

AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE

DIVADELNÍ FAKULTA

Dramatická umění

Dramaturgie činoherního divadla

DIPLOMOVÁ PRÁCE

NETRPĚLIVOST SRDCE: OD ROMÁNU K INSCENACI

BcA. Monika Hliněnská

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

Oponent práce: prof. Jakub Korčák

Datum obhajoby: 14. 6. 2022

Přidělovaný akademický titul: MgA.

Praha, 2022

ACADEMY OF PERFORMING ARTS IN PRAGUE

THEATRE FACULTY

Dramatic Arts

Dramaturgy for Dramatic Theatre

MASTER'S THESIS

BEWARE OF PITY: FROM THE NOVEL TO THE STAGING

BcA. Monika Hliněnská

Supervisor: prof. MgA. Jan Vedral, PhD.

Opponent: prof. Jakub Korčák

Date of thesis defense: 14/6/2022

Academic degree to be obtained: MgA.

Prague, 2022

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem diplomovou práci na téma

NETRPĚLIVOST SRDCE: OD ROMÁNU K INSCENACI

vypracovala 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 ráda poděkovala svému vedoucímu práce prof. MgA. Janu Vedralovi, PhD. za vedení práce a cenné rady a podněty, bez kterých by v této podobě nikdy nevznikla.

Děkuji své rodině a přátelům za podporu a poskytnutí dostatečného prostoru pro napsání práce.

A v neposlední řadě děkuji Stefanovi Zweigovi za všechno, co po sobě zanechal.

Abstrakt

Diplomová práce se podrobně věnuje reflexi procesu vzniku inscenace *Netrpělivost srdce* podle stejnojmenného románu Stefana Zweiga. Autorka práce je zároveň autorkou dramaturgie a režisérkou inscenace, proto se reflexe může věnovat procesu transformace literatury v divadlo komplexně a do hloubky. Rozebrán bude dramatický potenciál románu. Dramaturgie a následná realizace jsou nahlédnuty jako specifické formy překladu z jedné znakové soustavy do druhé. Podkapitoly se budou věnovat jednotlivým částem procesu, jakými jsou interpretace, scénografie, kostýmy nebo postavy. Zahrnuta bude také reflexe repríz inscenace, které nejlépe vypovídají o tom, nakolik se zvolené téma podařilo prostřednictvím dramaturgie a výsledné inscenace artikulovat.

Klíčová slova: Netrpělivost srdce, Stefan Zweig, dramaturgie, inscenace

Abstract

The diploma thesis deals in detail with the reflection of the process of staging of the dramatisation of Stefan Zweig's novel *Beware of Pity*. The author of the thesis is also the author of the dramaturgy and the director of the production, so the reflection can focus on the process of transformation of literature into theatre in a comprehensive and in-depth manner. The dramatic potential of the novel will be analysed. Dramaturgy and subsequent realization are discussed as specific forms of translation from one character system to another. The subchapters will deal with the individual parts of the process, the interpretation, scenography, costumes or characters. Repeats will also be included, as they especially help to reflect whether the chosen theme was articulated successfully through dramatisation and the resulting production.

Key words: *Beware of Pity*, Stefan Zweig, dramatisation, staging

Obsah

Úvod	8
1. Rozpoznání dramatického potenciálu díla	10
1.1. Stefan Zweig a <i>Netrpělivost srdce</i>	10
1.2. Dramatický potenciál románu	13
2. Mezi literaturou a dramatem	18
2.1. Dramatizace jako překlad	18
2.2. Téma	21
2.3. Rámcová situace	24
2.4. Praktické problémy dramatizace	26
2.5. Postavy	33
2.6. Závěr inscenace	35
3. Od dramatického textu k inscenaci	38
3.1. Scénografie	40
3.2. Postavy	43
3.3. Kostým	47
3.4. Proces zkoušení	49
3.5. Vývoj inscenace v průběhu repríz	58
Závěr	61
Seznam použité literatury a zdrojů	63
Samostatné přílohy	64

Úvod

Tato diplomová práce si klade za cíl reflektovat proces přípravy inscenace *Netrpělivost srdce*, která měla premiéru 19. listopadu 2021 v divadle DISK. Jednalo se o proces neobvykle komplexní, protože jsem jím jako autor dramatisace a režisér inscenace prošla od prvního otevření stejnojmenného románu Stefana Zweiga až po přebírání květin v oslňujícím světle reflektorů na jevišti divadla. Proto se domnívám, že se může jednat o užitečnou reflexi, vybízející k návratu k odborné literatuře, která tvořila kostru vzdělávání po dobu mého pětiletého studia na DAMU. Praktická aplikace poznatků nejlépe vnáší světlo do teoretických pouček, které ovšem zároveň zpětně pomáhají reflektovat proces tvorby. Zejména ty jeho části, které se nepodařilo realizovat podle původní představy.

Práci vzhledem ke zmíněné komplexnosti procesu rozdělím do tří hlavních kapitol. První se bude věnovat rozpoznání dramatického potenciálu Zweigova románu. Za pomoci odborné literatury se vrátím k základním termínům, jakými jsou *dramatická situace*, případně *dramatičnost* jako taková. Mým cílem je na základě poznatků získaných během studia charakterizovat intuitivně pocítený potenciál Zweigova románu.

Druhá kapitola si klade za cíl reflexi práce na dramatisaci románu. Jednalo se o časově nejnáročnější část celého procesu, během které jsem se potýkala s četnými obtížemi. Jelikož se jednalo o první setkání s dramatisací, prošla jsem si několika fázemi. První z nich byla dialogizace románu, kterou skutečná práce teprve začínala. Proto se budu rozdílu mezi dialogizací a dramatisací věnovat. Zápasila jsem s nutností oprostít se od pocitu zodpovědnosti vůči bohatství, které Zweig propsal do svého románu. Ale právě rozdíl mezi románem a dramatem bude v této kapitole prozkoumán, stejně jako problematika interpretace a neustálého směřování ke zvolenému tématu.

Ve třetí kapitole budu zkoumat, jak se téma podařilo artikulovat prostřednictvím inscenace. Ta je stejně jako dramatisace nahlížena jako překlad z jedné znakové soustavy do druhé. Umožnila ověření všeho, co do začátku zkouškového procesu existovalo pouze v rovině představ. Vráťím se k tomu, jak jednotlivé zkoušky pomohly formovat řešení problematických situací nebo dotvořily interpretaci postav. Kapitola se bude zabývat také pojmem *divadelnost*, a způsoby, jakými jsme se jí pokoušeli dosáhnout. Samostatnou podkapitolu je

třeba věnovat procesu reprízování, který nekompromisně odhaluje silná i slabá místa inscenace. Mým cílem je odpovědět na otázku, jaký vliv má dramatická stránka Zweigova románu na divadelnost jeho výsledného jevištního zpracování.

1. Rozpoznání dramatického potenciálu díla

1. 1. Stefan Zweig a *Netrpělivost srdce*

Román *Netrpělivost srdce* vychází poprvé v roce 1939 jako jedno z posledních autorových děl. Stefan Zweig byl rakouský básník, autor četných novel a biografických publikací, překladatel, esejista a dramatik. Od mládí se zabýval kultivací své literární tvorby, navazoval a udržoval vztahy s osobnostmi evropského i světového umění. Sbíral cenné rukopisy a artefakty mapující tvorbu světových velikánů, cestoval a snažil se šířit myšlenky humanismu, antimilitarismu a mezinárodní (minimálně celoevropské) jednoty. Ke štěstí všech, kteří přichází po něm, po sobě zanechal paměti s názvem *Svět včerejška: Vzpomínky jednoho Evropana*. Ty jsou jednak cenným svědectvím doby, zároveň v nich nechává nahlédnout do své duše a představuje principy své tvorby. *Netrpělivost srdce* je jeho jediným románem. Vzhledem k tomu, že vznikla v době, kdy autorovu pozornost zaměstnávaly zcela jiné starosti, se o ní v pamětech už nepíše (proces a pozadí vzniku jiných děl občas mapuje)¹. I tak ale paměti poskytují cenný kontext. Nástup Adolfa Hitlera k moci (a události s tím spojené) donutily Stefana Zweiga k emigraci z milovaného Rakouska. V roce 1942 spáchal sebevraždu v brazilském Petropolis, kde po sobě zanechal vzkaz objasňující toto rozhodnutí. Neměl sílu znovu začínat ve světě, který nepoznával. Právě zlom mezi dvěma zcela odlišnými epochami (a obraz světa těsně před zánikem) tvoří důležitou součást a zároveň rámec jeho románu. Je na místě zmínit Zweigovu tendenci studovat každého člověka v jeho jedinečnosti. Každou lidskou bytost jako by se snažil nahlédnout komplexně. Ve zdánlivých slabostech vidí přednosti, vše se snaží vnímat v kontextu. V pamětech hovoří o silné vazbě na Sigmunda Freuda, s jehož myšlenkami se ztotožňoval. Odtud detailně propracovaná psychologie jeho postav, která poskytuje plastický obraz každé jednotlivé mysli.

Příběh *Netrpělivosti srdce* je rámován vyprávěním hlavní postavy, Antona Hofmillera, poručíka od hulánů. To je u Zweiga standardní postup, jeho příběhy jsou většinou koncipovány jako záznam vyprávění další osoby (novely *Amok*, *Šachová novela*), případně jako deníkový záznam (novela *Fantastická noc*), kdy má vypravěč potřebu reflektovat nějakou událost. Přestože se vlastní vyprávění

¹ V celých pamětech je jen jedna věta, která hovoří o dlouho plánovaném románu, na jehož napsání konečně nastal čas.

odehrává před vypuknutím druhé světové války, poručík Hofmiller se v něm vrací před začátek první světové války (pro Zweiga důležité milníky v nezvratné proměně světa). Příběh je vyprávěn neznámému člověku, celý z perspektivy hlavní postavy. Motivací je v tomto případě obdiv, který k Hofmillerovi ostatní chovají za hrdinství v první světové válce a za obdržení řád Marie Terezie. On sám se za hrdinu nepovažuje, domnívá se, že veškerý obdiv je nezasloužený. Je mu protivný. Válka pro něj byla jen možností, jak prchnout sám před sebou a před následky vlastních činů. Vypráví, aby dokázal, že „*odvaha není často nic jiného než odvrácená slabost.*“²

Vlastní příběh začíná ve chvíli, kdy je mladý poručík převelen do malého posádkového města u uherských hranic. Zde očekává obvyklý kariérní postup, čas si krátí rutinní zábavou, kterou umožní skromný důstojnický plat. Z koloběhu stereotypu ho vytrhne setkání s mladou ženou, která se mu zalíbí. Zjistí, že se jedná o neteř majetného pána z Kekesfalvy. Hofmiller si zajistí pozvání na Kekesfalvův zámek, ale v den návštěvy se seběhne řada událostí, které způsobí, že přichází pozdě. Je z pozdního příchodu nesvůj, zároveň je ohromen luxusem, hojností jídla a pití, společností, do které je vržen, a krásou Ilony, dívky, která ho na zámek přivedla. Párování každého chodu s odpovídajícím druhem alkoholu ho dostane do povznesené nálady. Ve chvíli, kdy chce učinit zadost povinnosti a vyzvat k tanci Editu, dceru majitele panství, přehlédne skutečnost, že je dívka chromá. Svým naléháním se dopustí faux-pas. Dívka se rozpláče, celá společnost se dívá. Čeho se dopustil, se zmatený Hofmiller dozví až od rozzlobené Ilony, načež ze zámku uteče. Představa, že zostudil nejen sebe, ale zároveň celý pluk, u kterého si bude muset vytrpět odpovídající množství posměchu, mu ale doslova nedá spát. A donutí ho, aby se na zámek s omluvou vrátil. Tam je překvapen vřelostí přijetí. Chromá dívka se paradoxně omlouvá jemu a návštěva je natolik příjemná, že poručík souhlasí s další. Postupně začne na zámek docházet pravidelně a stává se vítaným a obletovaným hostem. Situace se začíná pomalu obracet ve chvíli, kdy si poručík uvědomí, že se z návštěv na zámku stala v podstatě povinnost. Chromá dívka k němu začne chovat náklonnost, a protože Hofmiller nedá jasně najevo, že její city neopětuje, všechno začíná směřovat k tomu, že by mezi nimi mohl vzniknout vztah. Postava se díky své povaze a neschopnosti říci ne dostává do řady svízelných situací, kdy například chromé dívce prostřednictvím jejího otce slíbí, že se uzdraví, a nakonec také to, že si ji vezme. Z kolotoče událostí, který

² Zweig 1984: str. 12

svou neobratností dává do pohybu, už nedokáže včas vystoupit. Když se Edita dozvídá, že zasnoubení s ní ve městě zapřel, rozhodne se ukončit svůj život. Hofmiller má na svědomí její život a před odpovědností prchá do první světové války. Odtud také jeho potřeba vyprávět svůj příběh – je vyzdvihován za svou chrabrost ve válce, která je ve skutečnosti jen potřebou uniknout vlastnímu svědomí.

Román přináší mnoho dějových peripetií, které jsou vždy důkladně motivicky připraveny. Sledování této kauzality každodenních rozhodnutí mě vedlo k intenzivně pocítěnému tématu, které promlouvá k mé vlastní žité zkušenosti. Jedná se o obvyklý paradox lidského bytí – touhu zavděčit se druhému, abych byl přijat, často na úkor vlastního štěstí. Občasná neschopnost říci „ne“ se týká většiny lidí, jedná se tedy o problém relativně banální. Román *Netrpělivost srdce* je ovšem unikátní v jeho provedení. Mechanismus takového jednání je studován do hloubky, stejně jako jeho možné důsledky navenek (člověk druhému ubližuje neupřímností) i dovnitř (člověk ohrožuje integritu vlastní duše). Výjimečnost díla spočívá zejména v pozornosti, která je kladena na lidský rozměr chybného rozhodnutí v konkrétní situaci. Přestože se u hlavní postavy velice často setkáváme s nečestným jednáním (slib chromé dívce, že bude brzy běhat), mechanismus rozhodnutí, která k němu vedou, je pečlivě zmapován. Jednání je díky tomu stejně pochopitelné, jako je odsouzeníhodné. Je totiž veskrze lidské. Domnívám se tedy, že se jedná o dílo, které má potenciál ke svému příjemci promlouvat a umožnit mu nahlédnou mechanismy vlastního jednání, případně je změnit (pokud vnímáme přiznání si nějakého problému jako první krok ke změně). V mém případě to tak s *Netrpělivostí srdce* skutečně bylo, a právě proto jsem se rozhodla pokusit se příběh zprostředkovat ostatním.

1. 2. Dramatický potenciál románu

Prvním krokem bylo rozhodnutí, zda má Zweigův román co říct. Druhým rozhodujícím faktorem je způsob, jakým to říká. Román se odehrává v situacích, které jako by naplňovaly učebnicovou definici situace dramatické. Z vlastního čtenářského zážitku si pamatuji ono netrpělivé obracení stran s otázkou: „*Co bude dál?*“ Přesně takový pocit by dramatická situace měla vyvolávat. Jak píše Jan Císař ve svých skriptech *Základy dramaturgie I.*: „*Musí to být situace, jejíž všechny složky vedou k jednání člověka. Člověk v dramatu nemůže být vně situace. Nic se nemůže odehrát mimo něj. Nemůže takříkajíc sedět za oknem a dívat se, jak venku zuří bouře. Musí být v této bouři. A ta pro něho musí vytvářet takové podmínky, v nichž nemůže prostě dál existovat, a musí se pokusit je svým jednáním proměnit. Nebo je činem vsutku zásadního významu úplně změnit. Dramatickou situaci si lze představit také tak, že lidé, jichž se týká, sedí doslova na ostří nože.*“³ Dramatická situace je zdrojem napětí a neustálého pohybu vpřed. Člověk nemůže jinak než jednat.

Vezměme si za příklad situaci, kdy poručík Hofmiller vyzve k tanci chromou dceru majitele zámku. Ve chvíli, kdy si svůj omyl uvědomí, musí nějak reagovat. Je si vědom toho, že se na něj celá společnost dívá a očekává jeho reakci. Situace nutí k jednání. Zkratkovitému, jehož jediným cílem je v situaci nebýt. Hofmiller utíká. Ovšem jen proto, aby se potom celou noc trápil představami, co svým jednáním způsobil, a dováděl do hrozivých důsledků možné scénáře dalšího vývoje. Postava tedy *nemůže jinak* než se na zámek vypravit znovu a omluvit se. Jedná se o bytostné přesvědčení, že pokud tak neučiní, vše je ztraceno. Vřelé přijetí vede k tomu, že se Hofmiller na zámek vrací tak dlouho, až jsou jeho návštěvy vnímány jako nový standard. A on už *nemůže jinak* než se každý den objevit znovu. Je pro něj nepřijatelné, že by si o něm mohli ostatní myslet něco špatného, kdyby nepřišel. Což má ovšem vlastní důsledky a Hofmiller nemůže jinak než... Tak by bylo možné pokračovat až do konce románu. Každá nová situace je ovšem podstatně horší než ta předchozí. I když už se zdá, že to není možné. Tempo blížící se katastrofy jako by se zrychlovalo. Román je možné propojit řetězem dramatických situací nesoucích silný potenciál. V románu jsou navíc všechna rozhodnutí, která postava musí udělat, provázena detailním popisem

³ Císař 1999: str. 18

myšlenkového procesu, který k danému jednání vede. Odtud již zmíněné napětí mezi tím, co by bylo ideální, a tím, co se skutečně děje.

Lidé, jichž se situace týká, jako by podle Císaře *seděli na ostří nože*. Nejedná se totiž pouze o hlavní postavu. Ta do takových situací uvádí také ostatní postavy, které zároveň sledují vlastní cíle. Císař definuje jednání v dramatických situacích jako „*konkrétní cílevědomou činnost postav*“⁴. To bude důležité zejména pro dramaturgii. Vztah k těmto cílům není vlažný, je otázkou bytí a nebytí. Pro stárnoucího Kekesfalvu se na obzoru objeví někdo, jehož společnost nejen, že dělá jeho jediné dceři radost, ale kdo by zároveň mohl převzít péči o ni. A v určitý moment už si zkrátka nemůže dovolit o takového člověka přijít. Pro (v dramaturgii podstatně více prospanou) postavu Ilony, neteře pána z Kekesfalvy, svitne příjezdem poručíka Hofmillerera nová naděje. Kdesi jí očekává snoubenec, za kterým by mohla odjet, pokud se objeví někdo, kdo bude o chromou dívku pečovat místo ní. Edita je Hofmillerovým jednáním vedena k představě, že by mohla milovat a být milována. Postava rodinného lékaře, doktora Condora, se nechá zaplést do podniku, který není tak úplně v souladu s běžnou lékařskou prací. Na ostří nože je také plukovník Bubencič, jehož dobré jméno, a hlavně dobré jméno jeho šlechtěné jednotky, je v ohrožení. Jako by se tak dala v pohyb partie šachu, během níž každý táhne svými figurkami proti všem. Zkrátka a dobře, pro žádnou z postav Zweigova dokonale připraveného světa není možné nejednat. A: „*Jednání postav v dramatické situaci dramatu je jednání, které usiluje řešit činem, skutkem, konkrétní situaci, v níž lidé – řečeno co nejjednodušeji – nemohou dále žít. V tom je další naléhavost dramatické situace dramatu. Nemůže nechat lidem na vybranou, zda budou nebo nebudou jednat. Nemohou-li žít tak, jak žijí, stává se jejich existence nemožnou, potom prostě jednat za každou cenu musí. To je rozhodující pro postavení člověka v dramatické situaci dramatu. Dobré drama je takové, které všechny své postavy do takovéto pozice uvádí.*“⁵ Z tohoto hlediska, je dramatický potenciál Zweigova románu neoddiskutovatelný, jelikož autor své postavy do takové situace uvádí přímo mistrně.

Jan Císař označuje pojem *dramatický* jako něco, „*co vzniká na základě jednání ve smyslu působení.*“⁶ Postava dramatu dramatickou situaci „*vytváří, produkuje, ustavuje naprosto sama. Tím, že v nějaké situaci – tedy za jistých*

⁴ Císař 1999: str. 20

⁵ Císař 1999: str. 19

⁶ Císař 1999: str. 21

okolností, v určitém čase a prostoru – učiní rozhodnutí, jímž rozporuplnost, konfliktnost, a tedy tíživost a naléhavost této situace učiní pro sebe naprosto nesnesitelnou.“⁷ Dále hovoří o klasických dramatických textech, o Čechovových, Shakespearových a Sofoklových hrách, ale to, co píše, mohlo by zrovna tak platit o Zweigově *Netrpělivosti srdce*. „Dospěl jsem nakonec vždycky k tomu, že kvalita těchto literárních textů jako textů dramatických je v tom, že jejich postavy tváří v tvář určitým vnějším tlakům udělají takové rozhodnutí, jímž definitivně a s konečnou platností doslova a do písmene dotvoří či stvoří dramatickou situaci, jejíž nesnesitelnost je výsledkem jejich vlastního jednání.[...] Dramatické postavy si svým rozhodnutím stvoří nesnesitelnou situaci, aby veškerým svým dalším jednáním usilovaly tuto nesnesitelnost likvidovat, odstranit, zrušit.“⁸ Poručík Hofmiller jako by byl ztělesněním těchto definic.

Ze studia víme, že další dvě proměnné, které spoluvytvářejí dramatickou situaci, jsou čas a prostor. V obecné rovině onu zmíněnou (kýženou) nesnesitelnost dále stupňují. Zvyšují „napětí, svár, jež obsahuje postavení lidí, a zároveň jsou oba tyto prvky schopné přenést tento svár do širších souvislostí.“⁹ Odehrává-li se *Maryša* na moravské vsi mezi lety 1886 až 1888, má toto časové i prostorové umístění svůj důvod. „Tohle je časová a prostorová konkretizace dramatické situace. Aby ovšem tato konkretizace fungovala jako prvek, jenž přispívá k tvorbě dramatické situace, musí mít jisté náležitosti. Tyto náležitosti nějak musí ovlivňovat postavení lidí.“¹⁰ Císař hovoří o moravské dědině jako o „mikrokosmu“, kde se všichni navzájem znají.¹¹ Stejně tak funguje malé posádkové město a prostor kasáren. Možnost, že se o Hofmillerově jednání dozví všichni v kasárnách i mimo ně, a jeho pověst už bude navždy provázena tímto činem, je podle vypravěče hlavní motivací pro to, aby se na zámek vrátil. Je důležité, že se první karambol románu odehraje ve veřejném prostoru a na místě, které neposkytuje anonymitu velkoměsta. Stejně tak je důležitá armáda, jako prostředí, které postavu obklopuje. S povinnou uniformou se pojí uniformita, která je pro kontext vnímání postavy klíčová. Podle sociologické encyklopedie je uniformita „dobrovolná nebo vynucená jednota názorů, chování, vkusu apod.“¹² Úzce souvisí s tématem hlavní postavy, jedná se vlastně o jakousi komfortní zónu

⁷ Císař 1999: str. 21

⁸ Císař 1999: str. 21

⁹ Císař 1999: str. 22

¹⁰ Císař 1999: str. 22

¹¹ Císař 1999: str. 22

¹² Sociologická encyklopedie. Dostupné online: <https://encyklopedie.soc.cas.cz/w/Uniformita>

pro člověka, který ve skutečnosti neví, kým je. Stejně jako uniforma, je předurčena a předem vybrána příslušnost k určité skupině, k určitému myšlení, k určité konvenci chování. Nerozhodnuté duši je připravena šablona. Jedná se o prostředí, v němž je možné fungovat na „autopilota“. Sám poručík Hofmiller v románu hovoří o tom, že pokud by se nesetkal s Kekesfalvovými, následoval by předem určenou cestu kariérního postupu v pravidelných intervalech. Příslušnost k armádě nevyžaduje vědomí vlastní identity. Naopak, cíleně jej potlačuje. Díky takto nastavenému výchozímu bodu se zdrojem napětí stává okamžik, kdy autor postavu z obvyklé rutiny vytrhne a vrhne ji do situace a prostředí, které jí nejsou vlastní, a ve kterých se neumí chovat. V tu chvíli se rodí drama.

Dále je to kategorie času. Rozhodnutí ponechat příběhu jeho časové zařazení se jevílo jako samozřejmé. Pro dramatickou situaci postavy, kterou jsme v drammatizaci posílili, pro plukovníka Bubenčiče, je zásadní udržet v nejlepším stavu svou jednotku, která reprezentuje Rakousko-uherskou monarchii. Postavy se ovšem zasazením příběhu do roku 1914 ocitají nic netuše na hraně dvou epoch. A čas hraje ještě další roli. Třeba ve způsobu, jakým Zweig líčí Hofmillerovu první cestu ke Kekesfalvům. Fakt, že poručík přichází pozdě do nového prostředí, v němž už ostatní měli čas se aklimatizovat, a bude tak středem pozornosti, je sám o sobě zdrojem napětí. Funguje ale také směrem k jednání postavy. Zvyšuje úroveň její nervozity, nedává čas zorientovat se. V situaci, kdy musí Hofmiller získat od rodinného lékaře, doktora Condora, zprávu o Editině zdravotním stavu, zase přijíždí vlak, který nutí postavu jednat rychleji. Ve chvíli, kdy se objeví naděje, že Hofmiller vyvázne ze svízelné situace a Edita zmizí z jeho života do Švýcarska na léčení, zbývá přesně sedm dní, během kterých se i minuty nesnesitelně vlečou. Čas formuje podobu situací a hraje v *Netrpělivosti srdce* společně s prostředím významnou roli. Ve chvíli, kdy jim je věnována dostatečná pozornost, tvoří vodítko pro další práci.

Materiál, který připravuje Zweig ve své *Netrpělivosti srdce*, je nasycen dramatickým potenciálem. Je zde přítomno silné téma, nahlédnuté způsobem, který už sám v sobě nese napětí. Dramatické napětí mezi tím, co je správné, a tím, co je v dané chvíli možné. Okolnosti jsou voleny způsobem, který postavám románu každé rozhodnutí dále komplikuje. Situace jako by byly učebnicovými příklady dramatických situací. Zweig nutí postavy jednat, což je umění, které je vlastní každému dobrému dramatickému autorovi. Prostor a čas jsou zdrojem dalšího napětí, ať už se jedná o prostředí, které postavy formuje nebo o čas

konkrétních situací, který nikdy nedává příliš prostoru pro racionální úvahy. Hlavní postava pak daností své povahy působí jako katalyzátor a děj pohání zběsilým tempem kupředu. Nicméně od této dramatičnosti k divadelnosti vede ještě dlouhá cesta. Dostáváme se k mezičlánku, který tvořila dramatinace textu.

2. Mezi literaturou a dramatem

2.1. Dramatizace jako překlad

Jak je patrné z předchozí kapitoly, *Netrpělivost srdce* je komplexní a detailně propracované dílo. Znalost kontextu vzniku románu, a obdiv chovaný k Zweigově tvorbě obecně, pro mě ale začaly v určité fázi práce představovat spíše překážku. Od začátku jsem věděla, že dramatizace musí dílo jako výchozí materiál ctít, a nechtěla do něj násilně vnášet něco, co v něm není přítomno. Ale ukázalo se, že ani druhý extrém, v podobě pietního přístupu k původnímu dílu, není žádoucí. Naopak omezuje dramatický potenciál románu. Snaha „zachránit“ co nejvíce z jeho obsahu, dát promluvit každému tématu a zachovat brilantní práci s jazykem se ukázala jako lichá, jelikož to ani není v možnostech divadla jako média. V předchozích odstavcích píšu o řetězení dobře napsaných dramatických situací. Nabízí se představa, že je poměrně snadné dané situace vybrat a vytvořit tak dramatizaci. Jedná se ale o proces komplexnější.

Mnozí autoři hovoří o cestě od literatury k inscenaci jako o formě překladu, často je možné se setkat s pojmem *překódování*. Zdeněk Hořínek píše: „Z hlediska sémiotického můžeme nazírat inscenaci jako proces překódování: literární text se mění v text divadelní, tištěné slovo v jevištní dění. Tím se problematika inscenace přibližuje problematice překladu.“¹³ Linda Hutcheon ve své knize *Teória adaptácie*¹⁴ používá ten samý výraz. „Zmena na iné médium, alebo dokonca len pohyb v rámci toho istého, vždy znamená zmenu, alebo, jazykom nových médií, ‚nové formátovanie‘.“¹⁵ „V mnohých prípadoch adaptácií do iného média ide o ‚re-mediácie‘, teda predovšetkým o preklady vo forme ‚medzi-znakovej‘ transpozície z jedného znakového systému (napr. slová) do iného (napr. obrázy). Sú to preklady, no vo veľmi špecifickom zmysle: ako premeny alebo prekódovanie, t. z. kódovanie do novej série pravidiel a tiež znakov.“¹⁶ Jako překlad z jedné znakové soustavy do druhé, překlad *intersémiotický*, vnímá inscenaci také Císař (stejně jako Hořínek s upozorněním, že se jedná o zjednodušení).¹⁷ Dramatizace je první fází tohoto překódování, jedná se formu literárního překladu, kdy autor

¹³ Hořínek 1998: str. 167

¹⁴ Zatím neexistuje český překlad této knihy.

¹⁵ Hutcheon 2012: str. 32

¹⁶ Hutcheon 2012: str. 33

¹⁷ Císař 1999: str. 8; Hořínek 1998: str. 168

překládá z jazyka, kterým hovoří román jako literatura, do jazyka dramatického textu. „Významy, motivy a témata, které jsou v próze vyjadřovány narativně, jsou přeloženy do systému slovního a mimoslovního jednání.“¹⁸

Ve chvíli, kdy vnímáme dramaturgii jako překlad, je evidentní, že se jedná o komplexní proces, který jde daleko za hranice mechanického přepisu situací románu. První verze textu pro naši inscenaci zůstala na pomezí mezi literaturou a divadlem, a to stále spíše na straně literatury. Formální rozdělení na jednotlivé promluvy bylo vnějškovým řešením. Stalo se výchozím bodem pro další práci a mezifází na cestě k finální dramaturgii, kterou lze označit jako dialogizaci. Jako dramatický text byla nedostatečná, literatura dramatu neprospívala, dokonce mu překážela. Milan Lukeš píše: „Lyrické, epické, publicistické či naukové útvary nabývají fakultativním užitím přímé řeči živosti a konkrétnosti, dynamismu a prezentnosti, tedy kvalit, které jsou dramatu vlastní a jsou s dramatičností právem spojovány. Literární teorie hovoří, zvláště u románu, o uplatnění takzvaného cizího slova (řeči, textu) v rámci slova (řeči, textu) autorského a zkoumá jejich vzájemnou prostupnost. Přímá řeč je tímto sousedstvím poznamenána nezbytně, jak každý pokus pořídit dramaturgii románu výpisem promluv potvrdí: ty se často jeví verbálně zbytnělé a prozrazují, že jsou pouhým aspektem řeči autorské, a na druhé straně nenesou nezbytnou sémantickou zátěž promluvy v dramatu – vykazují na jedné straně přebytek, na druhé nedostatek.“¹⁹ Po přepsání situací *Netrpělivosti* nelze vyextrahované promluvy popsat lépe než jako *verbálně zbytnělé*. A to i přes to, že byly mnohokrát kráceny. Zároveň jako by jim pocitově chyběl pohyb, nebo lépe, napětí vycházející z jejich napětí na cíl. Jakkoliv se jedná o repliky skvěle provedené, pro potřeby dramatického textu je nutné s nimi vědomě nakládat jako s prostředkem k dosažení konkrétního cíle. Jako s *jednáním*.

Literatura a divadlo jsou dvě odlišná média. Proto je nutné způsob komunikace přeložit, překódovat jazyk jednoho média do druhého. Literatura pracuje s vyprávěním, divadlo předpokládá předvádění. (Románové) vyprávění je spojeno s pocitem minulosti, kdežto drama „je spjato s přítomností, která se při živém scénickém provedení stává materiální skutečností, která napomáhá diváckému ztotožnění a bezprostřednímu citovému prožitku.“²⁰ Také způsob jejich

¹⁸ Formulace prof. Vedrala.

¹⁹ Lukeš 1987: str. 47

²⁰ Lukeš 1987: str. 47-48

vnímání je jiný. „Pri spôsobe rozprávania – napr. v epickej literatúre – naše zapojenie sa začína vo sfére predstavivosti, ktorá je zároveň kontrolovaná vybranými, navádzajúcimi slovami textu, a tiež oslobodená – t. z. neviazaná hranicami vizuálneho a sluchového. Môžeme kedykoľvek prestať čítať; môžeme si niečo prečítať znovu alebo preskočiť dopredu; držíme knihu v našich rukách a cítime, rovnako ako vidíme, koľko z príbehu nám ešte zostáva prečítať. Ale s posunom k spôsobu predvádzania, vo filmových a divadelní adaptáciách, sme zachytení v neprestajne napredujúcom príbehu. A posunuli sme sa od predstavivosti k priamej perpcii – s jej kombináciou detailu a širokého záberu. Múd predstavenia náš učí, že jazyk nie jedinou cestou, ako vyjadriť význam alebo rozprávať príbeh. Vizuálne a gestické zobrazenia sú bohaté na komplexné asociácie; hudba ponúka sluchové ‚ekvivalenty‘ pre emócie postáv, aby tak vyprovokovala v publiku citové reakcie; zvuk všeobecne dokáže vystupňovať, zosilniť vizuálne a verbálne aspekty, alebo dokonca byť s nimi v kontraste. [...] Rozprávať príbeh v slovách, či už ústne alebo na papieri, nikdy nie je to isté ako predviesť ho vizuálne a sluchovo v ktoromkoľvek dostupnom performačnom médiu.“²¹

Do předchozího odstavce patří ještě věta: „Na druhej strane však predvedená dramatisácia nemôže priblížiť komplikovanú slovnú hru rozprávanej poézie alebo spájanie opisu, rozprávania a vysvetľovania, ktoré tak ľahko dosahuje prozaické rozprávanie.“²² Drama by se nemělo pokoušet napodobovat literaturu ve snaze postihnout vše, jelikož to z jeho podstaty ani není možné. Milan Lukeš píše: „Selektivnost, aspektivnost, mozaikovitosť a mezerovitost dramatického světa je jeho konstitutívni nezbytností, která vyplývá z jeho kvantitativních i kvalitativních možností.“²³ Kvantitativní charakteristikou má na mysli nezbytně omezený časový rozsah, únosnou délkou příslušného divadelního představení (několik dní trvající produkce bere v potaz, ale jsou zde vnímány spíše jako výjimka potvrzující pravidlo). Kvalitativní charakteristikou myslí omezení výrazových prostředků na přímou řeč (slovní a mimoslovní jednání). Kusost dramatického světa je „projevem a důsledkem (už prokazované) systémové otevřenosti dramatického textu: ta není jeho mankem, ale faktorem podněcujícím, umožňujícím tvořivost jiného druhu umění, s nímž je drama spjato – umění divadelního.“²⁴

²¹ Hutcheon 2012: str. 39

²² Hutcheon 2012: str. 39

²³ Lukeš 1987: str. 62

²⁴ Lukeš 1987: str. 62-63

2.2. Téma

Linda Hutcheon píše: „*Pri posune od rozprávania k predvádzaniu sa dielo musí adaptovať pre dramatickú prezentáciu: opisy, rozprávanie a vyjadrené myšlienky sa musia prekódovať do reči, akcií, zvukov a vizuálnych obrazov. V tomto procese adaptácie dochádza nevyhnutne k istému opätovnému zdôrazňovaniu a sústredeniu sa na témy, postavy a zápletku.*“²⁵ Milan Lukeš dodává: „*Míra rozvinutí a pojmenování dramatického světa je pod přísnou kontrolou jeho tematické užitečnosti a že kritériem tu je, nakolik jeho zveřejnění napomáhá dramatickým postavám aktuálně jednat, tj. slovním jednáním se projevovat.*“ Dramatický text musí být dostředivý. Směřuje ke konkrétnímu sdělení. Aby mohl vzniknout text předpokládající inscenaci, která s divákem komunikuje, je nutné jasně stanovit, co má komunikovat. Abstraktní pocit chybějícího „pohybu“ v první verzi pravděpodobně pramení právě z potřeby její větší dostředivosti. Dramatizaci byla v první fázi, předložené na bakalářských zkouškách v roce 2020, oponentkou Darjou Ullrichovou a školitelem Janem Vedralem právem vytýkána absence vlastního názoru. Stále se jednalo o tutéž snahu postihnout vše z románu, v níž se rozpustilo jasné sdělení (byla vším a zároveň ničím). Proto se přesná artikulace tématu stala důležitým milníkem na cestě k finálnímu textu. Aby mohla práce na dramatizaci pokročit, bylo třeba se vrátit k interpretaci textu a k přesnější formulaci tématu inscenace.

Už od prvního čtení vnímám *Netrpělivost srdce* jako dokonalou psychologickou studii lidské slabosti. Je evidentní, že hlavní postava trpí neschopností říci ne, odmítnout laskavost. Může se zdát, že tématem románu je soucit. Hofmillerovi je chromé dívky tak líto, že jí nemůže nic odepřít. Zweig na začátku románu píše: „*Je dvojí soucit. Jeden, ten zbabělý a sentimentální, který je vlastně jen netrpělivostí srdce, aby se co nejrychleji zbavilo trapného dojetí cizím neštěstím, soucit, který vůbec není soucítěním, nýbrž jen instinktivním odvrácením cizího utrpení od vlastní duše. A ten druhý, který jediný má smysl – ten nesentimentální, avšak tvořivý soucit, který ví, co chce, a je odhodlán trpělivě a s účastenstvím vydržet až do konce svých sil a ještě za něj. Člověk může člověku pomoci, jen když jde až na konec, až na nejzazší trpký konec, jen když má velikou trpělivost. Jen když se přitom obětuje sám, jen potom!*“²⁶ Klade vedle sebe obětavý

²⁵ Hutcheon 2012: str. 55

²⁶ Zweig 1989: str. 5

soucit, který jako by reprezentoval jeho doktor Condor, a ten druhý, povrchní a těkavý „soucit“, kdy se člověk nedokáže oprostít od sebe a svých pocitů. Ale naše interpretace, která bude dál formovat dramaturgii a realizaci, se ptá, zda je to skutečně soucit, který Hofmiller vede k takovému jednání. A jestli to není spíše ona zmíněná netrpělivost srdce, kterou na základě četby románu, a přes urputnou snahu vypravěče se obhájit, interpretujeme po svém.

Z románu vyplývá, že netrpělivost srdce, kterou Hofmiller trpí, je mnohem více v souladu s tím, co říká doktor Condor, který ji stanovuje jako Hofmillerovu diagnózu: „*Nelíbí se mi rychlost, s níž se rozhodujete a opět od svých rozhodnutí upouštíte.*“²⁷ Poručík Hofmiller je člověk bez vlastní identity. Narodil se do průměrné rodiny, čeká ho průměrný a předem naplánovaný kariérní postup v armádě, která nepředpokládá individuální vývoj. Naopak ho potlačuje. Nevyvíjí se, protože nemusí. Jeho netrpělivost srdce je podle mne nedostatečným vědomím sebe, nedostatečnou důvěrou v sebe a závislostí na externí validaci. Zjednodušeně řečeno, Hofmiller nemá dostatečně pevný vnitřní základ, proto se rozhoduje podle toho, co si myslí, že od něj požaduje okolí. S cílem vyhovět, být přijat, zapadnout. Proto pro něj nejsou tak důležité luxusní doutníky a zlatá tabatěrka (jakkoliv jsou tyto radosti příjemné), jako neustálé ujišťování o tom, že je vzácný člověk a vědomí toho, že jeho existence může být zdrojem štěstí pro někoho druhého. Jedná se o soucit, který nesměřuje ven, k Editě, ale dovnitř. Hofmiller má poprvé v životě pocit, že má jeho individuální existence nějaký význam. Proto se ale příběh komplikuje ve chvíli, kdy Kekesfalvovi začínají požadovat víc než pravidelné návštěvy. Už je pozdě se vymezit, Hofmiller by přišel o status dobrého člověka. Představa toho, co všechno by si o něm ostatní lidé mohli myslet, je pro něj nesnesitelná. Právě proto, že je na vnějším hodnocení zcela závislý. Jeho netrpělivost srdce, ve smyslu absence vlastní identity, ho nutí jednat zkratkovitě. Ne tak, jak je to nelepší, ale tak, jak žádá situace.

Soucit v našem případě není tématem, ale motivem tak, jak o něm mluví Císař. Motiv je „*nejelementárnější částí fabule dramatu, která se vztahuje k informaci o příčinách jednání postav. Zobrazuje nějakou skutečnost, která spoluutváří postavení lidí v nesnesitelné životní situaci (dramatické situaci dramatu).*“²⁸ Jako příklad uvádí motiv Vávrova majetku, který je společným zájmem postav v prvním jednání Maryši. Postavy mají jiný názor na řešení situace,

²⁷ Zweig 1989: str. 252

²⁸ Císař 1999: str. 41

keré je výrazem aktivity postavy. „Tato aktivita vždycky zakládá vztah postav k něčemu nebo k někomu a z tohoto vztahu roste téma.“²⁹ Motivy se, stejně jako motiv soucitu v *Netrpělivosti*, vracejí, opakují a procházejí celým dílem. Není to jen soucit, je to i otázka povinnosti, kterou člověk nese za druhého a jeho utrpení. Z těchto motivů se skládají motivické linie. „Tyto motivické linie se mohou už projevovat jako prvky kompoziční. Upozorňují důrazně na některé jevy, skutečnosti, jež chtěl autor zvýraznit. Spojením motivů, které se týkají jednoho jevu, jedné skutečnosti, vzniká nakonec jednolitý pohled na danou skutečnost. Motivická linie už není pouhou informací o něčem. Je také rovinou, která nabízí určité hodnotící stanovisko autora, respektive díla, k této skutečnosti. Vzniká téma představující tento pohled, toto stanovisko, tento postoj k něčemu či někomu.“³⁰

Ve chvíli, kdy je jasně stanoveno téma naší inscenace, cesta k dostředivosti vede skrze jednotlivá rozhodnutí, jaké situace ponechat a co v nich musí zaznít, jaké repliky jsou pro jeho komunikaci klíčové a jaké jsou naopak pro příběh a jeho sdělení zbytečné. Podle Milana Lukeše je každý takový zásah do textu „rozhodnutím, co je a co není důležité, co musí zůstat, a co je možné oželeť; i rutinní škrty mění frekvenci motivů a jejich poměr; a redukce sama není jen úbytkem, ale také zvýrazněním toho, co zůstává ... Slovem, každá úprava je interpretací a projevem jistého přečtení, výkladu textu a jako taková legitimuje svého autora, a nejen jeho: mnohdy ještě výrazněji širší kontext literární, divadelní, společenský v konkrétní historické situaci.“³¹ Je důležité si uvědomit, že autorem dramatisace už není Stefan Zweig, ale Monika Hliněnská. Odtud plyne stále větší svoboda v odebrání nepotřebných pasáží (ve smyslu zbytných pro artikulaci zvoleného tématu) a dopisování situací a replik. Další práce bude cílit na zachování a posílení sdělení, ale zároveň na jeho artikulaci prostředky, které jsou vlastní divadlu, ne literatuře.

²⁹ Císař 1999: str. 42

³⁰ Císař 1999: str. 43

³¹ Lukeš 1897: str. 20

2.3. Rámcová situace

Všechny dále uvedené problémy, s nimiž se dramaturgie potýkala, se do velké míry v procesu její tvorby prolínaly. Pro přehlednost a srozumitelnost se je pokusím rozdělit do několika podkapitol, z nichž první se bude zabývat otázkou rámce celé hry, jelikož se od něj odvíjí většina ostatních řešení. Určitou část přípravy dramaturgie tvořilo potácení se mezi hledáním rámcové situace a prací na řešení závěru hry. Koncentrace jeho událostí a absence „osnovy“ na kterou by bylo možné je umístit, vedly opakovaně k zahlcení a k paralýze, která vznik dramaturgie zpomalovala. Potřeba řešit a vyřešit všechny problémy naráz byla kontraproduktivní. Nakonec bylo nutné si stanovit priority. Tou první se stalo řešení rámce, které mělo ideálně vést k smysluplnému uspořádání událostí konce.

Od začátku jsem věděla, že příběhu nechci brát formu osobní výpovědi. Mým cílem bylo zachovat dynamiku mezi vědomím toho, co je správné, a pozorováním vlastního nedokonalého jednání v dané situaci. Na druhou stranu, i zde platí to, co bylo řečeno o dramatické situaci. Pokud by se jednalo o vyprávění jako takové, ve smyslu pouhého referování o událostech minulých, nebude rámcová situace sama o sobě dramatická. „Vnitřní“ situace, o kterých postava mluví, toto kritérium splňují. Je možné je rozehrát. A rámec se jim musí vyrovnat. První variantou bylo, že posluchačem bude divák. Nabízí se situace, kdy Hofmiller přebírá významnosti, a má potřebu se před diváky obhájit, že si ho nezaslouží. Ale je otázkou, zda v sobě toto řešení nese potřebné napětí. Hofmiller by měl příběh vyprávět někomu konkrétnímu, s konkrétním cílem. Z logiky románu vychází dvě možné postavy, obě jsou v pozici autority. Románový doktor Condor představuje autoritu morální, plukovník Bubenčič je výše v hierarchii. Na místě je otázka, co je výhodnější. A to je v dramatu zákonitě to, co je podstatně horší pro dramatickou postavu, co jí do cesty klade překážky. Proto bude výhodnější postavit Hofmillera před Bubenčiče, který nejen, že je nejvyšší možnou autoritou, ale zároveň budí respekt už jen svým chováním.

Jako základ volíme s dramaturgem Davidem Košťákem situaci, kdy na konci románu přichází v noci Hofmiller za Bubenčičem neupravený a opilý, aby mu sdělil, co se stalo, oznámil mu, že se odchází zastřelit a požádal ho, aby mu pomohl zahladit stopy. Poručík musí překonávat překážku konvence, je maximálně nevhodné dorazit za nadřízeným v tuto hodinu, v takovém stavu a žádat o rozhovor. Zároveň překonává strach z pověstné prudkosti nadřízeného. Všechno

jako by ho tlačilo z kanceláře ven, Hofmiller ale s překážkami musí bojovat, protože mu palčivost vlastní situace nedovolí odejít. Celé jeho vyprávění je soubojem se sebou samým a zároveň bojem o čas. Stupňuje se netrpělivost nadřízeného, proti které ale zase stojí Hofmillerova manická potřeba sdělit každý detail, který je podstatný pro pochopení toho, že v daný moment nebylo možné jednat jinak. Zároveň ho tlačí čas skutečný. Všichni, kteří jsou ve věci zapleteni, se brzy probudí a zjistí, jak se Hofmiller zachoval.

Co se týče okolností, které rámec dále formují, ty vznikají z potřeby vytvořit také Bubenčičovi podmínky, které postavu dostanou na pomyslné ostří nože. V románu je sice situace nočního rozhovoru porušením konvence, a Hofmiller by si nic takového neměl dovolit, z reakce plukovníka ale vyplývá, že je na různá extempore svých svěřenců zvyklý (a očekává zprávu o rvačce v nálevně nebo nechtěném těhotenství). Hofmillerův příběh ho začne zajímat ve chvíli, kdy se dozví, že se může jednat o skandál veřejný. Má tedy najednou svůj vlastní zájem a cíl – aby se věc vyřešila v tichosti. Dramatizace tuto motivaci posiluje, plukovník je v noci ve své kanceláři proto, že očekává důležitý hovor. Setkání Hofmillera s Bubenčičem přesouvám do noci, která následuje po atentátu na Ferdinanda d'Este, vycházím z předpokladu, že přetížená telefonní síť a všeobecný zmatek pozdrží cestu této zprávy. Je ovšem nutná mobilizace armády. A když telefon konečně zazvoní a spojení na chvíli trvá, je Bubenčič stručně vyzván, aby čekal na další pokyny, protože bude jeho pluk potřeba. Plukovník Bubenčič se v románu i dramatizaci realizuje skrze armádu, je voják tělem i duší. Cepuje svou jednotku a očekává, že bude jeho úsilí doceněno. Očekává zprávu, ale také třeba rovnou inspekci, možná od samotného císaře pána, což je v logice postavy zcela dobře možné. Každopádně nyní ví, že se od telefonu nesmí hnout, hovor může přijít každou chvíli, protože nastala výjimečná situace. Právě nyní tedy musí být jednotka v perfektním pořádku. To se ale neslučuje s palčivostí, s jakou Hofmiller pociťuje svůj problém. Plukovník si přeje, aby se Hofmiller co nejdříve uklidnil, opustil kancelář a dal se do pořádku. Pro Hofmillera není možností opustit kancelář dřív, než bude se svým vyprávěním u konce. Zájmy postav jdou přímo proti sobě, ve hře je čas, prostředí i okolnosti. Takto vyřešený rámec splňuje požadavky dramatické situace a uvolňuje cestu další práci.

2.4. Praktické problémy dramatizace

Ve chvíli, kdy byl vyřešen rámeček a formulováno téma, bylo nutné se vypořádat s rozsahem jednotlivých situací, s přebytkem textu, který je spíše počtou autorovi než tvarem předpokládajícím realizaci. Jak píše Lukeš, dramatický dialog má svá specifika a požadavky. Není totožný s běžným dialogem v životě, „*vyniká informační uspořádaností a intenzitou, tedy vystupuje z tohoto hlediska – také – jako vysoce koncentrovaný obraz mluvené řeči.*“³² Další práce spočívala v rozhodování o důležitosti každé repliky, jejich škrtnutí, ale také jejich přidávání, v souladu s tím, co píše Císař. Tedy „*z hlediska funkce jednotlivých promluv postav jako částic motivu. A nejspolehlivějším vodítkem pro posuzování jednotlivých motivů může být posouzení, jak vyjadřují zájmy postav.*“³³ Rozhodnutí se zakládá na tom, co postava sleduje a v jakém vztahu je její replika k tomuto zájmu. Promluvy, které posouvají příběh, jsou pro jeho komunikaci nezbytné, a hlavně, jsou jedním sledujícím konkrétním cílem, zůstávají. Naopak jsem se snažila zbavit tendence „dovysvětlovat“ pomocí vyprávění a malování detailů, které příběhu neslouží.

Ve chvíli, kdy byl dokončen proces čtení a analýzy románu, mi bylo doporučeno „zapomenout na předlohu“ a tvořit dramatický text, který z ní sice vychází, ale je svébytným dílem, právě proto, že hovoří vlastním jazykem. Práce „s knihou v ruce“ se opravdu nevyplatila, nebyla příliš efektivní. Stále jsem bojovala v podstatě o každou větu, která mi přišla působivá ve své realizaci. Zejména pokud šlo o rozvláčné promluvy doktora Condora, který uvažuje v intencích medicíny i ve chvíli, kdy hovoří o běžných záležitostech. Každý jeho argument se mi jevil jako logický a obávala jsem se, že bude jeho projev ochuzen, pokud nebude mít stejnou strukturu, jako má ve Zweigově románu. To samé u promluv pána z Kekesfalvy. Jeho opatrné našlapování kolem problému, které se jeví jako nesmělost, ale ve skutečnosti je nástrojem k dosažení cíle, jsem měla potřebu zachovat i v jeho slovech, četných pauzách a tendenci jednu větu začínat třikrát znovu a lépe. Navíc se stále jednalo o souboj se zmíněnou potřebou postihnout vše. Rezignace na ni byla osvobozujícím pocitem a zásluhou inspirativní spolupráce s dramaturgem Davidem Košťákem, který ke svobodě v uvažování a osvobození se od (přehnaného) lpění na předloze nabádal od samého začátku. Jak už bylo řečeno,

³² Lukeš 1987: str. 52

³³ Císař 1999: str. 42

dramatický autor (v našem případě autor dramatisace) nemá k dispozici stejné prostředky jako autor románu, v možnostech divadla jako média není postihnout vše, co v dané chvíli postava cítí a zamýšlí.³⁴ Tato snaha je zbytečná, stejně jako je kontraproduktivní. Mimo jiné omezuje tu přitažlivou vlastnost dramatického textu, která ponechává prostor pro vlastní vklad. Pro dramatický svět platí, že má „nezbytně selektivní, aspektový a mozaikový ráz, že je vytvářen vybranými konkrétními detaily, které jsou ve funkční podřízenosti k aktuálnímu jednání dramatických postav, a že je nezbytně mezerovitý. Umění dramatického autora nezáleží jenom v tom (nebo: ani ne tak v tom), co všechno „stihne“ prostředky přímé řeči zachytit a vyslovit (...), ale také v tom, co všechno si troufne zamlčet.“³⁵ Je také nutné si uvědomit, že divadlo disponuje vlastními mimoliterárními prostředky, kterými lze únik literárních informací kompenzovat.³⁶

Jako příklad za všechny poslouží situace, v níž literatura s divadlem (vyprávění s předváděním) zápasily nejdéle. Jedná se o situaci, kdy má Hofmiller za úkol získat od Condora informace o Editině zdravotním stavu. Ta končí tak, že doktor důvěřivému poručíkovi vypráví příběh o skutečném původu pána z Kekesfalvy a odhaluje jeho pravou tvář. Postavy odchází do vinárny, kde si příběh vypráví. Teprve potom se Hofmiller vrací k otázce Editiny diagnózy. Mé lpění na této situaci vycházelo z přesvědčení, že v ní zazní důležité informace. Ale informace skutečně pouze zněly. Situace se vyprávěla místo toho, aby se děla. Navíc výrazně zpomalovala tempo textu. Nepomohla ani snaha o její proškrtání, ani formální vnějšíková proměna v dialog přidáním Hofmillerova příkyvování a dotazů. Nakonec musela projít dvojí úpravou. Část s příběhem Kekesfalvy byla nemilosrdně škrtnuta. Ale význam se neztratil. Naopak. Pouze jsme ho ve spolupráci s hercem představujícím Kekesfalvu přetransformovali v jemné předitivo, které tvoří jeho postavu. V Condorově monologu se dozvídáme, že pán z Kekesfalvy přišel ke svému majetku podvodem. Okradl důvěřivou ženu, které se mu poté zželelo, takže si ji vzal. Žena zemřela a jediná dcera, kterou měli, ochrnula. Nabízí se interpretace, že dceřino ochrnutí a manželčina smrt jsou trestem za Kekesfalvovo nečestné jednání, který dopadl na nepravé. A Kekesfalva se nyní vší silou snaží osud zvrátit. Z něčeho, co by divák v toku řeči možná ani nepostřehl, tvoříme motivaci, která pohání Kekesfalvovo jednání. Jeho minulost zdatného obchodníka, o které Condor mluví, se zase projevuje tak, že postava u každého člověka dokáže

³⁴ Lukeš 1987: str. 62

³⁵ Lukeš 1987: str. 62

³⁶ Lukeš 1987: str. 24

velice rychle odhadnout jeho cenu. Urputnost, s jakou v mládí získával peníze, se proměnila v jednání, kterým Hofmillera láká do svých sítí. V románu se díky této situaci Hofmiller poměrně brzy dozví, co je Kekesfalva zač. Může bojovat s tím, co o něm ví. Proti tomu stojí potřeba zavděčit se. V dramatinaci je to nahrazeno odstupem vyprávění. Hofmiller manipulaci vnímá, ale stejně se jí v situacích nedokáže ubránit. Kekesfalvova povaha je pojmenována až na závěr Bubenčičem. A Hofmiller v průběhu celého příběhu pouze mívá náznaky, které ho měly včas upozornit. O charakteru Kekesfalvy se nedozvídá z vyprávění, které postrádá napětí, ale jeho obraz se skládá po celou dobu představení v poručíkově (a divákově) mysli.

Situace ale nesmí zmizet úplně. Na jejím konci se Hofmiller od doktora dozví o nové léčebné metodě, která by Editě možná mohla pomoci. Doktor klade důraz na to, že nemůže slíbit zázrak, ale Hofmiller, který je vzápětí překvapen Kekesfalvou, pod tíhou situace (a toho, co nazývá soucitem) slíbí víc, než by měl. Druhá úprava proto spočívá ve vytvoření takových podmínek, které situaci promění ve skutečně dramatickou. Klábosení ve vinárně kritéria nespĺňuje. Důležitý je Hofmillerův úkol – zjistit, zda se Edita skutečně uzdraví. Opět využívám faktory času a prostředí. Poručík s doktorem se v dramatinaci vypraví rovnou na nádraží, skrz déšť a bouřku, k vlaku, který zrovna přijíždí. Condor bude za chvíli nastupovat, Hofmiller ovšem nesmí odejít bez odpovědi. Potřebuje se dostat k věci. Condorovo vyprávění se díky tomu stává překážkou. A jakmile Hofmiller informaci na poslední chvíli získá, a za Condorem zapadnou dveře vlaku, za poručíkem už stojí zmrzlý a promočený Kekesfalva, který se domáhá odpovědi. Okolnost deště a větru, stejně jako to, že se Hofmiller dozvěděl, že Kekesfalva (kterého má stále za ušlechtilého člověka) sám bojuje se zdravím a měl by se šetřit, tlačí na poručíkovu jednání. Postava nedostává čas na vydechnutí. Musí jednat pod tlakem situace, okamžitě. A právě to se snaží u každého rozhodnutí Bubenčičovi vysvětlit. Zároveň je ale vlastní pamětí do situací znovu vrhán a musí je před očima diváka znovu řešit.

Vyřešení této situace poskytlo klíč k řešení ostatních. Úkol zněl jasně – nedat Hofmillerovi vydechnout. Část románu, kde se opakuje série návštěv, během kterých je Hofmiller přijímán jako vzácný host, nahrazujeme scénickými prostředky. Vypravěč v románu popisuje epizodu, kdy projíždí kolem zámku na svém koni a je mu připomenuto vlastní privilegium – uvědomí si, že on má svobodu se volně pohybovat a Edita nikoliv. Hovoří o jakémsi novém impulsu, novém citu.

Možná je jím stud, který pak další návštěvou zakrývá. U další návštěvy ale přiznává, nakolik mu imponuje pozvání na zámek, skutečnost, že je představován a poprvé viděn v takové společnosti. Po této návštěvě, kdy v jeho společnosti Edita ožívá, je zahrnut Kekesfalvovými vděkem a různými formami poct a materiálních pozorností. Román tak jako by vedle sebe stavěl tento „soucit“ a zároveň to, co za něj Hofmiller dostává. Proto je vyňata pasáž, kde Hofmiller hovoří o tom, jak ho „udivilo, že takový nepatrný, obyčejný, rozpačitý důstojník skutečně dokáže udělat někoho tak velmi šťastným.“ „Já, poručík Hofmiller, jsem mohl někomu pomoci, já mohl někoho utěšit?“³⁷ Jako by to bylo spíš to nově objevené „já“, co Hofmillera fascinuje víc než objekt jeho soucitu. Proto ho dramaturgie nechá tyto věty pronášet, ale současně v sobě nese scénická poznámka obraz toho, jak je zasypáván poctami, dary a blahobytem. Vše, co román popisuje, funguje zde v návodné montáži. Hofmiller, stejně jako v románu, hovoří o pomoci druhému, zároveň ale blaženě blafe ze zapáleného doutníku. Děje se to samé, jen koncentrovaněji, na menší ploše, s cílem zvýraznit účinek takového soucitu dovnitř, komunikovat směrem k tématu.

Stejně jako první pozvání na zámek probíhá v románu po několik dní, skrze několik návštěvenek, jsou i další události podobně roztroušeny. V románu Hofmiller teprve po několika týdnech návštěv na zámku omylem narazí na své přátele v kavárně. Hofmillerovi naší dramaturgie však vpadají kumpáni do zad okamžitě, jakmile zmizí poslední zámecká postava, která ho obvěšuje blahobytem. Děje se tak stříhem, čímž komunikujeme pocit, který postava zažívá, když na přátele neplánovaně narazí. V románu se společnost diví jeho oblečení, jeho nové zlaté tabatěrce. U nás divák vidí, jak si vojáci pohazují s tabatěrkou, kterou teprve před okamžikem vsunula Ilona Hofmillerovi do kapsy. Cítí parfém, který ještě před okamžikem Kekesfalva rozptýlil ve vzduchu. V metaforické rovině, která se zde realizuje, jako by kumpáni z Hofmillerova „cítili“ jeho spřažení s Kekesfalvou. Proto si ho dobírají. V románu má postava čas, aby mu posměšky vrtaly hlavou. „Nechovám se skutečně jako příživník?“, ptá se. „Chodíš k těm bohatým lidem skutečně jen ze soucitu... Nevězí za tím také notný kus ješitnosti a požitkářství?“³⁸ Dramaturgie a románová předloha mají společné to, že tyto myšlenky vyprovokuje setkání s „druhým světem“. V dramaturgii jsou ale události opět koncentrovány a Hofmillerovy světy se k sobě nebezpečně přibližují.

³⁷ Zweig 1989: str. 48, 49

³⁸ Zweig 1989: str. 61

To, co je v románu stránka nejpřesněji popisující daný myšlenkový proces, musí být v dramatu rozhodnutí v situaci, která nutí k jednání. Prostředí a čas dostávají postavu na ostří nože. Hofmiller nepřichází do kavárny po návštěvě u Kekesfalvu, ale před ní. Nečekaně potkává své kumpány, Ferenze s Józim. Pokud by řekl, že spěchá na zámek, potvrdil by jejich domněnky. Zároveň ale skutečně spěchá a každá další minuta, kterou zde stráví, prodlouží zpoždění, které bude mít na zámku. Žádná varianta není ideální. Volím a dopisuji vojákům ty repliky, které jako by naznačovaly, že je Hofmiller na zámku vydržován a má přímo povinnost se tam dostavit. Zároveň takové, kterými vojáci dávají jasně najevo, že ho vyřazují ze svých kruhů. Musí se okamžitě rozhodnout, jak bude jednat. A zůstává, aby dokázal, že stále patří i sem. Na co se v románu může v klidu připravit, musí v dramatu řešit okamžitě.

Střídání prostředí, které Hofmillera předbíhá, pomáhá artikulovat téma vratké identity a potřeby zapadnout všude. Proto po situaci obletování u Kekesfalvů vrháme Hofmillera rovnou mezi přátele. A mezi tyto přátele poté zase Ilonu. Hofmiller v románu říká: „*Nevědomky netouží mé jedno já vědět o tom druhém; někdy již nejsem schopen rozlišit, kdo vlastně je skutečný Toni Hofmiller, ten ve službě, nebo ten u Kekesfalvů.*“³⁹ Proto necháváme Hofmillera mezi prostředními přebíhat, stavíme ho do pozice, kdy musí jedno od druhého odhánět a snažit se hranici mezi nimi udržet. A vše musí působit proti němu. V románu má Hofmiller čas se omluvit kamarádům a rozběhnout se za Ilonou, které slíbí, že následující den dorazí. To skutečně udělá, přichází na zámek, kde mu Edita ostře vyčte, že nepřišel. Odmítne jeho soucit a řekne mu, aby nechodil, pokud mu to není milé. Edita je poté odvezena sluhou, Kekesfalva odvádí Hofmillera do ústraní a žádá ho, zda by nemohl od doktora Condora zjistit, jaký je skutečně Editin zdravotní stav. Události jsou od sebe bezpečně izolovány. I v prvních fázích dramatizace tomu tak bylo (opět důsledek prvotního věrného kopírování románu), nicméně to opět není výhodné. Řešili jsme, jak od sebe pomocí stylizace oddělit jednotlivé dny, ale tento postup by mohl omezit dramatickost. Proto vzniká verze, která přivedla vše do jednoho večera.

Ve snaze nedat postavě vydechnout, akcentovat kolotoč, do kterého se člověk svým jednáním dostává, zůstává v dramatizaci Hofmiller ve vinárně už to odpoledne, kdy je očekáván u Kekesfalvů. V ten samý den ho tam přichází hledat

³⁹ Zweig 1989: str. 56

Ilona, a jemu není dopřáno, aby s ní byl skutečně sám. Musí balancovat mezi ní a kumpány. Výčitky a představu Edity, která ho očekává, zahání alkoholem. Pod jeho vlivem ztrácí soudnost a schopnost odpovídající reakce. Takže nečeká na další den, ale vyráží situaci zachránit ještě týž večer (v inscenaci okamžitě – zámek se objevuje stříhem). Jeho sebevědomí, do kterého se propíjí, ovšem ještě více vydráždí Editu, která na něj celé odpoledne čekala. Jakmile se Hofmiller sotva vzpomene z jejího záchvatu, je doslova lapen Kekesfalvou. Při rozhovoru, který je spíš Kekesfalvovým monologem, na něj pak kromě zámeckého pána působí ještě další okolnosti, které mají vliv na jeho rozhodování (nepřišel, poté dorazil opilý, silně Editu rozčílil, dokonce jí ještě zapálil cigaretu...). A jakmile slíbí, že se doktora na Editin zdravotní stav zeptá, Condor mu okamžitě vpadá do zad. Je před žízňivým Hofmillerem pohoštěn, aby byli oba vrženi do situace, kdy musí poručík informaci získat, protože na nádraží už houká doktorův vlak... Ve chvíli, kdy takto krystalizuje text, vznikají jasné požadavky na scénografii, která dále pomáhá textu.

Vývojem prošla také práce se scénickou poznámkou. Zpočátku jsem ji používala jako způsob záchranu některých významů. Jsem si vědoma toho, že se částečně jednalo také o úzkostnou potřebu mít nad textem větší kontrolu a poznámkou rovnou režírovat. Případně jsem se její pomocí snažila řešit situace, u kterých se nedařilo zprostředkovat obsah dialogem, tedy překódovat význam ve slovní jednání. Mimoslovní jednání se mělo redukovat na obsáhlejší popis toho, co postava dělá. Ale to není totéž. Síla mimoslovního jednání se projevila zejména během procesu realizace. Kdyby měl vzniknout text hry, zaznamenávající inscenaci, pán z Kekesfalvy by například patřičně zdrceně říkal doktoru Condorovi: „*A vy už chcete jít pane doktore?*“, zatímco mu horlivě obléká plášť, hlavně aby už byl venku s poručíkem Hofmillerem a utrousil cokoli o Editině zdravotním stavu. „*Rychle obléká Condorovi plášť*“ už by nebyl pouze popis nějaké činnosti, ale jednání, která ve spojení s replikou pomáhá generovat konkrétní význam. Skutečné umění dramatika (i autora dramaturgie) spočívá ve schopnosti vytvářet dramatické situace „*a to především přímou řečí za pomoci vedlejšího textu.*“⁴⁰ Ne nadarmo jsou poznámky textem vedlejším, nesou sice důležité informace, ale pravým uměním je najít takovou formu slovního zprostředkování, která obsahuje podstatnou část informace v sobě, aniž by měla potřebu dovysvětlit vše. Poznámka je berličkou, „*je svou podstatou předpisem, návrhem, možností; promluvy však*

⁴⁰ Lukeš 1987: str. 45

*jsou skutkem, kterým se teprve drama jako zvláštní literární dílo legitimuje.*⁴¹
*„Drama má jedině dialog, který v sobě nese impulsy k jednání.“*⁴² Pravým uměním je dovolit významům, aby pronikly do dialogů samých, aby se skrze repliky staly jednáním. Zároveň je nutné si uvědomit, že snaha dopovědět textem vše je překážkou oné inspirativní mnohovýznamnosti, která dává prostor dalším aktérům v inscenačním procesu a divákově fantazii. Je samozřejmě možné další informace, případně události, které se odehrály mimo situace dramatu, proměnit v promluvy postav (i o to jsem se v textu pokoušela), ale před tím Císař také varuje. Říká, že *„čím méně má fabule dramatu těchto událostí, jež nelze vyprávět teď a zde a o nichž se pouze v nějaké podobě vykládá, tím lépe pro ni.“*⁴³ Naše praxe potvrdila pravdivost tohoto výroku.

⁴¹ Lukeš 1987: str. 46

⁴² Císař 1999: str. 37

⁴³ Císař 1999: str. 37

2.5. Postavy

Bylo nutné rozhodnout, jak se vypořádat s velkým množstvím postav románu, zejména s vedlejšími postavami služebných, lékárníků a vojáků. Nastavený princip, že se Hofmiller vrací do svých vzpomínek, umožňuje pracovat pouze s postavami, ke kterým má silný vztah a které jsou pro vyprávění důležité. Z kasáren zůstává poručík Bubenčič a Hofmillerovi nejbližší kumpáni Jóži a Ferenz. Z postav zámku pracuje dramaturg pouze s Kekesfalvou, Editou a Ilonou. Mezi těmito dvěma prostředími stojí doktor Condor se svou ženou Klárou. Tímto řešením se dramaturg připravuje o možnost skutečně „davových“ scén, které staví na přítomnosti většího množství lidí. O tom více v příslušné kapitole.

Redukce počtu postav ale zároveň poskytuje možnost pracovat s těmi zbývajícími více do hloubky, což prospělo zejména postavě Ilony, které román tolik prostoru neposkytuje. V dramaturgii jsou jí připsány vlastní repliky, její přítomnost v situacích nahrazuje přítomnost služebnictva a zároveň připravuje prostor pro nedorozumění s Hofmillerem. Ilona je v domě v podstatě služkou (za péči o Editu dostane věno, aby se mohla provdat), Hofmiller si ale její přítomnost může vykládat jako zájem o svou osobu. V románu je to Ilona, která se Hofmillerovi líbí. Její příchod do ospalé atmosféry je událostí, je to ona, kdo Hofmillera zve na zámek. Ten se postupně přátelí s oběma dívkami, i když v situaci setkání s Ilonou mimo zámek doslova říká: *„Neboť mám upřímnou radost, že právě tu reprezentativní z obou potkávám ve svém druhém světě, a jestli mě s tou dívkou, hezkou jako obrázek, uvidí kamarádi, tím lépe.“*⁴⁴ V průběhu času ji ale začíná vnímat jako přítelkyni, jelikož se relativně brzy dozví o skutečnosti, že je zasnoubená. Takto „vlažné“ stanovisko není pro drama výhodné.

V dramaturgii je posíleno Hofmillerovo okouzlení Ilonou a oddálen okamžik, kdy se dozví o jejím zasnoubení. Domnívala jsem se, že nechat Ilonu Hofmillerem od začátku manipulovat je přílišné zjednodušení a zploštění charakteru. Zde je na místě rozdělení na jednotlivé situace a motivace v jejich rámci. Když v dramaturgii Ilona Hofmillera poprvé vidí ve vinárně, nezve ho na zámek jako Editina budoucího ženicha, ale proto, aby do společnosti přibyl nový společník, který Editu rozptýlí. V situaci, kdy vidí, jak Hofmiller na Editu působí, je v jejím zájmu, aby Hofmiller na zámek docházel a Edita byla spokojená. Problém nastane, když se Hofmiller

⁴⁴ Zweig 1989: str. 64

Iloně vyzná a odmítá jakoukoliv náklonnost k chromé dívce. Požaduje, aby někdo Editě její vášnivý cit rozmluvil. A právě tady už je příliš pozdě, Iloně se rýsuje šance, že by mohla konečně odjet za svým snoubencem (což jsme stanovili jako primární motivaci postavy) a proto nechce nic prozradit. Je-li posílána Hofmillerova náklonnost k Iloně, jsou i jeho motivace konkrétnější. Je to Ilona, kdo ho zve na zámek a komu se tedy Hofmiller přichází omluvit. Stejně tak až ve chvíli, kdy si k dalšímu pozvání přisadí také Ilona, Hofmiller souhlasí. Posiluje se intenzita, s jakou se Hofmiller do situace zaplétá. Záleží mu na tom, jak je u Kekesfalvů vnímán, protože chce dostát své pověsti dobrého člověka. Zájem o Ilonu přispívá k potřebě jevit se za každé situace v tom nejlepší světlo. Proto snáší Editiny rozmary, čímž se do kolotoče nedorozumění více zaplétá.

Prostředí kasáren bylo redukováno na tři postavy. Ty reprezentují armádu, jako rytmizovaný, rigidní, mužský svět pravidel a automatizovaných reakcí. Bubencič představuje autoritu, udržuje a reprezentuje řád. Celá rámcová situace je situací porušování konvence daného prostředí. Z něj ale pochází také postavy Józihho a Ferenze, které v neformálních situacích kasárny dotváří. Reprezentují společnost, ve které musí Hofmiller obstát. V jednu chvíli s uniformou přes opěradlo židle popíjejí a hrají karty, aby ve vteřině automatickým gestem srazili podpatky, když se objeví nadřízený. Hofmillerova potřeba zapadnout v novém městě, kam je převelen, je přetvořena ve snahu dokázat konkrétním postavám Józihho a Ferenze, že je jedním z nich. Jakmile se mu to podaří, začne se jim kvůli návštěvám na zámku opět vzdalovat. Proto byla první situace setkání s novými kumpány napsána jako pomyslné přijímací řízení tak, aby Hofmillera nutila k jednání. Prochází trojí zkouškou. Napřed musí dokázat, že vojákům stačí v pití a následně ve hře v kuželky. A když se objeví Ilona, Hofmiller za ní jde proto, aby udělal dojem právě na své kumpány. K jednání ho nutí připsaná otázka: „*Nebo si na to netroufneš?*“ Kvůli Ferenzovi a Józimu zůstává Hofmiller v následujících situacích ve vinárně, přestože už je očekáván u Kekesfalvů, právě jim lže o zasnoubení. Dav se pokoušíme nahradit intenzitou vztahů k postavám, které po škrtech zůstávají.

2.6. Závěr inscenace

Zbývá ještě otázka, jak vyřešit na události koncentrovaný závěr. Bylo třeba ho maximálně zjednodušit. Události románové verze po sobě jdou následovně: Hofmiller souhlasí se zasnoubením (respektive nic proti němu nenamítá), když si uvědomí, co udělal, odpotácí se ze zámku a v nálevně, kam dorazí, potká svoje známé (důstojníky a další obyvatele malého města). Ti už o zasnoubení vědí a Hofmiller pod tlakem jejich posměšků vše zapře. Dostává se do patové situace. Ví, že pravda se hned ráno dostane na světlo, celé město bude vědět, že k zasnoubení došlo. Sňatek je ale nepřijatelný. Zároveň se obyvatelé zámku dozví, že zasnuby zapřel. Edita má odjet do Švýcarska a podstoupit léčení, které ji má zcela uzdravit, není to ale pravda, léčení takový účinek mít nebude, což se také zjistí. Hofmiller se rozhodne zastřelit se. Po cestě potká nadřízeného, plukovníka Bubenčiče, který mu vynadá ohledně jeho zevnějšku. Románový Hofmiller vypráví, že se následně za nadřízeným rozběhne proto, aby tím posledním, co v životě zažije, nebyly nadávky. V jeho kanceláři shrne uplynulé události. Najdou společné řešení – Hofmiller je převelen. Během jeho cesty vlakem dojde k atentátu na Ferdinanda d'Este. Hofmiller, který o této skutečnosti zatím neví, si uvědomí, že musí na zámek poslat alespoň zprávu o svém odjezdu. Chce tak učinit prostřednictvím doktora Condora. V jeho domě nalezne pouze jeho slepou ženu Kláru, v jejíž přítomnosti se ke své slabosti přizná prostřednictvím dopisu a zaváže se k tomu, že pokud mu Edita odpustí, vzdá se služby a zůstane s ní. Odjíždí dál, skrze nastupující chaos, kterému nerozumí. Se zámkem se mu ale nedaří spojit. Až na místo, kam je převelen, mu jako první dorazí zpráva o atentátu na Ferdinanda d'Este, a poté zpráva o tom, že se chromá dívka rozhodla spáchat sebevraždu, protože se dozvěděla, že ji zapřel. S Hofmillerem už nikdo ze zámku nekomunikuje. Už nikdy nebude mít šanci jim vysvětlit, proč jednal tak, jak jednal. Odjíždí do války a vrhá se do prvních řad bojů, jen aby nikdy nevyřešené situaci unikl.

Je evidentní, že se toho musí stát mnoho, na malé ploše, o kterou si závěr říká. Požaduje rychlý sled událostí, stejně jako celá dramatizace. Románový Hofmiller podlehne ve chvíli, kdy je konfrontován s Condorovou ženou Klárou. Doktorův trpělivý a obětavý soucit je stavěn proti Hofmillerově těkavosti. Hofmiller si prohlíží Kláru a dojde mu, že skrze takový soucit může objevit vlastní identitu. Důležité je, aby i v dramatizaci došel k tomu, že chce zůstat. Proto zkusíme různé

varianty. Pomáhá nám představa realizace, která je pro další podobu dramatizace určující. Jevišťe divadla DISK totiž přináší vlastní možnosti a omezení. Při přemýšlení v realistické rovině by Hofmiller mohl opustit kancelář nadřízeného, vrátit se do ordinace Condora, tam potkat Kláru a rozhodnout se. V první verzi dramatizace to skutečně byla Klára, díky které si Hofmiller uvědomil, co chce. Nicméně, toto řešení bylo realistickým cestováním z prostředí do prostředí pocitově silně zatěžkáno. Nakonec docházíme k závěru, že nejvýhodnější bude, pokud se vše odehraje v kanceláři plukovníka Bubenčiče. Následuje řešení, kdy Klára dorazí do kasáren. Během jedné noci Hofmiller zapře své zasnoubení, vojáci si vyrazí vyřídit účty s Kekesfalvou, Edita vše vyslechne a skáče z terasy, Condor je odvolán na zámek. Klára se dozví o atentátu a vyrazí svého manžela hledat, ale vzhledem ke svému handicapu se ztratí a je odvedena do kasáren. Toto je však příliš naivní, nepravděpodobná, a hlavně překombinovaná fabulace. Je nutné další zjednodušení, provzdušnění zatěžkaného řešení.

Plukovník Bubenčič ve chvíli, kdy má veškeré informace a kdy se mu podaří Hofmilleru uklidnit, vyrazí z kanceláře a Hofmiller zůstává sám. Neví, že v tu chvíli už jsou vojáci na zámku. I chvíle rozhodnutí, že s Editou zůstane, je problematická. Musí být evidentní, na základě čeho se tak rozhoduje. Budeme pracovat se dvěma rovinami. Jedna ukazuje vojáky na zámku, ve druhé je Hofmiller sám v kanceláři. Konečně ulevil svému svědomí, má čas projít si dary od Edity a její láskyplné dopisy. V realizaci tento moment podpoříme tím, že zní vybrané repliky postav, které Hofmillerovi zdůrazňují, jak je jeho přítomnost v životě dívky důležitá. Hofmiller dojde k uvědomění, že ve chvíli, kdy měl jeho život význam pro druhého člověka, poprvé nebyl zbytečný. Proto se rozhodne si Editu vzít. A když vzápětí do kanceláře vtrhnou Bubenčič, Ferez a Jóži, Hofmiller jim poprvé říká, jak se opravdu cítí. A poprvé zažije a vysloví pocit, že je mu jedno, kdo si o jeho rozhodnutí co myslí. Právě v tuto chvíli dorazí informace, že Edita ukončila svůj život skokem z terasy. Do kanceláře se dovolá doktor Condor, aby to Hofmillerovi sdělil. Mimoděk konstatuje i to, že bude pravděpodobně válka, v přesvědčení, že už to v kasárnách dávno vědí. V tu chvíli mají všechny postavy okamžitě jiné starosti. Jako v románu se vojáci zabývají zmatkem nastalé situace, Condor situaci uzavírá a Kekesfalva ani Ilona nemají důvod, proč Hofmilleru poslouchat. A tomu není dopřáno to jedno jediné, co si přál. Nikdo ho nevyslechne, nikdo mu od vlastní viny neulehčí. Toto bylo podpořeno realizací, která se v konkrétní podobě teprve formovala. Ale fáze dramatizace mohla být takto uzavřena. Už jen proto, že bylo

po víc jak roce práce na ní téměř neúnosné dále teoretizovat. Byl čas, aby do kreativního procesu vstoupil další partner – herec.

3. Od dramatického textu k inscenaci

Skutečnost, že jsem autorem dramatisace a zároveň režisérem inscenace přináší určité komplikace nejen pro členění této práce. I přesto se ale pokusím oddělit další fázi, kdy uvažování nad podobou textu začalo směřovat od zápisu dramatického textu na jeviště. To bylo nezbytné pro posun dramatisace. Realizace s herci v podobě zkouškového procesu tvoří teprve pozdější fázi tohoto úseku práce. Stejně jako je dramatisace překladem, je jím i přerod dramatického textu v inscenaci. I to je překódování slovního zápisu dramatisace v systém událostí a dramatických situací, které se dějí v přítomném čase. Zdeněk Hořínek píše o analogičnosti situace překladatele-interpretu a inscenátora-interpretu. *„Zásadní odlišnost spočívá však v tom, že na rozdíl od literárního překladu, který se děje mezi dvěma znakovými systémy téhož řádu (mezi dvěma jazyky), v inscenačním procesu jde o cestu od jediného kódu literárního textu k složité struktuře v pohybu, pracující s několika kódy různého řádu. Nelze tedy mluvit o překladu, leda v přeneseném významu. Ale důležitější než terminologický je rozdíl v možné a přípustné míře kreativity, která je u inscenační tvorby nesrovnatelně větší.“*⁴⁵

Co je na místě zmínit právě zde, je skutečnost, že by výsledná inscenace ve své finální podobě nikdy nemohla vzniknout bez partnerů, jimiž mi v kreativním procesu byli členové inscenačního týmu. Uvažování o vznikající dramatisaci a inscenaci pomohli formovat svými připomínkami pedagogové, kteří nabádali zejména k důslednosti v otázce tématu a k nutnosti tvořit skutečné dramatické situace, bez nichž by poté nebylo co rozehrávat. Jak už bylo zmíněno, dramaturgie Davida Košťáka posouvala hranice svobody, kterou jsem sama sobě omezovala lpěním na předloze. I co se týče inscenace, nabádal k odvaze při hledání řešení, zatímco zároveň hájil mantinely srozumitelnosti příběhu. Se scénografkou Michaelou Semotánovou fungoval proces navazování, kdy například volba velkého obrazu císaře Františka I. poskytla herci hrajícímu plukovníka Bubenčiče pomyslného hereckého partnera. Herec se měl k čemu vztahovat a nám tato volba pomohla posílit Bubenčičovu motivaci v podobě bezmezného obdivu k císaři a monarchii (jejíž rozpad atentát na Ferdinanda d'Este předznamenává). V neposlední řadě je třeba zmínit herce, jako nepostradatelného partnera v kreativním procesu. Dramatický text byl hercům předložen jako materiál. Jeho možnosti jsme zkoumali a ověřovali společně. Inscenaci provází také hudba,

⁴⁵ Hořínek 1998: str. 168

složená a nahraná přímo pro naši inscenaci.⁴⁶ Její realizace se nepodařila dokonale, ale proces jejího vzniku pomáhal formulovat požadavky, které jsem měla od jednotlivých situací.

⁴⁶ Hudbu složili Johann Johann Foss a Karolína Hanzlová. Nahráli Zdislava Tučková (housle), Rosa Teresa Carlino (housle), Karolína Hanzlová (viola), Eliška Lakomá (violoncello), Tadeáš Správka (klavír) a Ivan Hejna (bicí).

3.1. Scénografie

Debaty o podobě scénografie provázely celý proces dramatisace. Průlom přinesla přesná artikulace požadavků. Od nutné fáze kreativních nápadů a abstraktních pocitů se debata stočila k funkci, jakou má scénografie mít. Vzhledem k principu neustálého přeskokování z přítomnosti do minulosti je nutné, aby byla umožněna rychlá, dokonce okamžitá, změna prostředí. Aby byl umožněn v podstatě filmový střih. Scénografie musí překvapovat nejen diváka, ale také samotného Hofmillera, který nad vyprávěním ztrácí kontrolu. Už od začátku jsme hovořili o tom, že Hofmiller mezi prostředími doslova přebíhá. A souběžně s tím přepíná a přizpůsobuje svou proměnlivou identitu. Nabízela se práce s vertikálou, kterou scénografka (a kostýmní výtvarnice v jednom) Michaela Semotánová od začátku navrhovala. Bylo by určitě logické, pokud by byl svět zámku ve výšinách, v metaforické i reálné rovině výš než přízemní svět kasáren. Mít na jevišti reálně vyvýšenou plochu je výhodné také proto, jak důležitou roli hraje v románu terasa. Edita Hofmillerovi vyhrožuje skokem z ní, riziko, že to skutečně udělá, je neustále přítomno. Její prudká povaha může kdykoliv vést k tomu, že dívka skočí. A Hofmiller se do situace zapletl natolik, že by byl za její smrt osobně zodpovědný. Je to podobný pocit, jako by dívka měla neustále k dispozici nabitý revolver. Toto napětí je žádoucí. Pokud by ovšem řešení zahrnovalo rozdělení jeviště na dvě části, mohlo by dojít ke schématickému zjednodušení vyprávění příběhu. Rychle se vyčerpá princip Hofmillera neustále přebíhajícího nahoru na zámek a dolů do kasáren. Přicházíme o moment překvapení, jak pro diváka, tak pro vypravěče. Žádoucí je možnost prostupnosti obou světů, aby pro Hofmillera bylo stále těžší je od sebe udržet. I scénografie musí klást postavě překážky. Ne dva světy bezpečně a neprostupně oddělit od sebe. Toto řešení je tedy neuspokojivé. Ale princip rychlého střídání prostředí a možnost rychlého pohybu mezi nimi je třeba zachovat.

Ptáme se, jak mají tato prostředí vypadat. Zcela určitě se jedná o kontrast kasáren, strohého, jednoduchého a sterilního prostředí, a zámku, který jako by byl vypolstrovaný a zahlcený luxusem. Naše inscenace ale nebude mít čas ani prostředky taková prostředí v realistické rovině budovat (a už vůbec ne v průběhu přestavovat). Připomínám si stať Jindřicha Honzla *Pohyb divadelního znaku*. Píše: „Všechny skutečnosti jeviště, dramatikovo slovo, herecký projev, jevištní osvětlení – to všechno jsou skutečnosti, které zastupují jiné skutečnosti. Divadelní projev

*je soubor znaků.*⁴⁷ Znak charakterizuje skutečnost, že něco zastupuje. Jeho užití není nic jiného, než způsob komunikace vlastní divadlu. A zmiňovaný pohyb spočívá v proměnlivosti možností práce se znakem. Honzl píše o osvobození se divadelních znaků. Hercem může být hlas, slova dramatického autora mohou být sdělena jinak, než pouhým slovem (obrazem, pohybem, světlem), herec se může stát rekvizitou, zvuk může nahradit divadelní kulisu. Klíčová je skutečnost, že vše slouží (mělo by sloužit) komunikaci. Komunikace je klíčová, její podoba je druhotná. Honzl jako příklad uvádí rozhlas. V rozhlasové hře je jevištěm zvuk, jednání, dokonce i rekvizity jsou reprezentovány zvukem. Nádraží bude představovat změť hlasů, zvuk vlaku, píšťalka výpravčího, tedy notoricky známé zvuky spojené s daným prostředím, které ho okamžitě evokují. Přípitek bude komunikován cinkáním skleniček o sebe. A možná je sdělení o to silnější, že není ilustrováno a předloženo v konkrétní formě, ale že pracuje s představou člověka, který dílo vnímá (tedy s představou, ke které má určitý vztah).

Ani jeviště divadla se tedy nemusí nutně omezit na fyzickou dekoraci. Honzl vychází ze Zicha, který stále ještě hovoří o jevišti kamenného divadla, ale píše, že jeviště je sice dílem architektury, ale zároveň do ní nemůže být počítáno, protože architektura nemá funkci obrazovou a nechce nic představovat. Jeviště naopak nemá jinou funkci, než tu obrazovou a *„přestává být jevištěm, když nic nepředstavuje“*⁴⁸. Zich ve své *Estetice dramatického umění* píše, že *„Jeviště se stává scénou teprve, když se na něm hraje, při dramatickém představení... Scéna, je prostora představující místo dramatického děje.“*⁴⁹ Jeviště činí jevištěm skutečnost, že představuje dramatický prostor. Klíčem tedy není jeho architektonická podstata, ale skutečnost, že se jedná o prostor, který představuje a zastupuje prostor jiný. Z toho Honzl vyvozuje, že jevištěm nemusí být jen fyzické jeviště, ale cokoliv, čemu umožníme, aby představovalo dramatický prostor. *„Osvobozuje se i dramatická postava, která byla až dosud spjata s lidským mimem, osvobozuje se dramatikovo sdělení, které bylo až dosud slovem, osvobozují se i ostatní prostředky a my s úžasem poznáváme, že prostorem jeviště nemusí být vždycky zase prostor, ale že jevištěm může být zvuk, událostí může být hudba, sdělením může být dekorace atd.“*⁵⁰ Jako příklad, kdy se jevištěm může stát zvuk, uvádí Višňový sad. *„V poslední scéně Čechovova Višňového sadu hraje právě tento*

⁴⁷ Honzl 1940: Pohyb divadelního znaku

⁴⁸ Honzl 1940: Pohyb divadelního znaku

⁴⁹ Zich 1987: str. 177

⁵⁰ Honzl 1940: Pohyb divadelního znaku

višňový sad hlavní roli. Višňový sad je na jevišti, ale tak, že jej nevidíme; není tu naznačen prostorově, ale zvukově: v poslední scéně se ozývají rány sekerou, která kácí třešně sadu. Dramatik i režisér mohou tedy vyznačovat jeviště tou skutečností, která odpovídá nejlépe jejich záměru, která nejlépe a nejpůsobivěji zprostředkuje dramatikovo a režisérovo dorozumění s divákem."⁵¹

Definitivně tak upouštíme od vymezení prostoru fyzickou dekorací. Rezignujeme také na zahlcení fragmenty, které by měly prostředí ilustrovat (spuštění lustrů jako přechod na zámek). Místo toho se rozhodneme využít podpůrných prostředků, jakými jsou světlo a zvuk, které podpoří prostředek hlavní – herecké rozehrávání. Protože rámec tvoří realistická situace rozhovoru s nadřízeným, scénografie bude vycházet z realistického prostředí kanceláře. Ta bude tvořit základ. Následuje hledání její podoby. Musí umožnit, aby se v ní příběh mohl odehrát. V naší inscenaci existují totiž jeviště dvě. Vlastní jeviště divadla DISK, na kterém postavíme dekoraci představující kancelář plukovníka Bubenciče, s cílem odvyprávět příběh *Netrpělivosti srdce*. V rámci této kanceláře ale vzniká jeviště druhé. To, na kterém poručík Anton Hofmiller rozehrává svůj příběh s cílem dojít k rozřešení. Kancelář se tedy musí umět velice rychle proměnit ve vinárnu, nádraží, zámek a ordinaci doktora Condora, což jsou prostředí románu, která ponecháváme. Z prvotních návrhů, jakými je sestava skříní, z nichž by poručík Hofmiller mohl vytahovat potřebné realistické rekvizity, rychle upouštíme. Potřebujeme komunikovat rychlost, s jakou se člověk při takovém jednání zaplétá do pavučiny, kterou ovšem svou neschopností zároveň tvoří. Aby byl možný střih, je třeba vzdušnosti a jednoduchosti. Proto nakonec zůstávají pouze jednoduché fragmenty tvořící kancelář – dřevěný stůl, telefon a obraz císaře Františka Josefa I. Za stolem je konstrukce, která evokuje masivní dřevěné skříně. Je ovšem průchozí a pochozí. Všechny dveře je možné otevírat. Jedny fungují jako reálné dveře pro vstup postav v rámcové situaci. Ale jsou-li zavřené, lze celou konstrukci zezadu prosvítit tak, že tapeta, která zepředu a bez prosvícení vypadá jako dřevo, odhalí vzorek, který je nalepený z druhé strany. Místo dřeva se objeví světlá tapeta a v kombinaci se zvukem je najednou dojem z prostředí zcela jiný.

⁵¹ Honzl 1940: Pohyb divadelního znaku

3.2. Postavy

Na podobu dramatisace mělo vliv také obsazení. Zdeněk Hořínek píše: „Klíčem k inscenační tvorbě je interpretace. To platí i v případech, kdy smysl dramatického díla je nasnadě a inscenátoři neusilují o žádnou osobitou koncepci. Už pouhým obsazením (při němž se role dramatického textu dostávají hercům, o jejich vzhledu a předpokladech neměl autor většinou ponětí) dochází k určitému výkladu, k alespoň minimální interpretaci, jež platí pouze pro daný případ, tj. pro danou inscenaci.“⁵² Obsazení posunulo dramatisaci v tom smyslu, že najednou každá postava pracovala s danostmi psychofyzického typu konkrétního herce. Ohledně některých rolí muselo v podmínkách školního divadla, které v rámci ročníku simuluje práci se souborem, dojít ke kompromisům s ostatními inscenátory, kteří vznesli vlastní požadavky ohledně obsazení svých inscenací. Petr Matyáš Cibulka byl od začátku úvah o realizaci *Netrpělivosti srdce* na jevišti divadla DISK jasnou volbou pro roli poručíka Hofmillerera, které jsem se odmítala vzdát. Do role Edity byla obsazena Barbora Vágnerová, do role Ilony Romana Widenková. Hofmillerovy kumpány Ferenze a Jóžiho hrají Tomáš Čapek a Petr Šindler (host). Jako Kekesfalva byl obsazen Martin Bednár, jako plukovník Bubenčič Jan Staněk. Dvojici doktora Condora a jeho ženy Kláry představují Marek Frňka a Zuzana Holéczyová. Relativně komorní obsazení nevyčerpalo kapacity ročníku, ale vzhledem k vyššímu počtu mužských postav musel být povolán student z jiného (o rok nižšího) ročníku.

Hlavní otázkou byla postava Edity. V začátcích dramatisace jsem počítala s Barborou Váchovou, která nakonec ztvárnila roli drsné Pegeen v *Hrdinovi západu*. Právě její síla, divokost, plamen, který jako by měla uvnitř sebe, to vše mi přišlo po postavu Edity výhodné. Vždy jsem o Editě uvažovala jako o „paralyzovaném dynamitu“. Uvnitř ní je velké množství energie, které chromé tělo neposkytuje zdravý ventil. Ale Barbora Vágnerová, která byla pro tuto roli posléze vybrána, poskytla postavě hloubku právě díky tomu, že zprvu „mate“ křehkým zjevem, působí jemně a něžně. U Barbory Váchové by prudkost nebyla tak překvapivá, jako u Barbory Vágnerové. A Hofmiller přece i v románu balancuje mezi tím, co si má o Editě myslet. Neodpuzuje ho prudkostí, ale táhne ho k sobě svou křehkostí, aby ho vzápětí překvapila výbuchem zuřivosti. To je výhodnější. Tato volba ale vedla k nutnosti pracovat opatrně s určitou infantilitou postavy.

⁵² Hořínek 1998: str. 196

Herečka nemá dokonalé hlasové dispozice, její hlas je slabší, a ne tak dobře posazený. Hrozí, že by došlo k redukci postavy na prvoplánově nepříjemné rozmazlené dítě, což by omezilo její potenciál. Konkrétní obsazení postavy herečkou přineslo limity, na jejichž základě byl určen způsob, jakým bude s postavou pracováno. V tomto případě je to směrem od infantility k nevyzpytatelnosti, ke zkoumání důvodů, které Editu k jejímu jednání vedou. Místo častých záchvatů křiku je možné pracovat s tím, jak Edita emoci překonává a trýzní Hofmillerova ledovým klidem, pod kterým je veškerá zloba nastřádána. To je horší také pro jeho postavu. Dobře mířená jízlivost, nebo chladné pojmenování problému, kterým se přesně trefí do myšlenek, za které se Hofmiller stydí („*už vás nudí za mnou chodit a dělat samaritána a nevíte, jak z toho ven*“), je často účinnější než výbuch vzteku. Proto jsem se na promluvy postavy tohoto typu soustředila a snažila se je stavět na věcnosti a přímosti, spíše než na sebeprožívání. A posílila tím i interpretaci postavy, kterou v průběhu zkoušení pomohla dotvarovat i herečka (Edita je ve skutečnosti dospělejší, než jak se k ní okolí chová). To je příklad toho, jak rozhodnutí o obsazení generuje specifické možnosti práce s postavou v závislosti na psychofyzickém typu herce.

U postavy Ilony jsem se ve spojitosti s obsazením jinou herečkou (než jaká byla původně v plánu) obávala změny interpretace postavy, ke které mohlo snadno dojít. Ilona byla nakonec místo Sáry Rychlíkové obsazena Romanou Widenkovou. Tím postavě ubíráme na bezprostřednosti, která je jednou z vlastností, které Hofmillerova k Iloně táhnou. Od začátku jsem měla jasně stanoveno, že nechci, aby se u Ilony jednalo o chladný kalkul a intriku. Postava si až postupně, situaci za situací, uvědomuje, že poručík Hofmiller by ji na zámku mohl „vystřídat“. On ji v tom utvrzuje svým jednáním. Na začátku to není ona, kdo ho do této situace tlačí. Je to její přirozené kouzlo a ona přitažlivá bezprostřednost, která z ní nevědomky činí lákadlo, za kterým Hofmiller v prvních dnech na zámek chodí, aby se do pasti posléze zapletl svým vlastním jednáním. To je silnější ve vztahu k tématu hry. Být do něčeho vmanipulován a být tak obětí druhých, a působit si příkoří sám a být obětí sám sebe, jsou dvě zcela odlišné věci. Práce s racionálnější Romanou Widenkovou musela dále překonávat blok herečky v práci se svou přirozenou ženskostí, kterou má obvykle tendenci spíše potlačovat. Příprava postavy interpretované Romanou Widenkovou spočívala v přidávání replik, které byly směrem k Hofmillerovi zavádějící, ale Ilona je mohla pronášet s lehkostí.

Psychofyzický typ herce naopak jasně vedl k obsazení postavy plukovníka Bubenčiče Janem Staňkem. Urostlá postava a mužný zjev, ve spojení s hlubokým dobře posazeným hlasem, alespoň částečně nahrazují chybějící věkový rozdíl a pomáhají „dohnat“ autoritu, kterou by měl přirozeně starší a v hierarchii podstatně výše postavený nadřízený. Obsazení konkrétním hercem vedlo k maximální důslednosti v práci na jednotlivých částech rámcové situace. Úloha Bubenčiče je mimořádně složitá. Postava je na jevišti neustále. Musí umět „zmizet“ a v přesný čas do situace vstoupit. Pro diváka se neustále „vypíná“ a „zapíná“, ale herec má úkol udržet napětí po celou dobu. Úkolem dramaturga bylo připravit mu pro to ideální podmínky. Obsazení postavy Bubenčiče posílilo pocit zodpovědnosti za přípravu textu, který bude herci co nejlépe sloužit.

Jako nejproblematictější se jevila role pána z Kekesfalvy. Stejně jako u Bubenčiče jsem se obávala toho, že bude životní zkušenost postavy příliš vzdálená životní zkušenosti jeho představitele, Martina Bednára. V originále se jedná o starého, životem a starostmi unaveného muže. Hrozila vnějšková ilustrace stáří, ke které měl herec později tendenci. Ale vzhledem k tomu, že je příběh v inscenaci vyprávěn z pohledu poručíka Hofmillerera, stáří je, stejně jako všechno ostatní, hlavně prostředkem k dosažení cíle. Kekesfalva možná má pocit, že trest za jeho chování dopadl na jeho dceru. Ale to se projevuje v jeho urputnosti, tedy v jednání, ne v ilustraci smutku. Minulost zdatného židovského obchodníka se neprojevuje tak, že si postava mne ruce, ale ve schopnosti u každého odhadnout jeho cenu. Děje se tak i v románu, kdy Hofmiller jen tak na okraj poznamenává: *„... mám pocit, že s určitým záměrem zvláště zdůrazňuje u každého vysokého důstojníka, jak mimořádně důvěrně ho zná.“*⁵³ Hofmiller si toho všímá a nechává na sebe tento dojem působit, aby ho později trápily noční můry, kterak se na něj Kekesfalva věší a on se ho nemůže zbavit. Postava Kekesfalvy není definována svým věkem, zdravotním stavem ani původem. Definuje ho cíl jeho jednání. Odtud se berou stříhy, kterých je schopen, a kterými Hofmillerera vtahuje do svých sítí. Brzy zjistí, že u Hofmillerera neuspěje s penězi, ani s materiálními dary. Ale s navozením pocitu, že je výjimečný člověk. A výjimečný člověk by přeci nikdy nikoho nezklamal. Proto je Kekesfalvovou nejsilnější kartou jeho promluva: *„Tak jsme se ve vás zmýlili.“* Dramaturg posiluje obchod s hodnotou člověka spíše než

⁵³ Zweig 1898: str. 36

s penězi. A motivace strachu o blízkého není něčím, co by se muselo vztahovat ke konkrétnímu věku.

3.3. Kostým

Stejně jako scénografie, i kostým se nakonec vrátil k jednoduchosti. Počátky práce na něm jako by byly charakterizovány snahou odvyprávět příběh postav jeho prostřednictvím. Kostým by tak ale fungoval jako výrazná samostatná jednotka, a ne jako součást inscenace jako jednoho harmonického celku. V tuto chvíli bylo nutné překonat vnitřního Hofmillera a ohradit se proti snaze udělat z kostýmu stránku do uměleckého portfolia. Domnívám se, a v procesu jsem si ověřila, že kostým musí postavě sloužit, ne ji přebíjet. Výrazná stylizace by se v tomto případě mohla jednak rychle vyčerpat, ale hlavně, odváděla by pozornost od toho, co pro mne bylo od začátku nejdůležitější – Zweigem napsané situace a charaktery. I zde hledáme rovnováhu mezi hledáním vlastní formy výrazu, snahou vtisknout inscenaci vlastní život a rizikem, že pro samou touhu po originalitě ztratíme ze zřetele podstatu díla.

Kekesfalva jako smutný klaun i s odpovídajícím make-upem jistě není úplně od věci, je směšný ve svém konání stejně tak jako je dojemný. Ale kostým odváděl svým výtvarným zpracováním pozornost od tragičnosti postavy. Od skutečnosti, že přestože je velice majetný, v tuto chvíli nemá nejmenšího materiálního zájmu, nemá ani myšlenku na koupi lepšího šatníku, protože ho nezajímá nic jiného než spása dítě, které jako by na sebe převzalo trest za jeho dřívější nekalé praktiky. Kekesfalva na sebe nedbá, protože nemá důvod. Zároveň je nutné si připomenout, že příběh je vyprávěn z perspektivy poručíka Hofmillera. Proto je Kekesfalvův kostým nakonec složen z několika vrstev, které postupně odhalují jeho skutečnou tvář tak, jak Hofmiller postupně prohlíží. K pravému odhalení dochází až ve chvíli, kdy netrpělivý plukovník Bubenčič vylíčí Hofmillerovi Kekesfalvův osud. V tu chvíli z postavy přítomné ve vzpomínce strhá kabát, který odhalí, že Kekesfalva nemá ani košili. Pod frakem má jen obyčejnou košilovou vsadku. Na začátku vyprávění se tak jeví jako Velký Gatsby hostící nejoslnivější večírek, na jeho konci se jedná o ubohého shrbeného starce v ošuntělém oblečení.

Podobný problém byl s hledáním kostýmu Edity. Měl vyjít primárně z kontrastu mezi dvěma dívkami. Ilona je, zejména pro Hofmilleru, symbol ženskosti a života. Edita je dítětem a pacientem. Základní rozdíl je tedy v siluetách. Kdežto ta Ilonina má být oblá, ženská, Editina je neforemná. Jako by v ní ženu ani nebylo možné vidět, její silueta neexistuje. U Ilony bylo poměrně brzy jasné, jakým směrem by se měl kostým ubírat, akcentuje její ženské tvary, ale zároveň zůstává

velice rafinovaný. Košili, případně relativně upnutou halenku měl doplnit korzet, pouzdrová sukně (až pod kolena) a vysoké podpatky. I zde zvítězila jednoduchost. U Edity jsme v rámci týmu bojovali s potřebou ji co nejvíce zohydit. Co se týče oblečení, poměrně brzy byly stanoveny šaty, které evokují malou holčičku, s několika vrstvami z nepříjemného materiálu, áčkového střihu, které zároveň připomínají nemocniční košili. Přidávání různých proporcčně nevhodných mašlí a doplňků, které z Edity dělaly „strašidlo“ mučící Hofmiller, se nejevilo jako funkční. Edita Hofmiller nestíhá od začátku. Naopak, Hofmiller neustále balancuje na hraně nejistoty ve vztahu k ní. Jednou budí soucit, podruhé (během svých záchvatů) skoro až strach. Ale rovnou ji odsoudit kostýmem ubírá příběhu dynamiku. To samé platilo i pro její nefunkční nohy. V první verzi byly navrhovány ohydné, robustní boty na klínu. Výrazné gesto, které ale nesloužilo příběhu. Poté byly v řešení různé variace ortéz, kovových postrojů na nohy (které má v románu). Ale tato varianta byla příliš realistická a zároveň zbytečná. Kostým klade Editě překážky. Je oblečená tak, že ničím neevokuje ženu. Přitom je to její ženská touha, která jí žene za Hofmillerem. Vše ale znemožňuje, aby tak byla vnímána. V souvislosti s řešením konce dostala Edita na nefunkční nohy baletní špičky. Na které se nemůže postavit. Neustále je jí tak připomínám vlastní handicap, vše jako by bylo připraveno na to, že se postaví. Není to však možné. Vše je u ní spojeno s popíráním dětskosti a nemohoucnosti, k čemuž se vrátíme u realizace závěru.

U ostatních postav byla práce o něco jednodušší. Doktor Condor a jeho žena jsou z jiného světa než Kekesfalvovi. Je-li Edita neženská, pak je Condorova žena ještě posunutou verzí toho⁵⁴. Hofmiller si ji sám v ohni emocí plete s Condorovou pacientkou, proto má domácí šaty, které by mohly být noční košilí. Na hlavě má čepec zakrývající vlasy, které jsou znakem ženskosti. Je spíše pozůstatkem ženy, kterou byla. Condor je ve svém kostýmu pevný, má mnoho vrstev, vynořuje se a mizí jako přízrak. A co se týče vojáků, nutnost zachování prostředí, a tedy i uniform, byla od začátku jasně daná, jak už bylo řečeno v první kapitole. Mají na sobě uniformy v různém stupni upravenosti podle situace, buď v souladu anebo záměrně proti konvenci. Také Bubenčíč se svou uniformou může manipulovat. V začátku vzorně upravený (jako by v ní pro jistotu i spal), v závěru vyčerpaný příběhem, rozhaluje se, jak „sestupuje“ na Hofmillerovu úroveň, aby s ním mohl zcela civilně, dokonce otcovsky promluvit.

⁵⁴ Součástí inscenace měla být podobnost mezi Editou a Klárou, stejně jako je otázka, před níž stojí Hofmiller a Condor, podobná. To se nepodařilo, výsledná realizace neposkytuje pro toto sdělení dostatečný prostor.

3.4. Proces zkoušení

Jak píše Jaroslav Vostrý (který navazuje na dílo Otakara Zicha): „*Můžeme říct, že vedle toho, co nějaká osoba říká, a někdy třeba i proti tomu, působí na nás také to, jak to říká, a to nejen mluvní projev, ale i celkový tělesně pohybový výraz v situaci; jeho prostřednictvím na nás působí především tato osoba sama. Na jevišti je to pak celkový scénický projev této osoby, který není pouhým doprovodem pronášených slov: Také (básnický) text, který příslušná osoba hry pronáší, je totiž součástí nějakého celkového osobního (hereckého) projevu, resp. příslušně interpretovaná – což se zde rovná osvojená – slova textu tento projev rozvíjejí. Proti nějakému (a mohli bychom říct dramatickému), co' staví tedy Otakar Zich nějaké (mohli bychom říct ‚scénické‘) ‚jak‘.*“⁵⁵ Proces zkoušení se stal hledáním podoby tohoto scénického *jak*. Co se týče vlastní realizace, její cíl byl zmíněn již v předchozí kapitole. Neztratit potenciál Zweigova díla, ale zároveň vytvořit inscenaci, která bude svébytným uměleckým dílem, a která bude hovořit vlastním jazykem. Jazykem divadelnosti. Vostrý uvádí, že pojem divadelnost se začal užívat na začátku 20. století, na základě potřeby odlišit divadlo od filmu. Za divadelní podle něm můžeme označit „*každé dění (včetně ‚drobného‘ gesta), které vnímáme jako něco, co se vymyká z životního automatismu (zmechanizované každodennosti), a tím získává povahu události, scény nebo výjevu ve smyslu čehosi, co si nebo čím si někdo říká o mimořádnou pozornost.*“⁵⁶ Divadelnost označuje jako *specifickou scéničnost divadla*.⁵⁷ Tedy formu komunikace divadlu vlastní, která se sice vymyká tomu, co je možné zaznamenat v běžném životě, ale i tak s ním a o něm dokáže vést dialog.

V souvislosti s touto definicí se vracím ke svému prvnímu skutečnému setkání s pojmem divadelnost, k momentu, který mě jako první vedl k tomu, abych tento termín použila sama. Bylo jím sledování záznamu inscenace *Cyrano z Bergeracu* divadla Comédie-Française⁵⁸. Konkrétně moment, kdy během souboje Cyrana s Valvertem odbíhají šermující postavy na chvíli ze scény. Vrací se pouze Valvert, který si drží ruku na bříše. Ve chvíli, kdy ho ostatní obklopí, ruku povolí a z místa na bříše se mu sesype několik koleček červeného papíru. Jednalo se o zcela konkrétní sdělení, nesoucí v sobě zároveň uměleckou nadstavbu. Výchozím

⁵⁵ Vojtěchovský; Vostrý 2008: str. 244–245

⁵⁶ Vostrý 2009: str. 188

⁵⁷ Vojtěchovský; Vostrý 2008: str. 27

⁵⁸ Režie Denis Podalydès

bodem pro jeho ztvárnění byla reálná podoba takového zranění (krev tryskající z rány), ale forma sdělení byla vlastní divadlu. Vymykala se z životního automatismu, jak píše profesor Vostrý, byla nad běžný život povznesená, estetizovaná, ale přesto zcela jasná. Umožnila vnímat situaci a její důsledky, aniž by „rušila“ naturalismem (člověk neměl tendenci se odvracet před nepříjemným pohledem). Jednalo se o součást divadelního jazyka, který komunikuje skutečnosti běžného života vlastní formou. Právě takový jazyk, sestávající z jednotlivých řešení situací, které se ovšem maximálně snaží ctít původní předlohu, jsme hledali v průběhu zkoušení inscenace. Jako by se tak jednalo o práci „na druhou“. Napřed jsme hledali podstatu dané situace, její podobu v čistě realistickém řešení. A pak jsme se nechali inspirovat, pokoušeli se hledat ekvivalent, který zapadne do mozaiky našeho vlastního, ryze divadelního jazyka. Naším cílem byla inscenace, jejímž prostřednictvím bude možné komunikovat mistrně napsané dramatické situace, které společně stvoří příběh bytostné lidskosti, a to s lehkostí a za pomoci prostředků, které nabízí divadlo jako médium.

Jako další příklad užití takového jazyka se mi jevila inscenace *Evžena Oněgina* divadla Petra Bezruče. Divák s dílem komunikuje prostřednictvím kódu, který zadal Jan Mikulášek jako režisér. Je možné významy rozkrývat, ale není to vždy nutné. Třeba jako úplný začátek, kdy postava Oněgina rozhoupává šaty na ramínkách a sleduje je. K tomu zní zvuky jako na večírku, smích, hlasy, cinkání skleniček a příborů. Tento obraz a kombinace prvků má svou estetickou hodnotu a zároveň může komunikovat Oněginův chladný vztah k tomuto hemžení, pozlátku a prázdným šatům bez naplněných duší. Ale to už je interpretace, se kterou divák může a nemusí pracovat. Co je ale od takto nastaveného začátku jasné, je skutečnost, že inscenace bude užívat vlastní stylizovaný jazyk. O jeho vědomé tvorbě Jan Mikulášek v úvodu k záznamu inscenace hovoří. V souvislosti s naší prací chci ale uvést jiný příklad, situaci následující.

Oněgin sedící na židli procitne. Vedle něj stojí postava Guillota. Proběhne krátký dialog:

Oněgin:	Guillote. Zrovna vstát se chystám.
Guillot:	Už tu má poštu mladý pán.
Oněgin:	Pozvánky?
Guillot:	Ovšem. Na tři místa jste srdečně dnes večer zván.
Oněgin:	Přečtu si je až po poledni.
Guillot:	Je půl druhé.

Oněgin: Ten život všední: večere, divadlo či ples a zítra bude to, co dnes.

Druhou část poslední repliky provází stylizované protažení se. Všechny repliky mají svůj čas, herci pečlivě artikuluji. Rychle se setmí a znovu rozsvítí. Opakuje se ta samá scéna, jen rychleji. Potřetí zazní repliky ještě rychleji, překrývají se. Je jasné, že je komunikována každodenní rutina, s ní související nuda a pocit, kdy v nenaplněném čase jednotlivé dny splývají. Počtvrté říká postava Oněgina jen: „*Guillo... pozvánky?*“, načež Guillot odvěti pouze: „*Mhm.*“ Tma. Znovu. Tma. Potřetí se Oněgin opět zeptá po pozvánkách, ale tentokrát Guillot odvěti zamítavě. Poprvé zareaguje způsobem, který se zatím neobjevil. V pravidelném, stále se zrychlujícím rytmu, je poprvé něco jinak. Tento postup, stejně jako to, že se zarazí i postava Oněgina, navodí i u diváka pocit, že se stalo něco neobvyklého. Jedná se o událost. Něco, čemu je vhodné věnovat pozornost. Ačkoliv se tato forma sdělení vymyká z běžného života, komunikuje velice přesně. Prostředky a jazykem, které jsou vlastní divadlu.

Zkouškový proces je hledáním podoby jazyka naší inscenace. A také ověřováním napsaných situací. Stylizaci napomáhá skutečnost, že je poručík Hofmiller vlastně režisérem inscenace, kterou v kanceláři rozehrává. S tím je seznámen herec už v začátku zkoušení, má možnost tuto svou schopnost v rámci zkoušek prozkoumat. Je v jeho moci jinou postavu opravit (třeba připomenout plukovníkovi, že v situaci, kdy na něj křičel, křičel mnohem víc). Jindy si pouze připraví vše potřebné a do situace vstoupí. Vyznačuje na jevišti divadla DISK své vlastní jeviště zvukem, světlem, případně za pomoci dýmu tak, jak barvitě líčí, co se mu přihodilo. Na jeviště umísťuje postavy, které rozžívá. Postupně ho tento kolotoč přemůže, postavy a vzpomínky mu vpadají do zad stále rychleji. První dvě situace budou vypadat následovně: Hofmiller vtrhne do kanceláře nadřízeného, který právě obdržel telefonát, že je třeba, aby byl na příjmu a jednotka byla v nejlepším pořádku. Ve chvíli, kdy si poručík netrpělivého plukovníka pro své vyprávění získá, začne rozehrávat příběh od první situace, která spustila lavinu následujících. Lusknutím přivolá atmosféru vinárny, laciné nálevny pro důstojníky v malém posádkovém městě. Ve vteřině se změní světlo (z teplých tónů do studených, z jiných světelných zdrojů), zní ruch hlasů, hudba, jako by někde v pozadí hrálo rozvrzané piano, objevuje se kouř, jako by byla místnost plná pokuřujících důstojníků. Poručík Hofmiller otvírá konstrukci, jako dva neživé

objekty z ní vtáhne dovnitř své dva kumpány, které rozžije (pohlavkem, který je vlastní invencí herce). Požádá nadřízeného, aby připomněl, co v onen osudný večer řekl. V tu chvíli všichni vstupují do situace, je možné ji začít rozehrávat.

Vše zmíněné v předchozím odstavci je připraveno „od stolu“, zaneseno v dramatině a tvoří společně s výchozí představou mizanscén základ zkoušek. Jejich vlastní náplní je zkoumání možností dané situace. Tedy možné podoby příchodu Bubenčiče do kanceláře, které proměňuje to, zda o zvonícím telefonu ví, zda očekává, že mu někdo bude telefonovat. Varianta, kterou volíme, počítá s tím, že telefon zvoní už ve chvíli, kdy Bubenčič do kanceláře vstupuje. Je to několikátý pokus, volá Vídeň. Logické by bylo, kdyby Bubenčič k telefonu rychle doběhl a okamžitě ho zvedl. To je první řešení, které se nabízí. Ale práce s hereckým pedagogem (Martina Preissová) vede k dalšímu obohacení této situace. Herec pracuje s překážkami vycházejícími ze založení postavy. Plukovník Bubenčič je voják tělem i duší, jak již bylo zmíněno, jeho jediná forma seberealizace je skrze službu a cepovanou jednotku. Proto si, pro případ, že by snad volal sám císař pán, což se v logice postavy jeví jako zcela pravděpodobná varianta, nedovolí vzít telefon ve chvíli, kdy si uvědomí, že by mohl mít na uniformě sebemenší smítko (což císař pán pozná zajisté i po telefonu). Je brzy ráno, proto si vyzkouší, zda je v jeho hlas v dobré kondici. Následně si ještě uvědomí, že má lehce zaprášený stůl, proto ho rychle uklízí, aby vše mělo patřičnou štábní kulturu. Tím však sám sobě klade do cesty překážky, jelikož jeho primárním cílem je telefon přijmout, nepromeškat ho. Zde se rodí žádoucí napětí a situace zároveň získává lehkost a humor, s jehož pomocí chceme komunikovat těžké téma.

Ukazuje se, že právě tato forma hereckého rozehrávání, a hravost jako taková, je klíčem k divadelnosti. Kromě toho, jak situace vypadá, je pro ni určující, jak se v ní postavy *chovají* a jak v ní *jednají*. První situace je situací porušování konvence. Je možné objevovat a zkoumat místa, kdy si poručík uvědomuje, že se chová zcela nevhodně. Proti tomu stojí situace následující, která se odehrává v prostředí důstojnické nálevny a dovoluje tak postavám chování neformální. Ale platí pro ni zase jiná pravidla. Postavy dvou důstojníků svým suverénním chováním v prostředí, kam už patří, ale i svým jednáním, nutí k jednání zase postavu poručíka Hofmillerera. Jeho cílem bude zapadnout, být přijat. Stylizace ohraničuje dramatické situace, které jsou nejúčinnější ve své vlastní podstatě. Proto jakmile se vyprávění dostane k okamžiku, kdy Hofmiller musí jednat, aby novým kolegům

dokázal, že mezi ně patří, stylizace uvolňuje prostor hereckému rozehrávání. Hofmiller jako by musel projít třemi zkouškami mužnosti. Kumpáni ho vyzkouší v pití, ve hře v kuželky a třetí zkouška jim do cesty přijde sama. Zde je prostor na stylizovaný předěl. Do vinárny přichází postava Ilony, která Hofmillera okamžitě okouzlí. Protože se jedná o intenzivní vzpomínku, která je nespolehlivou lidskou pamětí řádně dobarvená a umocněná, budeme pracovat se silnou stylizací. Jde nám o komunikaci pocitu, kdy se svět na chvíli zastaví. Pro Hofmillera vstoupila bohyně, žena, jakou nikdy předtím neviděl. Proto se ve chvíli, kdy Hofmiller vrhne kuželkovou kouli, světlo přepne. Otevřenými dveřmi, které umožní prosvícení scény zezadu, vstupuje Ilona, zatím pouze v siluetě. Její pohyb sleduje pohyb kuželkové koule, kterou v našem případě nahrazuje prázdná láhev od vína. Ve chvíli, kdy se lahev se zvukem zastaví, žena jako by kouli vstoupila do cesty, uskočí a omluví se. Stříhem jsme zpět v situaci. Rovina stylizace přechází do realistické situace, Ilona vstoupila důstojníkům do dráhy a tím na sebe upozornila. Poručík Hofmiller musí ženu oslovit, aby udělal na nové kumpány dojem, čímž neztrácíme ze zřetele téma inscenace.

Práce se stylizací může být efektní, je-li provedena dobře. Ale jak je z předchozího odstavce evidentní, klade také velké nároky na herce. Zejména na herce hrajícího hlavní postavu, který musí přepínat jednak mezi stylizovanou a realistickou situací, ale v našem případě také mezi situací současnou a vzpomínkou. V každé z nich je postava v jiném napětí. A herec musí se změnou napětí umět pracovat. Musí umět odlišovat, v jakém stavu je jeho postava v danou chvíli, musí být schopen stříhu. To je vidět třeba v situaci Kekesfalvova odhalení. Hofmiller se před Kekesfalvou ovládá, zatímco ve chvílích, kdy se obrací k Bubenčičovi, dává průchod své frustraci („*Ale vždyť já už jsem udělal všechno!*“) Role je náročná vzhledem k nutnosti ovládnout techniku stříhu, ale zároveň k odpovědnosti, kterou klade na herce jako rovnocenného tvůrce inscenace. V situaci, která následuje po setkání s Ilonou ve vinárně, je tvořivá práce herce nezbytná. Už jen proto, že došlo k odstranění většiny rekvizit. Co je důležité pro vyprávění, je překvapivá skutečnost, že Ilona pozvala Hofmillera na zámek (osobně, což je další posílení tohoto vztahu – v románu se s ní seznamuje až přímo tam), přestože se kamarádi domnívali, že se jejich nový kumpán jen ztrapní. Pro Hofmillera vypravěče už není důležité líčit další vývoj událostí. A také netrpělivý Bubenčič se neustále dožaduje pointy vyprávění. Proto je nutné věc uspíšit. Je

třeba se zbavit kumpánů, v tuto chvíli už opět zastavených figurín, které vystrčí ven.

Ve chvíli, kdy za nimi poručík zavírá dveře, jsme stříhem na zámku. V nulovém čase proběhne světelná změna, která poprvé rozsvítí dekoraci zezadu. Díky kontra světlům vynikne místo tapety se vzorem dřeva tapeta, která má na sobě vzor evokující zdobenou zámeckou stěnu. V románu přichází poručík Hofmiller na večeri pozdě, kvůli nepokojům v kasárnách. To jen podpoří jeho nejistotu v novém prostředí, kterou následně řeší několika sklenkami alkoholu. V inscenaci je do situace poručík Hofmiller vržen podobným způsobem – nepřipravený. Jako by byl okamžitě ohromen září světel, zvukem hlasů, vůní rozličných parfémů, cinkáním metalů na uniformách vyšších představených, které nikdy v životě nepotkal osobně. Zní hudba, siluety postav se pohupují v rytmu valčíku. Prostor musí ale zkonkrétnit herec svým jednáním. Jednáním postavy, která neví, jak se v takovém prostředí chovat. Pro konkretizaci může (musí) využít čehokoliv, co je na scéně. V této situaci pouze jedné židle. I k židli lze ovšem zaujmout konkrétní postoj. Jednáním herce se z ní může stát nejluxusnější posezení hodné minimálně paláce ve Versailles. Seděl jsem někdy vůbec na tak měkké židli? Sedl jsem si způsobem, který odpovídá této společnosti? Dívali se všichni? Jsem vůbec hoděn se v uniformě jezdeckého oddílu posadit na vypoštovanou židli s jemným prošíváním? Sluší se, abych seděl, pokud hovořím s dámou, která ale možná trvá na tom, abych se posadil? Možnosti jsou nekonečné a jejich zkoumání se stalo cestou k divadelnosti. A velice často i vodítkem k jednotnému jazyku inscenace.

Je ale nutné podotknout, že v případě této konkrétní situace nebyl potenciál scénické realizace zcela vyčerpán a situaci příchodu na zámek se nepodařilo komunikovat v souladu s původním záměrem. Okolnosti, jakými je pozdní příchod (Hofmiller přibíhá uřícený, zpocený), neznámé prostředí a dav cizích lidí, měly na Hofmillera působit a ovlivnit jeho jednání. Místo toho se jedná o ilustraci, která pravděpodobně není ani dostatečně konkrétní. Stylizace v tomto případě sdělení neprospívá, přestože to byl hlavní cíl jejího užití. To pravděpodobně vychází z obecného problému, který se dle mého názoru nepodařilo dostatečně dobře vyřešit. Je jím otázka veřejných situací, kdy má přítomnost jiných postav své opodstatnění. Dramatizace počítá s komorním obsazením, což je možné vzhledem ke zvolenému principu vyprávění – paměť je nutně selektivní a vnímá pouze to, co je důležité. Proto přítomnost ostatních lidí nehraje roli. Na několika místech se ale

absence „davů“ v drammatizaci ukázala jako problém, který realizace nedokázala vyřešit. Třeba v první situaci na zámku, tedy v té klíčové, která vše uvede v pohyb, ho měla nahradit stylizace. Hofmiller je poprvé v novém prostředí, přichází pozdě, takže všichni kromě něj jsou již „aklimatizovaní“. Posilujeme za pomoci okolnosti, že už jsou všichni po jídle, jen na Hofmillera jeho porce stále čeká (a ne náhodou ji osobně brání opět Ilona). Hofmiller má pocit, že se na něj všichni dívají. I to má nahradit stylizace. Už když si Hofmiller sedá, uvědomí si, že je středem pozornosti. Pokaždé, když si chce kousnout do křehkého, neforemného dortíku, který mu připravujeme, postavy se se zaujetím vykloní, aby lépe viděly. Sdělení je ale nejasné. Možná i proto, že je Hofmiller ve skutečnosti středem pozornosti tří postav a společnost se nedaří vytvořit. A to ani za využití siluet ostatních čtyř herců. To je znatelné i v dalších situacích. Vzhledem k tématu je důležité, že Hofmiller chce vyhovět postavám, ke kterým má silný vztah, ale dav by nepochybně prospěl zejména v situaci zasnoubení s Editou a následného popření této skutečnosti v nálevně. Jsem přesvědčená, že řešení těchto situací za pomoci divadelního jazyka, a bez nutnosti přivést na jeviště dalších dvacet skutečných lidí, existuje. Naši inscenaci se ho ovšem najít nepodařilo.

Vztah režiséra a herce jako dvou kreativních partnerů potvrdily okamžiky, kdy invence herce předčila nebo významně obohatila teoreticky připravenou podobu situace. Pevnou kostru práce tvořilo pojmenování principu, které vyšlo od režijního stolu – hlavní postava vedle sebe staví svůj ideální záměr, tedy to, jak chtěl, aby situace proběhla, jak měla dopadnout. Pak ale rozehrává to, co se ve skutečnosti (skutečnosti viděné skrze jeho subjektivní vnímání) dělo. Ve chvíli, kdy Hofmillerovi ochrnutá dívka vyjeví své city, ke kterým ji sice nechtěně dovedl, které ale nijak neopětuje, snaží se ze situace uprchnout. Aby nebyl považován za zbabělce, chce své jednání ospravedlnit před jinou postavou – před doktorem Condorem, který dívku léčí. Vyrazí za ním s žádostí o propuštění z armády. Doktor Condor odmítne žádost převzít – v realistické rovině poručíka upozorní na to, že toto jednání může mít katastrofální důsledky. Herec, který doktora hraje, Marek Frňka, se ale během zkoušky, ve chvíli, kdy k němu Petr Matyáš Cibulka, coby poručík Hofmiller, natáhl ruku s žádostí o propuštění, najednou sám od sebe (bez předchozího zadání) přestal hýbat docela. Tím přímo fyzicky znemožnil postavě, aby žádost odevzdala. Proměnil se v tu chvíli v neživý objekt, kterému nebylo možné dokument předat. Petr Matyáš Cibulka se impulsu chopil a snažil se list papíru za každou cenu doktorovi vnutit (do ruky, ze které vypadl, do kapsy, kam

se ale nemohl dostat). Situaci dotvořila Zuzana Holéczyová, v roli slepé ženy Condora, která se po chvíli na poručíka Hofmillera přímo podívala. Ten pod tíhou situace žádost trhá, postavy pomalu přikyvují a ve chvíli, kdy je definitivně roztrhána, se vracejí ke standardním pohybům. Tak komunikujeme subjektivně viděnou situaci, kdy v danou chvíli zkrátka nebylo možné žádost předat. Jako by i slepá na vteřinu viděla. Toto řešení vzešlo od herců, kteří pochopili zadání a měli pro něj připravené podmínky. Situace následně pomohla zpřesnit klíč k řešení jiných situací.

Hravost vede k lehkosti, která je u tak těžkého tématu, jakým je zničení vlastní duše v honu za tím, co si myslí ostatní, zcela nezbytná. Zkoumají se možnosti, které divadlo poskytuje. Máme zde například již dříve viděnou a rozebranou situaci na nádraží, kam poručík Hofmiller vyrazí s cílem dostat z doktora Condora jakoukoliv informaci o zdravotním stavu pacientky. Odchod herce, který představuje Kekesfalvu a ze situace přehnaně ochotně prchá, aby si Hofmiller s Condorem mohli promluvit, je narážkou pro zvuk a světla. Světlo je staženo na minimum, přichází z jiných zdrojů, aby byl ve vteřině prostor maximálně proměněn. Ozve se zvuk silného větru. Je na hercích, aby situaci dále rozvíjeli na základě těchto okolností. Postava poručíka Hofmillera ale ještě není spokojená. Situaci něco chybí. Větou: „*A ještě pršelo*“, přivolá déšť. Postava doktora Condora okamžitě bere okolnost do hry, lehce se podívá nad náhlým příchodem deště, roztáhne deštník. Situace je připravená, je možné jí rozehrát. Ve chvíli, kdy se postava doktora příliš zaposlouchá do vlastních slov, do situace vstupuje postava poručíka Bubenčiče, pro kterého je podstatné pouze to, kdy už se konečně poručík Hofmiller dostane k pointě svého vyprávění. Proto netrpělivě a záměrně neuměle imituje zvuk přijíždějícího vlaku, na který ovšem postava doktora Condora zareaguje zcela vážně, stahuje deštník a je na odchodu.

Hravost ale nikdy nesmí převážit přesnost, bez které příběh nelze vyprávět. V prostoru, který pracuje s minimem rekvizit, nabývá na důležitosti každý pohyb. I sebemenší otočení hlavy. Dobře mířený pohled může pomoci s artikulací tématu za pomoci hereckého rozehrávání. Když Hofmiller přichází s omluvou na zámek, tedy vystupuje po schodech nahoru na konstrukci, Ilona ho do situace šikovně přitáhne za sebou a zmizí (po schodech vedoucích za scénu). Kytice, kterou Hofmiller přináší, a která jako by v natažené ruce sledovala její pohyb, prozradí na chvíli Hofmillerův pravý záměr. Aby okamžitě bojoval proti tomu, když si uvědomí, že s Editou zůstali sami. To samé situace následující, kdy Ilona při svém příchodu

zaznamená, jak nadšeně Edita vypráví poručíkovi o svém snu stát se tanečnicí. Jeden rychlý pohled, který ihned mizí. Ze strany herce je nutné mu věnovat pozornost a provést ho s přesností. Také Kekesfalva, který přichází vzápětí, zaznamená, že jeho dcera ožila. A to musí být jasně artikulováno směrem k divákům. Hofmiller, který je napřed zaskočen opětovným pozváním, přijímá teprve ve chvíli, kdy si k pozvání přisadí i Ilona. Přesným pohledem pak situaci okomentuje směrem k Bubencičovi. Divák jasně pochopí, co důstojníka na zámek skutečně táhne. Zpřesňování těchto momentů tvořilo velkou část zkouškového procesu a kvalita jejich provedení významně ovlivňuje reprízy.

Za zmínku stojí momenty, kdy herec pomáhá dotvářet interpretaci postavy, jako tomu bylo v případě spolupráce s Barborou Vágnerovou. Od začátku bylo hlavním cílem postavu Edity představit v její komplexnosti. Hrozí u ní riziko, že bude pouze ukňouraným rozmazleným dítětem, tedy že bude velice jednoduché ji odsoudit. Tomu se chceme vyhnout. Od začátku byl dán rozdíl mezi Ilonou a Editou, mezi ženou a dítětem. Ale společně s herečkou jsme objevovaly momenty, kdy se také v Editě začíná probouzet ženskost, a kdy chce o svém osudu rozhodovat sama, čehož je schopná. Ostatní svou přehnanou péčí pouze posilují její frustraci, protože tuto část její osobnosti nevnímají (případně nerespektují). Chovají se k ní s mnohem větší ohleduplností, než by jí bylo milé. Edita cítí, že se mění z dítěte v ženu, ale je i nadále oblékána do infantilního oblečení, zdobená mašlí a zbavovaná svéprávnosti. Do této mozaiky zapadla finální scéna, kdy se Edita vědomě rozhodne svůj život ukončit. Je to rozhodnutí racionální a klidné. Proto jsme hledali jeho podobu, která nebude spočívat v dramatickém skoku na žíněnku umístěnou pod scénou. Edita má celou dobu na nohou připravené špičky, jak se nemůže dočkat momentu, kdy se na nefunkční končetiny opět postaví. Proto její skok vypadá jako baletní sólo, na které konečně nastal čas. Edita odchází velice klidná. Vědomě volí řešení svého problému. Dospělá je i její poslední promluva k Hofmillerovi, kdy ho zbavuje odpovědnosti a dává mu svobodu. Toto napětí mezi dívkou a ženou, mezi závislostí na ostatních a vědomém rozhodnutí o vlastním osudu, dodalo postavě další rozměr.

Stylizace poskytuje efektní rámec, ale je stále umělým prvkem. V procesu zkoušení byly často těmi nejsilnějšími „obyčejné“ momenty, které těžší z kvality situací románu. Například situace, kdy Hofmillerova těkavost, tedy ona netrpělivost jeho srdce, stojí proti pevnosti a rozhodnosti doktora Condora. Jsou-li proti sobě stavěny argumenty, které do sebe svou neslučitelností narážejí,

situace vzniká i bez vnějškové dekorace. Je nutné partnera poslouchat a nechat se jím překvapovat. Když poručík Hofmiller přichází za doktorem Condorem, aby mu sdělil, že se do něj Edita zamilovala a že je nutné jednat, jako by očekával, že z něj doktor sejme odpovědnost. Přichází s představou, že z ordinace bude odcházet a situace bude vyřešena. Doktor ale odpovídá: „Proč já? To vy jste na sebe přeci vzal veškerou odpovědnost.“ Šokovaný Hofmiller je vržen zpět do víru událostí, když už měl pocit, že je jednou nohou venku. Pokud tyto momenty nejsou podceněny, tkví kouzlo inscenace právě v nich. Očekávání předčil také okamžik, který nastane po dovyprávění celého příběhu Bubenčičovi. Přestože bylo vše přechodí divoké a hlasité, v tichém okamžiku mezi Hofmillerem a Bubenčičem nechybí napětí. Naopak, Bubenčičovo porozumění a angažovanost v příběhu dovolí vzniknout překvapivě silnému a zároveň intimnímu okamžiku.

3.5. Vývoj inscenace v průběhu repríz

Reprízy odhalily a potvrdily řadu úskalí. Plynoucích jednak z technické náročnosti, kdy každá světelná a zvuková změna musí přijít přesně na čas, ale také z rozpolcení hlavní postavy mezi situací současnou a vzpomínkami. Je nutné dodržet jasný předěl stylizace a návratu z ní. Je nutné přesně provést a oddělit střih, kterým Hofmiller komunikuje s nadřizným. Herec musí neustále dbát na to, v jaké se postava nachází situaci, jakou má v tu chvíli energii. V inscenaci, která pracuje s prostorem způsobem, který dovolí jednotlivým prostředím v rychlém sledu vznikat a opět mizet, je nutné jednotlivé akce dotáhnout do posledního detailu. Minimum rekvizit vyžaduje konkrétní práci s nimi. Rozehrávání musí být přesné. V řádu věci, s konkrétním záměrem. Mezi opatrným posazením se na židli, jejím zkoumáním, jednáním v situaci a obyčejným dřepnutím si a čekáním na to, co bude dál, je sice zdánlivě nepatrný rozdíl, tyto nepřesnosti ale mají moc celé vyprávění příběhu zploštit. Každé podcenění impulsu je znatelné. To se v takto minimalistickém prostoru stává velkým rizikem a v průběhu repríz se ukazuje, že nedůslednost nebo nekonkrétnost může mít negativní vliv na sdělení, vede k jeho plytkosti a obecnosti. Scénografie, světlo, zvuk a stylizace sice umožňují dotvářet atmosféru, napomáhají „zvenčit“, ale jsou to stále herci, kteří musí prostor ovládnout. Jak bylo demonstrováno na příkladu z ordinace doktora Condora, jsou to herci, kteří skrze svůj cit a intuici pomáhají hledat jazyk inscenace. Jsou vodítkem k míře stylizace, pomáhají režisérovi najít cestu, jak komunikovat záměr. Zároveň se ale jedná o vztah dynamický. Míru stylizace a rozehrávání je nutné

korigovat z pozice odstupu od situace (jinak může dojít k rozehrávání, které je až nesnesitelné, jako v případě reprízy, kdy se první polovina skrze takto nekontrolované komentáře herců k situacím protáhla o deset minut).

Poučná byla také repríza, během níž nepadla závěrečná věta, tedy informace, že byl zavražděn následník trůnu. Neuzavřel se okruh, který jako pomyslný černý stín obklopuje celý příběh. Pro diváka byl matoucí následný rychlý úprk do zákulisí, nevysvětlil se. Postava Hofmillerera, která zůstala na jevišti jako poslední, pak neměla z čeho nabrat finální zoufalé natažení se po komkoliv, kdo by mu mohl poskytnout kýžené rozřešení. Chybělo potřebné finále. Pokud se postava Edity během baletního sóla, které nahrazuje skok, nepostaví do světla, technická nedokonalost vytrhne diváka ze soustředění upozorněním na reálné technické možnosti DISKu. Chyby mohou způsobit také nesrozumitelnost interpretace. Dlouhodobě řešíme podobu situací s Ilonou, kde přílišná roztěkanost herečky (nadbytečné pohyby po jevišti) mění výklad postavy. Místo přitažlivého klidu působí, jako by špatně skrývala pletichy. Obecně působí roztěkaně. Repríza s přehnaným rozehráváním změnila dokonce interpretaci samotného Hofmillerera. Najednou působil jako floutek, kterému nezáleží na ničem. Situace působily tak, že ho obtěžují ostatní postavy, které po něm neustále něco chtějí. Co ho ale skutečně obtěžuje v naší interpretaci, je on sám. On, který neumí laskavosti odmítat. Tato interpretace způsobila, že příběh nefungoval, Hofmiller se stal nesympatickou postavou a repríza byla díky nesnesitelnému rozehrávání pocitově mnohem delší, s chybami v rytmu.

Repríza z 12. dubna byla zase poznamenána technickou závadou ve scéně. Jedny ze dveří se chvíli po začátku přestavení začaly otevírat. Každý z herců se soustředil spíše na to, jak je má z pozice své postavy zavřít než na probíhající situaci. Celá první polovina byla plytká, bez obsahu. Absence obsahu zvýraznila umělost stylizace, která najednou vyznívala samoučelně. Naopak repríza 9. března fungovala včetně stylizace. Přestože jsem s textem seznámena více než důvěrně, i já jsem díky přesnému provedení zaznamenala důležité momenty příběhu, díky přesným komentářům mohla pocítit turbulenci zvrátů, a zároveň bylo i z reakcí ostatních diváků patrné, že funguje humor, který těžký příběh servíruje s lehkostí. Je evidentní, že zvolené inscenační prostředky fungují ve chvíli, kdy přispívají k předvádění příběhu, v němž může být divák angažován. Teprve tehdy vzniká skutečná divadelnost, na základě dramatickosti zvolené látky.

Naše práce potvrdila, že divadelnost nelze hledat pouze ve vnějšíkové podobě inscenace. Proto se na samý závěr vracím ke stati Jindřicha Honzla. Ten píše: *„Domníváme se také, že vrátíme slávu tomu starému názoru na divadelnost, která vidí svou podstatu v akci, v jednání ... Akce — jako podstata divadelní dramatičnosti — sjednotí nám slovo, herce, kostým, dekoraci i hudbu v tom smyslu, že je poznáme jako různé vodiče jednoho proudu, jež jimi prostupuje buď tak, že přechází z jednoho vodiče do druhého nebo že proudí spojením mnohých. A jsme-li už u tohoto přirovnání, dodejme, že onen proud (t. j. dramatická akce) není veden vodičem, který klade nejmenší odpor (dramatická akce není vždycky soustředěna jen v jednajícím herci), ale že divadelnost vzniká nezřídka právě přemáháním odporu, který klade některý divadelní prostředek výrazu (zvláštní účinky divadelnosti, kde je jednání soustředěno na př. jen ve slově nebo jen v hereckém pohybu, jen v zákulisním zvuku atp.) asi tak, jako svítí wolframové vlákno právě proto, že klade odpor elektrickému proudu.“*⁵⁹ Atmosféra a vnější prostředky jsou berličkou, podmínkami, které připravujeme pro herce. Jsou samozřejmě podstatné. Ale bez jednání postav, které tyto okolnosti berou v potaz, situaci dle mého názoru nelze komunikovat v dostatečné míře.

Celá inscenace je výsledkem dynamiky mezi scénickým a dramatickým. Vrátime-li se k citaci profesora Vostrého, tedy k tomu, že proti dramatickému „co“ stojí scénické „jak“, jsem přesvědčená, že bez Zweigova *CO*, bez materiálu, který je doslova nabitý dramatickým potenciálem, by nikdy nemohla vzniknout mozaika *JAK*, ze kterých je složena naše inscenaci. Bez dramatičnosti, bez situací, které jsou autorem románu tak precizně připravené, by se divadelnost nikdy nemohla zrodit. Hluboká lidskost Zweigova díla, stejně jako jeho silný životní příběh (a rozhodnutí ze světa odejít ve chvíli, kdy už ho nepoznávám a nepatřím do něj) kladou na inscenátora silný pocit zodpovědnosti. Naším úkolem bylo neztratit situace a silný příběh ze zřetele, ale zároveň si dovolit vyprávět vlastním jazykem. Tedy využít svobody, kterou divadlo tvůrcům poskytuje. Ale pomyslným kompasem, který k divadelnosti vedl, se nám staly situace, respektive jednání postav v dramatických situacích. Domnívám se tak, že dramatičnost byla v našem případě předpokladem divadelnosti.

⁵⁹ Honzl 1940: Pohyb divadelního znaku

Závěr

Netrpělivost srdce mne zaujala jako komplexní, detailně propracovaná studie lidské slabosti, která v sobě nese silné téma, ale zároveň vyniká svým provedením. Rozpor mezi tím, co postava dělat chce, a co pod tlakem druhých skutečně dělá, je zdrojem napětí. Další rozměr přidává románu jeho časové zařazení. Vyprávěč vypráví v době před vypuknutím druhé světové války svůj příběh, odehrávající se těsně před atentátem na Ferdinanda d'Este, který předznamenal světovou válku první. Příběhy stojí nad zásadními dějinnými zlomy a nahlíží lidské osudy jak z perspektivy jedince, tak v rámci vývoje lidstva. Hlavní postavě Zweig nikdy neposkytne žádné uspokojující východisko, žádnou odpověď, nikdo z něj nesejme vinu. Člověk musí žít s tím, čeho se díky jednání, se kterým ani nebyl vnitřně ztotožněn, dopustil jak na druhých, tak zejména sám na sobě. Nosný příběh je podaný způsobem, který umožní ztotožnění se a nahlédnutí vlastní bytosti a jednání z odstupu. Zároveň je psán skrze mistrně vedené situace, které v sobě nesou potřebné napětí, nedávají postavě vydechnout a nutí ji k jednání. Silné téma, dramatické situace, komplexně nahlédnuté postavy a volba okolností, času a prostoru, v jakých se příběh odehrává, poskytují cenný výchozí materiál pro tvorbu inscenace.

Jak ale vyplynulo z druhé kapitoly, právě množství materiálu a znalost kontextu autorova života se v určitou chvíli staly překážkou procesu dramatizace. Snaha přenést do dramatického textu celý obsah hry byla paralyzující. Klíčové bylo uvědomit si rozdíl mezi literaturou a dramatem. A skutečnost, že princip dramatizace nespočívá v mechanickém přepisu situací, ale je ve své podstatě překladem z jednoho systému znaků do druhého. Dále bylo nutné přesněji formulovat stále poměrně široké téma inscenace. Je jí ona netrpělivost srdce, nedostatečně pevná identita, která vede k tomu, že je člověk neustále hnán potřebou vyhovět. Pojí se s neschopností říci ne, aby člověk neztratil kvality, které skrze oči druhých přisuzuje sám sobě. *Netrpělivost srdce* ubližuje nejen druhým, ale hlavně ničí duši zevnitř. V tom je její skutečná tragédie. Následovala práce na dostředivosti dramatizace k tomuto tématu, souboj s přebytkem textu a rozhodování, co je důležité pro příběh a co je jen půvabné ve své realizaci. Bylo nutné se vypořádat s rámcem příběhu, u kterého chvíli trvalo, než naplnil podmínky dramatické situace. Úpravou prošly také postavy. Redukce jejich počtu

na jedné straně prospěla postavě Ilony, na druhé omezila situace, které pracují s přítomností veřejnosti.

Třetí kapitola zkoumá tu část procesu, která se posunula od autorsko-dramaturgické k dramaturgicko-režijní. Ta stále zahrnovala práci na textu, ale už více směřovala k představě konkrétní inscenace. Rozhodnutí o podobě scény formovalo finální podobu situací, která mohla být zaznamenána. Obsazení konkrétními herci se projevilo na práci s postavami. Po dlouhém teoretizování dílo doslova volalo po zkuškovém procesu, v jehož rámci byla dramatizace ověřena. Byl přizván herec jako další kreativní partner. Realizace si kladla za cíl maximálně využít potenciálu Zweigova díla, ale zároveň vytvořit inscenaci ve smyslu svébytného díla, které hovoří vlastním jazykem. Zkuškový proces se stal procesem hledání podoby tohoto jazyka, kódu, jehož prostřednictvím bude inscenace komunikovat. Jakkoliv se pečlivá teoretická příprava situací vyplatila, během zkoušení vznikala řešení, která by bez herecké složky nebylo možné si ani představit. Proces zkoušení ve smyslu kreativního dialogu s hercem pomohl mimo jiné také s dotažením interpretace jednotlivých postav. Předem připraveny byly zejména stylizované momenty tvořící přechody mezi jednotlivými situacemi. Ale dramatické situace uvnitř těchto „švů“ často pomohla obohatit, rozvinout, případně vyřešit právě herecká složka. Například rozhovory Hofmillerera s doktorem Condorem fungovaly velice často od prvního momentu, postavené na napětí mezi postavami. Stejně tak situace Edity s Hofmillerem nebo intimní situace otcovského rozhovoru s plukovníkem Bubenčičem. Reprízy potvrzují, že napětí (a s ním spojená kombinace humoru s tragickým příběhem) funguje ve chvíli, kdy se daří vyprávět příběh. Bez dramatickosti, bez situací, které jsou autorem románu tak precizně připravené, by se divadelnost nikdy nemohla zrodit. Proces zkoušení potvrdil, že předpokladem divadelnosti nejsou primárně užitá technická prostředky, ale dramatický potenciál výchozího materiálu.

Seznam použité literatury a zdrojů

CÍSAŘ, Jan. *Základy dramaturgie*. 2. dopl. vyd. Praha: Akademie múzických umění, 1999. ISBN 80-85883-49-X.

HONZL, Jindřich. Pohyb divadelního znaku. *Slovo a slovesnost* [online]. 1940, 6(4), 177-188 [cit. 2022-05-09]. Dostupné z: <http://sas.ujc.cas.cz/archiv.php?art=353>.

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

HUTCHEON, Linda. *Teória adaptácie*. Brno: Janáčkova akademie múzických umění v Brně, 2012. ISBN 978-80-7460-027-2.

KELLER, Jan. Uniformita. *Sociologická encyklopedie* [online]. Praha: Sociologický ústav AV ČR [cit. 2022-05-09]. Dostupné z: <https://encyklopedie.soc.cas.cz/w/Uniformita>.

LUKEŠ, Milan. *Umění dramatu*. Praha: Melantrich, 1987.

PUŠKIN, Alexandr Sergejevič. *Evžen Oněgin* [divadelní inscenace]. Režie Jan Mikulášek. Divadlo Petra Bezruče Ostrava 5. 10. 2007.

VOJTĚCHOVSKÝ, Miroslav a Jaroslav VOSTRÝ. *Obraz a příběh: scéničnost ve výtvarném a dramatickém umění*. V Praze: KANT pro AMU, 2008. Disk (Akademie múzických umění v Praze). ISBN 978-80-86970-86-8.

VOSTRÝ, Jaroslav. *Režie je umění*. Vyd. 2. Praha: Akademie múzických umění v Praze, Divadelní fakulta, 2009. ISBN 978-80-7331-148-3.

ZWEIG, Stefan. *Netrpělivost srdce*. 3. vyd., v Odeonu 1. vyd. Přeložil Božena KOSEKOVÁ. Praha: Odeon, 1984. ISBN 80-207-0792-1.

ZWEIG, Stefan. *Svět včerejška: vzpomínky jednoho Evropana*. Vydání čtvrté (v Malvernu první). Přeložil Eva ČERVINKOVÁ, přeložil Ludvík KUNDERA. [Praha]: Malvern, [2019]. ISBN 978-80-7530-191-8.

Samostatné přílohy

Seznam příloh:

Příloha č. 1: vybrané návrhy kostýmů

Příloha č. 2: vybrané návrhy scénografie

Příloha č. 3: fotografie z inscenace

Příloha č. 1: vybrané návrhy kostýmů



Kekesfalva. Návrh kostýmu, první verze. Autor: Michaela Semotánová

KEKESFALVA



Kekesfalva. Finální verze návrhu kostýmu, část 1. Autor: Michaela Semotánová

KEKESFALVA

1. FÁZE ROZPADU



Kekesfalva. Finální verze návrhu kostýmu, část 2. Autor: Michaela Semotánová

KEKESFALVA



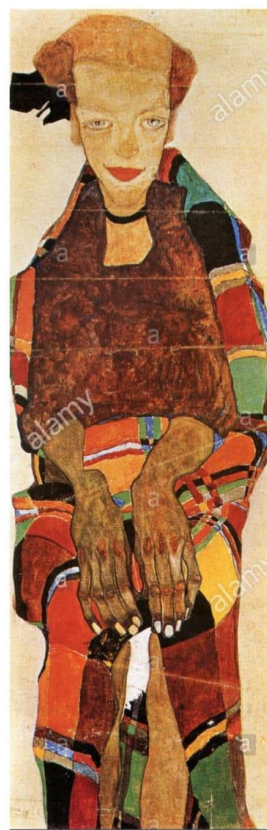
Kekesfalva. Finální verze návrhu kostýmu, část 3. Autor: Michaela Semotánová



Edita. Návrh kostýmu, první verze. Autor: Michaela Semotánová

EDITA

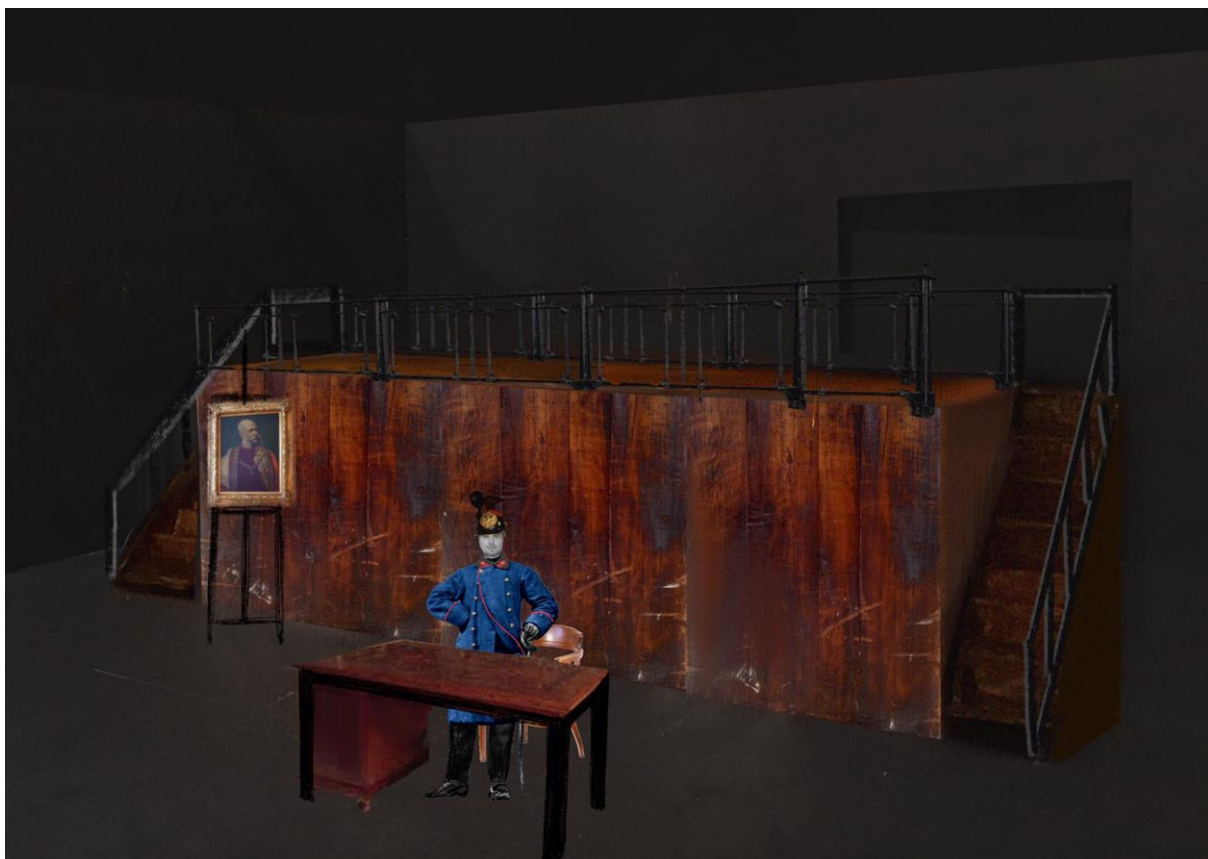
Bára Valgnerová!



*měkka'
deka jak
ze šedesátek*

Edita. Finální verze návrhu kostýmu. Pod dekou náznak baletních špiček.
Autor: Michaela Semotánová

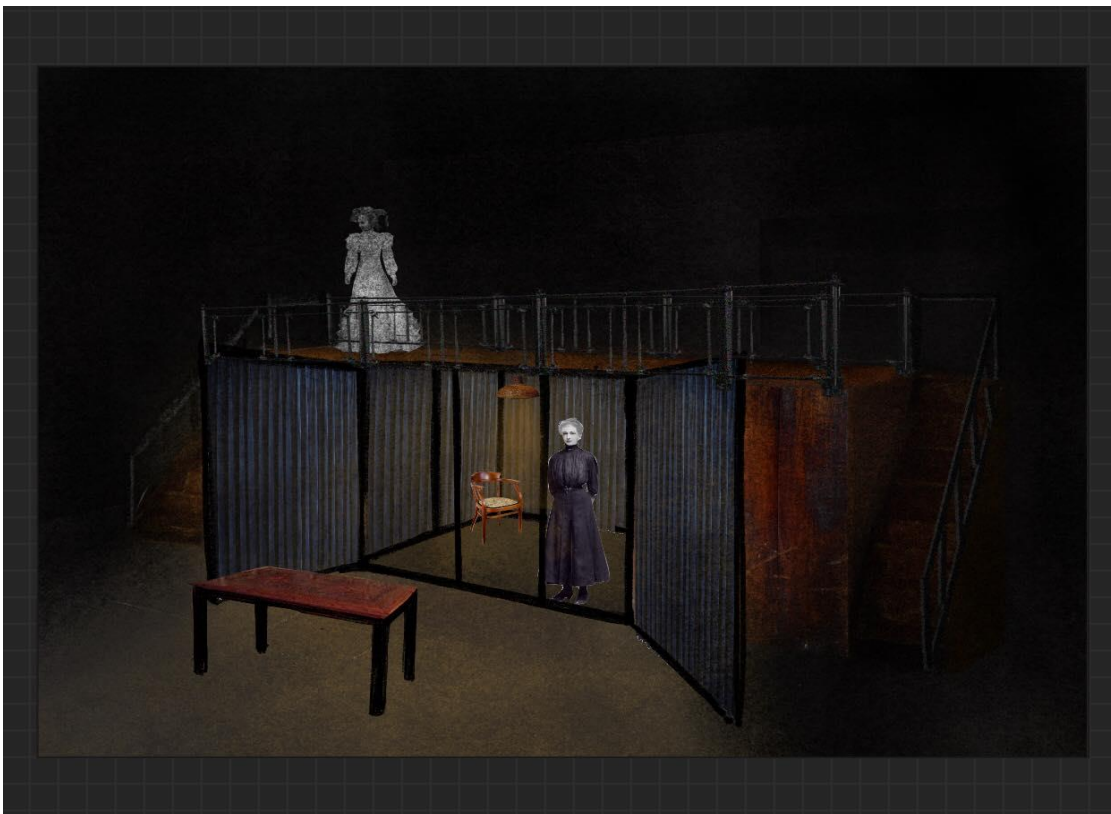
Příloha č.2: Vybrané návrhy scénografie



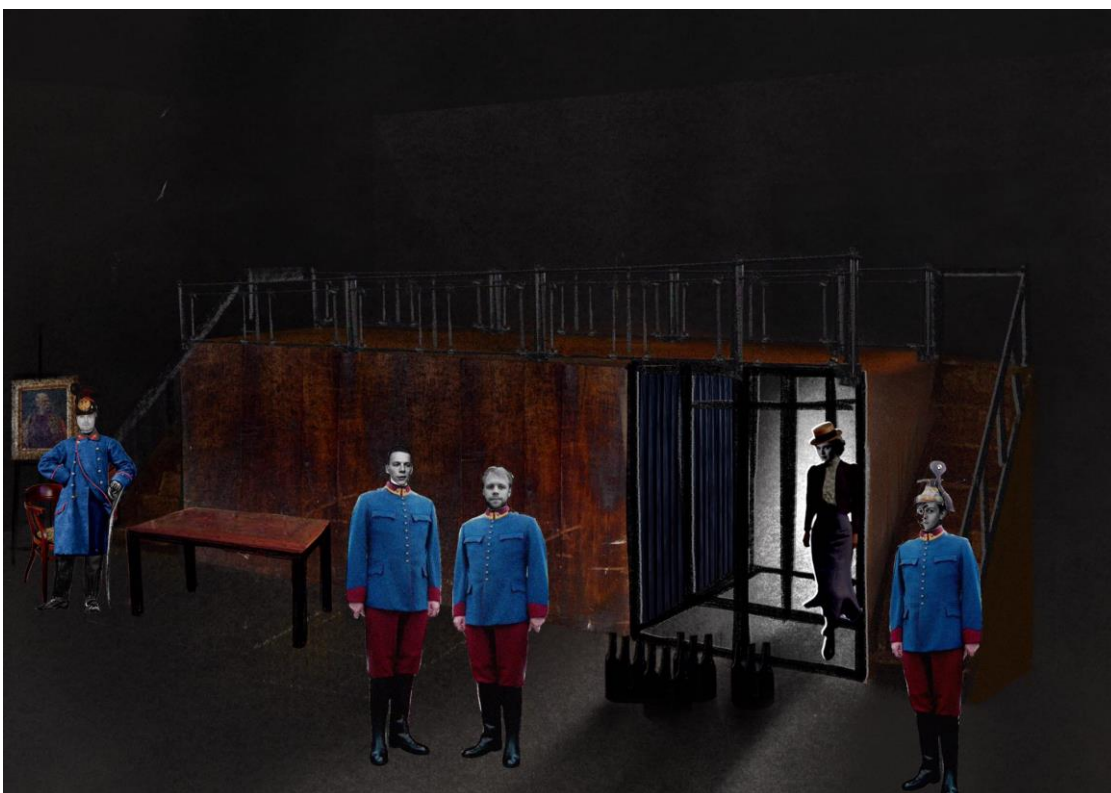
Základní návrh kanceláře. Autor: Michaela Semotánová



Prosvícení a náznak tapety. V inscenaci bez lustru. Autor: Michaela Semotánová



Řešení představující ordinaci doktora Condora uvnitř konstrukce.
Autor: Michaela Semotánová



Návrh práce s konstrukcí – průchod.
Autor: Michaela Semotánová

Příloha č. 3: fotografie z inscenace



Záběr na celou scénu. Prosvícená konstrukce, zámek.
Autor fotografie: Juan David Cevallos Rosero



Scéna v kanceláři. Záběr na konstrukci ve chvíli, kdy není prosvícena.
Autor fotografie: Juan David Cevallos Rosero



Záběr z inscenace. Stylizace.
Autor fotografie: Juan David Cevallos Rosero



Finále.
Autor fotografie: Juan David Cevallos Rosero