

AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE

DIVADELNÍ FAKULTA

Dramatická umění

Teorie a kritika

BAKALÁŘSKÁ PRÁCE

**PERSONY: INSPIRACE FILMY INGMARA BERGMANA
V INSCENACI DIVADLA NA ZÁBRADLÍ**

Marek Linhart

Vedoucí práce: prof. PhDr. Pavel Janoušek, DSc.

Oponent práce: prof. Mgr. Jaroslav Etlík

Datum obhajoby: 14. 9. 2020

Přidělovaný akademický titul: BcA.

Praha, 2020

ACADEMY OF PERFORMING ARTS IN PRAGUE

THEATRE FACULTY

Dramatic Arts

Theory and Criticism

BACHELOR THESIS

**PERSONAS: INSPIRATION OF INGMAR BERGMAN'S
FILMS IN THE PRODUCTION OF THE THEATRE ON
THE BALUSTRADE**

Marek Linhart

Supervisor: prof. PhDr. Pavel Janoušek, DSc.

Opponent: prof. Mgr. Jaroslav Etlík

Date of thesis defence: 14 September 2020

Academic title granted: BcA.

Prague, 2020

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci na téma

Persony: inspirace filmy Ingmara Bergmana v inscenaci Divadla Na zábradlí

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

Praha, dne

.....

podpis diplomanta

Upozornění

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

Poděkování

Na tomto místě bych rád poděkoval především svému školiteli prof. PhDr. Pavlu Janouškovi, DSc. za odborné vedení práce, bezmeznou pohotovost, vstřícnost a cenné rady, bez nichž bych se při psaní těžko obešel.

Poděkování také patří mé rodině a Richardu Fenkovi.

Abstrakt

Bakalářská práce zkoumá inscenaci Persony uvedenou v roce 2018 Divadlem Na zábradlí v režii Jana Mikuláška. Vzhledem ke skutečnosti, že se jedná o divadelní adaptaci filmového díla, autor nejprve stručně nastiňuje souvislosti tohoto fenoménu, jehož počátek a rozvoj v českém prostředí datujeme zhruba do 90. let 20. století. Dále autor přibližuje, v rámci historického kontextu, příchod nového vedení a nové poetiky do Divadla Na zábradlí v roce 2013 a režisérský přístup Jana Mikuláška v souvislosti s předchozí tvorbou. Značnou část práce představuje samotná analýza inscenace Persony, jenž je jakousi koláží inspirovanou a motivovanou několika filmy významného švédského režiséra Ingmara Bergmana. V poslední kapitole autor stručně, a kvůli omezeným zdrojům spíše na základě hypotézy, přibližuje autorsko-právní problémy, které v souvislosti s uvedením inscenace nastaly, přičemž sleduje následnou proměnou inscenace. Práce ukazuje, že i přes odlišný typ komunikačního média, s nímž souvisí i rozdílný typ diváckého vnímání a čtení, je možné v dané inscenaci hledat souvislosti a inspiraci s proslulou, a mnohdy povědomě známou, filmovou předlohou.

Klíčová slova: film, drama, divadlo, adaptace, filmový scénář, Jan Mikulášek, Ingmar Bergman, Divadlo Na zábradlí, Persony

Abstract

Bachelor thesis examines the production *Personas* staged in 2018 by the Theatre on the Balustrade and directed by Jan Mikulášek. Given the fact that this is a theatrical adaptation of a film work, the author first briefly outlines the context of this phenomenon, the beginning and development of which in the Czech environment dates back to roughly the 1990s. Furthermore, the author brings, within the historical context, the arrival of new leadership and new poetics at the Theatre on the Balustrade in 2013, and the directorial approach of Jan Mikulášek in connection with previous productions. Much of the bachelor thesis is the very analysis of the specific production, which is a kind of collage inspired and motivated by several films by the eminent Swedish director Ingmar Bergman. In the last chapter, the author concisely, and due to limited resources rather on the basis of a hypothesis, zooms in on the copyright-legal problems that have arisen in connection with the staging of the production, following the subsequent transformation of the production. The work shows that, despite a different type of communication medium, with which a differing type of audience perception and reading are also linked, it is possible to look for a context and inspiration with a famous and often familiar film original in a given production.

Key words: film, drama, theatre, adaptation, movie script, Jan Mikulášek, Ingmar Bergman, Theatre on the Balustrade, *Personas*

OBSAH

ÚVOD	1
1. DIVADELNÍ ADAPTACE FILMŮ	3
1.1. Fenomén divadelních adaptací filmů	3
1.2. Ingmar Bergman na českých jevištích	4
1.3. Výchozí zdroje pro adaptaci filmu do divadelní podoby	5
2. SOUBOR DIVADLA NA ZÁBRADLÍ	7
2.1. Od Vyskočila k Mikuláškovi	7
2.2. Změna poetiky divadla s příchodem nového vedení.....	8
2.3. Režisérský přístup a tvorba Jana Mikuláška.....	11
3. ANALÝZA PRVNÍ VERZE INSCENACE PERSONY	14
3.1. Režijně-dramaturgický koncept.....	14
3.2. Práce s výchozími texty a významová výstavba celku.....	15
3.3. Scénografie, práce se světlem	16
3.4. Obsazení a herecký výraz.....	19
3.5. Kostýmy	21
3.6. Symbol černého kruhu	22
3.7. Hudba a zcizující songy	23
3.8. Analýza jednotlivých obrazů inscenace	26
3.8.1. <i>Sedmá pečeť (1957)</i>	27
3.8.2. <i>Scény z manželského života (1973)</i>	28
3.8.3. <i>Tváří v tvář (1976)</i>	30
3.8.4. <i>Podzimní sonáta (1978)</i>	31
3.8.5. <i>Hodina vlků (1968)</i>	33
3.8.6. <i>Persona (1966)</i>	35
3.9. Významová šíře titulu inscenace.....	37
4. AUTORSKOPRÁVNÍ SPORY A NÁSLEDNÁ PROMĚNA INSCENACE	39
4.1. Posuny v druhé verzi inscenace Persony	39
ZÁVĚR	44
SEZNAM POUŽITÝCH ZDROJŮ	46

ÚVOD

Inscenaci *Persony*, uvedenou Divadlem Na zábradlí v režii Jana Mikuláška, považuji za počín, jenž je v kontextu českého divadelního umění v porovnání s ostatními výrazně odlišný a svým způsobem jedinečný. Důvodem přitom není pouze skutečnost, že zdrojem a inspirací tvůrců je významný, a v mnoha aspektech těžko uchopitelný, švédský filmový režisér Ingmar Bergman, ale také fakt, že se inscenace odehrává v komorním, až intimním prostředí Divadla Na zábradlí. Důsledkem výše zmíněného byla nepochybně ovlivněna i má divácká zvědavost a návštěvnost této inscenace, která přesáhla bezpochyby sedm repríz, což při své opakované divácké zkušenosti v rámci jiných inscenací považuji za poměrně vysoké číslo. Ať už jsem jako divák seděl na jakémkoli místě v hledišti, vždy se jednalo o intenzivní zážitek, po němž bylo těžké ze sálu odejít a ihned přepnout své vnímání zpět do reálného světa. Ojedinělý divácký zážitek, neobyčejné divadelní „zakoušení“ a osobní zájem byly hlavní příčinou volby tématu bakalářské práce, v níž se inscenací zabývám v souvislosti s konkrétními Bergmanovými filmy, k nimž tvůrci nejenom samotným názvem inscenace odkazují. Inscenace byla kromě toho po několika reprízách v následujícím roce z autorskoprávních důvodů pozastavena a stažena z programu. Divadlu Na zábradlí se přitom podobná událost nestala poprvé: V roce 2015 se kvůli nevyjasněné autorsko-právní situaci nedočkala oficiální premiéry připravovaná inscenace *Doktor Živago* v režii Jana Mikuláška podle románu Borise Leonidoviče Pasternaka (první uvedení, v rámci předpremiéry, proběhlo 22. 5. 2015). Ovšem v případě *Persony* se inscenátoři rozhodli výsledný divadelní tvar na základě pokynů agentury proměnit, přezkoušet a znovu uvést.

Bakalářská práce je strukturována do čtyř kapitol, skrze které přibližuji jednotlivé dané problematiky v organické spojitosti s danou inscenací:

V úvodní kapitole stručně charakterizují fenomén adaptace filmové látky, který se v českém prostředí rozšiřuje počátkem 90. let 20. století. Na několika příkladech připomínám významné režiséry, již se ve své tvorbě adaptací filmového díla zabývali. Dále v rámci této kapitoly objasňuji a pojmenovávám konkrétní zdroje, z nichž obvykle tvůrci při svých interpretacích vycházejí.

Druhá kapitola se zprvu krátce zabývá historií souboru Divadla Na zábradlí, výraznými režisérskými osobnostmi, kteří divadlem prošli a proměňovali tak svým působením jeho poetiku. Následně se zabývám nástupem nového uměleckého vedení (Jan Mikulášek – Dora Viceníková – Marek Cpin) v čele s ředitelem Petrem Štědrněm a jejich poetikou, s níž přišli v roce 2013 z brněnského divadla Reduta.

V této souvislosti zároveň popisují a charakterizují režisérský přístup a tvorbu režiséra Jana Mikuláška a objasňují návaznost uměleckého programu na jejich předchozí tvorbu.

Třetí kapitola práce je nejobsáhlejší a věnuje se analýze samotné inscenace. Od režijně-dramaturgického konceptu přes jednotlivé významotvorné složky rozebírám výsledný divadelní tvar ve vzájemné souvislosti a propojení s filmovou a literární předlohou.

Čtvrtá kapitola je formulována, vzhledem k omezeným zdrojům informací, spíše jako hypotéza, a zabývá se autorsko-právními problémy, s nimiž se inscenace potýkala. V této části popisují a charakterizují proměny inscenace v rámci nového, pozměněného divadelního tvaru.

1. DIVADELNÍ ADAPTACE FILMŮ

1.1. Fenomén divadelních adaptací filmů

Divadelní adaptace filmových děl se v českém divadelním umění objevují zhruba od 90. let 20. století, s největší expanzí od počátku 21. století. Do té doby převažoval spíše opačný přístup, a sice adaptace literárních textů (dramatických i prozaických) do filmové podoby. Fakticky se tento typ adaptace rozvinul již ve 30. letech 20. století, tedy v době, kdy se zvuk, resp. mluvené slovo, stává filmovou součástí. Nicméně v kontextu českého prostředí můžeme vzpomenout zvláště na zfilmované literární texty v období tzv. socialistického realismu, tedy období 50. let 20. století. Jmenovat můžeme například dramatický text Vaška Káni *Parta brusiče Karhana*, který v roce 1950 adaptoval do filmové podoby režisér Zdeněk Hofbauer pod názvem *Karhanova Parta*. Adaptovány byly i socialisticko-realistické romány, např. *Nástup Václava Řezáče* (1951), jenž zrežíroval v roce 1952 Otakar Vávra. Filmové podoby se socialisticko-realistickými tendenčními rysy¹ se dočkala například i dvě díla Fráni Šrámka: dramatický text *Měsíc nad řekou* (1922) a román *Stříbrný vítr* (1910), přičemž obě díla zrežíroval do filmové podoby Václav Krška (*Měsíc nad řekou* v roce 1953 a *Stříbrný vítr* o rok později).

Mezi významné české režiséry, kteří se rozhodli adaptovat filmová díla do divadelní podoby, můžeme zařadit například Jana Antonína Pitínského (inscenace *Osm a půl (a půl)* [premiéra 11. 2. 1995 v Městském divadle Zlín] vzniklá na základě adaptace filmu Federica Felliniho *Osm a půl* z roku 1963), Petera Scherhaufera (inscenace *Zahraj to znovu, Same!* [premiéra 21. 12. 1986 v Divadle Lucerna] podle stejnojmenného filmu Woodyho Allena z roku 1972), Vladimíra Morávka (dvě inscenace podle filmů Miloše Formana: *Hoří, má panenko!* [premiéra 12. 3. 2005 v Klicperově divadle] a *Lásky jedné plavovlásky* [premiéra 16. 11. 2007 v Divadle Husa na Provázku]; inscenace *Světáci* [premiéra 19. 2. 2011 v Klicperově divadle] podle filmu Zdeňka Podskalského z roku 1969), dále Jana Mikuláška (inscenace *Zběsilost v srdci* [premiéra 20. 10. 2006 v Divadle Petra Bezruče] podle filmu Davida Lynche z roku 1990; inscenace *Čtyři vraždy stačí, drahoušku* [premiéra 18. 5. 2007 v Divadle Petra Bezruče] podle filmu Oldřicha Lipského z roku 1970; inscenace *Fantom Morrisvillu aneb Píseň děsu* [premiéra 31. 3. 2007 v Národním divadle moravskoslezském] podle filmu Bořivoje Zemana z roku 1966; inscenace *Nenápadný půvab buržoazie* [premiéra 7. 6. 2012

¹ BUBENÍČEK, Petr. Mezi slovem a obrazem. Teorie a praxe filmové adaptace literárního dála [online]. Brno, 2007. s. 131-132. Dostupné z: https://is.muni.cz/th/n8bz9/_DISERTACE.pdf

v Národním divadle Brno] podle filmu Luise Buñela z roku 1972), Daniela Hrbka (inscenace *Kdo je tady ředitel?* [premiéra 25. 4. 2009 ve Švandově divadle] podle filmu Larse von Triera z roku 2006; inscenace *Kurz negativního myšlení* [premiéra 27. 4. 2010 ve Švandově divadle] podle filmu Bårda Breiena z roku 2006), nebo Martina Stropnického (inscenace *Zkouška orchestru* [premiéra 22. 10. 2009 v Divadle na Vinohradech] podle filmu Federica Felliniho z roku 1978), či Miroslava Krobota (inscenace *Dogville* [premiéra 10. 6. 2010 v Národním divadle] podle filmu Larse von Triera z roku 2003).

1.2. Ingmar Bergman na českých jevištích

Pokud jde o Ingmara Bergmana v českém divadelním prostředí, vzniklo do konce divadelní sezóny 2018/2019 celkem dvacet divadelních inscenací na základě adaptace jeho filmů. Výraznější nárůst inscenací proběhl v roce 2018, v souvislosti s oslavami režisérova stého výročí narození (nar. 14. července 1918), kdy bylo uvedeno celkem pět inscenací. V roce 2019 přibyly další dvě.

V roce 2018 také vznikl koprodukční projekt *Bergman 100 1918–2018*,² v jehož rámci se uskutečnilo několik dílčích kulturních akcí (např. v souvislosti s festivalem současného severské filmu Scandi, 44. ročníku Letní filmové školy v Uherském hradišti, filmového festivalu Be2Can, uskutečnil se také Bergmanovský divadelní týden [15. – 19. 10. 2018], jenž byl zaměřený primárně na Bergmanovu divadelní tvorbu). Poslední velkou kulturní akcí v českém prostředí, která si připomínala tohoto významného režiséra, byl festival Divadelní flóra, jejímž motem 23. ročníku (15. – 26. 5. 2019) byly *Šepoty a výkřiky*.

První divadelní adaptací Bergmanova filmu u nás³ byly *Scény z manželského života* v režii Karla Kříže. Premiéra se odehrála 5. 3. 1998 ve zkušebně Divadla na Vinohradech a byla nazkoušena Pražskou divadelní agenturou Václava Hanzlíčka. Divadlo na Vinohradech následně inscenaci v září téhož roku přebralo. *Scény z manželského života* zároveň patří mezi nejčastěji uváděné na českých jevištích. Uvedeny byly celkem čtyřikrát, naposledy v režii Vladimíra Strniska (premiéra 12. 3. 2019 ve Švandově divadle, kde ji nazkoušela Agentura Harlekýn Praha). Mezi další častěji uváděné divadelní adaptace Bergmanových filmů patří

² *BERGMAN 100 1918–2018* [online]. 5. 12. 2017. [cit. 15.08.2020] Dostupné z: <https://www.filmeurope.cz/news/377-bergman-100-1918-2018>.

³ Úplně poprvé byl Bergman, dle databáze divadelního ústavu, na českém jevišti uveden se svojí divadelní předlohou k filmu *Sedmá pečeť* s názvem *Malba na dřevě* (premiéra 22. 5. 1995 v Žižkovském divadle T.G.M. Praha, soubor DIK - Divadlo konzervatoře Praha). Vzhledem k tomu, že se ale jedná o inscenaci vzniklou na základě divadelní, resp. dramatické předlohy, nepočítám ji do adaptací filmových děl režiséra.

Podzimní sonáta, Po zkoušce (obě inscenace nazkoušené celkem třikrát) a Sedmá pečeť (dvě inscenace). V roce 2008 se světové divadelní premiéry⁴ dočkal Bergmanův poslední film – *Sarabanda*, kterou nazkoušel Jiří Pokorný v Divadle Na zábradlí (premiéra 24. 1. 2008). V roce 2018 se představily adaptace filmů *Šepoty a výkřiky* (premiéra 25. 1. 2018 v Divadle DISK, režie Norbert Závodský), *Léto s Monikou* (premiéra 15. 10. 2018 v divadle Kolowrat Praha, soubor Činohra 16:20, režie Aminata Keita), *Ze života loutek* (premiéra 18. 10. 2018 v divadle Kolowrat, soubor Činohra 16:20, režie Štěpán Pácl), *Soukromé rozhovory* (premiéra 28. 11. 2018 v tehdejší divadle DUP 39, nazkoušené divadelním spolkem Jedl v režii Jana Nebeského). Poslední inscenací v témže roce byly *Persony* v režii Jana Mikuláška v Divadle Na zábradlí (premiéra 6. 12. 2018). Následující rok uvedlo ještě Divadlo na Vinohradech inscenaci *Fanny a Alexandr* (premiéra 8. 3. 2019, režie Pavel Khek) a Švandovo divadlo zmiňované *Scény z manželského života*.

1.3. Výchozí zdroje pro adaptaci filmu do divadelní podoby

V případě adaptace filmu do divadelní podoby mají inscenátoři na výběr z několika výchozích zdrojů, a to buď literárního, nebo čistě audiovizuálního charakteru.

Při vzniku narativního filmu je přípravná textová fáze zpravidla strukturována následovně: Po stanovení určitého námětu sepíše potenciální scenárista synopsi, tedy text, v němž námět stručně rozpracuje, nastíní základní osnovu děje. Po synopsi následuje tzv. filmová povídka, kde scenárista, případně další jím přizvaní, či studiem přidělení, scenáristé, „vedle podrobně popsání děje vykreslují jednotlivé postavy a alespoň částečně rozpracovávají dialogy.“⁵ Termínem ‚scénosled‘ můžeme pojmenovat přechodnou fázi mezi filmovou povídkou a literárním scénářem. Jak ze samotného názvu vyplývá, hlavním úkolem tohoto textu je rozdělení děje do jednotlivých scén, a to do podoby, jak budou řazeny v hotovém filmu.⁶ Literární scénář je poté konečnou fází textové přípravy filmu, jenž slouží především hercům. Je rozdělen na jednotlivé obrazy a obsahuje nejen příběh filmu, popis prostředí, charakteru postav a jejich jednání, případně popis hudební stránky, ale i konečnou podobu dialogů postav. Formální stránka literárního scénáře je zpravidla dvojitá: buď je scénář rozdělen na levou a pravou část stránky (v levé části je popis, co bychom měli vidět – tzn. místo, prostředí,

⁴ SMEJKALOVÁ, Ilona. *Zábradlí: 1958-2018 : od Vyskočila k Mikuláškově*. Praha: Divadlo Na zábradlí, 2019.s. 139.

⁵ *Filmová povídka*. [online]. [cit. 16.08.2020]. Dostupné z: https://firemnividea.eu/odborna-temata/literarni_prip_rava/filmova-povidka/.

⁶ V současné filmové dramaturgické praxi se ovšem scénosled již většinou nepoužívá.

čas,... a v pravé části to, co bychom měli slyšet – tzn. dialogy, hudba, zvuky,...), a nebo se píše podobně jako próza. Někdy se literární scénář píše z hlediska formální stránky podobně jako divadelní text. Obrazová část je pak od dialogů postav graficky odlišena například kurzívou, případně je psána do závorek. Do této podoby se ovšem zpravidla přepracovává v momentě, kdy se má stát, místo podkladu pro následnou realizaci, čtenou literaturou.

Pro další nepostradatelné složky filmu (kamera, střih, zvuk, hudba, výtvarná složka,...) je na základě literárního scénáře vypracován scénář technický, v němž se nachází všechny konkrétní technické údaje související již se samotným točením filmu. Po natočení jednotlivých scén ovšem ještě před výslednou podobou prochází film dokončovacími pracemi a finálními změnami. Záběry se stříhají, dialogy se tím pádem upravují, krátí, ale třeba i vypouštějí. Závěrečný scénář tak projde ještě poslední, mnohdy nejvýraznější změnou.

Inscenátoři, kteří se rozhodnou adaptovat filmové dílo, tak mohou vycházet z několika zdrojů. Zpravidla je zdrojem buď filmový scénář, filmová povídka, scénář přepracovaný v knihu, a nebo film samotný. Inscenátoři se při následné adaptaci mohou držet pouze viděného, opírat se o scénář, případně o další – přípravné – texty, které filmu předcházely.

V případě Ingmara Bergmana u nás vyšlo několik souborů filmových povídek, které se ovšem, i vzhledem k tomu, že nejednou vznikaly paralelně s filmem, „*nalézají na pomezí filmové povídky a literárního scénáře, kde mnohdy zásadní roli hrají popisné pasáže doprovázející dialogy postav.*“⁷ Překladatel Zbyněk Černík v poznámce pod čarou v této souvislosti zmiňuje, že Bergmanovy povídky „*lze číst jako samostatná, na filmové verzi zcela nezávislá literární díla.*“⁸

⁷ BERGMAN, Ingmar. *Filmové povídky*. 2. vyd. Praha: Odeon, 1988. Klub čtenářů (Odeon). s. 461.

⁸ BERGMAN, Ingmar. *Hodina vlků*. Přeložil Zbyněk ČERNÍK. Praha: Kniha Zlin, 2018. s. 219.

2. SOUBOR DIVADLA NA ZÁBRADLÍ

2.1. Od Vyskočila k Mikuláškovi

Jan Mikulášek, jakožto kmenový režisér nově nastoupeného vedení, přišel v roce 2013 do Divadla Na zábradlí, jenž má za sebou dlouholetou tradici a mnoho významných osobností. Pětapadesátiletá historie Divadla Na zábradlí, od založení v roce 1958 po nástup uměleckého týmu Petra Štědrone v roce 2013, by se stručně dala charakterizovat jako spletitá a dramatická (ve smyslu osudná a napínavá) horská dráha. Vyznačuje se na jedné straně velkými zvraty v podobě různých „vzpour souborů, uměleckých nedorozumění, bolestných rozhodů, osobních křivd i předčasných úmrtí.“⁹ Na straně druhé je ale podepřena množstvím významných a umělecky výrazných osobností a jejich neutuchajícím zápalu pro divadlo, který se bezpochyby podepisoval na výsledných inscenacích, diváckému ohlasu a všeobecnému povědomí. Záslouhou těchto umělců se podařilo poblíž Smetanova nábřeží v Praze vybudovat divadlo, jež se bezesporu zapsalo do dějin českého divadelního umění, a které je známé nejenom napříč republikou, ale díky svým stále častějším zájezdům i v zahraničí.

Divadlem prošlo mnoho osobností českého divadelnictví s různými poetikami: Zakladatelé Ivan Vyskočil, Jiří Suchý, Vladimír Vodička a Helena Phillipová iniciovali vznik nového divadelního žánru, jenž se později začal označovat jako divadlo malých forem. Ponecháme-li stranou paralelní působení Fialkova pantomimického souboru (1958–1994), s nástupem Jana Grossmana v roce 1962 se divadlo změnilo v čistě činoherní scénu, na níž byli za jeho působení uvedeni světoví dramatici absurdního divadla spolu s tuzemským představitelem této vlny, Václavem Havlem, jehož první divadelní hru, Zahradní slavnost (premiéra 3. 12. 1963), režíroval Otomar Krejča (v divadle ex. 1962–1963, 1968). Po vynuceném odchodu Jana Grossmana a Václava Havla v roce 1968, který nesouvisel pouze s vnitřními rozpory v divadle, nastoupil na místo vedoucího činohry Jaroslav Gillar. V divadle působil do roku 1974, konkrétně do doby, kdy mu byla zakázána tvůrčí činnost a následně emigroval. Za jeho vedení v divadle hostovali především filmoví režiséři, kteří nemohli po roce 1968 točit (Juraj Herz, Jaromil Jireš, Jiří Menzel). Dalším vedoucím činohry se stal v roce 1975 Jaroslav Chundela, za jehož působení nastalo dramaturgické oživení posrpnového

⁹ SEIDL, Tomáš. *Lásky, rozchody, umělecká nedorozumění. Kniha mapuje historii Divadla Na zábradlí* [online]. 11. 9. 2019 [cit. 07.07.2020]. Dostupné z: <https://magazin.aktualne.cz/kultura/divadlo/ilona-smejkalova-zabradli-kniha-recenze/r~35596948d4af11e98d520cc47ab5f122/>

repertoáru, na němž měli zásluhu dramaturgové Otakar Roubínek (1976, 1983–1987) a Karel Vondrášek (1977–1982). Chundela emigroval v roce 1978, proto se uměleckým šéfem mezi léty 1980–1982 stal Karel Vondrášek. Poté převzal vedení Evald Schorm (v divadle ex. již od roku 1976), který zde působil až do své smrti (1988). Do uměleckého týmu přizval režiséra Ivana Rajmonta (1986–1989), přičemž intenzivně spolupracoval především s dramaturgem Milanem Lukešem (ex. 1978–1982). Po roce 1989 se do historie divadla znovu zapsal Jan Grossman, který zde působil do své smrti (1993). Pro později narozenou část publika asi podvědomě nejznámější a nejvýraznější režijní osobností divadla je Grossmanův nástupce, Petr Lébl, jehož působení v divadle mezi léty 1993 až 1999 se dává do kontextu s vlnou tzv. postmoderního divadla. Po Léblově smrti působili v divadle režiséři tzv. avantgardy, například Jan Antonín Pitínský (ex. 1993, 1994–1995, 2000–2002, 2004–2014), Jan Nebeský (ex. 1998–2013) nebo Jiří Pokorný (ex. 2001, uměleckým šéfem 2002–2007). Mezi posledními režiséry před nástupem současného vedení byli Jan Frič (ex. 2008–2016) a David Czesaný (ex. 2005, 2008, uměleckým šéfem 2010–2013).

Historie, tradice a významné osobnosti, jež divadlem prošly, jsou pro každý nově nastupující umělecký tým jistým závazkem, nicméně se vždy více než očekává, že s novým vedením přijde i nová poetika. Štedroňův nástup započal výraznou, mnohokrát silně kritizovanou, změnou původního loga divadla, jehož autorem byl významný scénograf a zároveň jeden ze zakladatelů tzv. akční scénografie, Libor Fára.

2.2. Změna poetiky divadla s příchodem nového vedení

V roce 2013, po dlouhých dvaceti letech, opustila post ředitelky Léblova spolupracovnice, Doubravka Svobodová. Radou hlavního města Prahy, jež je zřizovatelem Divadla Na zábradlí, bylo vyhlášeno výběrové řízení na pozici ředitele/ředitelky do něhož se přihlásilo celkem osm kandidátů. Řízení nakonec vyhrál Petr Štedroň se svým programem uměleckého využití divadla pod názvem „*Tradice v novém.*“ Ve svém navrhovaném programu, předloženém k výběrovému řízení Štedroň píše: „*Do výběrového řízení v Divadle Na zábradlí vstupuji nejen na post ředitele, ale i jako součást širšího uměleckého týmu, jenž sestává z dramaturgyně Dory Viceníkové a kmenového režiséra Jana Mikuláška. Jsme sehraný a léty prověřený tým, máme velmi podobné estetické názory a představy*

*o podobě současného divadla, stojí za námi řada společných realizací.*¹⁰ Kromě zmiňovaných, režiséra a dramaturgyně, si k sobě přizvali dvorního scénografa Mikuláškových inscenací, Marka Cpina.

Petr Štědroň působil jako umělecký šéf spolu s uvedenými umělci v brněnském divadle Reduta, kde vytvořili několik inscenací, z nichž byla část následně přenesena do Prahy. Spolu s inscenacemi přivedli i část hereckého souboru. Ke stávajícím členům hereckého souboru Divadla Na zábradlí, jenž tvořili: Magdaléna Sidonová, Ladislav Hampel, Leoš Noha, Marie Spurná, Ivan Lupták a Petr Čtvrtníček, přibyli: Jiří Vyoralék, Anežka Kubátová, Petr Jeništa, Miloslav König spolu s pravidelnými hosty, jako jsou např. Honza Hájek, Petra Bučková, Václav Vašák nebo Dita Kaplanová, kteří postupně také vstupovali do stálého angažmá.¹¹ Během dalších sezón se soubor rozrostl ještě o další členy – Janu Plodkovou, Jiřího Žáčka, Jiřího Černého, Johanu Matuškovou, Vojtěcha Vondráčka a Barboru Bočkovou.

Nejenom svůj program, ale zároveň i první sezónu divadla pojmenoval Štědroň *„Tradice v novém“*, což odůvodnil slovy: *„Jan Grossman prohlásil, že divadlo se nemá dělat vážně, ale pořádně. Znamená to pro mě divadelní umění, které má moderní divadelní jazyk, jasně formulované téma, komunikuje s divákem a je vytvářeno důsledným estetickým gestem. Je nezbytné pracovat s promyšlenou a koncepční dramaturgií, která vychází nejen ze současného přemýšlení o divadle, ale především ze současného stavu, myšlení a fungování naší společnosti. Divadlo které klade otázky, podněcuje, znejišťuje a vyzývá. Chci, aby Divadlo Na zábradlí navázalo na linii, v níž vznikala nejen klíčová díla české dramatické tvorby, ale i mistrovské režijní rukopisy.*¹² V rozhovoru pro Divadelní Noviny Petr Štědroň ohledně zmiňované návaznosti na předchozí linie divadla dodává a konkretizuje: *„Chceme navazovat spíše na principy než na konkrétní tradici. Není důvod kopírovat, nejsme plagiátoři. Těmi principy jsou zájem o mnohdy nepříjemné téma, které rezonuje, inscenace, které zanechávají v divákovi stopu, kladou mu otázky a na něj nároky. Usilujeme o divadlo jako živé médium, to se dle mého názoru z českých kamenných divadel poněkud vytrácí.*¹³

¹⁰ ŠTĚDROŇ, Petr. *VÝBĚROVÉ ŘÍZENÍ NA FUNKCI ŘEDITELE / ŘEDITELKY DIVADLA NA ZÁBRADLÍ aneb TRADICE V NOVÉM*. [online]. [cit. 06.07.2020]. Dostupné z: http://kultura.praha.eu/public/40/52/f2/1489028_320822_Stedron_Program_DNz.pdf.

¹¹ SMEJKALOVÁ, Ilona. *Zábradlí: 1958-2018 : od Vyskočila k Mikuláškovi*. Praha: Divadlo Na zábradlí, 2019. s.158.

¹² SMEJKALOVÁ, Ilona. *Zábradlí: 1958-2018 : od Vyskočila k Mikuláškovi*. Praha: Divadlo Na zábradlí, 2019. s. 5.

¹³ DOMBROVSKÁ, Lenka. *Budoucí tradice Divadla Na zábradlí*. [online]. [cit. 07.07.2020] Dostupné z: <https://www.divadelni-noviny.cz/budouci-tradice-divadla-na-zabradli>.

V Divadle Na zábradlí bylo během první sezóny nově nastoupeného vedení uvedeno celkem dvanáct inscenací, z toho sedm obnovených premiér. Šest jich bylo přenesených z brněnské Reduty (*Korespondence V+W* [brněnská premiéra 5. 11. 2010; pražská premiéra 16. 9. 2013], *Zlatá šedesátá* [brněnská premiéra 5. 4. 2013; pražská premiéra 20. 9. 2013], *Europeana* [brněnská premiéra 9. 6. 2011; pražská premiéra 28. 9. 2013] a *Buržoazie* [brněnská premiéra původně pod názvem *„Nenápadný půvab buržoazie“* 7. 6. 2012; pražská premiéra 4. 10. 2013] v režii Jana Mikuláška; *Anna Karenina* [brněnská premiéra 27. 4. 2012; pražská premiéra 14. 10. 2013] a *Kabaret Kafka* [brněnská premiéra 2. 11. 2012; pražská premiéra 25. 10. 2013] v režii Daniela Špinara) a jedna z pražského divadla Komédie (*Divadlo Gočár* [premiéra v Divadle Komédie 14. 12. 2012; premiéra v Divadle Na zábradlí 18. 10. 2013] v režii Jana Nebeského). Po obnovených premiérách vzniklo v téže sezóně ještě pět inscenací nazkoušených přímo pro jeviště Divadla Na zábradlí. Jednalo se o inscenace *Šedá sedmdesátá aneb Husákovo ticho* (režie Jan Mikulášek, premiéra 1. 11. 2013), *Boarding Home, maximálně hořký* (režie Jan Antonín Pitínský, premiéra 21. 2. 2014), *Šílenství* (režie Jiří Havelka, premiéra 18. 4. 2014), *Velvet Havel* (režie Jan Frič, premiéra 2. 5. 2014) a poslední premiérou sezóny byla inscenace *Cizinec aneb Člověk je tak jako tak vždycky trochu vinen* (režie Jan Mikulášek, premiéra 13. 6. 2014).

V tiskové zprávě k zahájení sezóny Petr Štědroň ozřejmuje poetiku a estetiku s níž umělecký tým přichází: „*Divadlo v našem pojetí klade otázky. Neomezuje se pouze na interpretaci hotového textu, rozšiřuje jej o hlubší kontexty, souvislosti a autorský vklad všech zúčastněných. Je to nastoupená cesta, kterou jsme se vydávali v Divadle Reduta. [...] Nová estetika Divadla Na zábradlí, která naváže na dosavadní autorskou linii inscenací, povede publikum k větší otevřenosti, má přinášet inovativní postupy, dodávat silné emocionální zážitky, kriticky odkrývat slabosti a ničivé stereotypy. [...] Důraz klademe především na autorské divadlo, nepravdělnou dramaturgii a dramaturgické interpretace, pevný a osobitý režisérský rukopis.*“¹⁴

I v dalších sezónách umělci navazují na svůj výchozí program a rozšiřují ho o další inscenace, přičemž spolupracují i s dalšími režiséry. Jmenovat můžeme Annu Petrželkovou (inscenace *Báby*, premiéra 12. 12. 2014), Rastislava Balleka (*Anamnéza*, premiéra 24. 4. 2015), Adama Svozila (*Dánská občanská válka*, premiéra 15. 12. 2017), či Štědroňovým týmem již osvědčené režiséry Jiřího

¹⁴ TISKOVÁ ZPRÁVA K ZAHÁJENÍ SEZÓNY. [online]. [cit. 07.07.2020]. Dostupné z: <https://www.nazabradli.cz/images/TZ/TISKOVAZPRAVA.pdf>.

Havelku (*Krásné psací stroje!*, premiéra 19. 2. 2016) a Jana Friče (*Óm jako Oblomov*, premiéra 10. 6. 2016). V roce 2018 umělecký tým doplnil nový kmenový režisér David Jařab, který poetiku rozvíjí nejen svojí výraznou autorskou stylizací Shakespearova Macbetha pod názvem *Macbeth - Too Much Blood* (premiéra 7. 4. 2017), či inscenací *Podivuhodný případ pana Holmese* (premiéra 5. 10. 2018), ale také inscenací vzniklou na základě jeho vlastního divadelního textu s názvem *Dobří chlapci* (premiéra 8. 6. 2018).

2.3. Režisérský přístup a tvorba Jana Mikuláška

Jan Mikulášek před nástupem do Divadla Na zábradlí prošel řadou divadel. Po nedokončených studiích činoherní režie na JAMU se stal v roce 2001 uměleckým šéfem brněnského divadla Polárka, kde působil do roku 2004.¹⁵ Polárka byla divadlem určeným především pro děti a mládež. Mikulášek „*spolu s dalšími mladými divadelníky časem vytvořil sledovanou alternativní scénu, zaměřenou především na autorskou tvorbu pro nejširší spektrum diváků.*“¹⁶ Následně působil jako umělecký šéf ostravského Divadla Petra Bezruče (do roku 2008), přičemž pravidelně spolupracoval rovněž s brněnským divadlem Reduta (od roku 2010), kde se seznámil s Petrem Štědrněm, který jej následně přivedl do Divadla Na zábradlí. Kromě zmiňovaných divadel tvořil Jan Mikulášek také pohostinsky např. v Městském divadle v Karlových Varech (2002), Klicperově divadle (2003), Národním divadle moravskoslezském (2003–2011), Divadle v Dlouhé (2010–2011), Divadle Husa na Provázku (2009–2012) aj.

Inszenace Jana Mikuláška jsou ve většině případů založeny na dramatizaci nebo adaptaci literárních textů, případně vznikají na základě herecké improvizace v rámci předem stanoveného rámcového tématu. Režisér si tedy zpravidla nevybírám dramatické texty určené pro jevištní zpracování. Novátorský a ojedinělý v českém prostředí je ovšem tím, že inscenuje texty čistě neliterární, např. korespondenci. Na otázku, co Jana Mikuláška na tomto přístupu láká, odpovídá režisér následovně: „*Když před vámi leží regulérní divadelní text, existuje určitá – i když jen obecná – představa, nebo množina možností, jak bude výsledek vypadat. Když se pustíte do inscenování například korespondence, nikdo neví, kam vás to zavede, protože nemáte žádnou minulou zkušenost, o kterou byste se mohli*

¹⁵ HALUZOVÁ, Pavla. *Tvorba Jana Mikuláška v kontextu zahraniční režie* [online]. Brno, 2017 [cit. 06.06.2020]. Dostupné z: https://is.muni.cz/th/w3fk2/DIPLOMKA_final.pdf. Magisterská diplomová práce. Masarykova univerzita: Filozofická fakulta. s.15.

¹⁶ Jan Mikulášek. [online]. [cit. 06.07.2020]. Dostupné z: <https://www.nazabradli.cz/cz/soubor/tvurci/1075-jan-mikulasek>.

*opřít. Stejně tak při autorské inscenaci, kdy si stanovíte na začátku třeba jen rámcové téma. Je to risk, nemůžete se za nic schovat.*¹⁷

Jako příklad dramatizací/adaptací můžeme uvést následující inscenace Divadla Na zábradlí: *Cizinec aneb Člověk je tak jako tak vždycky trochu vinen* (premiéra 13. 6. 2014) podle románu Alberta Camuse, *Doktor Živago* (premiéra 22. 5. 2015) podle románu Borise Pasternaka, *Mýcení* (premiéra 16. 3. 2018) podle románu Thomase Bernharda. Inscenaci *Buržoazie* bychom mohli označit jako volnou adaptaci, protože k filmu Luise Buñela *Nenápadný půvab buržoazie* z roku 1972 odkazuje spíše vzdáleně. Inscenace s názvem *Korespondence V+W* vychází z dopisů, které si psali Voskovec s Werichem poté, co se od sebe v květnu 1948 fyzicky oddělili. Jedná se tak o inscenaci, na jejímž počátku stojí neumělecký literární text, tedy takový, který při svém vzniku není určen pro umělecké čtení či případné ztvárnění.

Jako příklad autorského, neinterpretacího, divadla na jehož začátku není text, ale pouze téma, případně povědomí o textu, a výsledný tvar inscenace se formuje a vzniká až postupným tvůrčím snažením do něhož se kromě inscenátorů zapojují i herci, můžeme jmenovat následující inscenace: *Požitkáři* (premiéra 24. 10. 2014), kde prolínajícím se tématem je smrt, *Hamleti* (premiéra 13. 11. 2015), zabývající se tématem divadla a hereckého života, nebo *Posedlost* (premiéra 15. 4. 2016), jež je o lásce a jejích různých podobách. I přestože například v inscenacích zazní úryvky textů různých autorů, platí, že na počátku zkoušení inscenace je rámcové téma, ke kterému se hledá a vytváří určitý a osobitý způsob ztvárnění.

Na pomyslném pomezí těchto dvou přístupů stojí například inscenace *Andersen aneb fantazie mě přivede do blázince* (premiéra 2. 6. 2017), v níž se nachází jak odkazy a motivy k Andersenovým pohádkám, tak k osobním příběhům herců z jejich mládí.

Jan Mikulášek v rozhovoru pro Divadelní noviny popisuje společnou práci na vzniku inscenace následovně: „[...] na Zábradlí je mezi námi vše tak nějak propojené – Marek Cpin dokáže uvažovat jako dramaturg, Dora Viceníková jako režisér, herci píšou texty nebo hudbu. Neradi ztrácíme čas nějakým teoretizováním, proto na všech oceňuji schopnost přijít s praktickými a funkčními nápady, nikdo také neprosazuje svoje vidění za každou cenu. Já se snažím

¹⁷ DOMBROVSKÁ, Lenka. *Jan Mikulášek: Divadlo jsem už jako malý nenáviděl* [online]. 9. 6. 2015 [cit. 06.07.2020]. Dostupné z: <https://www.divadelni-noviny.cz/jan-mikulasek-divadlo-jsem-uz-jako-maly-nenavidel>.

*vymýšlet materiály k improvizacím, a pak nenásilně u vzniklých situacích korigovat temporytmus, náladu, kontext.*¹⁸

Na otázku jaké principy a motivy používá režisér častěji a s čím souvisejí odpovídá v tomtéž rozhovoru takto: *„Co se technické stránky týče, mám třeba rád určitý styl svícení, v aranžování se většinou prosadí více plánů a opakování situací, které vycházejí z principu grotesky. Zajímají mě ošklivé a rozbité předměty. Mám obsedantně rád některé rekvizity, jako jsou vycpaná zvířata, svatební šaty, jídlo všeho druhu, lustry, kufry, staré fotografie, psací stroje, hračky. [...] Snažím se o dynamiku kontrastů – patos a proti tomu zesměšnění, rozvolněné a proti tomu přísně stylizované. Jako odborník na vlastní inscenace bych asi ještě zmínil okázalejší práci s hudbou, která bezpochyby souvisí s mou láskou k filmu, kde hudební stopa tvoří úplný základ. Po hercích požaduji neokázalost a schopnost odstupu.*¹⁹

¹⁸ DOMBROVSKÁ, Lenka. *Jan Mikulášek: Divadlo jsem už jako malý nenáviděl* [online]. 9. 6. 2015 [cit. 06.07.2020]. Dostupné z: <https://www.divadelni-noviny.cz/jan-mikulasek-divadlo-jsem-uz-jako-maly-nenavidel>.

¹⁹ Tamtéž.

3. ANALÝZA PRVNÍ VERZE INSCENACE PERSONY

Inscenace Persony měla dvě podoby, neboť po premiéře „vstoupila do hry“ nutnost respektovat autorská práva. Ve své práci se proto budu nejprve zabývat první verzí, která byla výsledkem neregulovaného autorského záměru a tvůrčího procesu, poté vykreslím, jak následné zásahy a úpravy celek proměnily.

3.1. Režijně-dramaturgický koncept

Hlavní důvod, proč se umělecký tým ve složení Mikulášek – Viceníková – Cpin rozhodli k inscenování Bergmanova díla ozřejmuje režisér v rámci krátkého rozhovoru v tiskové zprávě k premiéře inscenace Persony a 60. výročí založení DNz: *„Už delší dobu jsme plánovali vytvořit inscenaci, která by byla inspirována celoživotním dílem některého z našich oblíbených autorů, chtěli jsme se opřít o silnou a bohatou předlohu, se kterou bychom mohli svobodně zacházet. Dalším důvodem bylo jistě také to, že Bergmanova tvorba má jednoznačně divadelní charakter, jeho bolestné příběhy jsou komorní, sevřené, herecký výraz zde hraje naprosto klíčovou roli. Neméně důležitou motivací bylo i stoleté výročí Bergmanova narození.“*²⁰

K inspiraci Bergmanovým dílem se Jan Mikulášek vyjádřil rovněž v rozhovoru pro iDnes: *„Jeho filmy pro nás nejsou ústředním materiálem, na Bergmana jsme se soustředili především jako na autora scénářů. Filmovou poetikou jsme se příliš neinspirovali, chtěli jsme jít jinou cestou.“*²¹

V anotaci k inscenaci, která vyjadřuje autorský, tedy dramaturgický a režijní záměr, se k tomu píše: *„[...] V novém tvaru Persony se setkávají Bergmanovy hlubokomyslné, zachmuřené a osudem zkoušené postavy, aby vznikla nová spojení a nové významy. V blíže neurčitém bytě se odehrávají v podání osmi herců zhuštěná dramata, s každým novým nájemníkem přichází i nový příběh – střídají se zde tváře, osudy, příběhy i nálady.“*²² Autoři tedy situují několik Bergmanových postav z různých děl do jednoho, víceméně neměnného prostoru bytu, kde jakožto nájemníci procházejí podobnými, a přece rozličnými existenciálními, vztahovými,

²⁰ DIVADLO NA ZÁBRADLÍ SLAVÍ 60. VÝROČÍ BERGMANEM. [online]. [cit. 11.07.2020]. Dostupné z: https://www.nazabradli.cz/images/TZ/TZ_PERSONY_60.pdf.

²¹ ŠTÁSTKA, Tomáš. Zábradlí se věnuje Bergmanovi. Persony jsou prostorem pro dámskou šatnu [online]. 3. 12. 2018. [cit. 11.07.2020]. Dostupné z: https://www.idnes.cz/kultura/divadlo/persony-divadlo-na-zabradli-ingmar-bergman-jan-mikulasek.A181203_124357_divadlo_ts

²² PERSONY. [online]. [cit. 11.07.2020]. Dostupné z: <https://www.nazabradli.cz/cz/17-repertoar/aktualni/1954-persony>.

rodinnými, psychicky tíživými problémy a situacemi. Každý nájemník přichází s vlastním příběhem, který je ovšem tematicky spjatý s příběhy postav ostatních.

Hlavní téma inscenace režisér v již zmíněném rozhovoru popisuje slovy: *„Téma je zjevné, všichni nosíme nějaký převlek. Maska vytváří most mezi společnostmi, ve které žijeme, tím, jací jsme doopravdy. Bez přetvářky se nedá existovat, naše maska však bývá často v úplném rozporu s tím, kým ve skutečnosti jsme. Bergmana zajímá moment, kdy je maska na chvíli stržena a postavy odhalí své strachy, zvířecost, pochyby, zoufalství.“*²³

Mikuláška inspiruje především atmosféra, se kterou Bergman pracuje, ale také jeho práce s hercem. Když prohlásí: *„Pro Bergmana je typické, že zdrojem veškerého napětí a atmosféry je herec [...] ve vypjatých emocionálních polohách“*,²⁴ problematizuje tím své výše citované tvrzení a přiznává, že poetiku jeho filmů bere rovněž v potaz. Právě herecký výraz je v Bergmanových filmech prioritní a nepostradatelnou součástí celku. Mikuláška přitom zjevně zajímá především temné, „hororové“ ladění Bergmanových výpovědí: *„Snažili jsme se s tou atmosférou pracovat, ale nikoli ve smyslu parodického [...], balancujeme spíše na hraně, kdy se snažíme aby byl horor co nejintenzivnější. Ale zároveň musí být jasné, že je to jenom nějaká naše hra. A tyto scény jsou podle mě ,nejobrazivější‘ a ať chceme nebo nechceme, nějakým způsobem se odkazují k filmové vizualitě.“*²⁵

Inscenátoři přitom tvrdí, že kladou důraz především na ženské hrdinky: *„[...] ženská psychika je jistě mnohem komplikovanější a rozporuplnější než ta mužská. Ženské hrdinky bývají tedy na divadle i ve filmu mnohem silnějším nositelem dramatického napětí. U Bergmana to platí dvojnásob.“*²⁶

3.2. Práce s výchozími texty a významová výstavba celku

Inscenace představuje několik postav, zejména dvojic, které postupně přicházejí do víceméně neměnného prostoru pokoje, přičemž každá z dvojic rozvíjí svůj vlastní příběh. Jedná se tedy o jakousi koláž osmi obrazů, přičemž celek nefunguje formou přímé narace, nevypráví souvislý příběh, jehož by se dalo nějakým způsobem držet, ale představuje několik dílčích příběhů různých postav,

²³ ŠTĀSTKA, Tomáš. *Zábradlí se věnuje Bergmanovi. Persony jsou prostorem pro dámskou šatnu* [online]. 3. 12. 2018. [cit. 11.07.2020]. Dostupné z: https://www.idnes.cz/kultura/divadlo/persony-divadlo-na-zabradli-ingmar-bergman-jan-mikulasek.A181203_124357_divadlo_ts

²⁴ Tamtéž.

²⁵ ŠTEFANOVÁ, Veronika. *60 let oslaví Divadlo Na zábradlí s Bergmanem* [online]. 5. 12. 2018. [cit. 11.07.2020]. Dostupné z: <https://vltava.rozhlas.cz/60-let-oslavi-divadlo-na-zabradli-s-bergmanem-7698111>.

²⁶ *DIVADLO NA ZÁBRADLÍ SLAVÍ 60. VÝROČÍ BERGMANEM*. [online]. [cit. 11.07.2020]. Dostupné z: https://www.nazabradli.cz/images/TZ/TZ_PERSONY_60.pdf.

jež spojují podobné, opakující se motivy a témata, volně inspirované a motivované díly Ingmara Bergmana, filmového mistra známého svými psychologicky propracovanými díly. Kontinuálně přitom inscenací prochází příběh bouřlivého rozpadu manželství, který je rozdělen do třech obrazů.

V první verzi se do výsledného tvaru inscenace zhušťuje celkem šest²⁷ Bergmanových filmových scénářů: Sedmá pečeť, Scény z manželského života, Tváří v tvář, Podzimní sonáta, Hodina vlků a Persona.²⁸ V podobě jednotlivých replik nebo pouze jejich úryvků zde ale najdeme odkazy i k dalším Bergmanovým filmům, konkrétně k: Ze života loutek, Lesním jahodám, Lekci v lásce a Sarabandě. Největší prostor v inscenaci zaujímají Scény z manželského života, které tvoří jakési kontinuum mezi jednotlivými obrazy.

Co se týče použití jednotlivých filmových scénářů a odkazů, logika výstavby celku je následovná: Inscenace začíná jakýmsi prologem²⁹ - Sedmou pečetí s odkazy k Ze života loutek a Lekci v lásce. Následuje první část Scén z manželského života, poté Tváří v tvář s odkazem k Lesním jahodám. Další je Podzimní sonáta, po níž přichází druhá část Scén z manželského života. Po divadelní přestávce se začíná Hodinou vlků, na kterou navazuje Persona a v závěru se odehraje třetí část Scén z manželského života s odkazem k Sarabandě a Hodině vlků.

3.3. Scénografie, práce se světlem

Scénografie Marka Cpina vytváří blíže neurčený pokoj minimalistického stylu s jistým aroma Skandinávie, zvláště v souvislosti s použitím výchozího materiálu, konkrétně latěk ze surového dřeva, kterým je scénický prostor obklopen ze všech stran, i ze stropu. Tento esteticky čistý a chladný pokoj slouží Mikuláškovi nejenom jako výchozí prostor pro situování vybraných scén z Bergmanových děl, ale také

²⁷ Ačkoli se v odkazovaném článku zmiňuje sedm filmových scénářů, a toto číslo zmiňuje například i herečka Petra Bučková v rozhovoru pro Českou televizi, mluvil bych spíše o šesti výrazných obrazech odkazujících k Bergmanovým dílům s menšími odkazy v podobě replik k jeho dílům dalším. Autoři výsledného scénáře inscenace totiž v několika momentech jednotlivých obrazů kumulují více replik z různých Bergmanových děl dohromady. Článek dostupný online: <https://vltava.rozhlas.cz/60-let-oslavi-divadlo-na-zabradli-s-bergmanem-7698111>. Rozhovor s Petrou Bučkovou v rámci pořadu Kultura+ (premiéra 08.12.208 na ČT24) dostupný online: <https://www.ceskatelevize.cz/ivysilani/11685027707-kultura/218411058240039/titulky>.

²⁸ V recenzích se dočítáme zpravidla pouze o několika filmech, zejména těch povědomě nejznámějších a v inscenaci nejvýraznějších. Nejčastěji jsou jmenovány Scény z manželského života, Sedmá pečeť, Persona, Podzimní sonáta a Hodina vlků. Ostatní filmy, z nichž inscenátoři čerpali - tj. Tváří v tvář, Ze života loutek, Lekce v lásce, Lesní jahody a Sarabanda - odvozují analýzou poskytnutého scénáře a záznamu inscenace.

²⁹ Tento pojem používá ve své recenzi Saša Hrbotický a myslím si, že je velmi přesný. V prvním obraze odkazujícím primárně k Sedmé pečetí totiž dojde k nastínění základního, jakéhosi až metafyzického, tématu či symbolu (smrti), který se následně několikrát během inscenace objevuje a vrací.

současně k rozvinutí herecké akce, která se musí tomuto prostoru, vycházejícího z režijně-dramaturgického konceptu, přizpůsobovat. V neurčitém pokoji se střídají různí nájemníci, ale prožívají nějakým způsobem podobně, tematicky spjaté příběhy. V hlavním případě jde ale o vytvoření silného kontrastu scénografie a následného jednání v ní. Oproti esteticky čistému a vytříbenému prostoru se vyjevují trýznivé, psychologické a emocionálně vypjaté příběhy jednotlivých postav.

Z recenzí můžeme vyčíst několik různých popisů a interpretací scény: „*Strohá, ale oku lahodící, esteticky vytříbená scéna v převažujících světle okrových tónech svým rafinovaným členěním vyvolává pocit, jako by byla pokračováním většího prostoru, než tomu ve skutečnosti je*“,³⁰ píše Saša Hrbotický ve své recenzi. Scénu se snaží popsat a interpretovat i Jana Machalická: „*Čistou, chladnou a velice působivou scénu [...] tvoří příčky ze světlého přírodního dřeva, které vykrývají celé jeviště. Vzniká tak dojem uzavřené kostky, do které diváci nahlížejí.*“³¹ Další mluví například o „*moderní dřevostavbě v severském stylu, už na první pohled strohé a odosobněné*“,³² jiní o tom, že „*zmnožené dřevěné rámy portálů připomínají loutkové divadélko.*“³³ Očividná je v rámci scénografie i paralela k švédské nábytkářské firmě IKEA, která se vyznačuje svými funkčními, esteticky čistými až sterilními produkty. V inscenaci se kromě celkového vzhledu scény objevují i konkrétní náznaky k tomuto povědomě známému švédskému obchodnímu gigantovi, například ve formě papírových krabic, v nichž si noví nájemníci přinášejí své věci.

Z čistě technického hlediska je scéna tvořena na uzavřeném půdorysu čtverce s jedním odchodem v pravé zadní části, do kterého není z pohledu diváka vidět. Všechny postavy přicházejí a odcházejí pouze tudy. Základním materiálem scénografie je světlé dřevo, kterým je vytvořeno svislé žebrování po stranách a na stropě. Dřevo je opracované a nalakované, ale zachované ve své přírodní, surové barvě. V několika momentech se pracuje i s dřevěnou deskou, která sjíždí z provaziště a hrací prostor vlivem své velikosti zmenšuje. Stejným typem materiálu je i celá scéna orámovaná. Marek Cpin tak vytváří jakýsi falešný portál,

³⁰ HRBOTICKÝ, Saša. Divadlo Na zábradlí oslavuje skládačkou z filmů velkého švédského režiséra. *Deník N*. Praha, 13. 12. 2018.

³¹ MACHALICKÁ, Jana. *RECENZE: Persony v Divadle Na zábradlí. Osobní průvodce Ingmarem Bergmanem* [online]. 15. 12. 2018. [cit. 12.07.2020]. Dostupné z: https://www.lidovky.cz/kultura/recenze-persony-v-divadle-na-zabradli-osobni-pruvodce-ingmarem-bergmanem.A181214_103409_In_kultura_jto

³² DUBSKÝ, Lukáš. *Dubský: Divadlo evropských regionů (čtvrtek 27.6.)* [online]. 29. 6. 2019. [cit. 12.07.2020]. Dostupné z: http://nadivadlo.blogspot.com/2019/06/dubsky-divadlo-evropskych-regionu_29.html

³³ PRAŽAN, Bronislav. *Larvy v groteskách Na zábradlí* [online]. 17. 2. 2019. [cit. 12.07.2020] Dostupné z: <https://program.rozhlas.cz/larvy-v-groteskach-na-zabradli-7762198>

což je zřejmě jednak z čistě prakticko-technického hlediska, aby byla zachována čistota prostoru a nebylo tak vidět „zákulisí scény“ ve formě různých kabelů, které napájí zabudované zářivky po obvodu scény. Na rám se ale také můžeme dívat jako na pomocníka pro vytvoření čtvrté stěny (která je záměrně v jeden moment inscenace, kdy si Smrt při svém songu podává ruce s publikem jako na nějakém koncertě, prolomena), nebo v ní můžeme číst odkaz k samotnému Bergmanovi skrze rám filmového plátna nebo televize.³⁴

Výpravné rekvizity jsou pak pro jednotlivé obrazy různé. Základem pro všechny obrazy zůstávají dvě dřevěná křesílka s béžovým polstrováním, vícekrát se také objevuje dřevěná postel s bílou matrací, přičemž v obou případech zmíněných rekvizit je opět použito přírodní dřevo stejné barvy jakou má obklopující scéna.³⁵

Důležitá je i v rámci scénografického pojetí práce se světlem. Opakovaně se pracuje s bočním světlem, kdy je reflektor umístěn v odchodu ze scénického prostoru, nicméně tak, aby jej divák neviděl. Použitím tohoto světla se tak na zadní, případně levé stěně scénografie objevuje zvětšený stín, jakýsi přízrak, jenž dotváří temnou, místy až hororovou atmosféru či strach z něčeho neznámého. Tohoto efektu je využito hned v úvodní scéně, kdy postava Antonia Blocka ze Sedmé pečeti povolná a velmi opatrně přináší velkou podlouhlou papírovou krabici. Nejprve vidíme stín - obrys - jeho postavy na zadní stěně a až následně se vynořuje vysoká postava s ozářeným obličejem nesoucí krabici. Se stínem se pracuje i v Podzimní sonátě. Ihned na začátku scény vidíme postavu Evy, jak se baví se stínem své matky Charlotty jenž se objevuje na zadní stěně scénografie a je vlivem nastavení svítícího reflektoru silně zdeformovaný – stín postavy na stěně je nepřirozený, značně velký a široký. Například ve scéně odkazující k Tváři v tvář se po celou dobu pracuje s přitímím, v němž v jednom momentu vyniká kruhové bodové světlo světle žluté barvy obklopující obličej postavy Jenny.

Mikuláška jeho zájem o film jako médium vede k tomu, že ve svých inscenacích často používá promítání.³⁶ Jinak tomu nemůže být ani v Personách.

³⁴ Například *Scény z manželského života* byly původně v premiéře odvysílány jako šestidílný televizní seriál, jehož celková stopáž dosahovala téměř 300 minut. Až následně byl seriál výrazně zkrácen, zhruba o 120 minut, a převeden do podoby pro filmová plátna.

³⁵ Za zmínění stojí jistá, poměrně výrazná, podobnost scénografie Marka Cpina s místností domu, který navrhl anglický architekt David Chipperfield. Soukromý dům v londýnské čtvrti Kensington má, mimo jiné, v suterénu privátní bazén a saunu. A právě fotografie místnosti s bazénem z jedné strany výrazně koresponduje se scénografií k inscenaci *Persony*. Pro porovnání přikládám fotografie do obrazových příloh práce.

³⁶ Na toto téma dokonce vznikla diplomová práce s názvem *Filmové médium v inscenacích režiséra Jana Mikulášky*, kde autor, Petr Dvořák, sleduje, v jakých inscenacích, a jakým způsobem režisér s filmovými médii

V jedné ze scén filmu Podzimní sonáta si matka s dcerou promítají diapozitivy z Evina mládí,³⁷ což Mikulášek přenáší i na jeviště, avšak, proměňuje to v jevištní metaforu. V inscenaci si totiž Eva s matkou promítají prázdné diapozitivy, přičemž informaci, že představují fotky z dětství, divák dostává prostřednictvím Eviných replik. Z promítačky pouze vyzařuje světlo na zadní stranu scénografie. Eva je v tuto dobu trochu opilá a vyčítá matce její chyby, přičemž se postaví k zadní stěně tak, že jí obklopuje světlo z promítačky. Matka se v jeden moment zvedne, postaví se před promítačku a vytvoří svými nohama stín okolo Evy a rázně se jí zeptá: „Co jsem udělala za chybu?“ Vzniklý obraz, kdy je Eva obklopena stínem matčiných nohou, vyvolává metaforicky pocit nadřazenosti matky vůči své dceři, a doplňuje tak hereckou akci a jednání.

3.4. Obsazení a herecký výraz

„Nemám ten termín moc rád, ale tady ho musím použít, tedy že půjde o takzvané herecké představení, kde diváci uvidí [...] herce ve vypjatých emocionálních polohách“,³⁸ říká ohledně inscenace Jan Mikulášek v rozhovoru pro iDnes.

Veškeré obrazy odkazující k jednotlivým filmům jsou zpravidla obsazovány dvojicemi herců. Objevují se dva rozličné partnerské páry, představují se rodinné vztahy mezi matkou a dcerou, ale i vztah mezi ošetřovatelkou a její pacientkou. Jan Mikulášek přitom střídá zejména dva druhy hereckých výrazů. Na jedné straně pracuje s až niterně psychologickými, čistě emocionálními hereckými výrazy, jako kdyby po vzoru herců Bergmanových filmů, a na straně druhé pracuje s herectvím výrazně stylizovaným a expresivním.

Ve třech ústředních, celkem inscenace se prolínajících obrazech odkazujících k Scénám z manželského života vystupuje v roli Johana Jakub Žáček a v roli jeho manželky Marianne Petra Bučková. Jakub Žáček je potenciálním divákům známý především jako komik, a tuto svojí schopnost používá i v tragikomickém příběhu Johana a Marianne. Formou grotesky, Mikulášek vytváří i jakýsi odstup, a to nejen v rovině herec - postava, ale i v rovině divák - příběh, resp. to, co se konkrétně mezi postavami odehrává. Oproti tomu Petra Bučková, i přes drobné, leč výrazné,

pracuje. V závěru práce je i přepsaný rozhovor s režisérem, který se konkrétně k používání filmových médií ve svých inscenacích vyjadřuje. Diplomová práce dostupná online: https://theses.cz/id/fw9fdr/DP_Dvorak_2014.pdf

³⁷ Ve filmové povídce není o promítání diapozitivů či o jakémkoli prohlížení fotografií zmínka.

³⁸ ŠTĚÁSTKA, Tomáš. *Zábradlí se věnuje Bergmanovi. Persony jsou prostorem pro dámskou šatnu* [online]. 3. 12. 2018. [cit. 12.07.2020] Dostupné z: https://www.idnes.cz/kultura/divadlo/persony-divadlo-na-zabradli-ingmar-bergman-jan-mikulasek.A181203_124357_divadlo_ts

expresionistické výjimky, vnitřně více souzní s vývojem postavy, jejími pocity a svoji hereckou akci tomu i přizpůsobuje. Na začátku ji vidíme jako milující ženu, která se nechce svého muže vzdát. Prochází ovšem různými duševními pochody (od lásky přes nenávist, až k naprosté něze), které ale ve většině případech nijak zřetelně a výrazně komicky neshazuje. Jakub Žáček v roli Johana sice také prochází jistými duševními přerody, nicméně veškeré pocity svoji komikou neustále shazuje a mnohdy se stává, že není jasné, zda repliky které pronáší myslí vážně nebo ironicky, což vede k poměrně odlišnému způsobu čtení postavy jakou známe právě od Bergmana.

Nicméně právě obrazy odkazující k Scénám z manželského života jsou, pochopitelně i zásluhou prostoru, který jim je věnován, díky rozdílnosti hereckého projevu téměř ukázkovým příkladem dvojího typu herectví s jakým Mikulášek pracuje. Je to dáno zajisté i Mikuláškovým režisérským přístupem, protože není typem režiséra, jenž by nějakým nuceným způsobem nutil herce do výrazu, který by mu nebyl vlastní, či jaksi nepříjemný. Při vzniku jeho inscenací jde především o společnou práci, na níž se podílejí všichni, samozřejmě včetně herců.

V potaz při obsazování rolí inscenátoři zřejmě brali i věkovou, tělesnou, případně typovou odlišnost herců. Například v obrazu odkazujícím k Podzimní sonátě vystupuje v roli psychicky nevyrovnané Evy mladá, tělesně drobná Barbora Bočková a oproti ní stojí v roli houževnaté matky Charlotty starší a fyzicky zdatnější Dita Kaplanová. Podobným způsobem jsou například obsazeny i role v obraze odkazujícím k Personě: vystupuje zde mladá sestra (ošetřovatelka) Alma v podání Jany Plodkové opět proti starší, životem zkušenější herečce, která se rozhodla mlčet, Elisabeth Voglarové v podání Magdaleny Sidonové. Možná ale v tomto případě jde více o typ hereček, než o jejich věkovou rozdílnost. Oproti filmovému zpracování, kde tyto dvě role hrají téměř stejně staré herečky,³⁹ s čímž i Bergman ve filmu záměrně a zřetelně pracuje, jde Mikulášek při obsazování každopádně rozdílnou cestou. Na jejich podobnost nicméně odkazuje skrze identické kostýmy.

Příklad hereckého výrazu v obrazu odkazujícím k Personě popisuje a hodnotí ve své recenzi Jana Machalická: „*Persona [...] představuje psychologicky propracovaný, komorně vedený střet, herečky používají úsporné prostředky a jejich propojení i jinakost nacházejí odraz v režijní imaginaci. Tady se Mikulášek*

³⁹ Bibi Anderssonová, představitelka Elisabeth Voglarové byla pouze o 3 roky starší než Liv Ullmannová, představitelka Almy.

*na jedné straně nejmíc přiblížil Bergmanovi, na straně druhé našel optimální polohu pro to, čím divadlo může občerstvit dnes už přece jenom artistní materiál.*⁴⁰

V obraze odkazujícím k Sedmé pečetí vystupuje v roli mladého Antonia Blocka Vojtěch Vondráček, a v roli Smrti Jiří Vyorálek. V obraze odkazujícím k Hodině vlků vystupuje v roli malíře Johana také Vojtěch Vondráček, spolu s partnerkou Barborou Bočkovou v roli Liv. Pro Vojtěcha Vondráčka, ale v podstatě i pro Barboru Bočkovou, jakožto dva poměrně nové členy hereckého souboru divadla, jsou Persony první velkou inscenací, v níž vystupují.⁴¹

Kromě toho je dobré si uvědomit, že Mikulášková inscenace proti sobě staví do kontrastu postavy uměleckého prostředí (malíř Johan, herečka Elisabeth Voglarová, či klavírní virtuoska Charlotte) a postavy z naprosto odlišných, často vědeckých okruhů (psychiatřka Jenny, univerzitní vědec Johan, právnička Marianne, či ošetřovatelka Alma). Prolíná a konfrontuje tak dva poměrně odlišné myšlenkové světy: Na jedné straně stojí postavy založené emociálně, schopné vnímat v nekonečných mezích abstrakce, a na straně druhé postavy spíše racionální, uvažující především v rámci teoreticky podložených skutečností.

3.5. Kostýmy

Autorem kostýmů je také Marek Cpin. S odkazem k prostoru v němž se objevují, jsou kostýmy převážně ve světlé, béžové, pískové barvě, a to ať už se jedná o pánské obleky, či dámské šaty. Oproti tomu se objevuje kontrastující černá, kterou zpravidla nosí postavy jakýchsi přízraků. Výrazným prvkem jsou také rozčuchané paruky a klobouky, které nosí dámské postavy přízraků. Jedinou další postavou, vystupující mimo přízraky, jenž nosí také paruku, je ošetřovatelka Alma (Jana Plodková) z obrazu odkazujícím k Personě, která má blondátou, na krátko ostříhanou paruku.

Velmi podrobně a výstižně se kostýmy zabývala ve své recenzi Alena Zemančíková: *„Zásadní výpovědní složkou této inscenace jsou kostýmy Marka Cpina – kostým v tomto případě samostatně jedná. Tak například ve Scénách z manželského života je představitelka Marianne [...] oblečena do dlouhých, priléhavých šatů tělové barvy, v nichž vynikají její štíhlé ruce a výrazná tvář,*⁴² a

⁴⁰ MACHALICKÁ, Jana. *RECENZE: Persony v Divadle Na zábradlí. Osobní průvodce Ingmarem Bergmanem* [online]. 15. 12. 2018. [cit. 20.07.2020]. Dostupné z: https://www.lidovky.cz/kultura/recenze-persony-v-divadle-na-zabradli-osobni-pruvodce-ingmarem-bergmanem.A181214_103409_In_kultura_jto

⁴¹ Barbora Bočková vystupovala již například v inscenaci Podivuhodný případ pana Holmese v režii Davida Jařaba, kde hrála Mary Watsonovou. Nicméně oproti Personám se jednalo o poměrně malou roli.

⁴² Za výraznou tvář můžou i vlasy sčesané do spadlého drdolu. S účesem postavy Marianne se v jednotlivých obrazech také pracuje. Nejprve je má v drdolu, poté rozpuštěné a v závěru rozpuštěné, mokré a sčesané dozadu.

v pokračování příběhu je tatáž postava oblečena do šatů stejné barvy a střihu, jen krátkých nad kolena: najednou vidíme, že Marianne stojí na mnohem pevnějších nohou, než se v první ze scén zdálo.⁴³ Ve zpracování situace z filmu *Persona* jsou herečky Jana Plodková (sestra Alma) a Magdalena Sidonová (Elisabeth Voglerová – herečka, která z vlastní vůle přestala mluvit) oblečeny stejně: tlustý svetr mají zastrčený do sukně. To, jak různě vypadají a působí v témže kostýmu, je vyjádřením nejen vztahu obou žen, ale v širším smyslu i odpovědí na to, co vede herečku Voglerovou k její resistenci: štíhlá Jana Plodková vypadá v tomto oblečení mnohem lépe a suverénněji než starší a mohutnější Magdalena Sidonová; najednou vidíme situaci stárnutí a ztráty elegance, kterou je tak těžké, ne-li nemožné kompenzovat. K extrémní konfrontaci dvou žen dochází i v *Podzimní sonátě*, kdy představitelka dcery [...] je bergmanovsky nenalíčená, do kalhot⁴⁴ oblečená herečka, jejíž štíhlost je až anorektická; její matka [...] přijíždí v kostýmu, který poněkud vyšel z módy a je jí těsný. Zde má matka ještě dost energie a racionality, aby chátrání těla mentálně přehlušila, a ušlechtilou dceru, který se stará o nemocnou sestru, již matka odložila do ústavu v každém ohledu ‚přehraje‘. Když ale odjíždí, vidíme kolik jí to stále energie a že to tak bylo možná naposledy.⁴⁵

3.6. Symbol černého kruhu

V několika momentech se v inscenaci pracuje s vizuálním symbolem černého kruhu. Nejprve je to černý kruh na dlani postavy Anotnia Blocka z obrazu odkazujícímu k Sedmé pečetí, když si se Smrtí rozděljuje barvu šachových figurek, s nimiž bude kdo hrát. Následně se černý kruh objevuje jako malba na velkém obraze jenž větší postava Jenny v době technické přestavby scény před prvním obrazem odkazujícímu k Scénám z manželského života. Stejný, ale výrazně zmenšený obraz se následně snaží Jenny z obrazu, odkazujícímu k Tváří v tvář, marně pověsit na zeď. Dále se symbol černého kruhu objevuje na několika stranách deníku, jímž listuje postava Marianne v druhém obraze odkazujícímu

Kromě toho vlasy v závěru vypadají i kratší. Tudiž můžeme i z těchto jemných detailů odečíst vývoj postavy, případně časový posun. Nejprve se jedná o ženu, která věrně miluje svého muže, postupem se ale proměňuje ve volnou, samostatnou, nikým nesvázanou ženu.

⁴³ Ve třetím obraze odkazujícímu ke Scénám z manželského života se ale postava Marianne opět vrací k původním dlouhým šatům tělové barvy.

⁴⁴ Tento kostým se objevuje až v druhé verzi inscenace. V první verzi na sobě má herečka poměrně neforemné šaty (na nichž je řada knoflíků) tmavě béžové barvy, často tak splývající s nasvíceným scénickým prostorem, sahající pod kolena. V rozhovoru s dramaturgyní jsem se dozvěděl, že změna kostýmu proběhla z důvodu přílišné a prvoplánové explicitnosti charakteru postavy.

⁴⁵ ZEMANČÍKOVÁ, Alena. Když se srdce a mozek trhá na kusy. *Tvar*. 2019, 30(20), s. 15.

k Scénám z manželského života. V obraze odkazujícím k Hodině vlků se objevuje symbol hned třikrát: nejprve na spodku křesílka, poté jej Johan nakreslí místo očekávaného portrétu Liv do svého bloku, a nakonec se černý kruh nachází na zádech Johanovy dávné přítelkyně a milenky Veroniky Nachtigalové.

V závěru inscenace se při písni *Black Hole Sun* všechny postavy scházejí na jevišti, nasazují si sluneční brýle, které v Mikuláškově interpretaci permanentně nosí postava Smrti, a koukají se směrem proti skrytému reflektoru buď na zatmění slunce – tedy na další černý kruh, který tímto úkazem vzniká, anebo na východ slunce, protože se předtím zmiňuje, že nastala hodina vlků, což je, mimo jiné, doba těsně před svítáním. Případný východ slunce může být interpretován jako naděje v podobě nového dne, tedy času, kdy by se žádné přízraky objevovat neměly. Nicméně ve všech ostatních případech značí černý kruh jistou zkázu, zánik, nic, konec, či smrt. Jeho další možná, i když v kontextu inscenace spíše latentní a inscenátory nezamýšlená, interpretace je absence Boha: „V Bergmanových filmech sa skutočný dej čoraz väčšmi rozplýva v prenikavej meditácii o bytí a ničote, o živote a smrti, o zrození a starobe. Táto meditácia tvrdošijne krúži okolo jediného bodu: Boha. Avšak tento stredobod ostáva prázdny; Boh sa neprejaví.“⁴⁶

3.7. Hudba a zcizující songy

Neméně důležitým komponentem inscenace je také její hudební složka. Za výběrem hudby stojí, jak tomu bývá u jeho inscenací zvykem, Jan Mikulášek, který v případě *Person* pracuje s různými hudebními žánry. Zazní instrumentální, klasická, moderní, ale i popová nebo rocková hudba.

V případě klasické a instrumentální hudby se jedná vždy o podkres, jež dovytváří atmosféru dané situace. Zmínit můžeme známou 5. Etudu Philipa Glasse, představitele hudebního minimalismu,⁴⁷ jež se v inscenaci několikrát objevuje jako leitmotiv, nebo 3. větu z klavírní sonáty č. 8 C moll Op. 13 s názvem „Patetická“ od Ludwiga van Beethovena, noblesní intro skladby „Valse triste“ Oskara Nedbala ze třetí scény baletní pantomimy *Pohádka o Honzovi*, či *Maškarádu* Arama Chačaturjana. Poslední zmiňovaná skladba se navíc, alespoň svým názvem, vztahuje k hlavnímu tématu inscenace – převlekům, nošením masek.

⁴⁶ PATALAS, Enno a Ulrich GREGOR. *Dejiny filmu*. 1. Bratislava: Tatran, 1968. s. 223.

⁴⁷ Na oficiálních webových stránkách Philipa Glasse je možné se dočíst, že autor dává přednost označení hudebního žánru, který vytváří jako „hudba s repetitivními strukturami – music with repetitive structures.“ Dostupné z: <https://philipglass.com/biogrphay/>.

Neméně důležité jsou ale také zpívané písně – „brechtovsky“ zcizovací songy, které mnohdy vytváří předěly mezi jednotlivými scénami, ale především slouží jako komentář nebo doslov k předešlému jednání. Většinu vybraných písní, které jsou jak z domácího, tak i ze zahraničního hudebního průmyslu, bychom mohli zařadit do kategorie písní populárních generaci 80. a 90. let minulého století, tedy zhruba generaci tvůrců. Některé písně jsou vybrány nepochybně s jistou mírou provokativnosti, jiné naopak s mírou nostalgie.

První píseň zazní po obraze odkazujícím k Tváři v tvář a je jím známý český hit Severní vítr od Jaroslava Uhlíře s povědomým refrémem: „*Severní vítr je krutý, počítej lásko má s tím...*“ Hudba je současně pozměněná do takové míry, že celkový dojem z ní je posmutnělejší, temnější až hororový. Výběr písně, sloužící (nejenom) jako paralela k Bergmanovi, jakožto k osobě švédské, tudíž severské národnosti, a k jeho náročným, psychicky tíživým filmům, je zřejmý.

V obraze odkazujícím k Podzimní sonátě se pracuje s úryvkem písně od skupiny Queen *Bohemian Rhapsody*. V momentě, kdy Eva přivazuje na invalidním vozíku svou nemocnou (v případě inscenace imaginární) sestru Helenu, aby ji ukázala své matce, zpívá 'A capella' část z dotyčné písně: „*Mama / Ooh/ Didn't mean to make you cry/ If i'm not back again this time tomorrow / Carry on, carry on / As if nothing really matters.*“⁴⁸ Jedná se opět o jakýsi komentář, který v tomto případě funguje jako zpívaná replika, za jejíž pomoci se se inscenátoři snaží s jistým odstupem dovysvětlit a zpřesnit konfliktní vztah mezi matkou a dcerou. V instrumentální podobě zazní i ve chvíli, kdy Eva hraje své matce na klavír. Paradoxně v tento moment nezahraje Chopinovo preludium, o němž postavy mluví, ale právě povědomě známý začátek písně *Bohemian Rhapsody*, přičemž z jejího výrazu při hraní můžeme číst radost a zálibu v hraní této skladby. Matka je oproti tomu nejprve svým výrazem zděšená, následně znuděná až znechucená.

V závěru Podzimní sonáty zazní z úst postavy Smrti (Jiřího Vyorálka, oblečeného tentokrát v černém kostýmu) píseň *Na kameni kámen* od bratrů Nedvědů s proslulým refrémem: „*Budem o něco se rvát, až tu nezůstane stát na kameni kámen. A jestli není žádnéj Bůh, tak nás vezme země vzduch no a potom ámen*“, za doprovodu baskytaristy (Vojtěcha Vondráčka). Budeme-li číst tento hudební výstup Jiřího Vyorálka jakožto v roli Smrti, i přestože na sobě má jiný kostým,⁴⁹ význam je jasný: Všudpřítomná Smrt nás přeci jenom jednou dostihne.

⁴⁸ Volně přeloženo jako: „*Mami/ ooh / Nechtěla jsem tě rozplakat/ Pokud se tentokrát zítra nevrátím/ Pokračuj, pokračuj/ Jako by na tom opravdu nezáleželo.*“

⁴⁹ V roli Smrti ve scéně odkazující k Sedmé pečetí vystupuje Jiří Vyorálek v běžovém obleku s kulatými, černými slunečními brýlemi. Ve všech dalších scénách vystupuje v černém fraku, ovšem také s brýlemi.

„Smrt prochází scénami jako konstanta, věčná připomínka ultimátního (bergmanovského) tématu. [...] Smrt jako rocková hvězda podávající ruce s ‚chtivými‘ diváky v první řadě je sama o sobě docela vtipná, od Bergmana ovšem poměrně vzdálená. Je to trochu gambler a hráč, ovšem o dost méně ambivalentní než v *Sedmé pečetí*. Vystupuje ve slunečních brýlích a s kytarou, za jejíhož doprovodu nakonec vždycky uhladí drama písní.“⁵⁰

Smrt a baskytarista hudebně doprovázejí i píseň, kterou zpívá Marianne na konci druhé části obrazu odkazujícímu ke Scénám z manželského života. Po vypjaté situaci mezi manželi, kdy dojde k fyzickému násilí, pokusu o ukousnutí ucha a podepsání rozvodových papírů se objevuje Smrt se svým hudebním ‚parťákem‘, aby doprovodili Marianne při zpěvu písně *Stand by Your Man*⁵¹ od Tammy Wynette a Billyho Sherilla. V písni se zpívá: *„Sometimes it's hard to be a woman/ Giving all your love to just one man/ You'll have bad times/ And he'll have good times/ Doin' things that you don't understand/ [...]/ Stand by your man/ Give him two arms to cling to/ And something warm to come to/ When nights are cold and lonely/ Stand by your man/ And show the world you love him/ Keep giving all the love you can/ Stand by your man.“*⁵² Pochopitelně jde, při znalosti Mikuláškových režii, o ironii a jistou míru odstupu. Spíše než vážně má píseň vyznít úsměvně, absurdně, nebo alespoň v rámci dosavadního jednání rozvádějících se manželů, Johana a Marianne, tragikomicky.

Po obraze odkazujícímu k *Hodině vlků* následuje další píseň, tentokrát od české zpěvačky Hany Zagorové *Maluj zase obrázky*, která textově výrazně koresponduje s příběhem postav Johana a Liv: Johan je malíř, s Liv nemají příliš peněz, jsou spolu sedm let, nicméně jsou spolu šťastní (dokud se nerozvinou Johanovy duševní nemoci, které jsou tak silné, že vztah obou partnerů zahubí).

⁵⁰ ŽANTOVSKÁ, Ester. NA ZÁBRADLÍ VZDÁVAJÍ HOLD BERGMANOVI TÍM, ŽE SE HO POKOUŠEJÍ „ZBAVIT“ [online]. 27. 12. 2018. [cit. 13.07.2020]. Dostupné z: <https://art.ceskatelevize.cz/inside/na-zabradli-vzdavaji-hold-bergmanovi-tim-ze-se-ho-pokouseji-zbavit-8Wklv>

⁵¹ Samotná píseň má za sebou poměrně skandální minulost. Údajně byla napsaná během 15 minut v roce 1968. Nicméně se zanedlouho stala útokem mnoha feministek a byla označována za anti-feministickou, protože její vyznění *„Máš-li ráda svého muže, stůj u něj“*, se neshoduje s rovnoprávností mužů a žen. Tammy Wynette se snažila svůj názor a svoji interpretaci písně několik desítek let obhájit: *„Nikde se v té písni nezpívá, abyste byly rohožkou, po které by muž měl chodit.“* Když se bouřlivé nepokoje nad písní uklidnily, přišel v roce 1992 výrok Hillary Clintonové, která v období prezidentských voleb prohlásila, že ona není *„nějaká malá žena, který by stála u svého muže, jako je Tammy Wynette.“* Nakonec ale jde vždy jen o subjektivní interpretaci. Tammy Wynette písni myslela, že má-li někdo někoho rád, má stát při jeho boku. Informace dostupné online z: <https://www.npr.org/2000/10/28/1113153/tammy-wynettes-stand-by-your-man>.

⁵² Volně přeloženo: *„Občas je těžké býti ženou/ Dávat všemnu svoji lásku jednomu muži/ Budeš prožívat časy/ A on bude prožívat dobré časy/ [Bude] Dělat věci, kterým nerozumíš/ [...]/ Stůj při svém muži / Dej mu dvě ruce, kterých se může držet/ A něco hřejivého k čemu může přijít/ Když jsou noci chladné a osamělé/ Stůj při svém muži/ A ukaž světu, že ho miluješ/ Dávej mu všemnu lásku, kterou můžeš/ Stůj při svém muži.“*

S písní se opět pracuje jako s komentářem, či doslovem předešlého jednání a staví se s ním do ironického kontrastu. Skrze veškeré české písně navíc dochází k přímému aplikování jednotlivých příběhů do českého prostředí, nebo alespoň o přiblížení a jistou souvztažnost s ním. V úryvku použité písně postava Johana a Liv, za hudebního doprovodu Smrti na baskytaru, zpívají: „*Měli jsme dva hrníčky, čtyři talíře, vyzdobené sluníčky přímo od malíře. Cukru na pět hromádek, čtyři knížky pohádek, dva prstýnky na splátky, prázdné přihrádky. Maloval jsi obrázky dlaní horkou od lásky, chroupali jsme oblázky jako oplatky. Žádné auto v garáži, jenom pevná zem. Stávali jsme v pasáži frontu na podnájem. Chodili jsme do Šárky, kupovali polárky, šetřili jsme na dárky sedm krásných let...*“

Poslední píseň, která zazní je *Black Hole Sun*⁵³ od americké rockové skupiny Soundgarden, zpívá ji Jana Plodková v kostýmu Almy z *Persony*, v níž mimo jiné zní tatáž hudba z rádia: „*In my eyes, indisposed/ In disguises no one knows/ Hides the face, lies the snake/ The sun in my disgrace/ Boiling heat, summer stench/ 'Neath the black the sky looks death/ Call my name through the cream/ And I'll hear you scream again/ Black hole sun, won't you come/ And was away the rain?/ Black hole sun, won't you come?/ Won't you come?*“⁵⁴

Tentokrát píseň koreluje jednak se scénografickým prvkem – symbolem černého kruhu, jenž se v několika proměnách a různých variantách objevuje v inscenaci, ale také s režijně-dramaturgickým záměrem ohledně zmiňovaných masek a převleků, které nosíme.

3.8. Analýza jednotlivých obrazů inscenace

Za účelem přehlednosti vkládám před samotnou analýzu jednoduché schéma, v němž konkretizuji, jak na sebe jednotlivé obrazy inspirované Bergmanovými filmy navazují:

1. obraz: Sedmá pečeť (s odkazy k *Ze života loutek* a *Lekci v lásce*)
2. obraz: Scény z manželského života
3. obraz: Tváří v tvář (s odkazem k *Lesním jahodám*)

⁵³ Člen skupiny Soundgarden, Chris Cornell, se v rozhovoru vyjádřil k písni následovně (přeloženo): „*Zajímavá je pro mě kombinace černé díry a slunce [black hole, sun]. Černá díra je bilionkrát větší než Slunce, je to prázdnota, obrovský kruh ničeho, a pak máte Slunce, dárce celého života. Byla to kombinace světlého a tmavého, pocitu naděje a základní nálady.*“ Článek dostupný online: <https://faroutmagazine.co.uk/chris-cornell-soundgarden-isolated-vocals-soundgarden-black-hole-sun/>.

⁵⁴ Volně přeloženo: „*V mých očích, indisponovaný/ V přestrojení, nikdo neví/ Se skrývá tvář, leží had/ Slunce v mé nelibosti/ Pekelné vedro, letní puch/ Pod černou oblohou vypadá jak smrt/ Zavolej mé jméno skrz tu smetanu/ A já tě uslyším zakřičet znova/ Slunce v černé díře/ Proč nevysvitneš/ A nespláchněš ten déšť?/ Slunce v černé díře/ Proč nevysvitneš?/ Proč nevysvitneš?*“

4. obraz: Podzimní sonáta
5. obraz: Scény z manželského života
6. obraz: Hodina vlků
7. obraz: Persona
8. obraz: Scény z manželského života (s odkazy k Sarabandě a Hodině vlků)

3.8.1. Sedmá pečeť (1957)

... patří k Bergmanovým povědomě nejznámějším filmovým počínům. Časoprostorově je situována do středověku, konkrétně poloviny 14. století, kdy se její hrdina jménem Antonius Block spolu se svým zbrojnošem Jönsem vrací z křížového tažení proti lidem bez víry do rodného Švédska, jež je ale sužováno morovou epidemií. Antonius se tak ihned po návratu setkává se Smrtí, která mu přišla sdělit, že jeho dny jsou u konce. Rytíř si ale chce se Smrtí zahrát šachovou partii, aby si prodloužil svůj čas mezi živými a alespoň se opět shledal s manželkou. Smrt mu tuto možnost dává, přestože ví, jak partie dopadne. Antonius marně přemýšlí nad smyslem života, prázdnotou lidského bytí, ale i nad existencí Boha, který se mu nikterak neozývá. Jedinou jistotou, ale zároveň také velkým strachem, tak pro rytíře zůstává konečnost jeho existence, přičemž ani neví, zda po obávané smrti něco následuje, či ho před děsivou temnotou zachrání Bůh.

V Mikuláškově inscenaci je obraz odkazující k Sedmé pečetí situován na samotný začátek. Středověké reálie jsou pochopitelně potlačeny, přednostně je ale reprodukován nejznámější obraz hry se Smrtí. Antonius se stěhuje do nového bytu, přináší si věci v dlouhé papírové krabici, vyndává z ní šachy a zanedlouho se v pokoji objevuje Smrt. Antonius, plný obav, protože ví co má přijít, ji vyzve k šachové partii, aby svůj čas na zemi prodloužil. Před tím, než započne hraní, vypráví Smrt děsivé historky s tématem kanibalismu, ale i o Bohu s prázdnou hlavou. Antoniovi se tyto historky hnuší a děsí se jich. Šachová partie se vyvíjí nejprve s vidinou výhry ve prospěch Antonia, postupně se ale štěstěna obrací, až nakonec Antonius zahodí šachovnici a řekne, že zapomněl, jak figurky stály. Je to ovšem zbytečné, protože Smrt nezapomíná. Až přijde příště, nastane Antoniova poslední chvíle. Jeho prvotní obavy ze Smrti se však v průběhu šachové partie proměňují v náklonost: když chce Smrt odejít, Antonius ji prosí, aby ještě zůstala – stává se z ní totiž jediný Antoniův partner. V závěru obrazu se Antonius zavírá do papírové krabice, jako by se jednalo o rakev.

Podstatný pro tento prvotní obraz je kromě strachu z všudypřítomné smrti také několik dílčích motivů, pro které si Mikulášek několikrát vybírá repliky

z dalších Bergmanových filmů (konkrétně z filmů: *Ze života loutek*⁵⁵ [1980] a *Lekce v lásce* [1958]). Antonius mluví například o vzpomínkách z dětství ohledně vůní jednotlivých ročních období. Objevuje se také motiv lásky a nenávisti (jež je podle Smrti oproti lásce opravdovým citem), ale i motiv stárnutí, jehož se docíluje primárně z vizuálního hlediska, když postava Smrti nasype Antoniovi do vlasů bílý zásyp, čímž se vlasy promění na šedivé. Při následném pokračování šachové partie navíc Smrt podává Antoniovi stařeckou hůl a vyndává mu z úst nasazovací umělé zuby. Mikulášek neopomíjí zdůraznit nepřetržitou moc smrti: V momentě, kdy nad šachovou partii přebírá iniciativu právě ona, začne Antonius kašlat, a když si od úst odejme kapesník, vidíme na něm krvavou skvrnu. V poměrně krátkém časovém úseku prvního obrazu tak sledujeme postupné stárnutí postavy Antonia v důsledku jeho snahy prodloužit si život na zemi.

Mikulášek tímto prvotním obrazem odkazující k Sedmé pečetí vytváří jakýsi prolog inscenace, kde pokládá pro inscenaci zásadní, existenciální, možná až metafyzické otázky ohledně světa, v němž žijeme, přičemž se zde objevují další dílčí motivy, které různě prostupují i dalšími obrazy, v nichž se mnohdy mimo jiné objevuje i „všudypřítomná“ postava Smrti, jako jediné a nevyhnutelné jistoty lidského bytí.

3.8.2. Scény z manželského života (1973)

... byly původně natočeny jako šestidílný televizní seriál, který se následně předělal do podoby filmu, v němž přitom zůstává zachováno členění do šesti částí. V první části se vztah Marianne a Johana jeví jako téměř ideální, naproti tomu vidíme v kontrastu neshody ve vztahu Petera a Katariny, přátel Marianne a Johana. V druhé části se pozvolna začínají objevovat určité vztahové obavy ze strany Marianne, které se ve třetí části potvrdí Johanovým netaktním a nevybíravým oznámením, že již několik let miluje jinou, o dost mladší, ženu Paulu. Marianne, aniž by o něčem takovém dosud věděla, je na pokraji zhroucení a snaží se neustále danou věc vyřešit. Johan i přesto narychlo odjíždí s Paulou na několik měsíců do Paříže. Ve čtvrté části se Mariannin život začíná pomalu zotavovat. Chodí k psychiatrovi, má milence, nicméně stále k Johanovi něco cítí. Jejich společné setkání po půl roce je stále velmi rozpačité. V páté části se Marianne konečně odhodlá k rozvodu, který oba partneři i přes velmi vypjaté situace, plné lásky proměňující se v nenávist a vyúsťující ve fyzickou hádku, nakonec podepíší. V šesté části se po dlouhé době Marianne a Johan

⁵⁵ Z filmu *Ze života loutek* (1980) jsou převzaté některé repliky ohledně lásky, zabíjení a alkoholu. Souvislost můžeme najít v podobných otázkách a motivech, které se v obou filmech objevují, ale i například v tom, že postava Petera Egermana, jehož repliky jsou přebírány do úst Antonia Blocka, se poté, co zabije prostitutku a uzavírá se do mlčení, zabavuje právě hraním šachů.

opět setkávají, v období dvacetiletého výročí jejich svatby, aby tuto událost spolu oslavili. I přestože jsou rozvedení a mají každý vlastního partnera. Ukazuje se, že nemůžou žít spolu, ale ani bez sebe a jejich dosavadní život je pouze jeden velký zmatek. Jejich příběh vlastně nijak nekončí. Nedožíváme se, zda se spolu k sobě nakonec vrátí, či zůstanou u svých nových partnerů. Patrné ale je, že předešlé události se na jejich vnímání světa, sebe sama, ale i toho, co je láska, do značné míry podepsaly.

V inscenaci zaujmají Scény z manželského života největší prostor a jsou rozděleny do třech obrazů, přičemž se Mikulášek soustředí pouze na hlavní dva protagonisty Johana a Marianne.⁵⁶ V prvních dvou obrazech přitom vychází čistě z filmové povídky Scén z manželského života, ve třetím kromě zmiňované povídky využívá i scénáře k filmu *Sarabanda*,⁵⁷ který je volným pokračováním Scén z manželského života a repliky z *Hodiny vlků*.

V první obraze se setkáváme s párem, který působí na první pohled téměř ideálně. Zanedlouho ale Marianne zpozoruje Johanovo divné chování, začíná něco tušit a přijde rána v podobě milenky Pauly, se kterou Johan už několik let Marianne podvádí. I přestože se snaží Marianne celou věc pochopit a Johana u sebe udržet, je to marné. Johanovi je v tuto chvíli vše jedno, je rozhodnut Marianne i děti opustit a odjet s Paulou na půl roku do Paříže. Před odjezdem se spolu pomilují a následně se slovy *třeba se za týden vrátím*, Johan Marianne opouští.

V druhém obraze se Johan k Marianne zpátky vrací, neboť utíká od Pauly, která ho podvádí. I Marianne má ale milence a navíc chodí k psychiatrice. Johanovi čte ze svého deníku. A když se jí pokouší svést, nedá se: využívá své současné převahy a odhodlanosti a dává mu k podpisu rozvodovou smlouvu. Před závěrečným podepsáním smlouvy se sice přece jenom – z Mariannina popudu – pomilují, ale také několikrát pohádají. Dojde i k fyzickému napadení, jež vyústí v pokus o ukousnutí Johanova ucha. Karty se v tomto obraze obracejí: Marianne se začíná od Johana osvobozovat, uvědomuje si a využívá své svobody a samostatnosti, kdežto Johan začíná doplácet na svoje chování, na útěk a poměr s Paulou. Chování obou postav se stříhově mění: z naprosté něhy jeden k druhému přechází k nepřičetnosti ústící ve fyzické napadení, z lásky k nenávisti.

⁵⁶ V televizním seriálu a ve filmové povídce se dozvídáme například více o vztazích Johana a Marianne s rodiči, v prvním obraze je představován primárně vztah Petera a Katariny, jež následně Bergman rozpracoval ve filmu *Ze života loutek* (1980). Filmová podoba Scén z manželského života ovšem také sleduje hlavně příběh rozpadu vztahu Johana a Marianne.

⁵⁷ *Sarabanda* (2003) je poslední televizní film Ingmara Bergmana a je jakýmsi volným pokračováním Scén z manželského života. Johan a Marianne se zde setkávají po třiceti letech. Neřeší však svůj dávný vztah, ale problematický vztah Johana a jeho syna Henrika a vnučky Karin.

Ve třetím obraze Mikulášek mísí dohromady repliky a motivy ze Sarabandy, šesté části Scén z manželského života a Hodiny vlků. Marianne a Johan se opět setkávají při příležitosti dvacetiletého výročí svatby. Johan vypráví o tom, že hodně čte a zkoumá svůj život, přičemž došel k závěru, že sám *žil život na hovno*. Marianne oproti tomu má život ráda, protože se může spolehnout na svůj rozum, cit a poučit se ze svých dosavadních zkušeností. Když Marianne říká: „*Občas mám dojem, že se chováš jako nějaká pozapomenutá postava ze starého filmu. Nejsi prostě úplně skutečný*“,⁵⁸ tematizuje tím opět nějakým způsobem vnitřní snahu o rozlišení reality a pouhého snu. Johan po celou dobu všech tří obrazů nosí stále stejný černý oblek s bílou košilí, černým motýlkem a kšandami. Kromě tendence číst postavu jako další možný přízrak navíc vzniká i kontrast vůči Marianne, jejíž změna kostýmu v každém dalším obraze koresponduje s vývojem postavy, kdežto Johan zůstává nadále stejný, odtažitý, směšně ironický, pesimistický a neschopný empatie.

V úplném závěru třetího obrazu odkazujícímu k Scénám z manželského života, jež je zároveň závěrem inscenace, Mikulášek situuje na scénu postavy z předešlých obrazů (malíře Johana a Liv, Smrt, Starou dámu s kloboukem, Almu a Elisabeth Voglarovou), přičemž Marianne vypráví Johanovi o svém hrozném snu a ptá se: „*Myslíš, že žijeme v úplném zmatku?*“ Odpověď na tuto otázku však nedostává. Zrovna totiž nastala hodina vlků, *hodina mezi nocí a svítáním, kdy umírá většina lidí, spíme nejhlubším spánkem a zlé sny jsou nejskutečnější...*

3.8.3. Tváří v tvář (1976)

... pojednává o psycholožce Jenny Isakssonové, které se po jedné velké traumatické události - pokusu o znásilnění - začnou vracet dávno zapomenuté a do té doby v mysli dlouho potlačované úzkosti a obavy, jež nakonec vedou k rozhodnutí spáchat sebevraždu. Ta se jí ale zcela nepovede, takže je odsouzena žít mezi reálným a snovým, nadpozemským světem.⁵⁹

V inscenaci se objevuje krátký obraz odkazující k Tváří v tvář pouze v lehkém náznaku, přičemž se Mikulášek snaží primárně reprodukovat spíše atmosféru nadpozemského, astrálního světa, do něhož se Jenny po pokusu o sebevraždu dostává, o postavě a jejím konkrétním příběhu se příliš

⁵⁸ Replika je opět přenesená z filmového scénáře k Sarabandě, konkrétně z deváté scény, a to zřejmě hlavně za účelem vnesení jednoho z primárních motivů inscenace.

⁵⁹ Ve filmu tyto dva světy Bergman odlišuje výrazně červenými kostýmy, či pouze částmi kostýmů, které symbolizují postavy v nadpozemském světě. Mikulášek veškeré postavy existující mimo realitu obléká do černých kostýmů.

nedozvídáme: Postava Jenny (Magdalena Sidonová) se tu zrovna nastěhovala do nového, šerého, bytu v astrálním světě. V pokoji je mimo jiné postel se zahalenou osobou. Slyšíme přitom zvuky EKG monitoru, odkazující k nemocničnímu prostředí, v němž se Jennino tělo zřejmě v reálném světě nachází. Poté, co v novém bytě vyjme z papírové krabice malý obraz s černým kruhem a marně se jej snaží pověsit,⁶⁰ zjišťuje, že v pokoji není sama. Společnost jí dělají přízraky – tři ženy v černých šatech, jedna postava ležící na posteli zahalená bílým prostěradlem, ale především postava Smrti (Jiří Vyorálek), tentokrát již oblečena v černém fraku a s černými brýlemi. Jenny se těžce vypořádává s nepovedenou sebevraždou a s novým způsobem života na pomezí reálného a nadpozemského světa. Postava Smrti ji uvádí do nového světa a radí jí zaklínadlo, které Jenny několikrát bázně pronese: „*Kéž se stanu skutečnou.*“

Pronášení zaklínadla je ale marné, pro Jenny již není z tohoto světa cesty zpět. Jediné, co ji na krátkou chvíli doprovází jsou dříve hřejivá slova její babičky, které nepřírozeným hlasem pronáší přízrak dámy s kloboukem. Do obrazu režisér zahrnuje i odkaz k Lesním jahodám, a to konkrétně replikou: „*Víte, co znamená INKE TAN STAK FARSIN LOS KRET FAJNE KASERTE MJOTRO PRESETE?*“⁶¹, kterou pronáší přízrak dámy s hlavou zavázanou obvazem. Odůvodnění výběru této vědomě nesrozumitelné repliky můžeme hledat v souvislostech: Isak Borg z *Lesních jahod* je bývalý lékař, Jenny Iskassonová z *Tváří v tvář* psycholožka – ani jeden z nich neví, co tato slova (připomínající latinské výrazy povědomě známé z lékařského prostředí) znamenají; souvislost je i ve snové atmosféře: Isakovi se obraz zjevuje jako sen, postavě Jenny v inscenaci v podstatě taktéž.

Odkaz k životu na pomezí dvou různých světů můžeme najít i v kostýmu postavy Jenny. Nosí totiž šaty se svislým proužkováním střídající se černé a tmavě béžové barvy, přičemž zpravidla v inscenaci platí, že černá je barva přízraků.

3.8.4. Podzimní sonáta (1978)

... představuje odcizený vztah matky a její dcery. Matka Charlotte, klavírní virtuoska, po sedmi letech a po nedávné ztrátě svého přítele Leonarda přijímá pozvání své dcery

⁶⁰ Obraz s černým kruhem se Jenny snaží pověsit na stěnu, nicméně marně – na stěně není háček k pověšení obrazu. I tento obraz marné snahy pověšení obrazu, který symbolizuje jistý zánik, odkazuje k žití na pomezí života a smrti, reality a nadpozemského světa.

⁶¹ V *Lesních jahodách* se ve snové scéně hlavní postavy, profesora Isaka Borga, nachází na tabuli nápis, který má přečíst: INKE TAN MAGROV STAK FARSIN LOS KRET FAJNE KASERTE MJOTRON PRESETE. O konkrétním významu těchto slov se vedou dodnes sáhodlouhé diskuze. Postava zkoušejícího inženýra Almana, v *Lesních jahodách* tvrdí, že se jedná o první povinnost lékaře, což je *prosít za odpuštění*. Každopádně pro konkrétní obraz v inscenaci není význam těchto slov příliš důležitý.

a přijíždí za ní na návštěvu. Na první pohled radostné setkání se ale záhy mění ve vyčerpávající a pro obě postavy značně psychicky a citově trýznivé utrpení, kdy na povrch vyplouvají veškerá dávná traumata pramenící z dětství, jež se podepsala na chování nejen Evy, ale i Charlotty. Eva žije na faře spolu s Viktorem a zároveň se stará o svoji postiženou sestru Helenu, kterou dříve Charlotta, aby nemusela trpět její nemoc, poslala do ústavu. Kromě traumatického dětství zažila Eva ve svém životě dvě velké ztráty: poprvé v brzké dospělosti, když byla donucena svou matkou podstoupit interrupci; a podruhé, když přišla o svého syna Erika. Důležitým aspektem je obrat na víru, přičemž věří, že Erik je neustále s ní. Eva celý život utíká před bolestí, není citově vyrovnaná, nedokáže milovat: „ukrývá se za masku dobrovolného samaritánství a obětuje se pro druhé až do té míry, že ztrácí vlastní tvář a rezignuje.“⁶² Citová deprivace jako by se přitom přenášela z generace na generaci: Charlotte totiž také nezažila láskyplné dětství, což se podepsalo na jejím chování, výchově a citové otažitosti. Stejně tak jako tomu bylo dříve, i na konci Podzimní sonáty matka od rodinných (potažmo i svých) traumat utíká a jde se raději věnovat své hudební kariéře. Svě jedině dvě dcery přitom nechává napospas a je zřejmé, že už je po tomto psychicky drásavém setkání do konce svého života neuvidí.

Mikulášek se ve svém zhruba dvacetiminutovém obraze odkazujícím k Podzimní sonátě pouští do poměrně odlišné a výrazně svérázné interpretace, kdy z postavy Evy udělá v podstatě naprostého šílence, přičemž celý obraz opět zakrývá do jakéhosi tajemného hávu, kdy nevíme, zda se Evě její matka také nezjevila jako přízrak. Jistým vodítkem může být už úvodní zjevení matky jakožto velkého neforemného stínu na zadní stěně scénografie, s nímž Eva mluví. Režisér při této své osobité interpretaci zřejmě vychází ze skutečnosti, že v Bergmanově povídce Eva věří, že její zesnulý syn Erik někde existuje, a že se s ním opět někdy sejde, chodí do jeho pokoje a k jeho hrobu a povídá si s ním. Tento motiv blíže neurčeného, až astrálního, světa Mikulášek přisuzuje postavě Heleny, imaginární postavy, jež vznikla pouze v Evině choré mysli. I přestože v jeden moment Eva řekne, že se jedná o její sestru, není možné ji v tomto případě pevně věřit. Může to tak být, stejně tak ale může jít pouze o přelud či imaginární postavu.

Psychická indispozice pramení z Evina dětství, poznamenaného její zarputilou, citově nedostupnou matkou. Mikulášek se ostatními postavami (Charlottiným zesnulým přítelem Leonardem, Eviným přítelem Viktorem, zesnulým synem Erikem,...) a dílčími příběhy z minulosti (dvojitá ztráta dítěte, smrt Leonarda,

⁶² PŘÁDNÁ, Stanislava. *Čtyřikrát dva: Fellini - Masinová, Antonioni - Vittiová, Bergman - Ullmannová, Saura - Chaplinová*. V Praze: Akademie múzických umění, 2007. s. 96.

generační citová odtažitost) nezabývá. Důležité pro něj jsou hlavně dvě ženy,⁶³ dcera a matka, které se po sedmiletém setkání dostávají vlivem postupného vyřikávání si minulých křivd a traumat do nesnesitelných situací, kdy se vzájemně dovádí k naprostému šílenství: na prázdný invalidní vozík, na němž původně sedí imaginární postava Heleny, se v několika momentech ocitá nejenom Eva, ale i Charlotta. Zřetelná je práce s expresionistickými výrazy v obličejích, jakožto prostředkem k zvýraznění vnitřních, duševních a emocionálních procesů postav. Matka se dlouhou dobu vůči své dceři snaží udržet si vlastní celoživotní masku pevné, úspěšné ženy. V závěru je ale vlivem okolností donucena ji sundat: „*Když teď v noci nemůžu spát, občas si říkám, jestli jsem vůbec žila. Říkám si: Já nežiju, nikdy jsem se nenarodila, já neexistuju. Moje tvář a tělo stárnou, přibývají vzpomínky a zkušenosti, ale pod tím vším jsem jakoby nenarozená.*“ Pro její dosavadní dobré psychické zdraví je tato skutečnost a toto poznání fatální a devastující. Zničit nadobro se ale nenechá, a proto Evu urychleně opět opouští. Nevíme a nezjistíme však, zda se reálně v prostoru bytu nacházela, nebo zda byla pouze výplodem Eviny mysli.

3.8.5. Hodina vlků (1968)

... bývá častokrát filmovými teoretiky řazena spolu s *Hanbou* (1968) a *Náruživostí* (1969) do tzv. ostrovní trilogie, kterou kromě dějiště, tj. izolovaného ostrova, spojuje i postupné vyvstávání skrytých manželských a mileneckých vztahů.⁶⁴ Bergman v *Hodině vlků* za pomoci retrospektivního vyprávění jedné z hlavních postav, těhotné Almy, přibližuje její společné soužití s malířem Johanem, který trpí psychickými nemocemi, jenž zapřičiňují, že ho neustále pronásledují zlé přízraky. Psychická nemoc a stihomam, ale i skrytá touha po jeho bývalé milence Veronice Voglarové, se postupně prohlubují až vyústí k Johanově útěku. Alma tak nakonec zůstává sama. Bergman přitom opět pracuje s jakýmsi surreálním světem, kde čtenář (ale i filmový divák) nemá mnohdy tušení, zda to, co se odehrává, případně co postavy říkají, je ještě realita a pravda nebo ne. Pronikající prvky hororu, či hororové atmosféry jsou ze všech Bergmanových děl právě v *Hodině vlků* zřejmě nejintenzivnější.⁶⁵

⁶³ Jako kdyby se Mikulášek při své tvorbě nechal volně inspirovat Bergmanovou představou: „*Co už se nikdy nedozvím je toto: Proč vznikla zrovna Podzimní sonáta? [...] Proč se najednou vynoří a vypadá tak, jak vypadá, úplně jako sen? Právě v tom je možná chyba: měla zůstat snem. Ne snovým filmem, ale filmovým snem: Dvě osoby. Prostředí a všechno ostatní jsem měl odsunout do pozadí. Tři dějství ve třech světlech: ve večerním světle, nočním světle a ranním světle. Žádné velké kulisy, dvě tváře a tři druhy světla. Tak jsem si představoval Podzimní sonátu.*“ BERGMAN, Ingmar. *Obrázky*. Praha: Havran, 2002. s. 178-179.

⁶⁴ BERGMAN, Ingmar. *Hodina vlků*. Přeložil Zbyněk ČERNÍK. Praha: Kniha Zlin, 2018. s. 219.

⁶⁵ Zajímavostí je, že Bergman původně zamýšlel film jako komedii, která se měla jmenovat *Lidojedi*. BERGMAN, Ingmar. *Obrázky*. Praha: Havran, 2002. s. 17-25.

Pro potřeby inscenace si Mikulášek vybírá z Hodiny vlků několik scén, které kumuluje, různě prolíná a vměstňuje do dvacetiminutového obrazu. Snaha zachovat hororovou a surreální atmosféru a pohybovat se na pomezí reality a snu ovšem zůstává a ze všech obrazů inscenace se vykresluje právě v tomto nejvýrazněji. Na rozdíl od předlohy ale Mikulášek ve své interpretaci nevyužívá retrospektivního vyprávění Almy. Příběh nesledujeme z pohledu Almy, která jej svou narací zprostředkovává, ale z pohledu malíře Johana. To také vede k odlišnému závěru. Kompozice celku si pak navíc vynutila změnu jmen postav: Alma se v inscenaci jmenuje Liv⁶⁶ a bývalá milenka malíře Johana se místo Veroniky Voglerové jmenuje Veronika Nachtigalová. Změna je dána tím, že po obraze, odkazujícím k Hodině vlků, následuje obraz odkazující k Personě, kde jsou jména použita pro postavy ošetřovatelky (Alma) a herečky (Elisabeht Voglarová).

Obraz začíná nastěhováním mladého páru, Johana a Liv, do nového bytu. Oba se zde cítí dobře, Johana nový byt uklidňuje, i přesto je jeho chování chvílemi neobvyklé a dostává se do jakýchsi transů. Je právě hodina vlků, tedy doba, kdy *přízraky a démoni jsou nejmocnější*, když nové nájemce přichází pozdravit první přízrak v podobě staré dámy s kloboukem, přesně takové, jakou má Johan, mimo jiných postav, namalovanou ve svém bloku. Dáma mluví podivnou dikcí a nechává se pozvat na další návštěvu, na níž přivádí svého syna a přátelé. Jedná se ale o další přízraky z Johanova bloku, kteří nakonec svým chováním zapříčiní rozdělení páru. Postavy přízraků působí na malířovu mysl čím dál více až nakonec Johan v psychickém, ale i latentně pudovém, oblouznění neúmyslně zastřelí svoji partnerku Liv.

Oproti syžetu povídky a filmu kráčí Mikulášek relativně jinou cestou, přitom ale vše zachovává v logice své interpretace: Příběh totiž neustále sledujeme skrze Johanovo pokřivené vnímáním skutečnosti. Podobně jako u Bergmana si totiž Johan, dle Almina závěrečného vyprávění, v jeden moment myslí, že svoji partnerku třemi střelami z revolveru zastřelil. Z Almina vyprávění se ale dozvídáme, že ji žádná střela smrtelně nezasáhla. Motiv Johanova útěku, v Bergmanově případě, se dá také interpretovat skrze zvíře, jež je v názvu díla obsaženo. Vlk je povědomě známý z různých fotografií hlavně jako zvíře, které

⁶⁶ Za zmínění stojí etymologie jmen Alma a Liv, kdy Alma vychází z latinského *alma, almus*, čímž se značí živý, živoucí, ale i blahodárny, dobrotivý či milostivý. Ve španělštině například *alma* znamená duše. Postavu Almy z Hodiny vlků bychom těmito slovy, na základě jejího jednání, klidně mohli charakterizovat. Jméno Liv je skandinávského původu a vychází ze staroseverského slova *hlíf*, což může znamenat úkryt, ochrana, ale také život, či živá.

v noci vyje na měsíc. Každopádně se jedná o spíše o způsob komunikace mezi ostatními členy smečky, důležitější je pro něj a pro naši interpretaci jiný specifický rys, a tím je jeho samotářství, k němuž se odebírá, je-li poražen jiným vlkem v rámci smečky. Mnozí interpretují, že postava Johana se vlastně v jakéhosi vlka postupně proměňuje a proto nakonec utíká kamsi do lesů. Mikulášek pracuje i s tímto motivem: Johanovo tělo se v závěru obrazu animálně kroutí a svým zjevem připomíná bájného vlkodlaka, který už dále nedokáže odolávat obklopujícím přízrakům.

Motiv nošení masek a přetvářky je přítomný už u Bergmana. V inscenaci se přízraky, podobně jako u Bergmana, zjevují jako lidé z vysoké společnosti, nápadně se přetvařují a svým chováním k sobě stahují psychicky labilního, tím pádem pro ně snadno ovladatelného, malíře Johana. Oni jsou těmi zákeřnými ničiteli, třebaže vznikají v Johanově mysli.

3.8.6. Persona (1966)

... jako hlavní zdroj inspirace, jenž dal Mikuláškově inscenaci i jméno, patří k Bergmanovým nejznámějším, nejuznávanějším, ale také k jednomu z nejrozporupnějších a nejdiskutovanějších filmů z hlediska interpretačního výkladu. Vznikla v souvislosti s Bergmanovou hlubokou tvůrčí krizí, která pramenila mimo jiné i z komplikací spojených s jeho tehdejší uměleckým šéfováním Královskému dramatickému divadlu (Dramatenu).⁶⁷ I proto si Bergman v tomto filmu za jednu z hlavních postav zvolil herečku. Konkrétně takovou, která se rozhodla po mnoha letech strávených v divadle, kde věčně představovala někoho jiného, neboli nosila umělou, cizí masku, mlčet. Herečka Elisabeth Voglarová je z tohoto důvodu nejprve hospitalizována v nemocnici, kde prodělá různá vyšetření, která nicméně neprokážou žádnou duševní či fyzickou indispozici. Je jí přidělena ošetřovatelka Alma, s níž záhy odjíždí do přírody, na chatu své doktorky poblíž mořského pobřeží, kde začíná její ozdravný pobyt. Jediný, kdo mluví je Alma, která se mnohdy svěřuje s velmi intimními záležitostmi. Zlomovým bodem pro Almu je pak chvíle, kdy si přečte Elisabethin dopis určený její doktorce. Postupně sledujeme stoupající napětí mezi dvěma ženami, jež eskaluje až ve fyzické napadení. Napětí vzniká i v souvislosti s očekáváním, kdy tuto zarputile mlčenlivou roli herečka opustí. Bergman ale přitom současně rozbíjí hranice mezi tím, co je realita a co fantazie, či pouhý sen,⁶⁸ a předvádí situaci, kdy se dvě zprvu vzdálené a odlišné ženy k sobě postupně přibližují až skoro splývají v jednu osobu. Nacházíme se totiž v jakémsi surreálním,

⁶⁷ BERGMAN, Ingmar. *Obrázky*. Praha: Havran, 2002. s. 32.

⁶⁸ Tento „princip“ rozvíjí i ve svých dalších filmech, například právě v *Hodině vlků* (1968), aj.

svým způsobem možná až schizofrenním světě, který se odehrává v mysli Almy – a možná i té naší. Alma se vlivem pohlčení novou rolí Elisabeth dostává do situace, kdy ani ona sama neví, kým vlastně je a musí se o své identitě přesvědčovat: „*Já to necítím jako ty, nemyslím jako ty, já nejsem ty, já ti mám jenom pomáhat, já jsem sestra Alma. Nejsem Elisabeth Voglarová. Elisabeth Voglarová jsi ty.*“⁶⁹

Filmová kritika označuje *Personu* jako dílo novátorské a experimentální, značně odlišné od předešlých Bergmanových filmů.⁷⁰ Zdůrazňuje režisérův útok na diváka: pokus demonstrovat sílu filmu jakožto média, jež dokáže postupovat i velmi neobvyklým způsobem a vyvolávat specifické reakce. Bergman se v ní totiž snaží překračovat hranice dané filmovým médiem, například tím, že děj rozbíjí všelijakými, do té doby v jeho filmech nepoužívanými vsuvkami. Již v úvodní scéně, v jakémsi prologu, tak divák vidí, jak na zářivé bílé ploše plátna problikávají různé, nahodilé, často i znechucující či pobuřující sekvence (záběr podříznuté krvácející ovce, jejich vnitřností, mužský úd...). Důležitá je i dvojí odlišná forma volby výrazových prostředků. Na jedné straně jedná Alma primárně skrze slova, oproti níž na druhé straně stojí mlčící Elisabeth, jednající v podstatě pouze svými pohyby, gesty, nebo mimickými výrazy ve tváři. Právě tvář je jedním z nejvýraznějších prvků Bergmanových filmů. Tvář, skrze které se na nás, jakožto na diváky, přenáší niterní pocity postav. Každý, i jakkoli sebemenší, mimický pohyb, který se projeví na tváři postavy hledící do kamery, něco znamená. Ve filmu Bergman zřetelně, i v souvislosti se zobrazovaným schizofrenním světem, pracuje s fyzickou podobností hereččiných tváří: v závěru proto vidíme obraz obličeje vytvořený z poloviny tváře Liv Ullmanové a z poloviny tváře Bibi Anderssonové. Z dvou postav se v jeden krátký moment stává jedna.

Prvky odkazující v Mikuláškově inscenaci k *Personě*, tedy především její celková atmosféra mají, i přes pochopitelnou zkratkovitost, k filmové předloze blízko. Na scéně vidíme herečku Elisabeth Voglarovou, jednající pouze za pomoci gest, pohybů a mimiky a její ošetřovatelku Almu, která mluví neustále. Mlčení herečky přitom ošetřovatelku provokuje a naprosto pohlcuje, a to až do takové míry, že začne slepě, ale i trochu naivně, využívat každé příležitosti, kdy jí protihráčka naslouchá, respektive, kdy někomu může sdělovat i své nejintimnější zážitky. Když si ovšem Alma přečte Elisabethin dopis určený lékaře a zjistí, že její pacientka na ní donáší, začíná se v ní probouzet nevraživost vyúsťující až ve fyzické napadení. Obě postavy se ale nakonec do sebe prolínají natolik, že na scéně fyzicky

⁶⁹ BERGMAN, Ingmar. *Persona: Šepoty a výkřiky; Tvář v tvář; Podzimní sonáta*. Praha: Paseka, 2000. s 32

⁷⁰ *Persona očima Jiřího Flígl*a v rámci pořadu Velikáni filmu. [online]. Dostupné z: <https://www.ceskatelevize.cz/porady/10084786629-persona/>

zůstává pouze postava Almy, znající příběh Elisabeth, ale neustále si připomínající a zdůrazňující, že ona jí není.

Pro obraz jsou důležitá herecká gesta, ale také konkrétní symboly odkazující k podobnosti a vzájemné prostupnosti obou postav. Pro její zdůraznění se pracuje s vizuálně identickými kostýmy. Odkaz k hlavnímu tématu, k personě a nošení převleků, najdeme i v módních časopisech, které obě postavy čtou a na jejichž obálkách se jejich tváře nacházejí. V závěru obrazu je na scénu umístěno dopředu nakloněné zrcadlo,⁷¹ s jehož odrazem sebe sama Alma vede dialog. Skrze zrcadlo, jenž by mělo odrážet realitu, se tak opět dostáváme na pomezí mezi skutečností a snem. Alma se na sebe dívá do zrcadla, ale mluví za Elisabeth Voglarovou, kterou není. Nakonec si před zrcadlem nasazuje další výrazný symbol obrazu – sluneční brýle, předmět, který skryje její oči a tvář a zastíní tudíž i její pocity.

Jako příklad režijního utváření snové atmosféry může posloužit moment, kdy Alma, stojící u stěny scénografie vpravo, protáhne žebrováním ruku, jež se současně objeví ve stejné úrovni v levé stěně jeviště. Ačkoli se jedná o jednoduchý divadelní trik, k vytváření snové atmosféry dokonale pomáhá. Výrazným hereckým gestem je, kromě krátkých expresivních výrazů vyjadřujících niterné a vyčerpávající trýznění postav, když si postavy opakovaně šahají do obličeje, což vyjadřuje pomyslnou snahu o sundání masky.

Nebyl by to Mikulášek, kdyby si i v tomto psychologickém obraze něco humorně nezlehčil. Převezme-li tedy z předlohy scénu, v níž Alma Elisabeth pustí rádio a tu hlasitě rozesměje z rádia se ozývající ženský hlas herečky s dokonalou dikcí, použije hlas Hany Maciuchové, tedy české herečky, známé v současné době především z televizních seriálů. Opět, jako například při použití povědomě známých českých písní, dochází s mírou nadsázky k logické paralele k českému prostředí.

3.9. Významová šíře titulu inscenace

Název inscenace, *Persony*, je nesporně odvozen právě z názvu filmu *Persona*, současně však má širší významový rozměr daný nejen přeměnou singuláru v plurál.

S termínem *persona* přišel psycholog Carl Gustav Jung, který vychází z pojmu *persony* jakožto masky, kterou nosili herci antického řeckého divadla, a

⁷¹ Zrcadlo, jakožto symbol odrazu reality, se v Bergmanových filmech objevovalo do takové míry, že za něj býval často kritizován. Nejednalo se přitom vždy o zrcadlo jako předmět, někdy šlo třeba pouze o odraz postavy ve vodní hladině.

tvrdí: „Když analyzujeme personu, rozpouštíme masku a objevujeme, že to, co se zdálo individuální, je v podstatě kolektivní, že jinými slovy byla jen maskou kolektivní psyché. V podstatě není persona nic ‚skutečného‘. Je kompromisem mezi individuem a společností v tom, ‚jako co se člověk jeví‘. Přijímá jméno, získává titul, představuje úřad a je to či ono. To je přirozeně v jistém smyslu skutečnost, ale ve vztahu k individualitě dotyčného skutečnost sekundární, prostý kompromisní útvar, na němž se jiní někdy účastní ještě mnohem více než on sám. Persona je zdání, je to dvojrozměrná skutečnost – dalo by se o ní nevázně říci.“⁷²

Tento fakt přibližuji z jednoho prostého důvodu: celou Mikuláškovou inscenací se prolíná téma nošení masky, dobrovolné či vynucené předstírání, že jsme někdo jiný. Jung přitom ve své teorii zmiňuje něco, co je příznačné a klíčové při analýze a čtení inscenace: onu masku - personu - si nasazujeme v podstatě vlivem společnosti v níž žijeme a jenž nás neustále obklopuje. Persona není něco, co by nám bylo primárně vlastní. Není ani něčím, co by bylo čistě reálného: „Persona [...] je kompromisem mezi individuem a společností v tom ‚jak se člověk jeví‘. Persona je zdání, je to dvojrozměrná skutečnost.“

Mikulášek zcela záměrně neustále balancuje na této hranici „dvojrozměrné skutečnosti“ pohybující se mezi realitu a zdáním: jako diváci tak kupříkladu nevíme, zda za Evou z obrazu odkazujícímu k Podzimní sonátě opravdu přijela její matka, či se jednalo o jakýsi přízrak vzniklý její hlavě. Malíř Johan v obrazu odkazujícímu k Hodině vlků se nechá svými přízraky pohltit a ovlivnit do takové míry, že nakonec nevědomky zastřelí svoji partnerku Liv. Jenny z obrazu odkazujícímu k Tváří v tvář je odsouzena po nepovedené sebevraždě žít mezi přízraky, bloudícími v astrálním světě. Ke konci inscenace zmiňuje Johan ze Scén z manželského života, že opět nastala mystická hodina vlků, kdy jsou přízraky, démoni a zlé sny nejskutečnější. Po celou dobu inscenace se tak nacházíme v jakémsi podivném bezčasi, možná ale právě v hodině vlků, kdy nevíme, zda to co se odehrává je skutečné nebo ne.

⁷² JUNG, Carl Gustav, KAST, Verena a Ingrid RIEDEL, ed. *Vybrané spisy C.G. Junga*. Praha: Portál, 2014. Klasici. s. 50 - 51.

4. AUTORSKOPRÁVNÍ SPORY A NÁSLEDNÁ PROMĚNA INSCENACE

Premiéra inscenace *Persony* proběhla 6. prosince 2018 a do konce roku se inscenace hrála čtyřikrát, v lednu a únoru roku následujícího pak celkem šestkrát, naposledy 25. února 2019. Plánovaná repríza 14. března se již nemohla uskutečnit. Důvodem tohoto náhlého zastavení inscenace byla autorská práva, respektive zásah agentury Aura-Pont, s níž vedení Divadla Na zábradlí podepsalo licenční smlouvu k Bergmanovým dílům.

Dramaturgyně inscenace Dora Viceníková v osobním rozhovoru potvrdila, že hlavním důvodem zásahu agentury byla skutečnost, že Divadlo na zábradlí bylo zřejmě první, které se rozhodlo inscenovat několik Bergmanových děl najednou a vytvořit z nich koláž. Do té doby ve světě údajně vznikaly inscenace maximálně na základě dvou Bergmanových děl, nicméně platilo, že díla se nijak mezi sebou neprolínala, takže například první část inscenace interpretovala jedno konkrétní Bergmanovo dílo a druhá jiné. V případě *Persony* však několik obrazů kumulovalo více Bergmanových děl do jednoho celku, což se z hlediska autorského práva ukázalo jako problém. Aby se inscenace mohla uvádět dál, muselo tedy dojít k jasnějšímu oddělení jednotlivých interpretovaných Bergmanových děl. Inscenátoři se proto rozhodli svůj dosavadní výsledný scénář poupravit a dané obrazy přezkoušet, aby vyhověli požadavkům autorskoprávní agentury a mohli tak uvádění inscenaci opět obnovit. Po zhruba dvou a půl měsících, od 18. května 2019, se tak *Persony* mohly v mírně pozměněné podobě opět vrátit na jeviště. Znamenalo to nicméně vynucený zásah do některých obrazů.

Míru vynucenosti těchto zásahů a jejich motivaci by mohly rozkrýt dokumenty a texty, které si v této souvislosti mezi sebou vyměnila agentura s divadlem. Nicméně ty nejsou v tuto chvíli k dispozici, neboť jsou agenturou Aura-Pont považovány za interní záležitost, kterou nehodlá zveřejnit. Divadlo Na zábradlí žádné oficiální prohlášení, kromě informace sdělující pozastavení reprízování z autorsko-právních důvodů, nevydalo. Tudíž faktické informace, o které se při analyzování změn v nové verzi inscenace opírám, vycházejí pouze z mého osobního rozhovoru s dramaturgyní.

4.1. Posuny v druhé verzi inscenace *Persony*

Významová výstavba celku inscenace zůstala zachována a žádnou výraznou proměnou neprošly obrazy odkazující k *Hodině vlků* a *Personě*. Všechny ostatní obrazy byly, i když některé třeba pouze minimálně, pozměněny.

Proměnou prošly 3 obrazy: úvodní obraz odkazující k Sedmé pečetí, obraz odkazující k Tváří v tvář a třetí, závěrečný, obraz odkazující ke Scénám z manželského života.

Z úvodního obrazu odkazujícímu k Sedmé pečetí byly vyjmuty veškeré repliky, které se v Sedmé pečetí nenachází. Znamená to, že obraz se čistě soustředí na známý výjev hraní šachů se Smrtí. Nedožíváme se přitom o Johanových problémech s alkoholem, ani postava nevzpomíná na své dětství a jak voněly čtyři roční období. Smrt nevypráví děsivé historky ani nemluví o lásce a nenávisti. Zachován ale zůstává motiv stárnutí, s nímž se pracuje stejně jako v první verzi inscenace.

Asi nejvýraznější změnou prošel obraz, původně odkazující k Tváří v tvář, který v nové verzi inscenace veškeré repliky z tohoto filmu postrádá, takže odkazuje opět jen k Sedmé pečetí. Ve změněné verzi se tudíž nejedná o postavu Jenny, o níž bychom se dozvěděli, že se jí nepovedla sebevražda. Slova jsou v tomto obraze do značné míry potlačena a důraz je kladen hlavně na herecký bezeslovný projev, z něhož můžeme následně význam obrazu interpretovat.

I přestože původní mizanscéna a akustická složka zůstává zachována, dění na scéně se vyjevuje jiným způsobem a proto znamená a odkazuje k něčemu jinému: Za zvuků EKG monitorů do šerého pokoje, v němž se nachází nehybné přízraky přichází postava (Jenny), která z krabice vyndává malý obrázek s černým kruhem, jenž se marně snaží pověsit na zeď. Následně z krabice vyndává miniaturu klavíru, s níž si sedá na okraj postele a hraje několik tónů z písně *Severní vítr je krutý*. Náhle si všímá, že na posteli leží zahalená osoba, již vyčnívají zpoza prostěradlo a přes rám postele nohy. Přichází k ní postava přízraku s brýlemi, Smrt, aby si s ní zahrála šachy. Smrt nepřekvapivě vyhraje. Strhne ze zahalené osoby prostěradlo a za blikajícího světla stroboskopu a ohlušujících zvuků oznamujících smrt, spolu s nebožtíkem odchází. Na to samé místo, kde ležela zahalená osoba, si lehá postava Jenny. Předtím, než se také zakryje prostěradlem, se jí přízrak dámy s hlavou zavázanou obvazem ptá: „*Víte, co znamená INKE TAN STAK FARSIN LOS KRET FAJNE KASERTE MJOTRO PRESETE?*“ Jenny pouze bázlivě odpoví, že neví. Tři další přízraky, jež se v pokoji nacházejí, za blikajícího světla stroboskopu a ohlušujících zvuků také odcházejí. Jenny zůstává zahalená prostěradlem na posteli v pokoji sama s posledním přízrakem - dámou s kloboukem. Následuje píseň *Severní vítr je krutý*, ve stejném podání jako v první verzi.

Mikulášek opět zachovává podivnou, snovou až hororovou atmosféru obrazu, které opět dociluje zvláště za pomoci ponurého osvětlení, nicméně obraz je daleko více abstraktnější v porovnání s první verzí. Odkazy k Tváří v tvář bychom sice zpětně možná mohli za pomoci důkladné asociace a znalosti konkrétního filmu v obraze dohledat, více ale z obrazu vyvstává opětovný obraz hry šachů člověka se Smrtí. Obraz, podobně jako v předchozí interpretaci v první verzi inscenace, zobrazuje nemocniční pokoj. Ovšem skutečnost, že v nové verzi obrazu nedostáváme informaci o nepovedené sebevraždě, nás ale může vést k odlišnému čtení a interpretaci. Zpětně se veškeré jednání v tomto obraze v kontextu celé inscenace spojuje hůře. Obraz sice vytváří tajemnou atmosféru, spíše ale působí, jako kdyby Jenny byla příbuzná zahalené osoby ležící na posteli, navštívila ho v nemocnici, z papírové krabice vyndávala jeho věci, vzpomínala na danou osobu a následně hrála šachy se Smrtí o život dané osoby, přičemž tuto partii prohraje.

V první verzi obrazu je spojitost s životem na pomezí skutečnosti a duchovního světa, kvůli slovnímu konkretizování nepovedené sebevraždy, zřetelnější a snáze čitelnější. Každopádně v kontextu zpětného čtení inscenace jako celku se jedná o změnu, jež v podstatě žádným výrazným způsobem neovlivňuje výslednou interpretaci inscenace. Zachována v tomto obraze zůstává zmíněná replika z Lesních jahod, která v případě znalosti kontextu a výchozího zdroje repliky může být jistým vodítkem k pochopení nebo alespoň k ukotvení obrazu do jakýchsi snových reálií.

Důležitým, a doposud nezmíněným faktem také je, že jako diváci, neznalí inscenace jakožto celku, v momentě sledování třetího obrazu, odkazujícímu původně k Tváří v tvář, vlastně stále přesně nevíme, že se jedná o postavy přízraků. Pochopitelně, divák obeznámený poetikou Ingmara Bergmana může mít jisté ponětí, každopádně k tomuto uvědomění si skutečnosti, že se nacházíme na pomezí reality a snu, případně duchovního světa, dochází v podstatě až při sledování obrazu odkazujícímu k Hodině vlků, kdy malíř Johan konkrétně zmiňuje a popisuje jak vypadají jeho malby různých postav, jenž ho děsí. Dotyčné postavy se záhy v podobě přízraků objevují a spojitost je jasná. Dalším případným momentem k pochopení a zpětnému čtení inscenace je závěr, v němž se zmíní jakási pointa, a sice že nastala mystická hodina vlků.

Závěrečný obraz inscenace odkazující ke Scénám z manželského života, spadá již do jiné kategorie úprav, a to do jakýchsi úprav doplňkových, které mohly ale také nemusely být motivovány autorským právem. K nim můžeme zařadit i

ostatní pozměněné obrazy: první obraz odkazující ke Scénám z manželského života a obraz odkazující k Podzimní sonátě.

V prvním obraze odkazujícím ke Scénám z manželského života byla vyškrtnta původní replika Marianne, převzatá z filmové povídky a nahrazena jinou, jejíž zdroj jsem nenašel, možná i proto, že je její jejím autorem mohou být sami tvůrci inscenace. V první verzi Marianne mluví o svém pocitu, kdy si jednou, když byla brzo ráno v koupelně a myla se, uvědomila, že všechny její známé věci kolem ní nebudou její. V druhé verzi se Marianne ptá Johana, zda ho *nikdy nenapadlo, že celý jejich život je rozpolíčkováný, přičemž veškerá políčka musí být zaplněna*, s čímž se ona neztotožňuje, protože se tak nemůže cítit volná. Možná interpretace pak je, že se Marianne může cítit, jako kdyby byla utlačována systémem, společností v níž žije. Tato použitá replika v druhé verzi ovšem více koresponduje s replikou v závěrečném třetím obraze, kdy se Marianne ptá Johana, jestli si *myslí, že žijí v úplném zmatku*. Ačkoli se jedná pouze o změnu replik, můžeme postavu Marianne v tento moment vnímat trochu odlišně. Nicméně změna replik interpretaci nikam zvláště významně neposunuje, opět se nejedná o žádnou výraznou změnu, která by nějakým způsobem posouvala výklad do jiných, odlišných souvislostí a interpretací.

Ve třetím obraze odkazujícím ke Scénám z manželského života, jenž je zároveň závěrečným obrazem inscenace, došlo k vyškrtnutí úvodních replik obrazu převzatých ze Sarabandy, kdy Johan zmiňuje, že hodně čte a došel k závěru, že žil život na nic. Místo toho je použita jiná replika, jejíž zdroj jsem opět nenašel, v níž Johan konkretizuje jeho východisko, a sice, že *samota je absolutní a namlouvat si něco jiného je pouhá iluze*. Mariannina replika převzatá ze Sarabandy: *„Občas mám dojem, že se chováš jako nějaká pozapomenutá postava ze starého filmu. Nejsi prostě úplně skutečný“*, zůstává pro potřeby konkretizování hlavního motivu inscenace zachována, i přestože by vzhledem ke zmiňovaným autorsko-právním problémům mohla být vyškrtnta. Stejně tak zůstává zachována i závěrečná pointa ve formě repliky převzaté z Hodiny vlků, že ona mystická hodina právě nastala.

Změněný je také úplný závěr inscenace: Když se shromážděné postavy na jevišti dívají skrze nasazené sluneční brýle jako by na východ slunce, nezazní již píseň Black Hole Sun.

Poslední změnou, nevycházející z vynucení v souvislosti s autorskými právy, prošel kostým Evy z obrazu odkazujícím k Podzimní sonátě. Dle slov Dory Viceníkové byl původní kostým příliš popisný a charakterizoval tak hlavní postavu

sám o sobě. Proto místo původních volnějších, nepřilíš vzhledných šatů zvolili jiný, méně popisný kostým - černé lodičky, béžové kalhoty a hnědá rozhalenka s krátkým rukávem. S jednáním postavy tak v druhé verzi inscenace její oděv více kontrastuje.

Vzhledem k omezené znalosti požadavků a úkolů, které agentura před inscenátory postavila, můžeme na základě fakticky provedených změn snad jen předpokládat, že cílem tvůrců bylo upravit inscenaci do takové míry, aby agentura mohla směrem k majiteli autorských práv argumentovat, že byla výrazně změněna. Provedené změny přitom můžeme rozdělit do dvou kategorií: na ty, které snižují počet předloh, k nimž se konkrétní obraz odkazuje a na - jiné, doplňkové. Na první pohled se může zdát, že autoři inscenace provedli více změn, než by bylo ze zmíněných právních důvodů nutné, ať již proto, že si to požadovala nutnost s dílčími posuny upravit i jejich kontext, anebo momentální změna režijního náhledu na celek i jeho jednotlivosti. Změny, jež lze z vnějšího a nazasvěceného pohledu považovat za právně vynucené, totiž provedli pouze ve dvou obrazech ze tří: v úvodním obraze odkazujícím k Sedmé pečetí a v obraze původně odkazujícím k Tváří v tvář. Naopak v posledním obraze inscenace odkazujícím primárně ke Scénám z manželského života zůstávají zachovány repliky ze Sarabandy a Hodiny vlků. Je ovšem také možné, že součástí požadavků agentury byl i úkol, inscenaci „proměnit nějak“ - tak, aby bylo možné ve vztahu k majiteli autorských práv možné tvrdit, že prošla výraznou, požadovanou, změnou.

Co se týče charakteristiky změn, jednalo se jednak o změny textové (tj. vyškrtnutí, úpravu, přepsání, či doplnění vlastních replik), dále o změnu hudební a kostýmní, přičemž ale ani jedna z jmenovaných změn není výrazná do té míry, aby by se podepsala na výsledném čtení inscenace jako celku. Nová verze inscenace tak může na první pohled působit pozměněna, nicméně její čtení není nijak výrazně odlišné od té původní.

ZÁVĚR

Inscenace *Persony*, i přestože se odehrává v komorním prostředí Divadla Na zábradlí, je zřejmě doposud největším opusem v tvorbě Jana Mikuláška, a to nejen v souvislosti s početnějším množstvím výchozích zdrojů. I přesto ale inscenace do jisté míry navazuje na předchozí tvorbu a stanovený program uměleckého triumvirátu Mikulášek – Viceníková – Cpin, kteří do Divadla Na zábradlí nastoupili v roce 2013 v čele s ředitelem Petrem Štědrněm.

Podobně jako předchozí inscenace uměleckého tria (*Mýcení* podle románu Thomase Bernharda, *Cizinec* podle románu Alberta Camuse, *Europeana* podle textu Patrika Ouředníka,...) mají i *Persony* za výchozí zdroj literární text. Už samotné rozhodnutí tvůrců, inscenovat několik děl jednoho z nejznámějších filmových režisérů, je zajisté velkým krokem, zvláště vzhledem k výrazné a povědomě známé filmové vizuální předloze, která sama o sobě může být do jisté míry natolik omezující, že se od ní dá mnohdy těžko oprostit. Jan Mikulášek se proto i z tohoto důvodu ve své interpretaci rozhodl jít záměrně jinou cestou, která se ovšem tu a tam s Bergmanem přece jenom kříží.

V případě *Person* se interpretuje, a formou jakési koláže představuje, několik výrazných a povšechně slavných Bergmanových děl. Přitom se v nich autoři snaží hledat nové motivy, témata a vzájemné souvislosti, což leckdy vede k osobitým interpretačním posunům. Nejdůležitější je pro autory téma nošení masek (*person*), převleků, přičemž výrazně pracují s motivem smrti, jakožto věčného a všudypřítomného spoluhráče a průvodce životem. Nepostradatelnou součástí je pro tvůrce temná, snová, surreální, mnohdy až hororová atmosféra, kterou můžeme znát z několika Bergmanových filmů (*Lesní jahody*, *Tváří v tvář*, *Persona*, *Hodina vlků*,...). Vybudovaná atmosféra je ale záměrně, a poměrně pravidelně rozrušována za účelem odstupu a ironického nadhledu. Z hlediska předešlé tvorby Jana Mikuláška, a to nejen v Divadle Na zábradlí, jsou právě tyto odbočky (např. ve formě zcizujících a ironicky zamýšlených songů) něčím, co můžeme opatrně označit jako ‚charakteristické.‘ Jedná se však o promyšlený způsob aplikace jakési distanční optiky, za jejíž pomoci režisér zvýrazňuje často tragické, tragikomické, až absurdní situace, odehrávající se na jevišti. Podobného principu využívá například i v inscenaci *Kouzelná země*, jež je adaptací románu *Noční práce* Jáchyma Topola (premiéra 14. 2. 2019 ve Stavovském divadle), kde v jednom poměrně trýznivém momentu zazní v kontrastu píseň *Bylo léto* v podání zpěvačky Lilky Ročákové.

Divák, jenž zná předchozí tvorbu režiséra Jana Mikuláška, nemůže ani v případě *Person* očekávat adaptaci v tradičním, metaznakovém pojetí. Nejedná se o netečnou interpretaci daného díla. Především jde o autorsky zainteresované hledání nových významů, souvislostí, a jejich následnou aplikaci do vznikajícího divadelního tvaru, jenž je nakonec, vlivem neustále různorodého spektra diváků, vždy tak trochu od původní verze odlišný. Důležitou roli v Mikuláškově tvorbě představují přitom všichni tvůrci inscenace, včetně samotných herců, jakožto nepostradatelných spoluautorů, za jejichž pomoci a invenci výsledná podoba divadelního tvaru vzniká.

Snad náš výklad doložil neustálou živost a možnou proměnlivost divadelního tvaru, i třeba na základě neinvazivní společné komunikaci a interakce mezi divákem a hercem, posléze divadelním tvarem, což považuji za jeden z hlavních důvodů, proč diváci do kteréhokoli divadla chodí. Oproti hotovému a mezi diváky uvedenému filmu je pak i méně náročnější divadelní inscenaci pozměnit, a to i třeba na základě vnějšího vynucení autorskoprávní agentury.

SEZNAM POUŽITÝCH ZDROJŮ

Knižní tituly, scénáře a dílčí studie

BERGMAN, Ingmar. *Co chvíli křičí na jevišti světa: Sarabanda*. Praha: Concordia, 2005. ISBN 80-85997-30-4.

BERGMAN, Ingmar. *Filmové povídky*. 2. vyd. Praha: Odeon, 1988. Klub čtenářů (Odeon).

BERGMAN, Ingmar. *Hodina vlků*. Přeložil Zbyněk ČERNÍK. Praha: Kniha Zlin, 2018. ISBN 978-80-7473-697-1.

BERGMAN, Ingmar. *Laterna magica*. Praha: Odeon, 1991. Klub čtenářů (Odeon).

BERGMAN, Ingmar. *Nedělnátka*. Přeložil Zbyněk ČERNÍK. Praha: Volvox Globator, 1995. ISBN 80-85769-65-4.

BERGMAN, Ingmar. *Obrázky*. Praha: Havran, 2002. ISBN 80-86515-21-4.

BERGMAN, Ingmar. *Persona: Šepoty a výkřiky; Tváří v tvář; Podzimní sonáta*. Praha: Paseka, 2000. ISBN 80-7185-337-2.

BERNARD, Jan a Pavla FRÝDLOVÁ. *Malý labyrint filmu*. Praha: Albatros, 1988.

BORDWELL, David a Kristin THOMPSON. *Umění filmu: úvod do studia formy a stylu*. V Praze: Nakladatelství Akademie múzických umění, 2011. ISBN 978-80-7331-217-6.

BUBENÍČEK, Petr. Mezi slovem a obrazem. Teorie a praxe filmové adaptace literárního díla [online]. Brno, 2007. Dostupné z: https://is.muni.cz/th/n8bz9/_DISERTACE.pdf

Divadelní scénáře k oběma verzím inscenace *Persony* poskytnuté Divadlem Na zábradlí. Uloženy v osobním archivu autora této práce.

DVOŘÁK, Petr. Filmové médium v inscenacích režiséra Jana Mikuláška [online]. Olomouc, 2014. Dostupné z: <https://theses.cz/id/fw9fdr/>

HALUZOVÁ, Pavla. *Tvorba Jana Mikuláška v kontextu zahraniční režie* [online]. Brno, 2017. Dostupné z: https://is.muni.cz/th/w3fk2/DIPLOMKA_final.pdf. Magisterská diplomová práce. Masarykova univerzita: Filozofická fakulta.

CHATMAN, Seymour Benjamin. *Dohodnuté termíny: rétorika narativu ve fikci a filmu*. Olomouc: Univerzita Palackého, 2000. ISBN 80-244-0175-4.

JUNG, Carl Gustav, KAST, Verena a Ingrid RIEDEL, ed. *Vybrané spisy C.G. Junga*. Praha: Portál, 2014. Klasici. ISBN 978-80-262-0719-1.

KALIŠ, Jan, ed. *Problematika filmových dramatických forem: výběr literatury*. 2. dopl. vyd. V Praze: Akademie múzických umění, 2004. ISBN 80-7331-006-6.

KAŇKOVÁ, Markéta. *Lars von Trier na českých jevištích: divadelní adaptace a jejich filmové předobrazy* [online]. Praha, 2013. Dostupné z: <https://is.cuni.cz/webapps/zzp/detail/95671/>.

KOKEŠ, Radomír D. *Rozbor filmu*. Brno: Filozofická fakulta Masarykovy univerzity, 2015. ISBN 978-80-210-7756-0.

MACUROVÁ, Alena a Petr MAREŠ. *Text a komunikace: Jazyk v literárním díle a ve filmu*. Praha: Karolinum, 1993. Acta Universitatis Carolinae.

MERHAUT, Václav. *Tradice a současnost švédského filmu*. Praha: Československý filmový ústav, 1989. Filmový klub.

MONACO, James. *Jak číst film: svět filmů, médií a multimédií : umění, technologie, jazyk, dějiny, teorie*. Praha: Albatros, 2004. Albatros Plus. ISBN 80-00-01410-6.

MRAVCOVÁ, Marie. *Literatura ve filmu*. Praha: Melantrich, 1990. ISBN 80-7023-062-2.

MÜLLER, Gottfried. *Dramaturgie divadla a filmu*. Praha, 1957.

OLIVA, Ljubomír. *Ingmar Bergman*. Praha: Orbis, 1966.

PATALAS, Enno a Ulrich GREGOR. *Dejiny filmu*. 1. Bratislava: Tatran, 1968.

PONDĚLÍČEK, Ivo. *Bergmanův filosofický film a problémy jeho interpretace*. 2. dopl. vyd. Praha: Filmový ústav, 1970.

PŘÁDNÁ, Stanislava. *Čtyřikrát dva: Fellini - Masinová, Antonioni - Vittiová, Bergman - Ullmannová, Saura - Chaplinová*. V Praze: Akademie múzických umění, 2007. ISBN 978-80-7331-100-1.

SMEJKALOVÁ, Ilona. *Zábradlí: 1958-2018 : od Vyskočila k Mikuláškovi*. Praha: Divadlo Na zábradlí, 2019. ISBN 978-80-270-5851-8.

SVATOŇOVÁ, Kateřina. *2 1/2 D, aneb, Prostor (ve) filmu v kontextu literatury a výtvarného umění*. Praha: Katedra filmových studií FF UK, 2008 [i.e. 2009]. Akta F. ISBN 978-80-7308-264-2.

Tvořivé zrady: současné polské myšlení o filmu a audiovizuální kultuře : sborník filmové teorie 3. Praha: Národní filmový archiv, 2005. Knihovna Iluminace. ISBN 80-7004-119-6.

Periodika, články, tiskové zprávy a rozhovory

BERGMAN 100 1918–2018 [online]. 5. 12. 2017. Dostupné z: <https://www.filmeurope.cz/news/377-bergman-100-1918-2018>.

BITTNEROVÁ, Barbora. *Festival Divadlo navštívily Bergmanovy Persony. Dovezly snovou přehlídku existenciálních traumat* [online]. 22. 9. 2019. Dostupné z: <https://www.informuji.cz/clanky/7072-festival-divadlo-navstivily-bergmanovy-persony-dovezly-snovou-prehlidku-existencialnich/>.

DIVADLO NA ZÁBRADLÍ SLAVÍ 60. VÝROČÍ BERGMANEM. [online]. Dostupné z: https://www.nazabradli.cz/images/TZ/TZ_PERSONY_60.pdf.

DOMBROVSKÁ, Lenka. *Budoucí tradice Divadla Na zábradlí*. [online]. Dostupné z: <https://www.divadelni-noviny.cz/budouci-tradice-divadla-na-zabradli>.

DOMBROVSKÁ, Lenka. *Jan Mikulášek: Divadlo jsem už jako malý nenáviděl* [online]. 9. 6. 2015. Dostupné z: <https://www.divadelni-noviny.cz/jan-mikulasek-divadlo-jsem-uz-jako-maly-nenavidel>.

DUBSKÝ, Lukáš. *Dubský: Divadlo evropských regionů (čtvrtek 27.6.)* [online]. 29. 6. 2019. Dostupné z: http://nadivadlo.blogspot.com/2019/06/dubsky-divadlo-evropskych-regionu_29.html.

ERML, Richard. *Působivý Bergman na Zábradlí: Scény z malého jeviště, které za šedesát let zažilo velké věci*. *Reflex*. Praha: Ringier ČR, 2018, 29(51-52), 67. ISSN 0862-6634.

HANUŠOVÁ, Soňa. *Persony: herecké defilé Divadla Na zábradlí* [online]. 10. 12. 2018. Dostupné z: <https://kulturio.cz/recenze-persony-divadlo-na-zabradli-praha/>.

HRBOTICKÝ, Saša. *Divadlo Na zábradlí oslavuje skládačkou z filmů velkého švédského režiséra*. *Deník N*. Praha, 13. 12. 2018.

CHUCHMA, Josef. *Ingmar Bergman je hodně tvrdý partner* [online]. Dostupné z: <https://www.divadelni-noviny.cz/ingmar-bergman-soukrome-rozhovory-persony-recenze>.

KŘÍŽ, Jiří P. *Hold Bergmanovi bez úsměvů letní noci*. *Právo*. 2019, 29(12), s. 11. ISSN 1211-2119.

Literární scénář [online]. Dostupné z: <https://animuj.cz/literarni-scenar/>.

MACHALICKÁ, Jana. *RECENZE: Persony v Divadle Na zábradlí. Osobní průvodce Ingmarem Bergmanem* [online]. 15. 12. 2018. Dostupné z: https://www.lidovky.cz/kultura/recenze-persony-v-divadle-na-zabradli-osobni-pruvodce-ingmarem-bergmanem.A181214_103409_in_kultura_jto

MIKULKA, Vladimír. *Mikulka: Persony (Divadlo Na zábradlí)* [online]. 7. 12. 2018. Dostupné z: <http://nadivadlo.blogspot.com/2018/12/mikulka-persony-divadlo-na-zabradli.html>.

MUSILOVÁ, Martina. *Kdyby tisíc divadelních příběhů: Půlstoletí Divadla Na zábradlí* [online]. Dostupné z: <http://dejinyasoucasnost.cz/archiv/2007/5/kdyby-tisic-divadelnich-pribehu-/>.

Na zábradlí vtrhla dějinná bouře, mezi zrcadly se zamiloval Živago [online]. 22. 5. 2015. Dostupné z: <https://ct24.ceskatelevize.cz/kultura/1529964-na-zabradli-vtrhla-dejinna-boure-mezizrcadly-se-zamiloval-zivago>.

PRAŽAN, Bronislav. *Larvy v groteskách Na zábradlí* [online]. 17. 2. 2019. Dostupné z: <https://program.rozhlas.cz/larvy-v-groteskach-na-zabradli-7762198>.

PŘÁDNÁ, Stanislava. *Číst Bergmana... PERSONY: (program k divadelní inscenaci)*. Praha: Divadlo Na zábradlí, 2018, s. 9-29.

PŘÁDNÁ, Stanislava. *INGMAR BERGMAN / HOMO CREATOR*. In Cinepur, Praha: Sdružení přátel Cinepuru, 2018. č. 120. s. 16-19. ISSN 1213-516X.

RESLOVÁ, Marie. *Divadlo Na zábradlí zhuťnilo traumata z Bergmanových filmů, nejsou pro každého* [online]. 9. 12. 2018. Dostupné z: <https://magazin.aktualne.cz/kultura/divadlo/bergman-mikulasek-persony-divadlo-na-zabradli-recenze/r~7d673140fba511e898daac1f6b220ee8/>

Rozhovor s dramaturgyní inscenace *Persony*, Dorou Viceníkovou, ohledně autorskoprávních problémů. Praha 29. 1. 2020 v kavárně Divadla Na zábradlí. Uložen v osobním archivu autora této práce.

SEIDL, Tomáš. *Lásky, rozchody, umělecká nedorozumění. Kniha mapuje historii Divadla Na zábradlí* [online]. 11. 9. 2019. Dostupné z: <https://magazin.aktualne.cz/kultura/divadlo/ilona-smejkalova-zabradli-kniha-recenze/r~35596948d4af11e98d520cc47ab5f122/>

ŠKODA, Jan. Večírek v předpeklí. *Týden*. Praha: Empresa media, 2018, 25(52-1), s. 92. ISSN 1210-9940.

ŠTEFANOVÁ, Veronika. *60 let oslaví Divadlo Na zábradlí s Bergmanem* [online]. 5. 12. 2018. Dostupné z: <https://vltava.rozhlas.cz/60-let-oslavi-divadlo-na-zabradli-s-bergmanem-7698111>.

ŠTĚDRŮŇ, Petr. *VÝBĚROVÉ ŘÍZENÍ NA FUNKCI ŘEDITELE / ŘEDITELKY DIVADLA NA ZÁBRADLÍ aneb TRADICE V NOVÉM*. [online]. Dostupné z: http://kultura.praha.eu/public/40/52/f2/1489028_320822_Stedron_Program_DN_z.pdf.

ŠTĚPÁNEK, Tomáš. *Zábradlí se věnuje Bergmanovi. Persony jsou prostorem pro dámskou šatnu* [online]. 3. 12. 2018. Dostupné z: https://www.idnes.cz/kultura/divadlo/persony-divadlo-na-zabradli-ingmar-bergman-jan-mikulasek.A181203_124357_divadlo_ts.

ŠULAJOVÁ, Iva. Příspěvky k teoretické problematice dramatizací. In *Sborník prací filozofické fakulty brněnské univerzity, Q7*. Brno: Masarykova univerzita v Brně, 2004. s. 161-174. ISBN 80-210-3432-7.

TISKOVÁ ZPRÁVA K ZAHÁJENÍ SEZÓNY. [online]. Dostupné z: <https://www.nazabradli.cz/images/TZ/TISKOVAZPRAVA.pdf>.

ZACHATÁ, Petra. *Olomoucké šepoty a výkřiky (No. 12)*. Divadelní noviny [online]. 29. 5. 2019. Dostupné z: <https://www.divadelninoviny.cz/olomoucke-sepoty-a-vykriky-no-12>.

ZEMANČÍKOVÁ, Alena. *Když se srdce a mozek trhá na kusy*. *Tvar*. 2019, 30(20), s. 15. ISSN 0862-657X.

ŽANTOVSKÁ, Ester. *NA ZÁBRADLÍ VZDÁVAJÍ HOLD BERGMANOVÍ TÍM, ŽE SE HO POKOUŠEJÍ „ZBAVIT“* [online]. 27. 12. 2018. Dostupné z: <https://art.ceskatelevize.cz/inside/na-zabradli-vzdavaji-hold-bergmanovi-tim-ze-se-ho-pokouseji-zbavit-8WKlv>.

Audiovizuální zdroje

Divadlo Na zábradlí [TV seriál]. Režie: Adéla SIROTKOVÁ. Česko, 2018. 7x26 min.

Hodina vlků [Vargtimmen] [film]. Režie Ingmar BERGMAN. Švédsko: Svensk Filmindustri, 1966. 90 min.

Kultura + [televizní pořad]. Česká televize. premiéra 8. 12. 2018 na ČT24. Dostupné online: <https://www.ceskatelevize.cz/ivysilani/11685027707-kultura/218411058240039/titulky>.

Lekce v lásce [En lektion i kärlek] [film]. Režie Ingmar BERGMAN. Švédsko: Svensk Filmindustri, 1953. 96 min.

Lesní jahody [Smultronstället] [film]. Režie Ingmar BERGMAN. Švédsko: Svensk Filmindustri, 1957, 91 min.

Persona očima Jiřího Flígl v rámci pořadu Velikáni filmu. [online]. Dostupné z: <https://www.ceskatelevize.cz/porady/10084786629-persona/>

Persona [Persona] [film]. Režie Ingmar BERGMAN. Švédsko: Svensk Filmindustri, 1965. 85 min.

Persony [záznamy představení]. Záznam představení před a po zásahu autorskoprávní agentury poskytnutý Divadlem Na zábradlí v osobním vlastnictví autora této práce.

Podzimní sonáta [Herbstsonate/ Höstsonaten] [film]. Režie Ingmar BERGMAN. Západní Německo: Personafilm (Mnichov). Distribuce: Svensk Filmindustri, 1977. 99 min.

Sarabanda [Saraband] [TV film]. Režie Ingmar BERGMAN. Švédsko, 2003. 106 min.

Scény z manželského života [Scener ur ett äktenskap] [film, TV seriál]. Švédsko: Cinematograph, 1972. 169 min. (film), 283 min. (TV seriál).

Sedmá pečeť [Det sjunde inseglet][film]. Režie Ingmar BERGMAN. Švédsko: Svensk Filmindustri, 1956, 96 min.

Tváří v tvář [Anskite mot anskite] [film]. Režie Ingmar BERGMAN. Švédsko: Cinematograph, 1975. 114 min

Ze života loutek [Aus dem Leben der Marionetten/ Ur Marionetterans liv] [TV film]. Režie Ingmar BERGMAN. Západní Německo: Personafilm (Mnichov). Distribuce: Sandrews, 1979/1980. 104 min.

Elektronické zdroje:

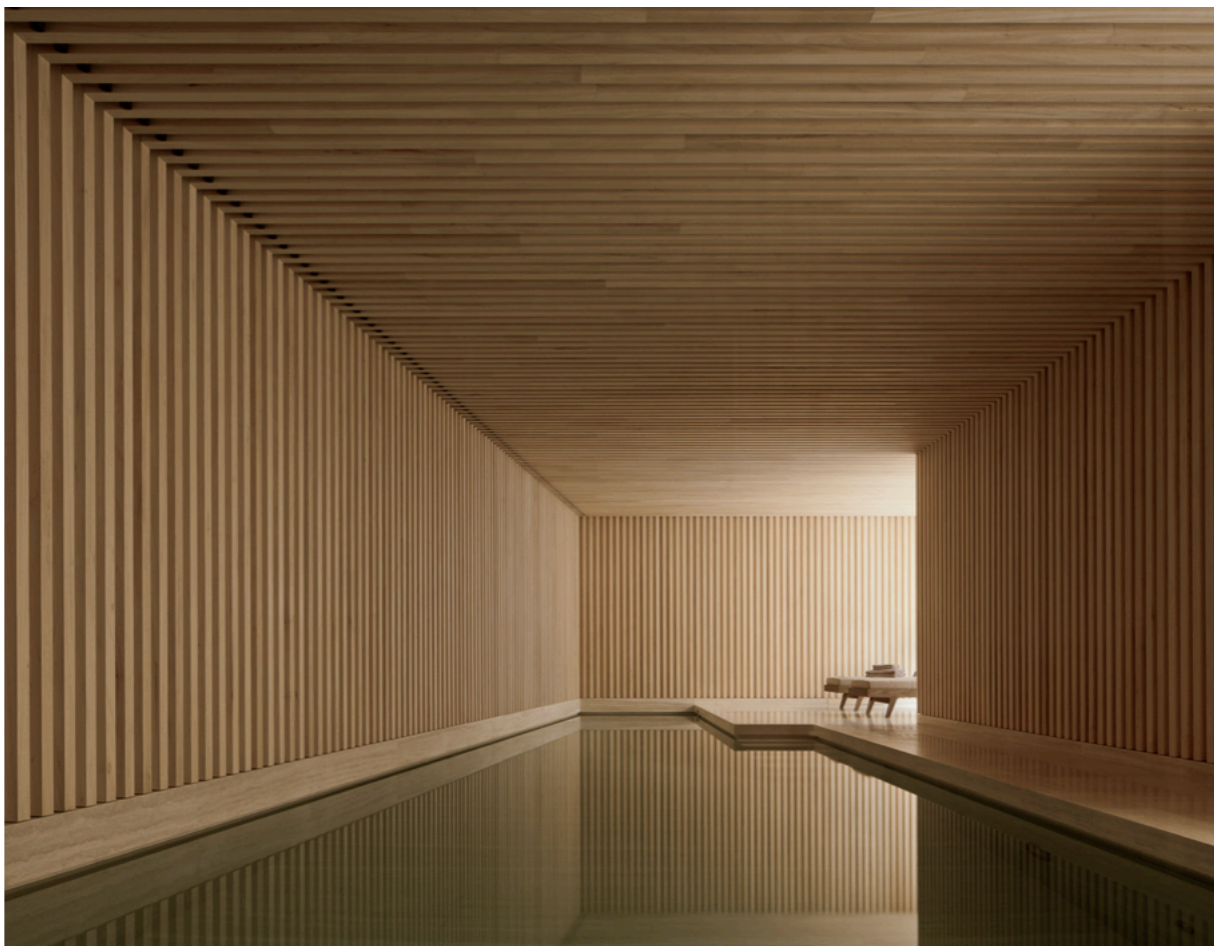
cs.wikipedia.org

encyklopedie.idu.cz

firemnividea.eu/category/odborna-temata/

www.i-divadlo.cz
www.nazabradli.cz/cz/
www.csfd.cz
<https://vis.idu.cz>

OBRAZOVÉ PŘÍLOHY:



Místnost s bazénem v soukromém domě v londýnské čtvrti Kensington navrhnutá architektem Davidem Chipperfieldem. Viz poznámka pod čarou č. 35, str. 18.

Fotografie dostupná online na oficiálních stránkách architekta:

https://davidchipperfield.com/project/private_house_kensington.



Snímek herecké akce Johana (Jakub Žáček) a Marianne (Petra Bučková) v obraze odkazujícím ke Scénám z manželského života ve scénografickém prostoru Marka Cpina.

Fotografie dostupná online na stránkách Divadla Na zábradlí:

https://www.nazabradli.cz/images/gallery/plays/persony/KIV_9268-min.jpg.