múzických umění v Praze). ISBN 978-80-7437-146-2.

HOŘÍNEK, Zdeněk. *Divadlo mezi modernou a postmodernou*. Praha: Nakladatelství Studia Ypsilon, 1998. ISBN 80-902482-3-3.

HOSTOVSKÁ, Olga, Václav SÁDLO a Barbora SVOBODOVÁ. *Egon Hostovský a jeho radosti života*. Praha: Filozofická fakulta Univerzity Karlovy, 2018. ISBN 978-80-7308-764-7.

HOSTOVSKÝ, Egon. *Cizinci hledají byt*. Praha: Odeon, 1967. ISBN 01-096-67

HUTCHEON, Linda. *Theory of Adaptation*, New York, NY: Routledge. 2006. ISBN 0-415-96794-3

CHALAYE, S. *Thomas Ostermeier*, Arles, 2006 in GORIAUX PELECHOVÁ, Jitka. *Divadlo Thomase Ostermeiera: na cestě za novým realismem*. Praha: KANT, 2014. Disk (Akademie múzických umění v Praze). ISBN 978-80-7437-146-2.

JUDT, Tony. *Postwar: a history of Europe since 1945*. London: Vintage, 2010. ISBN 978-0-09-954203-2.

KUNDERA, Milan, UHDEOVÁ, Jitka, ed. *Slova, pojmy, situace*. Brno: Atlantis, 2014. ISBN 978-80-7108-344-3.

LEVÝ, Jiří. *Umění překladu*. 4., upr. vyd. Praha: Apostrof, 2012. ISBN 978-80-87561-15-7.

LOUŽNÝ, *Režie vlastní adaptace, překladu, autorského textu i pravidelného dramatického textu*, Bakalářská práce, Praha: Akademie múzických umění, divadelní fakulta, Katedra činoherního divadla, 2017

LYOTARD, Jean-François. *O postmodernismu: postmoderno vysvětlované dětem : postmoderní situace*. Praha: Filosofia, 1993. ISBN 80-7007-047-1.

PAPOUŠEK, Vladimír. *Žalmy z Petfieldu: Egon Hostovský, příběh spisovatele dvacátého století*. Praha: Akropolis, 2012. ISBN 978-80-87481-91-2.

PETŘÍČEK, Miroslav. *Filosofie en noir*. Praha: Univerzita Karlova, nakladatelství Karolinum, 2018. Myšlení současnosti. ISBN 978-80-246-3917-8.

PECHAR, Jiří. *Otázky literárního překladu*. Praha: Československý spisovatel, 1986.

TAIROV, Aleksandr Jakovlevič. *Odpoutané divadlo*. Překlad Alena Morávková Praha: Akademie múzických umění, 2005. Disk (Akademie múzických umění v Praze). ISBN 80-7331-035-X.

VEDRAL, Jan. *Horizont události: dramaturgie řádu, postdramaturgie chaosu : dramaturgické eseje*. Praha: Pražská scéna, 2015. Teatrologie. ISBN 978-80-86102-95-5.

VEDRAL, Jan. *Dramaturg*. Brno: Větrné mlýny, 2018. ISBN 978-80-7443-332-0

VOSTRÝ, Jaroslav. *Scénologie dramatu: (úvahy a interpretace)*. Praha: KANT, 2010. Disk (Akademie múzických umění v Praze). ISBN 978-80-7437-036-6.

Periodika

BARTHES, Roland. *Smrt autora* in *Aluze* Roč. 10, č. 3 (2006), překlad Tomáš Jirsa

DOLEŽALOVÁ, Barbora. *Martin Crimp: dramatik překladatelem, překladatel adaptátorem* in *Theatralia*. 2012, vol. 15, iss 1, pp. 214-226

Disertační práce

NEVEAU, Kateřina. *Dialog v současném francouzském dramatu: promluva v díle Nathalie Sarrautové, Marguerity Durasové, Philippa Minyany a Jeana-Luca Lagarce*. Disertační práce, Brno: Ústav pro studium divadla a interaktivních médií, 2005

Rozhlas

Jan Císař, rozhovor pro Český rozhlas: Slovo o divadle na Českém rozhlasu Vltava, 26.11.2016, dostupné online (2.7.2019).
[<http://hledani.rozhlas.cz/iRadio/?query=&reader=&stanice%5B%5D=ČRo+Vltava&porad%5B%5D=Slovo+o+divadle&offset=30>]

Rozhovor Darii Ullrichové a Michala Dočekala pro Český rozhlas Vltava, dostupné (2.7.2016): [<https://vltava.rozhlas.cz/don-juan-5113662>]

Internetové zdroje

Donutil se promění v prospěchářského Dona Juana:

[<https://magazin.aktualne.cz/kultura/umeni/donutil-se-promeni-v-prospecharskeho-don-juana/r~i:article:523911/>]

Playwright to playwright: Martin Crimp meets Moliere:

[<https://www.theguardian.com/stage/2009/dec/16/martin-crimp-moliere>]

Jiné zdroje

Autorský zákon, 121/2000 sb.

Fotografie

Autorem fotografií z inscenace *Cizinec hledá byt* je Michal Hančovský, autorkou snímků z inscenace *Jenom konec světa* je Klára Žitňanská

Přílohy

Příloha 1: Dramatizace románu *Cizinec hledá byt* pro Divadlo Disk

Příloha 2: Hra *Jenom konec světa* v překladu Kateřiny Neveue

Příloha 3: Finální podoba úpravy hry *Jenom konec světa* pro DJKT

(kvůli rozsahu přikládám všechny zmíněné přílohy pouze elektronicky)