

AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE

DIVADELNÍ FAKULTA

Dramatická umění

Teorie a kritika

BAKALÁŘSKÁ PRÁCE

**KAUZA LEAR: OTÁZKY AUTORSTVÍ PŘI RECEPCI
DIVADELNÍHO DÍLA**

Natálie Bulvasová

Vedoucí práce: MgA. et MgA. Lukáš Brychta, Ph.D.

Oponent práce: Mgr. Jan Jiřík, Ph.D.

Datum obhajoby: 12. 9. 2022

Přidělovaný akademický titul: BcA.

Praha, 2022

THE ACADEMY OF PERFORMING ARTS IN PRAGUE

FACULTY OF THEATRE

Dramatic Arts

Theory and Criticism

BACHELOR'S THESIS

**THE LEAR CASE: QUESTIONS OF AUTHORSHIP IN
THE PERCEPTION OF A THEATRICAL PERFORMANCE**

Natálie Bulvasová

Thesis advisor: MgA. et MgA. Lukáš Brychta, Ph.D.

Examiner: Mgr. Jan Jiřík, Ph.D.

Date of thesis defense: 12. 9. 2022

Academic title granted: BcA.

Prague, 2022

P r o h l á š e n í

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci na téma

Kauza Lear: Otázky autorství při recepci divadelního díla

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

Praha, dne

.....
podpis diplomanta

U p o z o r n ě n í

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

Abstrakt

Bakalářská práce se zabývá otázkou autorství v divadelní inscenaci a představení. Autorka při zkoumání vychází z debaty o inscenaci *Krále Leara* uvedené v roce 2011 v historické budově Národního divadla v režii Jana Nebeského. Diskuze, již autorka analyzuje, obsahovala profesionální divadelní recenze, ale také komentáře široké veřejnosti na diskuzních fórech. Za pomoci současné české i zahraniční divadelní a literární teorie se pokouší zodpovědět otázku, jaké typy autorství v divadle existují a nakolik ovlivňují diváckou recepci. Nejprve se zaměřuje na autorství dramatika a režiséra a jejich metaforický souboj o vliv nad diváckým vnímáním. Dále se zabývá autorstvím, jež zaštiťuje divadlo jako produkční jednotka. V poslední kapitole otevírá téma diváka jako posledního relevantního autora divadelního představení. Divák svou přítomností umožňuje vznik představení, ale zároveň dílo interpretuje, což ho staví do nejvýznamnější pozice v celém procesu recepce. Práce nastiňuje, že vnímání je ovlivněno více očekáváními, s nimiž diváci do divadla přicházejí, než samotným představením.

Klíčová slova: autorství, Jan Nebeský, William Shakespeare, Král Lear, Národní divadlo, divácká recepcce, očekávání, divák, režisér, dramatik

Abstract

The bachelor thesis deals with the question of authorship in theatre production and performance. The author's research is based on the debate about the production of *King Lear* staged in 2011 in the historic building of the National Theatre and directed by Jan Nebeský. The debate that the author analyses included professional theatre reviews as well as comments from the public on online forums. Using contemporary Czech and foreign theatre and literary theory, she attempts to answer the question of what types of authorship exist in theatre and how they influence audience perception. First, she focuses on the authorship of the playwright and the director and their metaphorical fight for influence over the audience's perception. Next, she explores the authorship of the theatre as a production company. In the last chapter, she opens up the topic of the spectator as the last relevant author of a theatrical performance. The spectator's presence makes the theatrical performance possible. At the same time, the spectator interprets the work, which puts him in the most important position in the whole process of perception. The thesis suggests that perception is influenced more by the expectations with which spectators come to the theatre than by the performance itself.

Key words: authorship, Jan Nebeský, William Shakespeare, King Lear, National Theatre, audience perception, expectations, audience, director, playwright

Na tomto místě bych ráda poděkovala vedoucímu mé práce MgA. et MgA. Lukáši Brychtovi, PhD., který mi po celou dobu mého zkoumání věnoval skvělé připomínky, rady a svůj čas.

Děkuji také panu prof. PhDr. Pavlu Janouškovi, CSc. za několik hodnotných rozhovorů.

Na závěr moc děkuji Danče a Kryštofovi za veškerou inspiraci, kterou mi kdy poskytli.

Obsah

1. Úvod	1
1.1 Metodologie	3
1.2 Struktura práce	4
2. Autorství divadelní inscenace – režisér versus dramatik.....	6
2.1 Vztah textu a divadelní inscenace	9
2.2 Název inscenace a její prezentace	13
2.3 Learův příběh.....	16
2.3.1 Modelový čtenář a modelový divák.....	18
3. Národní divadlo jako autor	23
3.1 Mýtus Národního divadla	26
3.2 Rámcování v Králi Learovi	27
4. Divák jako autor.....	31
4.1 Shakespearův Lear, Nebeského Lear.....	34
4.2 Pomoc literární teorie	36
4.3 Příliš režiséra, málo Shakespeara	41
5. Závěr	46
Seznam použité literatury a pramenů	49
Literatura	49
Recenze, kritiky, komentáře.....	50
Audiovizuální zdroje	53
Přílohy.....	54

1. Úvod

Při svém studiu na DAMU jsem se nikdy netajila s tím, že mám ráda tradiční činohru. Přestože se jedná o široký pojem, vycházela jsem vždy z představy, jakou mají mí nedivadelně vzdělaní známí. Činohrou většinou myslí to, co produkuje Činohra Národního divadla a většina divadel se stálým souborem, která ještě nejde označit za taneční, pohybová, hudební nebo loutková. Osobně vnímám činohru jako divadelní druh, jenž se zakládá na textové předloze jakéhokoliv typu, ať už se jedná o drama, prózu, poezii nebo filmový scénář. Přikláním se k definici Jaroslava Etlíka, který činohru popisuje jako „divadlo převážně dramatického typu, jehož herecký komponent je vytvářen pouze psychosomatickou totalitou člověka a při němž v akustických složkách hry zřetelně dominuje mluvené slovo.“¹ Při své kategorizaci mám také většinou na mysli tzv. interpretační divadlo, jež je slovy Zdeňka Hoříňka divadlem, v němž drama (či jakýkoliv jiný text) vytváří prvotní impulz ke vzniku inscenace.²

Moje obliba interpretačního divadla zřejmě vychází z lásky ke slovu a textu, které mě fascinují stejně jako divadlo. Mnohokrát jsem si přála zhlédnout divadelní zpracování knihy na jevišti a zažít podobný příběh jinak. Velmi brzy jsem si ale přestala užívat představení, v nichž má dominantní úlohu text slovo od slova, jak byl napsán. Režie ho v tu chvíli pouze přenáší na jeviště a obohacuje scénou, obsazením nebo originální interpretací – zasadí děj do zcela jiné doby, vyloží komedii jako tragédii, existencialistické dílo jako frašku a tak podobně. Začala jsem vyhledávat inscenace, které se od předlohy odkláněly, a musela jsem se nakonec ptát, jak moc se ještě dá mluvit o inscenacích založených na textu. A zda by literární autoři vůbec měli radost, že jsou jejich jména s takovou tvorbou spojována.

Následně jsme začala přemýšlet nad propagací inscenací. Všimla jsem si protěžování literárního autora, například na divadelních plakátech. Přestože jsem vždy za autora divadelní inscenace považovala režiséra, inscenační tým a – po jistém vzdělání – režijní funkci³, udivovalo mě, kolik váhy se spisovatelům stále přikládá.

V závěrečné seminární práci ve druhém ročníku studia na Katedře teorie a kritiky jsem se věnovala vztahu dramatika a režiséra na plakátu. Udělala jsem

¹ ETLÍK, Jaroslav. Činohra. *Divadelní revue*. Roč. 12., č. 1, 2001. s. 61. ISSN 0862-5409.

² HOŘÍNEK, Zdeněk. Interpretace a tvorba. *Divadelní revue*. Roč. 1, č. 3, 1990, s. 4. ISSN 0862-5409.

³ ETLÍK, Jaroslav. Termíny k dohodnutí. In KLÍMA, Miloslav a kol. *Divadlo a interakce*. Praha: Pražská scéna, 2006, s. 19. ISBN 80-86102-51-3.

krátké dotazníkové šetření mezi bývalými spolužáky, kteří se rozutekli na různé studijní obory, a potvrdila si tak hypotézu, že je přes grafickou úpravu plakátů vždy zaujaly inscenace založené na známém literárním autorovi. Vítězi se staly tituly jako *Fidlovačka*, *Lakomec*, *Misanthrop*, *Maryša* a *Petrolejové lampy* zcela bez ohledu na místo uvádění i režiséra, jehož jméno bylo na plakátech těžko dohledatelné. Sama jsem si tento fenomén interpretovala jako čistě marketingový tah divadel, ale zároveň to nalomilo mé vnímání režiséra jako jediného relevantního autora inscenace. Proč se o své místo musí s literátem tak vehementně přetahovat?

Ve své bakalářské práci se budu věnovat možnostem, jak tuto problematiku přiblížit a jak si na otázku autorství v divadelní inscenaci odpovědět. Z důvodu ucelenosti práce se zaměřím pouze na jednu inscenaci. Na její recepci měl velký vliv fakt, že pod ní byl jako autor uveden autor původního dramatického textu, William Shakespeare. Jedná se o inscenaci *Krále Leara* režiséra Jana Nebeského z roku 2011 uváděnou v historické budově Národního divadla (dále ND).⁴

O této inscenaci bylo již napsáno mnoho, proto není mou ambicí ji interpretovat, což ve své diplomové práci detailně učinila Barbora Etlíková⁵ a v recenzi například Jakub Škorpil⁶. Ve své práci se pokusím reflektovat kritickou i diváckou diskuzi, která se kolem ní ihned po prvním uvedení objevila a dosáhla nevídaných rozměrů. Zůstanu ovšem stále u problematiky autorství a za pomoci divadelní a literární teorie se pokusím zodpovědět otázku, co autorství v divadelní inscenaci vůbec znamená a jak ovlivňuje její recepci.

Autorů inscenace se v případě *Krále Leara* nabízí několik: dramatik William Shakespeare, režisér Jan Nebeský, ale také samotní diváci.⁷ Objevuje se tak koncept trojího autorství, tvořený vztahem literát–režisér–divák, nebo tedy dramatický text–inscenace–divácká interpretace. Budu se ptát, jaké typy autorství v divadle vůbec existují, proč jsou důležité pro diváky a recenzenty, kteří je v mnohých případech reflektují důkladněji než samotnou inscenaci. Tématem recenzí profesionálních kritiků často nebyla inscenace, ale očekávání založená na vědomí, že má vycházet ze Shakespearovy známé tragédie. Latentně se tak dotknu tématu, čemu se má divadelní kritika věnovat.

⁴ Viz Příloha č. 1

⁵ ETLÍKOVÁ, Barbora. *Postmoderní česká režie v teorii a praxi*. Praha: 2015. Diplomová práce. Akademie múzických umění. Divadelní fakulta.

⁶ ŠKORPIL, Jakub. *Tajenka bez hádanky*. Svět a divadlo. Roč. 13, č. 1, 2012, s. 81–89. ISSN 0862-7258.

⁷ Poznámka autorky: Ve své bakalářské práci se nebudu věnovat autorství herců, jež považuji za autory hereckého znaku.

Pohledy na postavu autora v divadelním představení a inscenaci jsou skutečně odlišné. Pavel Janoušek ve své studii *Divadlo a text jako průnik fuzzy množin* shrnuje problematiku takto: „[dnes] jsme přesvědčeni, že autorem je režisér a dílem inscenace, z jiného zorného úhlu jím může být herec a dílem představení. Třetím možným autorem pak může být dramatik – pokud připustíme, že jeho dílo – drama – je nadřazeno nejen představení, ale i jednotlivým inscenacím.“⁸ Proto je hned zprvu jasné, že na tuto otázku neexistuje správná odpověď. Pokusím se tedy nehledat odpověď, kdo je skutečně autorem, ale co autorství pro divadlo znamená a jak moc diváckou recepci jednotlivých představení ovlivňuje fakt, že je jako autor již předem uvedena konkrétní osoba.

1.1 Metodologie

Ve své práci se budu věnovat analýze diskuze, která kolem inscenace *Krále Leara* Jana Nebeského probíhala v novinářských recenzích a komentářích diváků. Zaměřím se především na část diskuze, jež tematizovaly autorství – tedy postavu režiséra, dramatika, diváka a také divadelní budovu, ND v Praze.

V úvodní fázi práce jsem pečlivým čtením recenzí a komentářů identifikovala jednotlivá témata, jež se v nich často opakovala. Mnohá se pojila s očekáváními recenzentů a komentujících. Několikrát se v textech objevoval předpoklad, že by se divácká recepce změnila, kdyby byla inscenace jinak pojmenovaná a kdyby jako autor nebyl uveden Shakespeare. Další takový předpoklad se týkal ND jako divadla, které by mělo uvádět specifické činoherní inscenace založené na tradiční interpretaci, nebo že je k pochopení představení potřeba znát původní dramatickou předlohu.

Dominantní témata, jež se v recenzích a komentářích diváků objevují a jimž se budu v práci věnovat, se týkají právě autorství. Vybrala jsem nakonec tři. První se zabývá vztahem dramatika a režiséra, druhé budově ND a tomu, jaký přístup k autorství zaručuje, třetí divákovi, jenž divadelní představení interpretuje. Každou ze tří hlavních kapitol uvedu úryvky recenzí a komentářů, v nichž analyzuji základní subtémata, která budu rozebírat v podkapitolách. Budu se snažit zjistit, co vede diváky a recenzenty k jejich předpokladům.

Ve své úvaze budu vycházet především z divadelní teorie. Českou školu reprezentují Jaroslav Etlík a jeho studie *Termíny k dohodnutí*, Jan Císař a Pavel

⁸ JANOUŠEK, Pavel. Divadlo a text jako průnik fuzzy množin. In MERENUS, MIKULOVÁ, ŠOTKOVSKÁ (ed.). *Text a divadlo*. Praha: Academia, 2019, s. 32. ISBN 978-80-200-3108-2.

Janoušek. Použiji ovšem také teorii literatury představovanou italským teoretikem Umbertoem Ecem a jeho koncepty modelového čtenáře a otevřeného díla, které se dají na divadlo vztáhnout. Dalším východiskem bude esej *Smrt autora* Francouze Rolanda Barthesa a koncepty recepční školy založené Hansem Robertem Jaussem. Tyto texty využívám mimo jiné, protože bude mojí prací jako leitmotiv prostupovat nejen vztah dvou autorů – dramatika a režiséra, ale také divadla a literatury jako takové. Při uvažování nad divadelními představeními využiji teorii rámcování Gregoryho Batesona a Ervinga Goffmana. V kapitole o kontextu a tradici ND budu vycházet z publikace Jana Císaře *Česká divadelní tradice: mýtus, nebo živá skutečnost?*.

Mým cílem není zodpovědět otázku autorství se stoprocentní platností, ani definovat, kdo je autorem inscenace *Král Lear*. Svou práci budu vést jako odbornou úvahu, která může jisté věci zodpovědět, ale zároveň s každým závěrem otevírá další otázku. Pokusím se shromáždit co největší množství informací, jež by tento problém mohly osvětlit. V každé ze tří kapitol budu myšlenky zobecňovat a věnovat se jim nejen v kontextu *Krále Leara*. Věřím, že autorství v divadelní inscenaci a představení představuje natolik zajímavé téma, že je potřeba ukázat možnosti, jak ho vnímat nejen na příkladu jedné inscenace. Proto se budu snažit své myšlenky zobecňovat, aby byly aplikovatelné i na jiné inscenace ze skupiny interpretačního divadla.

1.2 Struktura práce

Práci dělím do tří hlavních kapitol, které postupně popisují typy autorství, s nimiž se v divadle můžeme setkat. V kapitolách budu postupovat chronologicky, tedy od vzniku inscenace po její prezentaci, jejímž cílem je nalákat diváky k zakoupení vstupenky. Pokračovat budu přes potenciální vstup diváků do historické budovy ND a tím, co jim kontext, v němž se objevují, přináší z hlediska vnímání představení. Následně se ve třetí kapitole dostanu právě do chvíle samotné divácké recepce.

První kapitola se týká vztahu autora a dramatika během vzniku inscenace a její prezentace. Postavy dramatika a režiséra se mnohým při přemýšlení nad autorstvím v divadle vybaví jako první, jak se ukazuje v komentářích a recenzích ke *Králi Learovi*. Navíc jsou také tyto dva autoři samotnými divadly nejčastěji prezentováni. Budu rozlišovat, jaký vliv na inscenaci může mít William Shakespeare skrze svůj text a Jan Nebeský skrze svou tvůrčí činnost za pomoci dvou divadelních teorií. Poukáži na odkazování k Shakespearovu textu během

prezentace inscenace, ale zároveň na absenci některých jeho scén či motivů v divadelním představení. Součástí této kapitoly bude také úvaha o nutnosti znát dramatický text. Dostanu se k rozporu mezi teorií a praxí, který se potom pokusím propojit teorií o modelovém čtenáři Umberta Eca.

Následující kapitola bude vyprávět o specifickém postavení ND v českém kontextu a tomu, jaký vliv má divadlo jako autor na diváckou recepci. Divadelní budova, která inscenaci produkuje, totiž bývá v komentářích často popisována, jako by zastávala roli jednoho z autorů. Má zaručit, že bude inscenace připravena specifickým způsobem. Součástí této kapitoly bude má krátká interpretace inscenace za pomoci rámce, v němž se odehrávala.

V poslední kapitole se zaměřím na fázi, v níž divák vstupuje do kontaktu s artefaktem – inscenací, skrze divadelní představení. V tu chvíli se totiž jedním z autorů stává on sám, což recenze často reflektovaly. Budu tedy zkoumat pozici diváka a jeho vlastního autorství. Využiji teorii Umberta Eca o otevřeném díle a Barthesovu tezi o smrti autora. Zaměřím se na to, jak všechna očekávání uvedená v předchozích kapitolách vyvrcholila ve chvíli, kdy divák vstoupil s dílem do kontaktu, a uvedu, jak se při interpretaci představení projevilo, že bylo dle některých „málo Shakespearovo“. Nakonec se budu ptát, jak recepci ovlivnilo, když se diváci nesmířili s tím, že recipují divadelní dílo Jana Nebeského a nikoliv Shakespearův text.

2. Autorství divadelní inscenace – režisér versus dramatik

Analýza recenzí a kritik o Nebeského *Králi Learovi*, nás dovede k několika otázkám. Koho vlastně sami divadelní odborníci považují za jejího autora? Jaká vodítka diváci ještě před návštěvou představení dostávají, aby ho poznali? Kdy můžeme říci, že má autor dramatického textu na inscenaci vliv? Jaký vztah mezi sebou mají dramatik a divák? V této kapitole se budu věnovat nastoleným otázkám, především vztahu autora literární předlohy a autora inscenace. Budu se ptát, kdo vůbec může být za autora inscenace považován, na kolik toto místo náleží režisérovi a nakolik dramatikovi.

Dalšími tématy reflektovanými v této kapitole budou název inscenace, jeho vliv na diváckou recepci a otázka nutnosti znát před návštěvou představení děj Shakespearovy tragédie *Král Lear*. Problematiku otevíraly nejen kritiky a názory divadelních odborníků, ale také diváci v diskuzích a komentářích, například na webu *Divadelních novin*⁹ či serveru *i-divadlo*¹⁰. Budu z nich čerpat, protože vypovídají o názoru široké veřejnosti, nejen poučených divadelních kritiků.

Po představení konkrétních úryvků z komentářů a recenzí v následujících podkapitolách ukáži, jak na výše vyjmenované problémy nahlíží divadelní, ale také literární teorie, a jak se projevují v praxi, při tvorbě inscenace a následné kritické reflexi.

Nebeského *Král Lear* vnesl do odborné diskuze výrazně téma vztahu dramatika a režiséra. Například Vladimír Hulec ve své recenzi s názvem *Král Lear v Národním je divadelní událostí roku* píše: „Snad už by se ani nemělo říkat, že je to Shakespearův Lear, neboť inscenace je daleko spíše autorskou Nebeského variací na motivy z Leara či razantní interpretací vybraných témat.“¹¹ Zpoza citace vyvstává myšlenka, jež – dotažena do krajnosti – předpokládá, že součástí inscenace je, ale i není *Král Lear* Williama Shakespeara. Je, protože inscenace obsahuje motivy a témata, jež se objevují v Shakespearově dramatickém textu, a zároveň není, protože je Jan Nebeský až moc razantně interpretuje. Pomoci může slovo „autorská“, které Hulec využívá ve spojení s „Nebeského variací“. Z takto uspořádaných slov by se dalo vyvodit, že recenzent považuje za autora inscenace

⁹ Komentáře pod příspěvkem W. Shakespeare: *Král Lear*, Národní divadlo Praha. *Divadelní noviny* [online]. [cit. 20. 7. 2022]. Dostupné z: <<https://www.divadelni-noviny.cz/w-shakespeare-kral-lear-narodni-divadlo>>.

¹⁰ Hodnocení uživatelů inscenace William Shakespeare: *Král Lear*, Národní divadlo. *i-divadlo* [online]. [cit. 20. 7. 2022]. Dostupné z: <<https://www.i-divadlo.cz/divadlo/narodni-divadlo/kral-lear>>.

¹¹ HULEC, Vladimír. *Král Lear v Národním je divadelní událostí roku*. *Divadelní noviny* [online]. Publ. 22. 11. 2011. [cit. 20. 7. 2022]. Dostupné z: <<https://www.divadelni-noviny.cz/w-shakespeare-kral-lear-narodni-divadlo>>.

režiséra Nebeského. V případě inscenace stejné Shakespearovy hry, v níž by motivy a témata nebyly tak výrazně variovány, by ale zřejmě bylo možné za autora označit i Williama Shakespeara. Tato má domněnka vychází ze začátku uvedené citace, v níž Hulec píše, že by se už v případě této inscenace ani nemělo říkat, že se jedná o „Shakespearova Leara“. Předpokládám tudíž, že v případě jiné inscenace by tu taková možnost byla.

Podobně se vyjadřuje Zuzana Drtilová. Svůj pocit z *Krále Leara* shrnuje následovně: „Král Lear mohlo být výborné představení, kdyby tam bylo více Shakespeara a méně Nebeského.“¹² Za tvrzením se nachází předpoklad, že existuje míra Shakespeara, která může či nemusí být do inscenace vložena a má dokonce vliv na výsledek.

Oba recenzenti se tak víceméně shodují na představě jakési škály, na níž se literát a režisér pohybují a přetlačují o své místo i vliv na inscenaci. Na jedné straně stojí dramatik, na druhé režisér. Z recenzí se zdá, že v případě geniálního dramatika, jakým byl Shakespeare, stačí, aby na škále převážil on, a výsledná inscenace se stane ihned lepší. Ani jeden z citovaných recenzentů ovšem neodpovídá na to, jaké jsou parametry, dle nichž se dá míra vlivu určit. Může se jednat o procento textu ze hry, které zazní na scéně, o dostatek využitých motivů, ale zároveň i o míru jejich interpretace. A to jsou složitě měřitelné hodnoty.

Další zkoumání nabízí reflexe názvu inscenace, na něž autoři několikrát poukazují. Radmila Hrdinová ve své recenzi píše, že by inscenaci „slušel titul Hra na Leara“¹³. Vladimír Hulec se v diskuzi na internetových stránkách *Divadelních novin* (dále *i-DN*) přiznává, že jediný problém inscenace vidí právě v názvu: „stačilo by, aby ji Nebeský nazval Doba se vymkla z kloubů a lidé šílí aneb Král Lear (anebo jakkoli obdobně), a připravenost diváků i jejich reakce poté by byly myslím daleko vstřícnější a chápavější.“¹⁴ Tento problém zmiňuje i divačka Jitka Kučerová, která se v diskuzi vyjádřila následovně: „Kdyby tato hra nevystupovala

¹² DRTILOVÁ, Zuzana. Král Lear v Národním je zahleděný do sebe. *iDnes* [online]. Publ. 18. 11. 2011. [cit. 20. 7. 2022]. Dostupné z: <https://www.idnes.cz/kultura/divadlo/recenze-kral-lear-v-narodnim-je-zahledeny-do-sebe.A1111117_161023_divadlo_jaz>.

¹³ HRDINOVÁ, Radmila. Lear jako postmoderní kabaret. *Právo*. 12. listopadu 2011. Výstřižek dostupný v Institutu umění – Divadelní ústav, Informačně-dokumentační oddělení, dokumentace inscenace *Král Lear* (Národní divadlo, 2011).

¹⁴ HULEC, Vladimír. Nebeského Lear. *Divadelní noviny* [online]. Komentář k článku: W. Shakespeare: Král Lear, Národní divadlo Praha. Publ. 25. 11. 2011. [cit. 20. 7. 2022]. Dostupné z: <<https://www.divadelni-noviny.cz/w-shakespeare-kral-lear-narodni-divadlo>>.

jako [Shakespearovo] dílo, ale pod názvem Král Liar, absurdní by mi už připadalo jen to, že se k noblesním prknům divadla nehodí.“¹⁵

Lidové noviny zorganizovaly v návaznosti na Nebeského inscenaci panelovou diskuzi otištěnou ve vydání ze 14. ledna 2012¹⁶. Vedla ji Jana Machalická, zúčastnili se Vladimír Hulec, Karel Král, Vladimír Mikulka a Michal Dočekal. Jedna z otázek k názvu inscenace směřovala. Diskutující měli odpovědět, zda by nebylo správné „uvést, že jde o inscenaci na motivy Krále Leara a podle překladu Milana Lukeše, kterého tam mimochodem je sotva třetina“¹⁷. Tři z dotazovaných odpověděli, že by to recepci inscenace rozhodně prospělo: „Je správné s diváky komunikovat a informovat je, že jde o ‚netradiční uchopení klasiky‘, jak svoji práci pojmenoval režisér,“¹⁸ řekl tehdejší umělecký šéf ND Michal Dočekal.

Mnohokrát zmiňované téma, které s názvem inscenace souvisí, představují scény a motivy Shakespearovy tragédie, jež v Nebeského inscenaci chyběly. Probírala se otázka nutnosti znát děj dramatu, aby divák pochopil, co se na jevišti odehrává. Marie Reslová se v komentářích na *i-DN* svěřila, že inscenaci navštívila dvakrát: „Měla jsem po premiéře určitou nedůvěru, zda některé ty provokativní obrazy nejsou jen formální a náhodné. Po druhém zhlédnutí, připomenutí si textu atp. vím, že nejsou.“¹⁹ O pár vět dále uvádí, že by bylo ideální, kdyby divák přišel na představení připravený, znalý Shakespearova textu nebo alespoň jeho obsahu.²⁰ Při polemice s touto tezí se budu ptát: je snad možné, že když režisér nevyužije dramatický text slovo od slova, musí se s ním diváci seznámit?

Nastoluje se tak boj o autorství. Režisér má dovoleno s textem nakládat, jak mu přijde nejvhodnější, nebo se jím pouze inspirovat. Některé diváky ale může takový přístup dovést zpět k textu. Představení neporozumí, a budou se domnívat, že si musí text nastudovat, aby režisérův záměr pochopili. Pak se ale v tomto boji stává vítězem dramatik. Diváci prozkoumávají jeho dílo, vzdor režisérově snaze se jeho vlivu zbavit.

¹⁵ KUČEROVÁ, Jitka. Byl to osudný podzimní den. *Divadelní noviny* [online]. Komentář k článku: W. Shakespeare: Král Lear, Národní divadlo Praha. Publ. 8. 5. 2013. [cit. 20. 7. 2022]. Dostupné z: <<https://www.divadelni-noviny.cz/w-shakespeare-kral-lear-narodni-divadlo>>.

¹⁶ MACHALICKÁ, Jana. Divadlo nemá vychovávat, ale svádět. *Lidové noviny*. 14. ledna 2012, s. 28. Výstřižek dostupný v Institutu umění – Divadelní ústav, Informačně-dokumentální oddělení, dokumentace inscenace *Král Lear* (Národní divadlo, 2011).

¹⁷ Tamtéž.

¹⁸ Tamtéž.

¹⁹ RESLOVÁ, Marie. Myslím. *Divadelní noviny* [online]. Komentář k článku: W. Shakespeare: Král Lear, Národní divadlo Praha. Publ. 25. 11. 2011. [cit. 20. 7. 2022]. Dostupné z: <<https://www.divadelni-noviny.cz/w-shakespeare-kral-lear-narodni-divadlo>>.

²⁰ Tamtéž.

Tématům, jež recenze a komentáře otevírají, se budu detailně věnovat v následujících podkapitolách, v nichž se pokusím osvětlit, jak se s nimi vyrovnává aktuální česká a německá divadelní teorie. Nejprve se zastavím u otázky samotného vztahu dramatické předlohy a divadelní inscenace, potažmo jejich autorů dramatika a režiséra. Na tento vztah poté navážu dalšími naznačenými subtématy, názvem inscenace a významu absence děje dramatického textu v inscenaci.

2.1 Vztah textu a divadelní inscenace

Vztah textu a divadelní inscenace představuje téma nejen pro divadelní teorii, jejíž příklady v této kapitole uvedu, ale také pro dějiny divadla. Historický kontext může osvětlit, proč inscenace stále bývají interpretovány na základě původní předlohy, z níž vyšel impulz k jejich vzniku. Jan Císař píše v knize *Proměny divadelního jazyka*, že ještě do příchodu moderního divadla inscenace na konci 19. století byla kvalita divadelní tvorby zcela podřízena kvalitě literárního textu a inscenace pouze zpřítomňovala dramatický text na jevišti.²¹ Slovy Pavla Janouška bylo divadlo „chápáno ‚jen‘ jako lepší nebo horší zprostředkování díla napsaného dramatikem“²². Za autora divadelní inscenace byl tedy považován autor dramatického textu, a nikoliv režisér. Ve chvíli, kdy režisér přestal pouze aranžovat herce na jevišti, stal se interpretem textu a začal vytvářet vlastní umělecké dílo, byl dramatik od divadla oddálen. Změna inscenační praxe ovšem nepřinesla, ani sto let po jejím proběhnutí, velkou změnu v divácké recepci, čehož může být *Král Lear* důkazem.

Neuzavřenost tohoto problému dokazuje i fakt, že divadelní teoretici docházejí při přemýšlení o vztahu textu a inscenace k odlišným názorům. Z různých důvodů vždy jednoho ze dvou autorů akcentují více, což potom zcela mění i odpovědi na otázky nastíněné v recenzích. Jako příklad tohoto rozdílu využiji teorie Jaroslava Etlíka a Klause Lazarowicze.

Klaus Lazarowicz píše ve své studii *Triadická koluze* z roku 1977 o specifickém intradivadelním kontaktu, který probíhá během divadelního představení mezi diváky, herci a autorem dramatického textu. Nazývá ho triadickou koluzí. Dramatik se dle něj sice tohoto kontaktu účastní nepřímo, ovšem stále markantně, neboť

²¹ CÍSAŘ, Jan. *Proměny divadelního jazyka*. Praha: Melantrich, 1986, s. 24.

²² JANOUŠEK, Pavel. Divadlo a text jako průnik fuzzy množin. In MERENUS, MIKULOVÁ, ŠOTKOVSKÁ (ed.). *Text a divadlo*. Praha: Academia, 2019, s. 17. ISBN 978-80-200-3108-2.

„divadlo funguje pouze tehdy, když se na vzniku představení podílejí – každý svým způsobem – autor, herci a diváci“²³. Když pod pojmem „autor“ Lazarowicz míní dramatika, a nikoliv inscenační tým, připisuje mu funkci, která ho činí zodpovědným za výslednou inscenaci. Má dle něj „rozhodující podíl na regulaci vztahu herec – divák [...] neboť zejména na něm záleží, zda jsou diváci degradováni na objekty poučování, manipulace nebo indoktrinace.“²⁴

Zmíněnou myšlenkou Lazarowicz odsouvá drama z pozice literatury k divadlu. Popisuje totiž, že dramatik vytváří znakový systém, tedy divadelní hru, která není adresována čtenářům, nýbrž hercům a divákům.²⁵ Drama pojímá jako organickou součást divadla. Dramatika považuje za účastníka intradivadelního kontaktu, protože ho nevnímá jako literáta, ale jako divadelního tvůrce, který doplňuje či zcela nahrazuje režiséra, přestože se fyzicky tvorby inscenace neúčastní. Proto by bylo možné postavu dramatika v Lazarowiczově teorii zaměnit za postavu režiséra či inscenačního týmu. Takové převrácení ale ruší obecně přijímaný fakt, že drama je hodnotným literárním dílem, ať už je inscenované nebo nikoli.

Zcela jiný názor ve vztahu k textu v divadelní inscenaci a představení zastává Jaroslav Etlík. Důležité je nejprve osvětlit, že ve studii *Termíny k dohodnutí*, která vyšla roku 2006, striktně rozlišuje mezi divadelní inscenací a představením. Divadelní inscenaci považuje za artefakt, jenž je „hmotný nositel díla (estetického objektu), fixace smyslových, informačních impulsů, která je zároveň latentní strukturou, jež má schopnost (proto ostatně byla vytvořena) v momentě recepce proměnit svůj ontologický statut v estetický objekt – umělecké dílo.“²⁶ Artefaktem je tedy v divadelní teorii inscenace a uměleckým dílem divadelní představení.²⁷

Etlík hovoří o několika komponentech, jejichž složení tvoří rozdíl mezi inscenací a představením. Divadelní dílo zakládají čtyři komponenty – herecký, vizuální, zvukový a divácký. Pro mé zkoumání je významný komponent herecký, který zajišťuje herec svým bytím a jednáním v prostoru a do něhož patří veškeré verbální i nonverbální jednání živě vytvářená na scéně. Jeho součástí jsou repliky, neboť do sebe herecký komponent „absorbuje i dramatický text“²⁸. Etlík literaturu pojímá jako předartefaktovou inspiraci, tedy jako komponent předcházející vzniku

²³ LAZAROWICZ, Klaus. Triadická koluze. In ROUBAL, Jan (ed.). *Souřadnice a kontexty divadla: Antologie současné německé divadelní teorie*. Praha: Divadelní ústav, 2005, s. 24. ISBN 80-7008-189-1.

²⁴ Tamtéž, s. 28.

²⁵ Tamtéž, s. 28.

²⁶ ETLÍK, Jaroslav. *Termíny k dohodnutí*. In KLÍMA, Miloslav a kol. *Divadlo a interakce*. Praha: Pražská scéna, 2006, s. 23. ISBN 80-86102-51-3.

²⁷ Tamtéž, s. 24.

²⁸ Tamtéž, s. 14.

inscenace. Tato inspirace může být pro výsledný tvar více či méně závazná, ale přesto „dialogy textu v akustické podobě, pokud jsou v hracím prostoru živě přednášeny hercem (herci), jsou v současném myšlení o divadle chápány jako organická součást herectví (herecké složky) a nikoli literatury.“²⁹ Dle Etlíka není literární složka jako divadelní komponent „brána vůbec v potaz, a ačkoli je v akustické podobě divákem smyslově vnímaná (a navzdory tomu, že za jistých okolností se může na jevišti objevit i ve vizuální podobě), je rozpuštěna do jiných smyslově vnímatelných a ryze divadelních komponentů“³⁰. Literární text a jeho autor jsou dle této teorie přítomni pouze v předartefaktové oblasti, tedy ve fázi zkoušení inscenace.

Za autora divadelního artefaktu považuje Etlík režii – funkci, která spolu s dramaturgií řídí všechny komponenty a je v nich rozpuštěna jako integrující element.³¹ Režisérský komponent jako takový ale během představení neexistuje. Divák si sice „režii i dramaturgii v průběhu recepce uvědomuje a plnohodnotně je vnímá, ale činí tak [...] až jaksi dodatečně, skrze kompozici a strukturní uspořádání ostatních přímo (a nezprostředkovaně) smyslově vnímaných výrazových materiálů.“³² Etlík ovšem dál přiznává, že ani režie a dramaturgie neřídí jevištní tvar absolutně, nýbrž „nabízejí určitou ztvarovanou strukturu divákovi k dotváření.“³³ K této problematice se ale dostanu až ve čtvrté kapitole své práce.

Při komparaci Lazarowiczovy a Etlíkovy teorie najdeme několik rozdílů. Jedním z nich je rozlišování mezi divadelním představením a inscenací. Lazarowicz ve své studii popisuje po celou dobu proces divadelního představení, zatímco Etlík tyto dva pojmy důrazně odlišuje. Pro vnímání autorství je rozlišování zásadní, protože do divadelního představení vstupuje také divák, jenž otázku autorství znesnadňuje, čemuž se budu věnovat v poslední kapitole (4. Divák jako autor).

Druhý rozdíl představuje vztah inscenačního týmu a dramatika. Lazarowicz pojímá autora dramatického textu jako účastníka divadelního kontaktu, který je přítomen zprostředkovaně skrze svůj text, a tak s divákem komunikuje. V Etlíkově pojetí naopak do kontaktu vstupuje během představení pouze herec s divákem a vztah, který mezi nimi vzniká, není nijak závislý na literátovi. Etlík pak nehovoří o režisérovi jako osobě, ale využívá kategorii režijní funkce, zatímco Lazarowicz

²⁹ ETLÍK, Jaroslav. Termíny k dohodnutí. In KLÍMA, Miloslav a kol. *Divadlo a interakce*. Praha: Pražská scéna, 2006, s. 14. ISBN 80-86102-51-3.

³⁰ Tamtéž, s. 17.

³¹ Tamtéž, s. 19.

³² Tamtéž, s. 19.

³³ Tamtéž, s. 20.

postavu režiséra značně opomíjí a, jak již bylo řečeno, nahrazuje postavou literárního autora.

Lazarowiczovo pojetí je pro mé zkoumání nevýhodné. Opomeneme-li fakt, že dramatik a režisér pracují se zcela jinými médii, můžeme na příkladu *Krále Leara* v ND ukázat praktickou nefunkčnost Lazarowiczovy teorie skrze jiný příklad. Po jejím uplatnění na komentáře a kritiky příliš neobstojí. Problémy inscenace spočívaly v mnohém, ale nikdo v mnou pročených recenzích nepolemizoval se Shakespearovým textem a neoznačoval jej za špatný. Při aplikaci Lazarowiczovy teorie, v níž je dramatik dokonce strůjcem vztahu mezi herci a diváky³⁴, by mělo platit, že bude inscenace dobrá vždy, když se bude zakládat na hodnotném textu. Abychom tedy mohli inscenaci Jana Nebeského hodnotit, museli bychom chtít nechtít hodnotit Shakespearovo dílo. To ale překvapivě žádný z kritiků ani diváků nedělal.

Pro mé další zkoumání z tohoto důvodu vyvstává jako užitečnější Etlíkova teorie, která využívá jednotlivé komponenty a režii jako jejich jednotící prvek. Textovou složku budu nadále pojímat jako v jevištním artefaktu neexistující a text pouze jako inspiraci v předartefaktové fázi. Verše Williama Shakespeara, jež herci vyslovují³⁵, pak představují součást hereckého komponentu. Proto budu dramatika považovat za irelevantního. Přestože bychom takovýmto způsobem nad inscenací skutečně měli uvažovat, uvedené kritiky vytvářejí dojem, že pro jejich objasnění nebude možné tuto teorii využít, přestože se může nyní jevit jako ideální. Dál se budu věnovat právě tomuto rozporu.

Divadelní teorie a praxe k sobě mají zřejmě nejbliž v době vzniku inscenace, shodují se, že text bývá jistým východiskem pro výsledek. Jan Císař píše v knize *Proměny divadelního jazyka*, že právě od slovesného subsystému (tedy v jeho pojetí jakékoliv literatury, ať už se jedná o drama, prózu či poezii) přicházejí rozhodující impulzy pro vznik divadelní inscenace.³⁶ Jaroslav Etlík přiznává textu s odkazem na Otakara Zicha povahu ideové směrnice a inspirace, která „během divadelního tvůrčího procesu prochází zásadní transformací a je vytvářena zcela nově, ryze divadelním myšlením a čistě divadelními prostředky.“³⁷ Následně ale

³⁴ LAZAROWICZ, Klaus. Triadická koluze. In ROUBAL, Jan (ed.). *Souřadnice a kontexty divadla: Antologie současné německé divadelní teorie*. Praha: Divadelní ústav, 2005, s. 28. ISBN 80-7008-189-1.

³⁵ Pozn. autorky: V případě rozebírané inscenace se jednalo o Shakespearův text v překladu Milana Lukeše, vzhledem k zaměření své práce se ovšem dramatikovu vkladu do inscenace nevěnuji.

³⁶ CÍSAŘ, Jan. *Proměny divadelního jazyka*. Praha: Melantrich, 1986, s. 70.

³⁷ ETLÍK, Jaroslav. Termíny k dohodnutí. In KLÍMA, Miloslav a kol. *Divadlo a interakce*. Praha: Pražská scéna, 2006, s. 18. ISBN 80-86102-51-3.

dodává, že „mezi literaturou a divadelním uměním neexistuje jednoduchá ontologická souvislost“³⁸, a to dokonce ani na poli interpretačního divadla.

Přestože v interpretačním divadle proces tvorby vychází z textové předlohy, mělo by se pak na ni během představení či ihned po vzniku inscenace zcela zapomenout. A to i přes dráždivý fakt, že ač se v inscenaci – alespoň dle Jaroslava Etlíka – nenachází žádný literární komponent, jsou to právě promluvy herců či notoricky známý příběh, které pro diváka trvale odkazují k dramatikovi.³⁹ Tohoto odkazu se sama divadla nezbavují. Na plakátech stále uvádějí dramatikovo jméno větším písmem než režisérovo a nakonec také divadelní kritici ve svých recenzích porovnávají text a inscenaci.

Pokud bychom veškerou váhu položili na divadelní teorii, mohli bychom práci ukončit a označit zmíněné výtky směrem ke *Králi Learovi* za irelevantní. Nelze ovšem opomenout hlasy těch v divadle nejdůležitějších – diváků. Mohou být zmateni z mnoha důvodů a sama divadla jim nic neusnadňují, například protože své inscenace pojmenovávají podle dramatických textů a uvádějí pod nimi dramatikovo jméno. Činí tak i v případech, kdy text zásadně pozměňují či nezvykle interpretují. Přese všechno výše řečené a snahu uzmut skrze divadelní teorii dramatikovi vliv, je jeho dominance při divácké recepci stále výrazná. Mimo jiné také ovlivňuje divácká očekávání, jimiž se formuje zážitek z představení.

2.2 Název inscenace a její prezentace

Když divadelní tvůrci zvolí pro svou inscenaci stejný název, jako má původní textové dílo, přestože se od něj výrazně odklánějí, vyvolává to diskuzi. Vzpomeňme kritiky navrhované názvy Nebeského inscenace jako: *Hra na Leara* (Hrdinová), *Doba se vymkla z kloubů a lidé šílí aneb Král Lear* (Hulec), jež se zaměřují na téma inscenace, nebo na její vztah s textem. Jeden z diváků navrhl: „Mělo by se to jmenovat ‚Nebeského rajc s náznaky Leara‘“⁴⁰.

Jak vyplývá z kritik uvedených v úvodu kapitoly, název svádí ke ztotožňování dramatu a inscenace. Příchozí diváci očekávají, že zhlédnou podobné motivy a scény, jež znají ze svého čtení, nebo že se s předlohou seznámí. Režisér v těchto očekáváních pouze nahradí jeden vyjadřovací prostředek druhým a převede psaný

³⁸ ETLÍK, Jaroslav. Termíny k dohodnutí. In KLÍMA, Miloslav a kol. *Divadlo a interakce*. Praha: Pražská scéna, 2006, s. 18. ISBN 80-86102-51-3.

³⁹ CÍSAŘ, Jan. *Proměny divadelního jazyka*. Praha: Melantrich, 1986, s. 44.

⁴⁰ KADLEČEK, Rudolf. Batmanův Jocker v Podolí. *Divadelní noviny* [online]. Komentář k článku: W. Shakespeare: Král Lear, Národní divadlo Praha. Publ. 27. 3. 2013. [cit. 20. 7. 2022]. Dostupné z: <<https://www.divadelni-noviny.cz/w-shakespeare-kral-lear-narodni-divadlo>>.

text na jevišti. Tento fenomén je z velké míry napojen na PR a marketing divadel a způsob, jakým komunikují s (potenciálními) diváky. Pavel Janoušek zmiňuje ve studii *Divadlo a text jako průnik fuzzy množin*, že nemalá část diváků „jak dokládají mimo jiné i divadelní plakáty a další propagační materiály – celkem přirozeně ‚chodí na dramatika a hru‘, přičemž uměleckou specifičnost té či oné inscenace považují za bonus (malus) navyšující (snižující) hodnotu dramatu.“⁴¹ Možná by si divadla odklonem od notoricky známých názvů děl slavných autorů sama uškodila. Jistě by tím krokem ovšem pomohla divácké recepci. Název inscenace totiž funguje při vnímání jako rámeček.

Britský filozof a antropolog Gregory Bateson popisuje ve své studii *Teorie hry a fantazie* rámeček jako součást metakomunikace – zprávu, která dává příjemci návod, v jakém kontextu obsah vnímat a interpretovat. Uvádí několik způsobů, jimiž rámeček pomáhá nejen v komunikaci, ale i při vnímání. Může sloužit jako připomínka, že sdělení uvnitř rámce jsou relevantní a všechno vně je možné ignorovat, napomáhat ke správnému pochopení ohraničeného, či se podílet na vyhodnocení obsaženého sdělení.⁴² V případě divadelní inscenace jsou užitečné dvě poslední možnosti. Název, jakožto rámeček, inscenaci pomáhá vnímat, vztahovat se k ní, a během představení se podílí na vyhodnocování sdělení. Název *Král Lear* a Shakespearovo jméno, které dílo rámcovaly, připravily diváky spíše než na interpretaci Nebeského inscenace, na vlastní interpretaci Shakespearovy tragédie.

Zjednodušeně by se dalo říci, že autor podává skrze název návod, jak dílo vnímat, a přibližuje, co se příjemci snaží sdělit. Pokud by tedy byl Jan Nebeský uveden alespoň jako spoluautor, nikoliv pouze jako režisér, diváci by již přicházeli s předporozuměním a jejich reakce by nemusely být negativní. Dle Etlíkovy teorie je autor textové předlohy, v tomto případě William Shakespeare, ve chvíli divákovy kontaktu s inscenací kdesi v předartafektové pozici a sám se s ním neseťkává. Přesto je ale prezentován na plakátu. Zde se opět uplatňuje škála, na níž je během propagace inscenace režisér Nebeský téměř potlačen a jako autor jasně vystupuje Shakespeare. Během sledování představení pak těžko dochází k diváckému přeladění, přestože do popředí škály ihned s prvním obrazem inscenace vplouvá Jan Nebeský.

⁴¹ JANOUŠEK, Pavel. *Divadlo a text jako průnik fuzzy množin*. In MERENUS, MIKULOVÁ, ŠOTKOVSKÁ (ed.). *Text a divadlo*. Praha: Academia, 2019, s. 17. ISBN 978-80-200-3108-2.

⁴² BATESON, Gregory. *Ekologie mysli*. Praha: Malvern, 2018, s. 200. ISBN 978-80-7530-151-2.

Ze strany ND by se mohlo jednat o schválnost, hru s divákem nebo zkrátka jen marketingový tah. Někteří diváci rádi navštěvují inscenace notoricky známých titulů, což si divadla uvědomují. Jejich cílem je samozřejmě diváky nalákat, a tak mohou na autorech a velkých tématech obsažených v „klasických“ textech zakládat svůj „branding“. Jak píše Pavel Janoušek: „Toto ‚chození na hru‘ bývá ovšem rámcováno divákovou důvěrou ke konkrétnímu divadlu či typu divadla, případně k hereckým hvězdám, které v dané inscenaci vystupují – teprve až na posledním místě bývá jméno režiséra.“⁴³

K pochopení této tendence může pomoci i historický kontext. Až do osvícenství se autorství hraných textů nebralo v potaz, byly běžně přepisovány a uváděny anonymně:

„Autorství v dnešním slova smyslu se postupně začalo kanonizovat až od osvícenství, následného nástupu romantického individualismu a s tím úzce spjatou adorací spisovatelova génia. Vnější projev jeho nástupu bylo, že dramata musela být čím dál častěji respektována tak, jak je dramatici napsali [...] A protože drama bylo souběžně vyzdviženo na nejvyšší literární druh, vznikla i představa, že autory divadelního projektu musejí být především velcí básníci a filozofové.“⁴⁴

Tedy – mohli bychom říci – nikoliv malí a neznámí režiséři.

Je nutné přiznat, že možná právě díky *Králi Learovi* Jana Nebeského se problém s názvy inscenací projasňuje. V současné praxi jsou k vidění obě možné varianty, stejnojmenný název i jeho úprava. Nemluvě o tom, že začíná být zvykem uvádět na stejné úrovni autora-dramatika, autora-režiséra a také režiséra nebo dramaturga jako spoluautora textu v případě, kdy ho výrazně přepracoval. *Nepřítel lidu* Michala Háby (2019) uváděný v divadle Komédie se od Ibsenova textu výrazně odklání, nepůsobil ovšem při recepci velký problém. Divadlo Na zábradlí stále uvádí inscenaci *Macbeth – Too Much Blood* (2017), která již svým názvem odkazuje ke spojitosti se Shakespearovou tragédií, ale zároveň na nevšední režiséřsko-dramaturgickou interpretaci. I to může být pozůstatek „Kauzy Lear“. V jejím případě ovšem právě název a uvedení Shakespeara jako autora přinesly velké zmatení a mnohé podráždily.

⁴³ JANOUŠEK, Pavel. Divadlo a text jako průnik fuzzy množin. In MERENUS, MIKULOVÁ, ŠOTKOVSKÁ (ed.). *Text a divadlo*. Praha: Academia, 2019, s. 17. ISBN 978-80-200-3108-2.

⁴⁴ Tamtéž, s. 50.

Podkapitolou o názvu inscenace jsem se snažila poukázat na informace rámcující vnímání inscenace ještě předtím, než diváci vůbec vstoupí do divadla. Třeba nevědomky si pak vytvářejí představy a očekávání, jak bude představení vypadat. Název inscenace je připravuje také na děj, postavy a motivy, jež znají z literárního díla, a právě tématu příběhu se budu věnovat v následující podkapitole.

2.3 Learův příběh

William Shakespeare uvedený pod titulem *Král Lear* vnesl do recepce inscenace⁴⁵ další rozpor, který by jinak nemusel být tak znatelný. Za zásadní nedostatek považovali někteří kritici a diváci absenci známého příběhu a v recenzích se objevoval předpoklad, že by bylo dílo pro diváky srozumitelné, pokud by vyprávělo chronologicky dle původní tragédie. Nakolik je ovšem takové vedení k pochopení inscenace potřeba?

V úvodu kapitoly jsem zmiňovala komentář kritičky Marie Reslové vztahující se k absenci Shakespearova příběhu. Toto téma otevírá i ve své recenzi pro *Hospodářské noviny*, kde píše: „Publikum, které přichází do Národního divadla s představou víceméně konvenční shakespearovské inscenace, může mít s přečtením Nebeského Leara velký problém. Možná by mělo dostat do rukou synopsi, jako když jde na operu. A pak by už mělo stačit málo: dívat se na tuhle divadelní esej s pohádkovými motivy se zvědavostí, otevřeně a bez předsudků.“⁴⁶

Podobně se o problému vyjadřuje Radmila Hrdinová: „Složit z mozaiky výstupů smysluplný celek se ale podaří jen divákům znalým textu a naladěným na režisérovu vlnu.“⁴⁷ Karel Král zase v diskuzi v *Lidových novinách* říká: „Zvláštností inscenace je, že režisér vynechává nebo maskuje uzlové body příběhu. Obávám se, že divák, který hru nezná, není na základě inscenace schopen její příběh převyprávět.“⁴⁸

⁴⁵ Pozn. autorky: Za spojení „recepce inscenace“ považuji nikoliv recepci konkrétního představení, jehož jsem se jako divák zúčastnil, ale to, že mám povědomí o inscenaci jako takové.

⁴⁶ RESLOVÁ, Marie. Král Lear jako divadelní esej. *Hospodářské noviny* [online]. Publ. 22. 11. 2011. [cit. 20. 7. 2022]. Dostupné z: <<https://archiv.hn.cz/c1-53755050-kral-lear-jako-divadelni-esej>>.

⁴⁷ HRDINOVÁ, Radmila. Lear jako postmoderní kabaret. *Právo*. 12. listopadu 2011. Výstřižek dostupný v Institutu umění – Divadelní ústav, Informačně-dokumentační oddělení, dokumentace inscenace *Král Lear* (Národní divadlo, 2011).

⁴⁸ MACHALICKÁ, Jana. Divadlo nemá vychovávat, ale svádět. *Lidové noviny*. 14. ledna 2012, s. 28. Výstřižek dostupný v Institutu umění – Divadelní ústav, Informačně-dokumentační oddělení, dokumentace inscenace *Král Lear* (Národní divadlo, 2011).

Téma, jež zde otevírám, se týká předpokladu nutnosti znát děj Shakespearova dramatu, aby bylo možné pochopit inscenaci jako takovou. To se mi ale zdá jako mírně zcestný požadavek, který odvádí přemýšlení nad zhlédnutým do předartefaktové oblasti, kdy nás ještě původní text zajímá. Zmíněné úryvky recenzí přibližují potenciálním divákům, co by měli od inscenace očekávat na základě textu, který pravděpodobně znají. Takový jev má své opodstatnění, přestože se rozchází s Etlíkovou teorií.

Proč absence příběhu původního dramatu – přestože samotná inscenace příběh měla – představuje problém, mi pomůže osvětlit již zmíněná teorie rámců. Nebeského (potažmo Shakespearova) *Krále Leara* bychom totiž mohli zařadit mezi tzv. „velký činoherní repertoár na velkém divadle“⁴⁹. Jan Císař tímto spojením nazývá klasické texty známých autorů s širokou inscenační tradicí, jež jsou v pražském prostředí uváděné například v Činohře ND či v Divadle Na Vinohradech. Tento tzv. velký repertoár se dle Císaře časem stal natolik propojený se svými inscenacemi, že se ocitá v mnohovrstevnatém kontextu – rámci, jehož jsou zčásti vědomě a zčásti nevědomě diváci součástí.

Do tohoto kontextu vstupují především divácká očekávání spojená s inscenováním. Publikum očekává, že bude interpretace „velkého repertoáru“ brát ohled na tradici jeho běžné interpretace, tradici inscenování nejen samotné hry, ale i ostatních děl literárního autora a na tradici recepce „vyplývající z diváckého postoje opřené o určité normy“⁵⁰. S tím je spojený také fakt, že inscenovat (mít na repertoáru) a sledovat tyto hry zinscenované má „příznak prestižnosti vypovídající o vážnosti a důstojnosti jak divadla, tak diváka“⁵¹.

Ovšem nejdůležitější požadavek, jenž je na tyto inscenace potažmo texty kladen se dle Císaře týká jejich lineárnosti a příběhovosti. Mají stát „na sdělování určitého sledu událostí předvádějících na jevišti (v literatuře vyprávějících) osudy lidí. To můžeme nazvat *příběhem*, a tak interpretace takového typu literární předlohy v této divácké tradici může být také chápána jako transformace vyprávěného příběhu do příběhu *scénovaného*.“⁵² Může sice docházet k novým interpretacím, omlazování, modernizaci i inovaci „starého“ textu a jeho příběhu. Přitom však invariantní, neproměnný sled událostí jako příběh vyprávěný literaturou zůstává. Jeho opakování může být – a se vsí pravděpodobností je –

⁴⁹ CÍSAŘ, Jan. *Česká divadelní tradice: mýtus, nebo živá skutečnost?*. Praha: Kant, 2011, s. 119. ISBN 978-80-7437-051-9.

⁵⁰ Tamtéž, s. 119.

⁵¹ Tamtéž, s. 118.

⁵² Tamtéž, s. 120.

v případě velkého repertoáru činohry pro určitou skupinu diváků velmi přitažlivé a činí takový repertoár oblíbený.⁵³ Dalo by se dokonce tvrdit, že jsou takové změny u mnohých diváků nežádoucí.

Nastíněný kontext, který se na *Krále Leara* vztahuje, potvrzuje i tento komentář: „Ptám se: je nutné, aby klasickou hru musel divák předem doma nastudovat? Je nutné chodit na stejnou hru dvakrát, abych ji pochopil? Jestli si pan Nebeský z diváků dělá šprýmy, dobrá, ale proč mě to stálo 800 korun? Bohužel jsem se šel podívat na KL do ND a očekával klasiku. Něco jako předvedl pan Tříška na hradě.“⁵⁴ Tato poznámka zároveň vypovídá o všech zmíněných požadavcích, které diváci na tento repertoár kladou. Žádají lineárnost a příběh, klasickou interpretaci a odkaz na předchozí inscenační tradici, či alespoň nevybočení z ní. Tyto požadavky jsou u *Krále Leara* ještě silnější, neboť se uváděl v budově ND, které má mezi ostatními divadly specifické postavení, čemuž se budu věnovat v následující kapitole.

Pro diváky musí být těžké se od tohoto kontextu oprostit a pokusit se na sebe nechat představení působit, jak samo vyžaduje. Z čeho ale vůbec pramení myšlenka, že je potřeba děj dramatu znát? Je předpokládaným cílem diváka hledat návaznost na předlohu nebo vnímat přímo to, co během představení sleduje? Myšlenkou, že bude inscenace dávat smysl pouze při znalosti dramatu, se odkláníme od možnosti interpretovat samotné představení. Recenze sice pomáhají divákům s výběrem představení, ale zároveň je navádějí k něčemu, co je může při sledování mást a zneklidňovat.

Ráda bych se z tohoto důvodu nyní zaměřila na jednu možnost, která by mohla opodstatnit přání některých recenzentů a diváků, aby byli se Shakespearovým dílem seznámeni předem a aby tak dostali příležitost Nebeského inscenaci porozumět. Poslouží mi k tomu literární teorie Umberta Eca o modelovém čtenáři.

2.3.1 Modelový čtenář a modelový divák

Pokládám si otázku, zda vůbec existuje důvod, proč se dosud, jak dokazují některé recenze, sepjatost mezi dramatem a inscenací vyžaduje. Napadlo mě porozhlédnout se i mimo oblast divadelní teorie, která sice tyto problémy ošetřuje,

⁵³ CÍSAŘ, Jan. *Česká divadelní tradice: mýtus, nebo živá skutečnost?*. Praha: Kant, 2011, s. 120. ISBN 978-80-7437-051-9.

⁵⁴ KADLEČEK, Rudolf. Batmanův Jocker v Podolí. *Divadelní noviny* [online]. Komentář k článku: W. Shakespeare: Král Lear, Národní divadlo Praha. Publ. 27. 3. 2013. [cit. 20. 7. 2022]. Dostupné z: <<https://www.divadelni-noviny.cz/w-shakespeare-kral-lear-narodni-divadlo>>.

ale bohužel bez většího vlivu na konečnou diváckou recepci díla. Literární teorie vztažená na divadlo může v tomto případě přinést užitečné výsledky, především, když se zaměřuje na recipienta. Tak činí například Umberto Eco v mnoha svých publikacích o vztahu díla a čtenáře.

V přednáškové knize *Šest procházek literárními lesy* rozvádí Eco teorii o tzv. modelovém čtenáři a modelovém autorovi. Nejprve odlišuje čtenáře empirického – skutečnou osobu, která text čte a může do svého čtení nechat vstoupit vjemy z vnějšího světa či své myšlenky a emoce – a poté modelového čtenáře. Modelový čtenář je „jakýsi ideální typ, kterého text nechápe jen jako spolupracovníka, ale snaží se ho zároveň tvořit“⁵⁵, například tím, že mu již zpočátku vyšle signál, jak by měl textu rozumět – v pohádkách úvodem „bylo nebylo“. Později při četbě text využívá žánrových znaků, jimiž svému modelovému čtenáři předesílá, jak by měl být interpretován.

Naproti modelovému čtenáři stojí modelový autor, jenž by se dal vysvětlit jako narativní strategie, Ecovými slovy „množina instrukcí, které jsou nám postupně předávány a které musíme poslouchat, pokud se rozhodneme jednat jako modeloví čtenáři.“⁵⁶ Modelový čtenář je podobnou definicí „množinou textových instrukcí, jež jsou realizovány literární organizací textu“⁵⁷. Tyto instrukce se snaží empirický čtenář objevit a prochází jimi jako lesem. Zároveň přistupuje na pravidla, jež mu modelový autor předkládá. Stručně řečeno – modelový čtenář pohádky, uvedené slovy „bylo nebylo“, v níž zvířata mluví, se nebude divit, když se do vlkova břicha vejde celá holčička se svou babičkou, aniž by je rozpustily žaludeční šťávy.

Teorii o modelovém čtenáři a autorovi využívám kvůli jejímu pokračování, kde Eco hovoří o tzv. modelovém čtenáři prvního a druhého stupně. Prvoplánového čtenáře, což je další pojem, jímž označuje modelového čtenáře prvního stupně, definuje jako někoho, kdo čte příběh proto, aby se dozvěděl, jak skončí. Je napjatý z každé následující části a těší se na konečné rozuzlení. Oproti tomu modelový čtenář druhého stupně chce během četby zjistit, „jakým čtenářem příběhu se má stát“⁵⁸ a odhalit „jak se modelový autor vyrovnává s úlohou průvodce čtenáře“⁵⁹. Empirický čtenář se stane modelovým čtenářem druhého stupně teprve ve chvíli, kdy odhalí modelového autora, tedy jeho vyprávěcí strategii, a „porozumí (či

⁵⁵ ECO, Umberto. *Šest procházek literárními lesy*. Olomouc: Votobia, 1997, s. 17. ISBN 80-7198-248-2.

⁵⁶ Tamtéž, s. 25.

⁵⁷ Tamtéž, s. 26.

⁵⁸ Tamtéž, s. 41.

⁵⁹ Tamtéž, s. 41.

alespoň začne chápat), co od něj žádal“⁶⁰. A bývá běžné, se jím stává až čtenář, který čte text po několikáté.

Věřím, že se takového pochopení dá docílit již při prvním čtení nebo během prvního zhlédnutí představení. V případě *Krále Leara* se ale jednalo o náročný úkol, který zjevně mnoho diváků nedokázalo splnit. Patrice Pavis, který ve své publikaci *Analýza divadelního představení* mimo jiné pojem modelový divák využívá, píše, že divák během představení rekonstruuje jeho systém a „[p]okouší se dostat za zjevné a vyzorovatelné věci a pochopit způsob práce, přípravu představení a zvolenou strategii.“⁶¹ Uvádí, že jsou tyto procesy a interpretace velmi složité, a přibližuje se tak svým popisem Ecově teorii.

Možností je, že někteří diváci *Krále Leara* jeho strukturu pochopili a měli potenciál se modelovými diváky druhého stupně stát, ovšem něco jim v tom zabránilo. Ptám se, zda za to nemohla právě jejich očekávání spojená s příběhem a s názvem inscenace, a jakési rozčilení, že se jedná o něco zcela jiného, než si představovali. Naopak diváci, kterým by se takové proniknutí podařilo až při opakovaném zhlédnutí, mohli mít praktický problém se na další představení dostat, ať už z finančních důvodů nebo jen z nechuti obtěžovat se inscenací podruhé. (Nemluvě o tom, že každé představení se jistým způsobem liší.)

Dá se ale potom považovat za chybu tvůrců, když divákům nenaznačili, že by bylo dobré znát děj Shakespearova *Leara*, aby mohli do struktury inscenace proniknout? Někteří recenzenti a teatrologové se diváků zastali a žádali po tvůrcích synopsi nebo upozornění. Za všechny předkládám poznámku o problému Jana Císaře:

„Dost často se objevují zmínky o divácích a úvahy o jejich schopnosti, připravenosti i vůli přijmout takové představení. V jistém ohledu by měl být divák asi přece jen o něco více informován o tom, co jej čeká; že to nebude Shakespearův Lear, ale Lear Nebeského, což by mohl jistě naznačit už plakát a program s názvem představení obsahujícím alespoň podtitul. A možná by bylo užitečné v programu otisknout nikoliv celý Lukešův překlad, ale jeho úpravu, aby si divák dodatečně mohl alespoň minimálně ověřit sled událostí.“⁶²

⁶⁰ ECO, Umberto. *Šest procházek literárními lesy*. Olomouc: Votobia, 1997, s. 41. ISBN 80-7198-248-2.

⁶¹ PAVIS, Patrice. *Analýza divadelního představení*. Praha: NAMU, 2020, s. 576. ISBN 978-80-7331-549-8.

⁶² CÍSAŘ, Jan. Meze a krajnosti. *Disk*. 2012, č. 40, s. 28. ISSN 1213-8665.

Diváci předpokládali, že zhlédnou jistý příběh, a ten se tak, jak ho znali, neobjevil. Za pomoci Ecovy teorie, která operuje s touhou po příběhu a v druhém řádu s pochopením struktury díla, můžeme objasnit, proč některým divákům k porozumění inscenace skutečně stačilo přečíst drama nebo se seznámit s dějem. Jako příklad uvádím komentář Marie Reslové:

„Troufám si sama sebe počítat mezi zkušené diváky a přiznávám otevřeně, že jsem šla taky dvakrát. Měla jsem po premiéře určitou nedůvěru, zda některé ty provokativní obrazy nejsou jen formální a náhodné. Po druhém zhlédnutí, připomenutí si textu atp. vím, že nejsou. Považuji to představení za výjimečné a pro ND důležité, zásadní. Bylo by asi ideální, kdyby na ně šel divák připravený a vědomý si toho, co ho čeká.“⁶³

Stejně tak této teorii odpovídají i slova diváka Jiřího Mrázka⁶⁴: „Jednotlivé pasáže působí odtrženě a pokud neznám detailně obsah těžko a pozděně chytám ideu což je velká škoda. Čili program s popisem asi jako v opeře je nutný. Po studii díla jej hodnotím velmi vysoko ale až potom jsem plně pochopil vše.“⁶⁵

Aplikace Ecovy teorie na *Krále Leara* tedy může být důkazem, že je možné dohledat důvod, proč byli diváci s představením nespokojeni, když detailně neznali literární předlohu. Divák udělá chybu vždy, když se nepokusí pochopit samotné představení, které v případě *Krále Leara* svůj vlastní příběh mělo. Zároveň si ale uvědomuji, že diváci přicházeli na představení s očekáváními – v nichž je samo ND utvrzovalo – že zhlédnou příběh Shakespearova *Leara*. Pokud tedy z důvodu pochopení těchto diváků opustím výše zmíněnou Etlíkovu teorii o nezávislosti představení na literatuře, dala by se ta Ecova použít k osvětlení diváckých rozpaků.

Diváci dostali složitý úkol přeskočit fázi prvoplánového modelového diváka, stát se ihned divákem druhého řádu a během celého procesu se zcela vzdát svého

⁶³ RESLOVÁ, Marie. Myslím. *Divadelní noviny* [online]. Komentář k článku: W. Shakespeare: Král Lear, Národní divadlo Praha. Publ. 25. 11. 2011. [cit. 20. 7. 2022]. Dostupné z: <<https://www.divadelni-noviny.cz/w-shakespeare-kral-lear-narodni-divadlo>>.

⁶⁴ Pozn. autorky: Tento i další komentáře diváků cituji tak, jak byly svými autory napsány, tudíž s případnými překlepy a chybami.

⁶⁵ MRÁZEK, Jiří. Představení mi očividně překvapilo. *Divadelní noviny* [online]. Komentář k článku: W. Shakespeare: Král Lear, Národní divadlo Praha. Publ. 25. 1. 2012. [cit. 20. 7. 2022]. Dostupné z: <<https://www.divadelni-noviny.cz/w-shakespeare-kral-lear-narodni-divadlo>>.

očekávání, že budou sledovat děj Shakespearovy tragédie. Sama se snažím být stoprocentně ztotožněná s tím, že vše, co vidím na jevišti, dává smysl a měla bych tomu porozumět i bez znalosti kontextu, přesto určité výtky chápu. Navíc netuším, jak bych reagovala, kdybych při zhlédnutí záznamu představení Shakespearovu tragédii neznala. Dostávám se skrze tuto úvahu opět k několikrát zmiňovanému rozporu mezi teorií a praxí.

Tuto kapitolu bych proto ráda uzavřela zjištěním, že přestože se dají mnohé výtky recenzentů a diváků vyvrátit přemýšlením na teoretickém základu, nemůžeme je automaticky zatratit. Poukázala jsem na několik takových problémů, které řadím do kategorie předpokladů a očekávání. Týkaly se nedostatku Shakespearova textu obsaženého v inscenaci, přílišné interpretace ze strany režiséra, změny příběhu, jeho nejasnosti a zvoleného názvu. Ukázalo se ovšem, že existují i teorie, které jistým způsobem tyto námitky umožňují – jak dokazuje ta výše zmíněná o modelovém divákovi, když přistoupíme na divácké uvažování, že mezi literárním textem a divadelním představením existuje přímý vztah.

Nad důvody námitek diváků se zároveň dá přemýšlet jako nad tvůrci zamýšlenými. Možná chtěli diváky znejistět a donutit je přemýšlet nad divadlem jinak, než byli do té doby zvyklí. Přestože tento záměr nemohu objasnit, mohl by nám napovědět i fakt, že se *Král Leara* uváděl v budově ND. To má v českém divadelním kontextu speciální postavení a recepci inscenace výrazně přispělo. Právě ND a tomu, jaký typ autorství přináší, se budu věnovat v následující kapitole.

3. Národní divadlo jako autor

V této kapitole se budu věnovat ND, které v případě *Krále Leara* fungovalo – řečeno s mírnou nadsázkou – jako jeden ze spoluautorů inscenace, neboť ji zařazovalo do specifického kontextu. V recenzích a komentářích se objevilo mnoho výtek právě v souvislosti s uvedením v ND, další námitka pak spočívala v hraní v historické budově. Uvedu zde nejprve části některých recenzí a komentářů a v následujících podkapitolách se pokusím ukázat, jak moc jsou výčitky oprávněné a z jakého důvodu mohly u pisatelů vznikat.

Ve své recenzi *Král Lear v Národním: šifra Jana Nebeského* se nad tématem ND několikrát pozastavila Jana Machalická:

„Na jevišti zlaté kapličky se Nebeského běsnění musí jevit jako provokace, ale občas se bohužel vynořuje pocit, že tu jde hlavně o ni, o silácké dloubání do diváka. Na první premiéře však bylo publikum dosti vstřícné. Až se inscenace bude normálně hrát, konzervativní diváctvo nejen předplatitelských skupin ve svých reakcích určitě přitvrdí. Pak teprve bude režisér spokojen, ale ať se moc netěší, nejde o českou klasiku.“⁶⁶

Dále uvedla, že v Činohře ND „jsou a byly takové pokusy legitimní, ale jejich vnitřní oprávněnost by měla být silnější a naprosto nezpochybnitelná. Nebeského inscenace má v tomto směru rezervy.“⁶⁷ Napsala také, že „[k]onzervativní publikum bude mít s Nebeského inscenací asi nemalé potíže.“⁶⁸ Její slova by mohl potvrdit již zmíněný komentář Jitky Kučerové, v němž se zmiňuje o „pozlaceném Národáku“ a „noblesních prknech divadla“, k nimž se inscenace „nehodí“⁶⁹. Poukazuje tak na kontrast mezi podobou budovy a inscenací. Kontrast ovšem ve skutečnosti nevznikal mezi výzdobou ND, ale mezi tím, jaké inscenace se běžně na jevišti uvádějí a jak *Lear* kontrastoval s nimi.

Podobné téma mírně odlišně formulovala Zuzana Drtilová: „[s]dělení se ztrácí, inscenace působí spíš jako samolibá, afektovaná hříčka, která zkouší, co všechno

⁶⁶ MACHALICKÁ, Jana. Král Lear v Národním: šifra Jana Nebeského. *Lidové noviny* [online]. Publ. 17. 11. 2011. [cit. 20. 7. 2022]. Dostupné z: <https://www.lidovky.cz/orientace/kultura/kral-lear-v-narodnim-sifra-jana-nebeskeho.A1111115_103052_In_kultura_btt>.

⁶⁷ Tamtéž.

⁶⁸ Tamtéž.

⁶⁹ KUČEROVÁ, Jitka. Byl to osudný podzimní den. *Divadelní noviny* [online]. Komentář k článku: W. Shakespeare: Král Lear, Národní divadlo Praha. Publ. 8. 5. 2013. [cit. 20. 7. 2022]. Dostupné z: <<https://www.divadelni-noviny.cz/w-shakespeare-kral-lear-narodni-divadlo>>.

divák vydrží. A upřímně řečeno, předplatitel Národního divadla tohle vydrží jen velmi těžko. Nebeského inscenace by proto daleko lépe pasovala na Novou scénu.⁷⁰ Drtilová se zaměřuje na diváky, kteří ND navštěvují, a na rozdíl mezi inscenacemi uváděnými na Nové scéně a v historické budově. Má pravdu v tom, že na Novou scénu přicházejí diváci předpřipravení, s vědomím, že zhlédnou „alternativnější“ představení. Z toho důvodu si myslím, že umístění *Krále Leara* do historické budovy nebylo náhodné, o tom ale budu hovořit v další podkapitole.

Vojtěch Varyš se ve své recenzi zaměřil na kontext ND a inscenace ještě z jiného pohledu. Zmiňuje totiž předchozí díla Jana Nebeského uváděná v ND:

„Právě menší scény zaměřené na alternativní publikum snesou ledacos a výstřelky Nebeského uvažování jsou v nich uměřenější. [...] Když vstupoval do Národního divadla, věděl, že musí přitvrdit, možná i proto, že jeho poslední počiny právě na první scéně – tedy Moliérův *Don Juan* s Miroslavem Donutilem či Schillerovy *Úklady a láska*, které se hrály na jevišti Stavovského divadla – svou (jen občasnou) podivností nakonec žádnou velkou díru do světa neudělaly.“⁷¹

Zvolená formulace působí, jako by Varyš vycházel z předpokladu, že je Nebeského cílem pobouřit diváky, a nikoliv jim ukázat hodnotné dílo. Pravdivost tohoto tvrzení nemůžeme bez diskuze se samotným režisérem dokázat, nemyslím si ovšem, že je záměrem jakékoliv inscenace pouze šokovat. Takový pohled považuji za značné zjednodušení celého interpretačního procesu.

Ani v diskuzi v *Lidových novinách* se zúčastnění tématu uvádění v ND nevyhnuli: „Ve vzrušených diskuzích diváků už zazněly pozoruhodné názory: Národní divadlo má prý hrát klasiku tak, jak byla napsána, a neurážet národní cítění,⁷² píše se v perexu. Vladimír Mikulka poté navazuje: „Otázka, co má (a co nemá) hrát Národní divadlo je diskusním hitem už od 19. století. Vzhledem k tomu, že žijeme ve 21., a nikoli v 19. století, zdálo by se mi rozumné, aby se Národní divadlo chovalo jako normální velký divadelní dům a jako takové se pokoušelo o

⁷⁰ DRTILOVÁ, Zuzana. Král Lear v Národním je zahleděný do sebe. *iDnes* [online]. Publ. 18. 11. 2011. [cit. 20. 7. 2022]. Dostupné z: <https://www.idnes.cz/kultura/divadlo/recenze-kral-lear-v-narodnim-je-zahledeny-do-sebe.A1111117_161023_divadlo_jaz>.

⁷¹ VARYŠ, Vojtěch. Národní království Nebeské(ho). *Týden*. Č. 47, 21. listopadu 2011, s. 68.

⁷² MACHALICKÁ, Jana. Divadlo nemá vychovávat, ale svádět. *Lidové noviny*. 14. ledna 2012, s. 28. Výstřižek dostupný v Institutu umění – Divadelní ústav, Informačně-dokumentační oddělení, dokumentace inscenace Král Lear (Národní divadlo, 2011).

„modernu“, a to i za cenu sporu s konzervativnější částí publika.⁷³ Mikulka pak také uvádí, že „tzv. většinový divák bude vždy tíhnout k tradičnímu přístupu, líbivosti a banalitě. Otázkou je, zda se má tomuto tlaku přizpůsobit divadlo, které je dotované.“⁷⁴ Tím otevírá subtéma spojené s ND, jímž je jeho specifický finanční kontext. Odpověď na otázku ohledně složitosti uvádět na velkých scénách inscenace s „moderními parametry“, svedl Michal Dočekal právě tímto směrem: „trvalý tlak zřizovatele na míru a výši ‚soběstačnosti‘ tlačí divadla od kvality k popularitě. Divadla jsou ale subvencována proto, aby produkovala neobyčejné a ne mainstream.“⁷⁵

Většina odborné veřejnosti nenahlížela na *Krále Leara* jako na provokaci, ale jako na inscenaci, která se snaží dostat moderní inscenační praxi. A proto dle čtveřice dotazovaných *Lidovými novinami* do ND patřila.

Jan Císař přidává ve studii *Meze a krajnosti* k tématu zajímavou poznámku:

„Znám diváky velmi poučené a náročné, kteří si přečetli před představením Nebeského inscenace text *Krále Leara*, aby byli připraveni – a pak si s tím, co viděli a slyšeli, vůbec nevěděli rady. A odmítli to. I proto, že představení zařazovali do kontextu Národního divadla, které je pro ně nositelem i strážcem určitých tradic.“⁷⁶

Císař se zde srozumitelně vyjadřuje o problému, jenž chci rozebrat ve dvou následujících podkapitolách. Veškerá připravenost diváků se mohla zcela zhroutit ve chvíli, kdy zhlédli představení právě v kulisách ND, vědomi si jiných uváděných inscenací, dnes či v minulosti. Císař navíc předkládá ještě jiný názor k tématu znalosti textu nutné pro pochopení inscenace. Ani to dle něj v kontextu tvořeném ND nestačilo.

Do vnímání inscenace tedy vstoupilo ND jako jeho autor, nadřazená instituce s historií a symboličností. Pokud nechceme mluvit o ND jako o autorovi, neboť se jedná o mírně neodborný pojem, budeme mluvit o typu autorství, který reprezentuje. Toto autorství připravuje diváky na typ recepce, jež ale při sledování Nebeského inscenace nemohli využít. V následující podkapitole se proto pokusím popsat, o jaký typ autorství se vlastně jedná a z čeho vyvěrá.

⁷³ MACHALICKÁ, Jana. Divadlo nemá vychovávat, ale svádět. *Lidové noviny*. 14. ledna 2012, s. 28. Výstřižek dostupný v Institutu umění – Divadelní ústav, Informačně-dokumentální oddělení, dokumentace inscenace Král Lear (Národní divadlo, 2011).

⁷⁴ Tamtéž.

⁷⁵ Tamtéž.

⁷⁶ CÍSAŘ, Jan. Meze a krajnosti. *Disk*. 2012, č. 40, s. 28. ISSN 1213-8665.

3.1 Mýtus Národního divadla

Komplexní obraz ND popsal Jan Císař ve své publikaci *Česká divadelní tradice*, proto z ní budu v této podkapitole čerpat. Obecný kontext ND je ovšem přirozeně znám většině Čechů. Představuje symbol českého národa a má kolem sebe až mytickou auru, kterou mohou způsobovat nejen okolnosti jeho stavby (a znovupostavení), ale i architektonická podoba. Aby mohlo být ND postaveno, vznikla veřejná sbírka, do níž přispěly všechny vrstvy českého obyvatelstva. Ustanovilo se tak jeho motto „Národ sobě“ a všelidovost. Položení základního kamene pak posloužilo jako manifest češství, na výzdobě a plánování budovy se podílely největší autority českého výtvarného umění té doby, což divadlu také dodalo mytičnost, monumentalitu a prestiž. V neposlední řadě vznikla s jeho výstavbou také představa, že „Národní divadlo soustředí všechny nejlepší síly českého divadla“⁷⁷, potažmo produkuje ty nejlepší inscenace.

Všechny tyto atributy v sobě shrnuje i jeho preambule:

„Národní divadlo je reprezentativní scénou České republiky. Je jedním ze symbolů národní identity a součástí evropského kulturního prostoru. Je nositelem národního kulturního dědictví a zároveň prostorem pro svobodnou uměleckou tvorbu. Je živým uměleckým organismem, který chápe tradici jako úkol ke stále novému řešení a jako úsilí o nejvyšší uměleckou kvalitu.“⁷⁸

Doslovnosti preambule odpovídá fakt, že je ND jako jediné v České republice dotováno přímo Ministerstvem kultury a představuje tedy jediné opravdu státní české divadlo. I proto se některé kritické reakce zabývaly „nespravedlností“, s níž mohou v Činohře ND vznikat inscenace jako *Král Lear*. Jaké tvorbě by se ovšem za výše uvedených podmínek měla Činohra ND věnovat? Jan Císař odpovídá za pomoci již zmíněného velkého činoherního repertoáru na velkém divadle, založeného na klasických textech a „souboru silných hereckých individualit, silném hereckém souboru, které inspirovány dramaturgií a vedeny režii dospívají k ansámblovosti.“⁷⁹

⁷⁷ CÍSAŘ, Jan. *Česká divadelní tradice: mýtus, nebo živá skutečnost?*. Praha: Kant, 2011, s. 9. ISBN 978-80-7437-051-9.

⁷⁸ Preambule statutu Národního divadla. [cit. 20. 7. 2022]. Dostupné z: <<https://www.narodni-divadlo.cz/cs/o-divadle>>.

⁷⁹ CÍSAŘ, Jan. *Česká divadelní tradice: mýtus, nebo živá skutečnost?*. Praha: Kant, 2011, s. 31. ISBN 978-80-7437-051-9.

Takový repertoár v sobě automaticky nese i určitý přístup k inscenování, který souvisí se zaměřením ND na výchovu a vzdělávání. Většina národních divadla v Evropě byla založena s ideou své diváky vychovávat.⁸⁰ Můžeme si všimnout, že tituly uváděné např. Operou a Baletem ND představují typickou ukázkou klasického repertoáru, který je pouze doplňován méně známými kusy. Smutným faktem ovšem je, že když dnes divadlo nemusí vychovávat morálně, učí stále – nikoliv samo o sobě, ale o literatuře. A tomu odpovídá i způsob inscenování. Často se tak uvádějí známá díla v inscenacích, jimiž by se dalo nahradit čtení původních děl. *Král Lear* ovšem čtení nenahrazoval.

Vstoupit do ND znamená objevit se v mnohovrstevnatém kontextu tvořeném nejen budovou, jež je mýtem a zhmotněním národních snah a snů, ale i mnohými mimodivadelními akcemi, které se zde odehrály a odehrávají. Historické události významné pro český národ, jež měly jistým způsobem povahu rituálů, jsou stále přítomné v jeho zdech. Z toho důvodu se do ND jezdí nejen za kulturou, ale trochu jako na poutní místo. Zájezdy se pořádají nehledě na uváděné inscenace. Považuji tedy ND především za nositele určitých tradic, jejichž skutečný význam lze ovšem těžko definovat. Musíme brát tento kontext v potaz i při interpretaci *Krále Leara* a snažit se zjistit, proč byl uveden právě zde a jak se k tradicím vyjadřoval. Když tak při interpretaci učiníme, uvědomíme si, že i místo uvádění může být jedním z autorů.

3.2 Rámcování v *Králi Learovi*

Kontext ND jsem představovala kvůli své interpretaci inscenace. Představuje totiž jistý rámec, v němž se inscenace *Krále Leara* uváděla. Výše popsaná teorie rámcování Gregoryho Batesona by mohla v tomto případě posloužit k interpretaci výsledného díla a zjištění, nakolik bylo uvedení v historické budově ND záměrné. Na tuto tezi naráží v diskuzi na *i-DN* Martin J. Švejda: „Nebeský dostal příležitost režirovat v Národním divadle a režiroval zde jak je jeho zvykem. Je ale kvalitou Nebeského rabiátský (či, jak se teď módně říká, punkový) styl sám o sobě nebo až v kontextu s prostorem, ve kterém probíhá?“⁸¹

⁸⁰ CÍSAŘ, Jan. *Česká divadelní tradice: mýtus, nebo živá skutečnost?*. Praha: Kant, 2011, s. 26. ISBN 978-80-7437-051-9.

⁸¹ ŠVEJDA, Martin J. Nebeský dostal příležitost. *Divadelní noviny* [online]. Komentář k článku: W. Shakespeare: Král Lear, Národní divadlo Praha. Publ. 1. 12. 2011. [cit. 20. 7. 2022]. Dostupné z: <<https://www.divadelni-noviny.cz/w-shakespeare-kral-lear-narodni-divadlo>>.

Co by přinesl předpoklad, že se Jan Nebeský svou tvorbou nesnažil diváky ND pouze pobouřit, ale že skrze místo uvádění vnesl do inscenace nová témata? Budova ND a všechny její významy nastíněné v minulé podkapitole dodávají inscenaci *Krále Leara* rámeček, do nějž vstupuje, ať už záměrně, či nezáměrně. V tomto případě můžeme předpokládat, že rámcování vzniklo uměle a scéna historické budovy ND byla tvůrci zvolena, nebo se s ní minimálně začalo významně pracovat, když do ní byla plánovaná inscenace přiřazena.

Pokusím se tedy interpretovat inscenaci tak, jak byla uvedena, tedy v kontextu tradice a kulturního kontextu ND. Bohužel jsem neměla příležitost zhlédnout inscenaci naživo, a tak se bude v této své interpretaci – která jistě nemusí být správná – vztahovat k záznamu první premiéry z 10. listopadu 2011, jenž je dostupný ve Videotéce Divadelního ústavu.⁸²

Inscenace začíná osvětlením Hynaisovy opony ve chvíli, kdy už z orchestřiště zní hudba. Skutečná opona je vytažena nahoru, na scéně ale zůstává, její obraz se promítá přes scénu, než se pomalým pohybem sesune na zem. Opona tedy zůstává na jevišti i ve chvíli, kdy už se představení rozbíhá, což je pro mou interpretaci zásadní. V bodovém reflektoru mezitím Edmund v podobě Jokera něco přelévá do lahve od Jaru a ani to zřejmě není náhoda. Spolu s ním se totiž osvětluje i nemalá část zlatého rámu jeviště.

Jakub Škorpil ve své kritice pro *Svět a divadlo* tuto část vykládá: „Opona se zvedá, ale zároveň zůstává na místě a nakonec padá k zemi – tradiční pořádky divadla budou převráceny, je třeba připravit se na to, že leccos bude přímo naopak.“⁸³ Pád opony by se také dal vyložit jako označení rámce představení. Jak tato první, tak poslední scéna s vlastním prostorem jeviště ND pracuje. V té poslední zaplňují scénografické objekty jen jeho malý kus a my si můžeme, slovy Barbory Etlíkové, uvědomit „znepokojující fakt, že je jinak celé rozlehlé jeviště Národního divadla odkryté, temné a prázdné“⁸⁴.

Postavy navíc zpívají všechny důležité pasáže Shakespearova textu. Význam, který to nese pro jejich povahy a pro děj je zřejmý. Goneril a Regan za pomoci operního zpěvu udržují falešné dekorum, Edmund na pokraji společnosti o svém původu křičí za pomoci punku, jenž by se dal označit za nekonformní hudební žánr. Odvržený Edgar se vyjadřuje krylovským folkem, Král Lear vykázaný do pustiny

⁸² *Král Lear* [záznam divadelního představení]. Režie Jan Nebeský. Praha: Národní divadlo, 2011. Dostupný ve Videotéce Institutu umění – Divadelním ústavu.

⁸³ ŠKORPIL, Jakub. *Tajenka bez hádanky*. Svět a divadlo. Roč. 13, č. 1, 2012, s. 81. ISSN 0862-7258.

⁸⁴ ETLÍKOVÁ, Barbora. *Postmoderní česká režie v teorii a praxi*. Praha: 2015. Diplomová práce, s. 46. Akademie múzických umění. Divadelní fakulta. Katedra teorie a kritiky.

pěje bluesové tóny, mimo rock'n'rollové pasáže věnované interakcím s Bláznem. Můžeme se ale ptát přímo po významu hudby jako takové. Proč by pro tato vyjádření nestačila jasná Shakespearova slova? Jistě se nebude jednat pouze o berličku osvětlující pocity.

Barbora Etlíková ve své diplomové práci píše: „Monology, u nichž se dala v romantické, ale i v realistické herecké tradici předpokládat snaha o emoční zasažení diváka, zde paradoxně působí jako momenty odlehčení, které publikum spíše baví.“⁸⁵ Hudba skutečně situace znevažuje. Edmund punkovým koncertem vysvětluje, jak ho ničí jeho parchanství, které vlastně rozhýbává celou druhou dějovou linii. Přesto zní až humorně. Hudba je sice herci dobře interpretovaná, ale po většinu času poměrně nepříjemná. Když se divák zaposlouchá do slov, dráždí ho, že se nerýmují a rytmicky nesejí. A v tu chvíli se stává vysmívanou a banalizovanou vážnost, která se se Shakespearovým textem pojí. Proč slova stavíme na piedestal, když je můžeme klidně vzít a udělat z nich punkovou show? Není to trochu výsměch i onomu realistickému herectví, které ale k Shakespearovým veršům ani pasovat nemůže? Ne snad o nic víc než punk.

Anachronicky ke všemu, co inscenace doposud přinesla, působí scéna u ohně, nad níž sedí Gloster, Lear a Blázen. Když přihlédneme k odkazům na druhy herectví, které ve svých zdech (a za pomoci postav na vystavených bustách) ND uchovává, působí zcela logicky, že se David Prachař hrající Leara svlékne a vystupuje nahý. Scénu můžeme vnímat jako odkaz k psychologicko-realistickému herectví, jež šlo na dřevě, do naha, přestože v tu chvíli pronášená slova nemohla dávat přílišný smysl. Nepřekvapivě se potom objevují dva současně oblečení zdravotníci, kteří tuto nostalgickou část ukončují, a před nimiž Lear utíká po celém, stejně odhaleném jevišti.

Rámec tak mírně ironizuje, ale především poukazuje na předávání kulturních tradic, které považujeme za vysoké. ND představuje právě jednoho z jejich nositelů. Jak moc jsou ale tyto tradice hodnotné? Na kolik jsou vytvořené uměle? Jsou to opravdu hodnoty, nebo spíš zátěž? A na jakých hodnotách staví gymnaziální profesor, který si přijde v půli představení stěžovat řediteli divadla,

⁸⁵ ETLÍKOVÁ, Barbora. *Postmoderní česká režie v teorii a praxi*. Praha: 2015, s. 37. Diplomová práce. Akademie múzických umění. Divadelní fakulta. Katedra teorie a kritiky.

načež svou třídu odvede pryč?⁸⁶ Využití hudby mimo jiné vypovídá i o tom, že například v řadách studentů mnozí ději *Krále Leara* přes všemožné jazykové ornamenty nerozumí ani ve chvíli, kdy si ho přečtou. Je vůbec možná vstoupit s *Králem Learem* do kontaktu?

Nebeský od začátku, za pomoci padlé opony, obnaženého jeviště a umělosti slov, zobrazuje ničení hodnot – nejen kulturních, ale i etických (například odkazy na holocaust). Proto končí inscenace prázdnotou zahalenou do hávu moderního umění. Hodnoty také nejsou. A s tímto zjištěním umírá i Edgar, jediná přeživší postava v Shakespearově *Králi Learovi*, aby se nakonec všichni herci zvedli ze země a vykouřili si cigaretu.

Touto rámcovou interpretací samozřejmě dokážu osvětlit jen některé části inscenace, použila jsem ji ale proto, abych dokázala, že výtky směřované k uvádění v ND nejsou opodstatněné. Odpovědí na Švejdovu otázku v úvodu této kapitoly by tedy mohlo být: zřejmě se vůbec o punkový styl nejednalo. Místo uvedení neslo jedno z témat, na němž byla inscenace vystavěná a které by zřejmě v žádné jiné budově nefungovalo. Zároveň jsem se pokusila ukázat, kolik možných interpretací můžeme v *Králi Learovi* najít anebo se alespoň pokusit hledat. Dílo, které jich tolik nabízí i bez úporné snahy diváků přirozeně vyvolává rozpaky. Na každou reprízu se přijde podívat alespoň stovka diváků. A každý jeden z této stovky může mít interpretaci vlastní. Nebo nemůže?

⁸⁶ Vladimír Mikulka v rozhovoru pro *Lidové noviny*: „Byl jsem na premiéře a zažil profesora gymnázia, který si šel o přestávce do kanceláře ND stěžovat, hrozil, že napíše na Ministerstvo kultury, co si to v Národním divadle dovolují. Pak přikázal svým studentům, aby odešli.“ (In MACHALICKÁ, Jana. Divadlo nemá vychovávat, ale svádět. *Lidové noviny*. 14. ledna 2012, s. 28. Výstřižek dostupný v Institutu umění – Divadelní ústav, Informačně-dokumentační oddělení, dokumentace inscenace *Král Lear* (Národní divadlo, 2011).)

4. Divák jako autor

V úvodu poslední kapitoly si musím položit otázku: Kdo je autorem divadelního představení? A kde je? Jak jsem popsala výše, za autora inscenace se primárně považuje režisér, dramatického textu zase dramatik. Divadlo ovšem přináší snad nejvýrazněji ze všech uměleckých druhů otázku autorství. Realizuje se během divadelního představení – tedy teprve ve chvíli, kdy je v určitém čase a prostoru vnímáno diváky.⁸⁷ Z důvodu takové mediální podstaty se jedním z autorů, díky kterému médium vzniká, stává sám divák, jenž se skrze svou recepci podílí na jeho ustanovování.

Etlík popisuje v *Termínech k dohodnutí*, že má jevištní artefakt schopnost

„v momentě recepcie proměnit svůj ontologický statut v estetický objekt – umělecké dílo. To je pak konstituováno na základě tohoto strukturního vymezení artefaktem vždy v interakci s vnímatelem, to znamená jeho významovým doplňováním, dotvářením, ovlivňováním – dílo i vnímatel na sebe působí navzájem.“⁸⁸

Divák do divadelního díla přímo vstupuje, mění ho a tím se stává jedním ze spoluautorů. Představení bez něj nemůže existovat. Etlík upozorňuje, že přestože jsou tvůrci inscenace skrze režijní a dramaturgickou funkci její autoři⁸⁹, nakonec „v konečné fázi neřídí jevištní tvar absolutně [...] ale nabízejí určitou ztvarovanou strukturu divákovi k dotváření.“⁹⁰ Můžeme tedy říci, že jako poslední relevantní spoluautor vstupuje do procesu divadelního představení jeho divák. Nelze ho opomíjet v kritikách mimo jiné proto, že jsou i sami recenzenti ve chvíli, kdy do kontaktu s divadelním dílem vstupují, zainteresovanými diváky, ať už seberůzněji poučenými.

Recenzenti *Krále Leara* se ve svých textech často dotýkali předpokladů, jak by mohla divácká recepcie probíhat. Několikrát zde připomenu dříve zmíněné části recenzí, protože se postupně ukazuje, že v *Králi Learovi* jako by vše směřovalo právě k divákovi. Divadelní kritici i přispěvatelé v diskuzích si toho byli vědomi.

⁸⁷ Pozn. autorky: Takový způsob vzniku ovšem není platný pouze u divadla, ale jakékoliv zpětnovazební živé produkce (koncert, vystoupení slam poetry, literární čtení).

⁸⁸ ETLÍK, Jaroslav. *Termíny k dohodnutí*. In KLÍMA, Miloslav a kol. *Divadlo a interakce*. Praha: Pražská scéna, 2006, s. 23. ISBN 80-86102-51-3.

⁸⁹ Tamtéž, s. 20.

⁹⁰ Tamtéž, s. 20.

V kapitole o ND (3. Národní divadlo jako autor) jsem již použila tento úryvek z recenze Zuzany Drtilové: „Sdělení se ztrácí, inscenace působí spíš jako samolibá, afektovaná hříčka, která zkouší, co všechno divák vydrží. A upřímně řečeno, předplatitel Národního divadla tohle vydrží jen velmi těžko.“⁹¹ Podobně vyznívá i recenze Marie Reslové, kterou jsem citovala v části o příběhu (2.3 Learův příběh): „Publikum, které přichází do Národního divadla s představou víceméně konvenční shakespearovské inscenace, může mít s přečtením Nebeského Leara velký problém.“⁹² Navazuje Vladimír Hulec v komentáři na *i-DN*, jehož názor jsem citovala ve spojitosti s názvem inscenace: „Stačilo by, aby [inscenaci] Nebeský nazval Doba se vymkla z kloubů a lidé šílí aneb Král Lear (anebo jakkoli obdobně), a připravenost diváků i jejich reakce poté by byly myslím daleko vstřícnější a chápavější. Odliv a rozhořčenost jsou prý velké.“⁹³

Rozpaky, jež se zřejmě recenzenti snaží svými slovy naznačit, vycházejí ze zmíněné připravenosti a předporozumění, s nimiž diváci k inscenaci přichází. Janoušek píše o problematice divadla jako hermeneutického kruhu:

„lidské myšlení je schopno jakékoli věci porozumět jen za předpokladu, že pro ni má už předem jisté předporozumění. Filozofické myšlení ve 20. století ovšem dospělo k názoru, že toto předporozumění nemusí být vždy jen pozitivní jev, ale i překážka, zábrana, která mi brání vidět jev či věc takovou, jaká reálně je.“⁹⁴

Divadelní zkušenost mnohých diváků bývá spojená s inscenacemi typickými pro velký činoherní repertoár na velkém divadle, které jsou poměrně úzce propojené s dramatickým textem a jejichž režijně-dramaturgická úprava ve výsledku téměř odpovídá čtenářskému zážitku. Když připojíme kontext ND, může vzniknout překážka pro recepci Nebeského inscenace.

⁹¹ DRTILOVÁ, Zuzana. Král Lear v Národním je zahleděný do sebe. *iDnes* [online]. Publ. 18. 11. 2011. [cit. 20. 7. 2022]. Dostupné z: <https://www.idnes.cz/kultura/divadlo/recenze-kral-lear-v-narodnim-je-zahledeny-do-sebe.A1111117_161023_divadlo_jaz>.

⁹² RESLOVÁ, Marie. Král Lear jako divadelní esej. *Hospodářské noviny* [online]. Publ. 22. 11. 2011. [cit. 20. 7. 2022]. Dostupné z: <<https://archiv.hn.cz/c1-53755050-kral-lear-jako-divadelni-esej>>.

⁹³ HULEC, Vladimír. Nebeského Lear. *Divadelní noviny* [online]. Komentář k článku: W. Shakespeare: Král Lear, Národní divadlo Praha. Publ. 25. 11. 2011. [cit. 20. 7. 2022]. Dostupné z: <<https://www.divadelni-noviny.cz/w-shakespeare-kral-lear-narodni-divadlo>>.

⁹⁴ JANOŮŠEK, Pavel. Divadlo a text jako průnik fuzzy množin. In MERENUS, MIKULOVÁ, ŠOTKOVSKÁ (ed.). *Text a divadlo*. Praha: Academia, 2019, s. 106. ISBN 978-80-200-3108-2.

Zakladatel recepční estetiky Hans Robert Jauss píše ve své studii *Dějiny literatury jako výzva literární vědě* z roku 1967, že ani nové literární dílo „se neprezentuje jako absolutní novinka v informačním vakuu, nýbrž svými předznamenáními, otevřenými i skrytými signály, důvěrně známými znaky či implicitními odkazy připravuje publikum pro zcela určitý způsob recepce.“⁹⁵ Očekávání tedy recepci ovlivňuje ať už v literatuře nebo v divadle. Pojí se s žánrem, divadelní domem, hereckým obsazením a předchází diváckou zkušeností.

Předem vysílané znaky zřejmě *Krále Leara* nevybavily dostatečně a nesnažily se publiku naznačit, jak ho přijímat. Absence prvotních informací pak diváky zanechala v kontextu, jež si sami stvořili svými představami a znalostmi. Na tento fakt žehrali nejen někteří kritici, ale také běžní návštěvníci či teoretici, jako Jan Císař ve studii *Meze a krajnosti*. V již dříve citované části píše, že by si diváci zasloužili být předem připraveni, že inscenace nebude natolik vycházet ze Shakespearova textu, a ukázat její úpravu v programu.⁹⁶ Textový a inscenační rozpor totiž mátl diváky zřejmě nejvíce. Očekávali něco zcela jiného.

Hněv ovšem mohl vzejít také z lidské vlastnosti, kterou Patrice Pavis v *Analýze divadelního představení* popisuje poměrně lakonicky: „Západní publikum je připraveno objevit novou techniku nebo nové poselství, ale nechce být u toho příliš vyváděno z míry, ani zklamáno ve svých očekáváních.“⁹⁷ A právě tato očekávání, s nimiž diváci přicházeli, byla silně nenaplněna. Co totiž diváci znají? Znají Shakespearův text, ND, jeho herecký soubor a inscenační tradici, někteří z nich také předchází tvorbu Jana Nebeského, z níž ovšem dílo vybočovalo. Na recepci to mělo značný vliv.

V této kapitole se budu věnovat právě fázi recepce a tomu, co může pro divadelní představení znamenat divák a očekávání, s nimiž do divadla přichází. Zaměřím se na různé druhy autorství diváka a také na to, co mu přináší fakt, že se při recepci divadelního díla stává autorem.

⁹⁵ JAUSS, Hans Robert. *Dějiny literatury jako výzva literární vědě*. In SEDMIDUBSKÝ, Miloš (ed.). *Čtenář jako výzva: Výbor prací z kostnické školy recepční estetiky*. Brno: Host, 2001, s. 13. ISBN80-86055-92-2

⁹⁶ CÍSAŘ, Jan. *Meze a krajnosti*. *Disk*. 2012, č. 40, s. 28. ISSN 1213-8665.

⁹⁷ PAVIS, Patrice. *Analýza divadelního představení*. Praha: NAMU, 2020, s. 479. ISBN 978-80-7331-549-8.

4.1 Shakespearův Lear, Nebeského Lear

Největší problém recepce *Krále Leara* zřejmě představuje nepochopení, že při divadelním představení recipuji jevištní zpracování, které vychází z inscenace zpracované režisérem, nikoliv Shakespearův dramatický text. Nesleduji zkrátka Shakespearova, ale Nebeského *Leara*. Zatímco se česká divadelní teorie přiklání k nezahrnování autora dramatického textu do divadelního představení, diváci stále přicházejí s určitým očekáváním interpretace textu, jak mohou doložit následující komentáře.

Jitka Kučerová píše: „Pro člověka, který navštíví pozlacený Národák, je pán stříkající si holící pěnu či šlehačku na hlavu, docela číslo. Nevím, jestli jsem pochopila celé představení špatně, a neb jen špatně pochopila Shakespeara, ale jistě by se obracel v hrobu.“⁹⁸ V podobném duchu – o jakémisi dramatikovi, který chce skrze představení něco říci – komentuje také Rudolf Kadleček:

„Hra mě udržela v pozoru, to ano, ale za jakou cenu? Přemýšlel jsem, jak mám číst text promítaný pozpátku, skládat slova z poletujících písmen atd. Tj. místo toho, aby se divák soustředil na to, co mu dramatik chce říct, soustředil jsem se na to, proč tam pan Nebeský dal tu a tu pitomost.“⁹⁹

Kritička Marie Reslová pak v jednom z komentářů, nikoliv v recenzi, zmiňuje, kde může vznikat problém. Popisuje svůj osobní zážitek s jednou z repríz *Krále Leara* a na konci hovoří právě o diváckých představách, které diváky staví do nevýhodné pozice pro recepci představení:

„Byla to normální repríza a atmosféra nebyla nějak napjatá, spíš živá. Třeba za mnou seděly dvě tetky z Moravy, k sedmdesátce jim mohlo být. Trochu se divily, ale jinak bylo z jejich rozhovoru o pauze zřejmé, že ty obrazy nějak bezprostředně, skrze svoji běžnou zkušenost čtou. Myslím,

⁹⁸ KUČEROVÁ, Jitka. Byl to osudný podzimní den. *Divadelní noviny* [online]. Komentář k článku: W. Shakespeare: Král Lear, Národní divadlo Praha. Publ. 8. 5. 2013. [cit. 20. 7. 2022]. Dostupné z: <<https://www.divadelni-noviny.cz/w-shakespeare-kral-lear-narodni-divadlo>>.

⁹⁹ KADLEČEK, Rudolf. Batmanův Jocker v Podolí. *Divadelní noviny* [online]. Komentář k článku: W. Shakespeare: Král Lear, Národní divadlo Praha. Publ. 27. 3. 2013. [cit. 20. 7. 2022]. Dostupné z: <<https://www.divadelni-noviny.cz/w-shakespeare-kral-lear-narodni-divadlo>>.

že největší problém mají ti, co už nějakého Leara viděli nebo mají svoji představu, jak to má vypadat."¹⁰⁰

Problém tedy zřejmě spočívá v očekáváních, představách a v „nesnaze“ porozumět. Něco mohlo diváky ze začátku zklamat, a tak už představení nevěnovali dostatečnou péči. Touto zmínkou nechci říct, že se jedná o chybu. Stížnosti ale stejně nejsou zcela obhajitelné. Jan Císař píše, že je „nespravedlivé a zbytečné obviňovat takové nespokojené až rozhořčené diváky ze zaostalosti, pohodlnosti a lenosti“¹⁰¹, přestože by mělo být na jevišti během představení přítomno vše, co potřebují pro porozumění.

Každé slovo, pohyb, kostým a rekvizita o něčem vypovídají a zároveň podávají informaci, jak by měly být vnímány. Alespoň tak popisuje Erving Goffman ve své knize *Frame Analysis* v kapitole *The Theatrical Frame* (Divadelní rámec) ideální fungování divadelního rámce.¹⁰² Diváci nepotřebují znát Shakespeara *Krále Leara*, aby si představení vyložili. Tomu koneckonců odpovídá i výše zmíněný komentář Marie Reslové o „tetcách z Moravy“. V ideálním světě by ani nebylo potřeba se zabývat tím, zdali se jedná o *Krále Leara* Shakespeara nebo Nebeského. Odpověď „Nebeský“ by byla ihned zřejmá.

Jan Císař píše v *Mezích a krajnostech*, že se i přes jisté námitky, nespokojenost či nepochopení diváci během představení zúčastňují změny myšlení o divadle, čímž divadlu prokazují službu. Svou účastí spoluvytváří nový způsob, jak divadelní dílo vnímat, nikoliv za pomoci textu, ale za pomoci obrazu, kdy text představuje pouze součást scénického tvaru, která není dominantní.¹⁰³ Třeba se tomu tak skutečně stalo a *Král Lear* připravil diváky na obdobné inscenace, neboť se stali „aktivním účastníkem proměny jazyka současné činohry“¹⁰⁴, přestože mohlo z jejich strany dojít „k nedorozumění až k naprostému odmítnutí.“¹⁰⁵ Koneckonců jsem již výše zmínila změnu v recepci, k níž došlo, a která se projevila například u inscenací *Macbeth – Too Much Blood* a *Nepřítel lidu*.

¹⁰⁰ RESLOVÁ, Marie. No, po pauze odešla tak čtvrtina lidí. *Divadelní noviny* [online]. Komentář k článku: W. Shakespeare: Král Lear, Národní divadlo Praha. Publ. 25. 11. 2011. [cit. 20. 7. 2022]. Dostupné z: <<https://www.divadelni-noviny.cz/w-shakespeare-kral-lear-narodni-divadlo>>.

¹⁰¹ CÍSAŘ, Jan. Meze a krajnosti. *Disk*. 2012, č. 40, s. 28. ISSN 1213-8665.

¹⁰² GOFFMAN, Erving. *Frame Analysis*. Boston: Northern University Press, 1986, s. 150. ISBN 0-930350-91-X.

¹⁰³ Tamtéž, s. 23.

¹⁰⁴ CÍSAŘ, Jan. Meze a krajnosti. *Disk*. 2012, č. 40, s. 28. ISSN 1213-8665.

¹⁰⁵ Tamtéž, s. 40.

V první kapitole jsem přesto naznačila jistou nespravedlnost, již se dopustili tvůrci, když nepřipravili divácká očekávání alespoň některými informacemi o své práci. Diváci znalí Shakespearova dramatu mohli dojít ke zcela jiné interpretaci než ti, kteří s ním neměli detailní zkušenost. Nebeského inscenace bezesporu vycházela z textu, mnohokrát k němu odkazovala, nemluvě o tom, že už svým názvem a uvedením Williama Shakespeara jako dramatického autora svůj vztah k němu nezatajovala. Pro obeznámené diváky mohlo být zábavné sledovat, jakou práci s dramatem režisér a dramaturgyně zvolili, zatímco ti neobeznámení tuto možnost neměli.

Dostávám se tak ke dvěma možnostem recepce, k divákům poučeným a nepoučeným. Poučený může být nejen divák, který zná tragédii *Král Lear*, ale je zároveň otevřený mnoha způsobům jeho interpretace a nenechá se snadno svázat svými představami a očekáváním. Na druhé straně nepoučený divák přichází především s určitými představami, jak bude představení vypadat a své myšlení zakládá na tom, že uvidí představení, které ho se Shakespearovým textem obeznámí.

Každý z těchto diváků by ovšem měl být schopen divadelní představení přečíst a porozumět mu, jen se zcela jiným zážitkem. Také tento fakt činí z diváka skutečného posledního autora divadelního představení. Jedná se o druhý typ autorství, který mu náleží. Nejen ustanovuje představení, a tak se stává jeho spoluautorem, ale zároveň je autorem vlastní interpretace. Představení totiž bude pro každého diváka jiné, neboť si ho jinak interpretuje, přestože dle zformované struktury. I tak si ale troufnu říct, že v hlavách stovky diváků probíhá stovka představení.

4.2 Pomoc literární teorie

Jak jsem zmínila v předchozí podkapitole, považuji diváka za autora vlastní interpretace divadelního díla. Přesto se ale musím ptát, kdo a jakými prostředky mu ji umožňuje. Odpověděla jsem si, že v případě divadelní inscenace je to režisér, skrze jevištní zpracování prováděné herci a dalšími spolutvůrci, kteří se na představení podílejí (techniky, osvětlovači atp.) Přesto ale Patrice Pavis ve své publikaci píše: „Ani inscenace, ani text nedokážou předem odhadnout nebo naprogramovat způsob, jakým budou interpretovány. Vidíme nebo čteme vždy něco jiného, než co nám bylo připraveno. Nedostáváme k dílu žádný interpretační

klíč.¹⁰⁶ Těmito slovy klade na diváky obrovskou zodpovědnost. Přiznává ale, že jim „něco bylo připraveno“, tedy někdo zřejmě něco připravil. V této podkapitole poukážu za pomoci literární teorie na způsoby, kterými mohou tvůrci (režisér, dramaturg, herci) divákům umožňovat a směřovat jejich interpretaci, přestože nikdy nemůže být pevně daná.

Mimo divadlo dospěly v jednu chvíli i další umělecké druhy vpředu s literaturou k názoru, že je spolutvoří jejich recipient. Uvědomuji si, že výše nastíněná problematika interpretace a autorství představuje v divadle komplexnější problém, neboť se jedná o zpětnovazební médium, které činí z jeho recipienta autora automaticky. Ovšem přesto jsou i pro osvětlení divadelní tvorby některé literární teorie užitečné, protože popisují význam recipienta díla a jeho vliv na podobu estetického objektu. Zároveň se ukazuje, jak jsem již nastínila výše, že se někdy divadelní teorie až překvapivě odklání od praxe a následné kritiky.

Divadelní teoretik, který na podobnost divadelní a literární teorie poukazuje, je například Zdeněk Hořínek. Ve studii *Interpretace a tvorba* popisuje interpretační řetězec inscenace, jenž se „dovršuje třetím stupněm, jímž je interpretace divácká. Je to obdoba čtenářské interpretace literárního díla, jejímž předmětem však není literární text v jediném jazykovém kódu, ale text divadelní, složitě kombinující používání kódů různých, vizuálních a auditivních.“¹⁰⁷ Divák představuje posledního interpreta divadelního díla.

Některé divadelní inscenace poskytují tomuto spoluautorovi mnohem větší volnost než jiné, v extrémním případě ho dokonce činí jediným autorem, kterému pouze sekundují herci, zatímco ostatní tvůrci zůstávají zcela v pozadí. Taková díla uvádějí v praxi koncept Rolanda Barthesa, jenž ve své známé eseji z roku 1967 autora-spisovatele přímo „zabil“¹⁰⁸.

V úvodu krátké eseje *Smrt autora* se francouzský literární teoretik ptá, kdo je ve skutečnosti autorem textu, pod nímž je podepsán Honoré de Balzac, který ale v knize nemluví. Barthes zprvu naznačuje: „psaní je destrukcí každého hlasu (voix) i počátku (origine). Psaní je ono neutrální, smíšené a šikmé, kde mizí náš subjekt [...] kde se ztrácí veškerá identita počínaje tou, jež náleží tělu, které píše“¹⁰⁹ Naráží na předcházející literárně-teoretické směry, které se snažily autora ignorovat, ale nikdy se ho zcela nezbavily. O autorovi píše jako o moderní postavě vytvořené

¹⁰⁶ PAVIS, Patrice. *Analýza divadelního představení*. Praha: NAMU, 2020, s. 575. ISBN 978-80-7331-549-8.

¹⁰⁷ HOŘÍNEK, Zdeněk. Interpretace a tvorba. *Divadelní revue*. Roč. 1, č. 3, 1990, s. 6. ISSN 0862-5409.

¹⁰⁸ BARTHES, Roland. Smrt autora. *Aluze*. 2006, roč. 10, č. 3, s. 75–77.

¹⁰⁹ Tamtéž, s. 75.

společností, která „stále ještě převládá v učebnicích dějin literatury, biografiích spisovatelů, časopiseckých rozhovorech a v samotném vědomí literátů, usilujících propojit prostřednictvím vlastního intimního deníku svou osobnost a dílo.“¹¹⁰

Barthes se snaží od textu oddělit nejen fyzickou postavu autora, ale i jeho bytí, které předává samotnému textu: „Je to řeč, která mluví, ne autor.“¹¹¹ Řeč, nikoliv Já autora by měla jednat. Jako by Barthes tímto způsobem text zdivadelňoval. Svému novému, modernímu autorovi, jehož nazývá skriptor a který nese vlastnosti samotného textu, připisuje schopnost rodit se *tady* a *ted'*, podobně jako divadelní představení. Skriptor vzniká „ve stejné chvíli jako jeho text; není žádným způsobem opatřen bytím, které by předcházelo či přesahovalo jeho psaní, není nijak subjektem, jehož by byla kniha predikátem; existuje pouze čas výpovědi a celý text je navěky psán *tady* a *ted'*.“¹¹²

Autora vlastně nahrazuje čtenářem, neboť se právě v něm shromažďuje vše, co psaní tvoří. Recipient je nádobou, ale zároveň tvůrcem a dalším zpracovatelem, do jehož recepce by neměla vstupovat jeho vlastní bytost. Podobá se zmíněnému Ecovu modelovému čtenáři:

„[T]ext je utvořen z mnohých psaní, která pocházejí z různých kultur a která vzájemně vstupují do dialogu, parodie a rozepře; ale je zde přítomno místo, kde se tato mnohost shromažďuje, a tímto místem není autor, jak se až do dneška tvrdilo, ale čtenář. Čtenář je právě prostorem, do kterého se zapisují – aniž by se některá ztratila – všechny citace, z nichž je psaní vytvořeno. Jednota textu není v jeho původu, ale v jeho určení, které však již nemůže být osobní: čtenář je člověkem bez historie, biografie a psychologie. Je pouze *někým*, kdo drží pohromadě v jednom prostoru všechny stopy, z nichž je psaný text vytvořen.“¹¹³

Aplikací této teorie na proces tvorby divadelní inscenace a jejího přetvoření v divadelní představení, zmizí nejen postava spisovatele – autora dramatické předlohy, ale také režiséra. Zbyde pouze divák, jenž ve chvíli představení sleduje, poslouchá, vnímá a zakouší dílo, se kterým vstupuje do kontaktu jako jeho jediný autor. Divákovi se tak opět dostává obrovské zodpovědnosti a možná dochází až k nespravedlnosti ve vztahu k režisérovi, dramaturgovi, scénografům,

¹¹⁰ BARTHES, Roland. Smrt autora. *Aluze*. 2006, roč. 10, č. 3, s. 75.

¹¹¹ Tamtéž, s. 75.

¹¹² Tamtéž, s. 76.

¹¹³ Tamtéž, s. 77.

kostymérům a v neposlední řadě hercům. Podobně nespravedlivě ale mohla vyznívat smrt autora-dramatika, k níž došlo na konci 19. století, kdy ho odsunul do pozadí a nahradil režisér.

Barthesova teorie mi může posloužit v otázce divákova autorství jako ustanovujícího komponentu divadelního představení. Divák by byl tímto způsobem pojímán jako ten, kdo tvoří představení sám, neboť se odehrává přímo v něm. Vše, co během představení provádějí herci, činí jen kvůli divákovi, podobně jako dle Barthesa činí řeč v knize vše kvůli čtenáři. Teorie o *Smrti autora* by se ale při aplikaci na divadlo nedotýkala divákova autorství v rámci interpretace. Pro tento druhý typ divákova autorství využiji z literární teorie další z děl Umberta Eca, *Otevřené dílo*.

Kniha byla vydána pět let před *Smrtí autora*. Přestože se v ní Eco nevěnuje přímo autorství, nabízí několik myšlenek, které mohou i tento problém osvětlit. Zabývá se především možnostmi interpretace literárních a hudebních děl, výstupy se ale dají aplikovat také na divadlo. Pokud teorii otevřeného díla využijeme na *Krále Leara*, pomůže nám ukázat, do jakého vztahu režisér s divákem během představení vstupuje a kolik toho vlastně režisér samotnému divákovi dovoluje, tedy jaký mu nechává prostor pro interpretaci.

Eco hovoří o otevřených dílech, jež definuje jako „díla v pohybu“¹¹⁴, která recipienta vyzývají k tvoření spolu s autorem. Podotýká ale, že se jedná o všechna umělecká díla, protože je každé z nich „ve své podstatě otevřeno virtuálně nekonečné řadě možných interpretací, v nichž pokaždé znovu ožívá v souladu s určitou osobní perspektivou, vkusem či *provedením*.“¹¹⁵ Takové otevřené formy „skýtají podnět ke stále nové a čím dál hlubší recepci“¹¹⁶, která se může lišit vždy, když s dílem vstupujeme do kontaktu.

Eco nejprve popisuje díla z oblasti hudby, která recipienta nutně potřebují ke svému vzniku. Nevyžadují ho tak jako divadelní představení, u skutečně otevřených děl může recipient spolupracovat již předtím, než se vytvoří estetický objekt. Jedná se ale o extrémní případy otevřených děl, v nichž posluchač nebo výkonný interpret vybírá, jaké části, v jakém tempu, jak dlouho a v jakém složení budou hrány.¹¹⁷ V těchto případech „každé provedení nabízí úplnou, uspokojivou verzi díla, zároveň je však neúplné, protože nám neposkytuje všechna ostatní

¹¹⁴ ECO, Umberto. *Otevřené dílo*. Praha: Argo, 2013, s. 88. ISBN 978-80-1158-3.

¹¹⁵ Tamtéž, s. 88.

¹¹⁶ Tamtéž, s. 113.

¹¹⁷ Tamtéž, s. 75.

řešení, která dílo připouští¹¹⁸. Autor tehdy „nabízí vnímateli dílo *k dokončení*.“¹¹⁹ Přesto ale má na výsledek výrazný vliv, protože to on „navrhl řadu možností, které jsou už racionálně uspořádané, určitým směrem orientované a vybavené organickými podněty k dalšímu rozvoji.“¹²⁰

Tuto část předkládám, protože dokazuje, že se Eco postavy autora jako původce díla nijak nevzdává, a to ani v případech, kdy má na výsledek velmi malý vliv. Tato část *Otevřeného díla* dokazuje, že někdo jako autor minimálně existuje, neboť připravil strukturu, díky níž mohou diváci dílo interpretovat. A tím někým je ve dvojici dramatik–režisér bezesporu režisér, který divákům umožnil jejich interpretaci.

Užitečné pro nás mohou být i poznatky, které Eco přidává v předmluvě ke druhému vydání knihy. Popisuje, že se nesnažil objevit kritickou kategorii otevřených děl, ale spíš hypotetický model, který by nyní nazval „modelem otevřeného díla“¹²¹. Přidává také důležitou poznámku, která potvrzuje výše řečené, že se i on zabývá vztahem mezi recipientem a tvůrcem: „Model otevřeného díla neprodukuje domnělou objektivní strukturu děl, nýbrž strukturu recepčního vztahu.“¹²² Aby mohlo otevřené dílo vzniknout, musí vstoupit do kontaktu se svými recipienty, a to specifickým způsobem, který je obsažen již v jeho struktuře. Takto Eco autora-spisovatele zbavuje privilegií, jež mu dosud patřila, a vztah definuje až mezi dílem a jeho příjemcem. Autor-spisovatel se může do otevřenosti svého díla ponořit podobně, jako kdokoliv jiný, ale přesto v Ecoových myšlenkách stále figuruje.

Mimo jiné zmiňuje Eco ve spojitosti s otevřeným dílem tzv. neurčitost účinku. Poprvé ji spatřuje v barokní estetice, která „tíhne k neurčitosti účinku (střídáním plnosti a prázdnoty, světla a stínu, křivkami, lomenými liniemi, různými úhly sklonu) a navozuje dojem postupně se rozpínajícího prostoru.“¹²³ Z toho důvodu nelze barokní díla vnímat jedním určitým, přesně definovaným způsobem, na rozdíl od forem renesančních, při jejichž recepci bylo potřeba frontálního pohledu na konkrétní místo přitahující pozornost, za účelem diváka ponořit do dokonalé perspektivy. Prostor barokních děl se nerozvíjí kolem středové osy a ani ke středu nesměřuje. Jejich recipient musí při vnímání přecházet z místa na místo a

¹¹⁸ ECO, Umberto. *Otevřené dílo*. Praha: Argo, 2013, s. 81. ISBN 978-80-1158-3.

¹¹⁹ Tamtéž, s. 86.

¹²⁰ Tamtéž, s. 86.

¹²¹ Tamtéž, s. 49.

¹²² Tamtéž, s. 52.

¹²³ Tamtéž, s. 69.

vyhledávat stále nové aspekty.¹²⁴ Tato díla vyžadují kreativní přístup a vnímatelovo přičinění.

Přestože Eco nechce poetiku barokních děl označovat za vědomě otevřenou, přibližuje, že svým recipientům nabízejí „tajemství, které je třeba prozkoumat, úkol, který je třeba splnit, podnět, který má oživit fantazii“¹²⁵. Podobně můžeme hovořit o Nebeského *Králi Learovi*, a proto ani nelze nalézt jeho jedinou správnou interpretaci. Interpretační pole diváka je velmi široké a jako při sledování barokního díla záleží i při představení na tom, kde divák sedí a z jakého úhlu pohledu – metaforicky či doslovně – představení sleduje.

Struktura inscenace *Král Lear* byla zřejmě tvůrci připravena tak, aby divákům umožňovala mnoho interpretací, podobně jako připravili dle Eca autoři svá otevřená díla. Existují představení, jejichž interpretace je ihned zřetelná, *Král Lear* ovšem snadnou interpretaci neumožňoval. A to mimo jiné vyvolávalo pohoršení. Dalo by se říci, že je znepokojující, když něčemu nerozumíme, když nás to dráždí a nutí přemýšlet jinak, než jsme zvyklí. Jednoduchým řešením problému mohlo být zaměřit se při představení na to, jak Nebeský zacházel se Shakespearovým textem, který většina diváků znala alespoň okrajově. Diváci poté, jak již bylo řečeno, neinterpretovali, co měli. Z toho jako by vznikaly všechny problémy, které jsem představila skrze komentáře a recenze.

4.3 Příliš režiséra, málo Shakespeara

Režisér a dramatik spolu bojují o autorství nejen při vzniku inscenace, ale i během představení. U některých diváků zvítězí dramatik, snaží se číst jeho dílo, a pak jsou nespokojení. U některých sice dramatik tak úplně nevyhraje, mají ho ale stále v mysli a jsou nespokojení, protože jim Nebeského výklad *Leara* připadá přebujelý, nelogický nebo šroubovaný.

V poslední podkapitole se tak budu především ptát. Z čeho pramení představa, že existuje jen jedna interpretace samotného textu, jíž se musí divadelní tvůrce držet, tedy že musí ustupovat dramatikovu autorství? Proč se zároveň někteří režiséři snaží na úkor dramatika vystupovat do popředí a dávat své autorství na odív?

Předchůdce Nové kritiky Thomas Stearns Eliot píše v eseji *Hranice kritiky*: „První nebezpečí spočívá v předpokladu, že musí existovat pouze jedna interpretace básně jako celku. [...] Druhé nebezpečí [...] spočívá v předpokladu, že

¹²⁴ ECO, Umberto. *Otevřené dílo*. Praha: Argo, 2013, s. 69. ISBN 978-80-1158-3.

¹²⁵ Tamtéž, s. 70.

interpretace básně, pokud je platná, musí nutně postihnout, oč se autor vědomě či bezděčně v básni pokoušel.¹²⁶ Shakespeare je bezesporu považován za jednoho z největších básníků, který se tolik inscenuje mimo jiné proto, že jeho hry umožňují různorodou interpretaci. Přesto byla interpretace Jana Nebeského v některých ohlasech považována za příliš odvážnou.

Jan Císař definuje interpretaci v kontextu divadla takto. Je

„hledáním možností vzniku a podoby scénického tvaru, postupů, kterými se dostane k divákovi a jimiž na něj může v představení působit. [...] Scénický tvar je proto projevem konkrétního interpretačního procesu, jenž formuje předpoklady, jimiž chce představení komunikovat s divákem. Takto můžeme chápat divadelní interpretaci jako aktivní činnost, která principiálně spoluformuje scénický tvar – v tradiční činohře, jejímž cílem je inscenovat text, je z tohoto důvodu výchozím a klíčovým prvkem. Scénický tvar i komunikace s divákem je výsledkem interpretace.“¹²⁷

Při interpretaci jde tedy především o styl komunikace, který tvůrci zvolí. A nejedná se o komunikaci mezi autorem textu a divákem, nýbrž mezi režisérem, potažmo divadelním dílem, a divákem. Mnoho diváků si ale pod pojmem divadelní interpretace představí jen jistý typ přečtení textu a rozhodnutí, jaká témata budou v inscenaci výrazněji akcentována. Zřejmě existuje představa nějaké jednotné interpretace, kterou *Král Lear* jako takový předává svým čtenářům, i když se nejedná o divadelní tvůrce. Jak píše Pavel Janoušek, je „značný rozdíl, jestliže tentýž dramatický text čte praktický divadelník, anebo čtenář s nevelkou divadelní zkušeností. Divadelní recepce lépe vnímá divadelní rozměr textu [...] Literární čtení má naopak tendenci, pokud je to možné, ignorovat jeviště a prožívat fikční svět, konfrontovat svou a dramatikovu představu podstat a příčinností.“¹²⁸

Z ukázky vyplývá, že má každý právo na vlastní interpretaci *Krále Leara*, má ze čtení osobní zážitek a zároveň představu, jak by měl vypadat inscenovaný na jevišti. Každý čteme s mírným rozdílem. Právě proto představuje nevnímání textu při recepci divadelního díla jedinou možností, jak skutečně prožít samo divadelní

¹²⁶ ELIOT, Thomas Stearns. *Křesťan – kritik – básník*. Praha: Argo, 2019, s. 438. ISBN 978-80-257-3101-7.

¹²⁷ CÍSAŘ, Jan. *Česká divadelní tradice: mýtus, nebo živá skutečnost?*. Praha: Kant, 2011, s. 135. ISBN 978-80-7437-051-9.

¹²⁸ JANOUŠEK, Pavel. Divadlo a text jako průnik fuzzy množin. In MERENUS. MIKULOVÁ. ŠOTKOVSKÁ (ed.). *Text a divadlo*. Praha: Academia, 2019, s. 57. ISBN 978-80-200-3108-2.

představení, být součástí divadla a nezůstat pouze u představy. To samé platí o filmech na literárním základě. Vždy samozřejmě můžeme sledovat vztah předlohy a její adaptace, ale nemůžeme poznat samotné dílo, pokud zůstaneme v zajetí vlastní představy o výkladu předlohy.

Přesto – jak vidíme z ohlasů na *Krále Leara* – vztah mezi předlohou a adaptací do vnímání inscenace silně vstupuje a u některých diváků se stává hlavním hodnotícím měřítkem. Co může takový přístup, jehož si jsou tvůrci jistě vědomi, přinést režisérovi a celé inscenaci?

Pan profesor Janoušek mi při rozhovoru o mé seminární práci (23. června 2022) řekl zajímavou poznámku. V inscenacích prý často dochází k polemice s předlohou, pouze pokud se jedná o drama. Drama divadlu diktuje, což divadlo těžko snáší, a snaží se z tohoto vztahu vymanit. U divadelních interpretací prózy a poezie proto takové rozpory nebývají časté. Proč se ale o něco takového divadelní režiséři snaží? Co sledují svým výbušným nesouhlasem s původním dramatickým textem? Anebo, pokud lépe definuji tuto otázku: Co sledují svým výbušným nesouhlasem s dosavadními výklady textu?

Patrice Pavis píše: „Dnes může autorskému postoji režiséra vzdorovat divák a zvolit si vlastní cestu napříč scénickým dílem. Režisér to dobře ví, uvědomil si, že přežije jedině tehdy, když v díle zamete svoje stopy a otevře ho různým četbám a interpretacím.“¹²⁹ Pavisův citát přibližuje režijní strategii, kdy se režisér nesnaží vystupovat do popředí a autorství přenechává zcela divákům. Autorství v Nebeského díle také přebírá divák, který si vybírá svou interpretaci, objekt zájmu i nakolik pro něj bude co podstatné. Ovšem i přesto není popsána situace zcela případem *Krále Leara*.

Proč si Nebeský pro své sdělení vybral právě notoricky známé dílo nejslavnějšího dramatika? Mohlo by se jednat o způsob, jakým sám sebe postavil do popředí a své autorství dal zřetelně najevo. Když procházím jednotlivé recenze inscenace, všímám si, že zmínky o Nebeském jako o režisérovi se objevují podstatně častěji než v recenzích na jiné inscenace. Občas je náročné jméno režiséra do recenze vměstnat, jako by opravdu nebyl vidět a rozpustil se v ostatních komponentech. V *Králi Learovi* vystupuje režisér nejen jako strůjce celé inscenace, ale také jako ten, koho, „kdyby tam bylo [...] méně“¹³⁰, mohlo by se jednat o výbornou inscenaci, jak některé recenze uvádějí.

¹²⁹ PAVIS, Patrice. *Analýza divadelního představení*. Praha: NAMU, 2020, s. 577. ISBN 978-80-7331-549-8.

¹³⁰ DRTILOVÁ, Zuzana. Král Lear v Národním je zahleděný do sebe. *iDnes* [online]. Publ. 18. 11. 2011. [cit. 20. 7. 2022]. Dostupné z:

Jan Čisář komentuje tuto Nebeského snahu, když o *Králi Learovi* píše, takto:

„Dominantní témata jsou tu [...] dvě: zběsilé jednání lidí, kteří svými činy rozsévají smrt a zlo, což může přivodit konec světa. Takto tematizovaný příběh by se zajisté dal zahrát, předvést jako inscenace, jejímž východiskem i cílem je ‚uvést na jeviště scénický text‘. Výklad by zůstal věrný Shakespearovi, stejně jako by tomuto typu vyprávění příběhu diváci bez potíží porozuměli.“¹³¹

Proč si tedy Jan Nebeský zvolil přístup, jež někteří považovali za nesrozumitelný?¹³² Odpovědí by mohlo být právě autorství, jakási snaha vystoupit na úkor dramatika. Ukázat, jak se dá autorsky s textem naložit, jak vystoupit nad Shakespearovy verše. Potvrdit by to mohl úryvek z recenze Vladimíra Hulce, jež jsem již uvedla hned v úvodu první kapitoly: „inscenace je daleko spíše autorskou Nebeského variací na motivy z Leara či razantní interpretací vybraných témat.“¹³³ Režisér vstupuje do polemiky s textem, a tím sám vystupuje jako svébytný autor. Diváci si najednou jeho práci uvědomují důrazně, možná až přespříliš.

Režisér se objevuje skrze práci s textem, jež je neobvyklá až rozčilující, na úkor známého autora-dramatika s velkou inscenační tradicí, s níž tak zároveň vstupuje do polemiky. Deklaruje své vlastní autorství i divákům, kteří ho neznají a po zhlédnutí představení by ani neměli chuť si jeho jméno zjistit, protože by opět zhlédli jen „obyčejnou“ interpretaci často uváděného textu. Zároveň tímto přístupem režisér nechává vystupovat i autorství samotných diváků, kteří dostávají volný prostor pro interpretaci a svou vlastní participaci si více uvědomují.

Přestože takový prostor dostávají dle divadelní teorie vždy, v případě *Krále Leara* je divákům ponecháno skutečně široké manipulační pole, jak interpretaci představení uchopit. Jednotlivé interpretace se dokonce mohou navzájem vylučovat, jeden obraz popírá druhý, a tak se divák může cítit velmi znejistěn. Než by si přiznal, že vše, co se děje, se děje kvůli němu samotnému, kvůli jeho interpretaci, jeho autorské moci nad divadelním dílem, odejde domů a napíše

<https://www.idnes.cz/kultura/divadlo/recenze-kral-lear-v-narodnim-je-zahledeny-do-sebe,A1111117_161023_divadlo_jaz>.

¹³¹ ČISÁŘ, Jan. Meze a krajnosti. *Disk*. 2012, č. 40, s. 20. ISSN 1213-8665.

¹³² Např. ŠUPOVÁ, Barbora. GRUBER, Jan. Nebeský vs. Shakespeare – 1:0. *Nový prostor*. 19. ledna 2012. Výstřížek dostupný v Institutu umění – Divadelní ústav, Informačně-dokumentální oddělení, dokumentace inscenace *Král Lear* (Národní divadlo, 2011).

¹³³ HULEC, Vladimír. Král Lear v Národním je divadelní událostí roku. *Divadelní noviny* [online]. Publ. 22. 11. 2011. [cit. 20. 7. 2022]. Dostupné z: <<https://www.divadelni-noviny.cz/w-shakespeare-kral-lear-narodni-divadlo>>.

rozhořčený komentář. Vzdor tomu, že byl možná tím, na koho by si měl stěžovat, on sám.

5. Závěr

Cílem mé bakalářské práce bylo popsat různé typy autorství, s nimiž se můžeme setkat v divadle – v inscenaci a během představení. Nejprve jsem se věnovala inscenaci a její prezentaci, při níž vznikají dramatikovo a režisérovo autorství. Představila jsem dvě divadelní teorie, které na autora dramatického textu nahlíží zcela odlišně. Jaroslav Etlík dramatika do svého pohledu nezahrnuje a ponechává ho v předartefaktové pozici, tedy v době tvorby inscenace. Naproti tomu Klaus Lazarowicz mu přikládá velký vliv na výsledné dílo a při komunikaci s diváky, kterou mu jeho text umožňuje. Přikláním se k názoru, že dramatik autorem inscenace není. Přesto za něj bývá automaticky považován, a to především z důvodu její prezentace a kvůli předporozuměním, jež tato prezentace vytváří. Někteří diváci o inscenaci neuvažují jako o svébytném díle, ale pouze jako o přenesení textu na jeviště, a s takovým předpokladem poté přichází na představení.

V případě *Krále Leara* z ND byl William Shakespeare uveden jako jediný autor a až vedle něj stál režisér Jan Nebeský. Ukázala jsem, jak výrazně tento fakt ovlivnil diváckou recepci. Především docházelo k tomu, že se diváci snažili recipovat Shakespearův text spíše než samotné představení.

Našli bychom ale i důvody, proč inscenace autora dramatického textu potřebuje. V první řadě napsal dílo, které inscenátory inspiruje, režijně-dramaturgická koncepce totiž vzniká jako reakce na výchozí materiály, mezi něž může dramatický text patřit. Sám literát ovšem do kontaktu s tvůrci (většinou, a v případě Williama Shakespeara zcela určitě) nevstupuje. Mít literárního autora je výhodou ve chvíli prezentace inscenace napojené na propagaci divadel. Texty významných dramatiků umí přilákat diváky, neboť jsou považovány za klasické a hodnotné, tudíž se za podobné předem považují i z nich vycházející inscenace. Zvyšují tak očekávání divácké návštěvnosti.

Druhé autorství v divadle patří režisérovi, u *Krále Leara* se skutečně jednalo pouze o Jana Nebeského. V případě jiných inscenací pak může v představení vystupovat režisér, nebo celý inscenační tým jako režijní funkce. Tvorba inscenace je kolektivním dílem, v němž režie syntetizuje její jednotlivé složky. Režisér ale musí o své autorství bojovat s dramatikem. V hodnoceních *Krále Leara* se mnohokrát objevovalo srovnání dramatu a inscenace. Vztah režiséra a dramatika jsem tak v práci pojala jako škálu, na níž se oba pohybují a – řečeno s mírnou nadsázkou – bojují o vliv na vnímání diváků a kontext, v němž budou diváci dílo recipovat. Kvůli vědomí takové škály může docházet k režisérově snaze vlastní

autorství deklarovat a snažit se ho uzmout dramatikovi, jenž je vzdor divadelní teorii za jednoho z autorů považován. Režisér si může zvolit extravagantní přístup k interpretaci textu, která zaručí, že sám vystoupí nad literáta. Divák pak výrazněji vnímá napětí mezi textem a tím, co vidí na jevišti, čímž se pro něj režisér stává viditelnějším.

Na příkladu *Krále Leara* se ukázalo, že jeden z typů autorství představuje také prostředí, v němž se inscenace uvádí, zde konkrétně historická budova ND. Obecně se ale jedná o celé divadlo či spolek ve smyslu produkční jednotky. Divadlo bývá nositelem druhu autorství, protože uvádí inscenace s podobným inscenačním přístupem a diváci mohou sledované srovnávat s tím, co o divadle vědí a co v něm už zhlédli. V případě ND se jedná o aktuální inscenační kontext i značně široký kontext kulturní a historický. Kontext ND umožňuje dokonce interpretaci inscenací, které ho svou podobou určitým způsobem, ať přímo či nepřímo, tematizují, jak jsem ukázala ve třetí kapitole. Zároveň se toto autorství pojí i s diváckou recepcí. V každém divadle diváci interpretují trochu jiným způsobem. V případě ND pro ně mohl být styl recepce, který *Král Lear* vyžadoval, šokující. Diváci museli dílo interpretovat především na základě obrazů, které spolu více či méně souvisely, a tvůrci si zároveň pohrávali s jejich očekáváními tím, že je narušovali.

Dva poslední typy autorství se týkají samotného diváka, recipienta divadelního díla. První typ představuje jeho spoluautorství založené na mediální povaze divadla. Jen díky divákovi může vzniknout estetický objekt, a proto je vždy jedním z autorů, bez nějž by k divadelnímu představení nedošlo. Druhý typ diváckova autorství představuje autorství interpretační, jenž je přítomné při každém představení. Nebeský dal ovšem v případě *Krále Leara* relevanci divákům více, než bývá běžné, a nevedl je příliš pevně. Diváci měli velkou svobodu pro svou interpretaci, a proto se stali významnými a snad nejdůležitějšími autory.

Poslední typ autorství, který procházel celou mou prací, představuje autorství vznikající po inscenaci. Patří divákům, kritikům a tomu, jak o zhlédnutém představení přemýšlí a co se o něm rozhodnou sdělit okolí. Neboť jsem celou svou práci postavila na analýze recenzí a komentářů o *Králi Learovi*, chtěla bych se na konec krátce zamyslet právě nad funkcí kritiky, již v této kauze měla.

Někteří kritici se rozhodli ve svých recenzích porovnávat předlohu a text, jako by vztah inscenace k textové předloze zajišťoval její kvalitu či nekvalitu. Možná se snažili divákům přiblížit jejich potenciální budoucí zážitek ze zhlédnutí díla za pomoci srovnání režijně-dramaturgické úpravy se Shakespearovým textem. Ten

je divákům většinou známý, a tudíž se skrze něj dá osvětlit, jakou inscenaci by měli očekávat. Dle mého názoru lze tento nástroj použít jako pomoc pro přiblížení zážitku, pro připravenost a předporozumění čtenářů, kteří přemýšlí, zda představení navštívit. Nemyslím si ovšem, že je správné na základě tohoto vztahu inscenaci hodnotit. A hodnocení se běžně od divadelních kritik předpokládá a také se v nich objevuje.

Zároveň je pro mě osobně velmi složité takový přístup odsoudit, protože se mnohokrát sama přistihnu, že o zhlednutých představeních podobně píšu nebo přemýšlím. Ne tolik mimo oblast divadla dokážu dokonce napsat rozzuřený komentář jen kvůli tomu, že se film nebo seriál odklání od literární předlohy, dle které vznikl jeho scénář, a používám u toho podobnou rétoriku a typ předpokladů, jež jsem sledovala v některých zmíněných recenzích.

Je pro mě nemilým zjištěním, že se sama nedokážu podobného porovnávání zbavit, i když jsem nyní věnovala svou bakalářskou práci snaze dokázat, proč by takovým stylem nemělo být na divadelní inscenace nahlíženo. Není snad možné, že tímto přístupem kritická obec předsouvá tyto myšlenky neodborným divákům a ti potom nerecipují představení správně? Dochází tak k rozporu, na jehož překlenutí bude jistě potřeba ještě mnoho práce.

Seznam použité literatury a pramenů

Literatura

BARTHES, Roland. Smrt autora. *Aluze*. 2006, roč. 10, č. 3, s. 75–77.

BATESON, Gregory. *Ekologie mysli*. Praha: Malvern, 2018. ISBN 978-80-7530-151-2.

CÍSAŘ, Jan. *Česká divadelní tradice: mýtus, nebo živá skutečnost?*. Praha: Kant, 2011. ISBN 978-80-7437-051-9.

CÍSAŘ, Jan. Meze a krajnosti. *Disk*. 2012, č. 40, s. 17–29. ISSN 1213-8665.

CÍSAŘ, Jan. *Proměny divadelního jazyka*. Praha: Melantrich, 1986.

ECO, Umberto. *Otevřené dílo*. Praha: Argo, 2013. ISBN 978-80-1158-3.

ECO, Umberto. *Šest procházek literárními lesy*. Olomouc: Votobia, 1997. ISBN 80-7198-248-2.

ELIOT, T. S. *Křesťan – kritik – básník*. Praha: Argo, 2019. ISBN 978-80-257-3101-7.

ETLÍKOVÁ, Barbora. *Postmoderní česká režie v teorii a praxi*. Praha: 2015. Diplomová práce. Akademie múzických umění. Divadelní fakulta. Katedra teorie a kritiky.

ETLÍK, Jaroslav. Činohra. *Divadelní revue*. Roč. 12., č. 1, 2001. s. 61–62. ISSN 0862-5409.

ETLÍK, Jaroslav. Termíny k dohodnutí. In KLÍMA, Miloslav a kol. *Divadlo a interakce*. Praha: Pražská scéna, 2006, s. 13–25. ISBN 80-86102-51-3.

GOFFMAN, Erving. *Frame Analysis*. Boston: Northern University Press, 1986. ISBN 0-930350-91-X.

HOŘÍNEK, Zdeněk. Interpretace a tvorba. *Divadelní revue*. Roč. 1, č. 3, 1990, s. 3–12. ISSN 0862-5409.

JANOUSĚK, Pavel. Divadlo a text jako průnik fuzzy množin. In MERENUS. MIKULOVÁ. ŠOTKOVSKÁ (ed.). *Text a divadlo*. Praha: Academia, 2019, s. 15–113. ISBN 978-80-200-3108-2.

JAUSS, Hans Robert. Dějiny literatury jako výzva literární vědě. In SEDMIDUBSKÝ, Miloš (ed.). *Čtenář jako výzva: Výbor prací z kostnické školy recepční estetiky*. Brno: Host, 2001, s. 7–38. ISBN80-86055-92-2.

LAZAROWICZ, Klaus. Triadická koluze. In ROUBAL, Jan (ed.). *Souřadnice a kontexty divadla: Antologie současné německé divadelní teorie*. Praha: Divadelní ústav, 2005, s. 23–30. ISBN 80-7008-189-1.

PAVIS, Patrice. *Analýza divadelního představení*. Praha: NAMU, 2020. ISBN 978-80-7331-549-8.

Recenze, kritiky, komentáře

DLÁBKOVÁ, Markéta. Včera jsem představení viděla. *Divadelní noviny* [online]. Komentář k článku: W. Shakespeare: Král Lear, Národní divadlo Praha. Publ. 19. 1. 2012. [cit. 20. 7. 2022]. Dostupné z: <<https://www.divadelni-noviny.cz/w-shakespeare-kral-lear-narodni-divadlo>>.

DRTILOVÁ, Zuzana. Král Lear v Národním je zahleděný do sebe. *iDnes* [online]. Publ. 18. 11. 2011. [cit. 20. 7. 2022]. Dostupné z: <https://www.idnes.cz/kultura/divadlo/recenze-kral-lear-v-narodnim-je-zahledeny-do-sebe.A111117_161023_divadlo_jaz>.

Hodnocení uživatelů inscenace William Shakespeare: Král Lear, Národní divadlo. *i-divadlo* [online]. [cit. 20. 7. 2022]. Dostupné z: <<https://www.i-divadlo.cz/divadlo/narodni-divadlo/kral-lear>>.

HRDINOVÁ, Radmila. Lear jako postmoderní kabaret. *Právo*. 12. listopadu 2011. Výstřižek dostupný v Institutu umění – Divadelní ústav, Informačně-dokumentační oddělení, dokumentace inscenace *Král Lear* (Národní divadlo, 2011).

HULEC, Vladimír. Král Lear v Národním je divadelní událostí roku. *Divadelní noviny* [online]. Publ. 22. 11. 2011. [cit. 20. 7. 2022]. Dostupné z: <<https://www.divadelni-noviny.cz/w-shakespeare-kral-lear-narodni-divadlo>>.

HULEC, Vladimír. Nebeského Lear. *Divadelní noviny* [online]. Komentář k článku: W. Shakespeare: Král Lear, Národní divadlo Praha. Publ. 25. 11. 2011. [cit. 20. 7. 2022]. Dostupné z: <<https://www.divadelni-noviny.cz/w-shakespeare-kral-lear-narodni-divadlo>>.

KADLEČEK, Rudolf. Batmanův Jocker v Podolí. *Divadelní noviny* [online]. Komentář k článku: W. Shakespeare: Král Lear, Národní divadlo Praha. Publ. 27. 3. 2013. [cit. 20. 7. 2022]. Dostupné z: <<https://www.divadelni-noviny.cz/w-shakespeare-kral-lear-narodni-divadlo>>.

KUČEROVÁ, Jitka. Byl to osudný podzimní den. *Divadelní noviny* [online]. Komentář k článku: W. Shakespeare: Král Lear, Národní divadlo Praha. Publ. 8. 5. 2013. [cit. 20. 7. 2022]. Dostupné z: <<https://www.divadelni-noviny.cz/w-shakespeare-kral-lear-narodni-divadlo>>.

MACHALICKÁ, Jana. Divadlo nemá vychovávat, ale svádět. *Lidové noviny*. 14. ledna 2012, s. 28. Výstřižek dostupný v Institutu umění – Divadelní ústav, Informačně-dokumentační oddělení, dokumentace inscenace *Král Lear* (Národní divadlo, 2011).

MACHALICKÁ, Jana. Král Lear v Národním: šifra Jana Nebeského. *Lidové noviny* [online]. Publ. 17. 11. 2011. [cit. 20. 7. 2022]. Dostupné z: <https://www.lidovky.cz/orientace/kultura/kral-lear-v-narodnim-sifra-jana-nebeskeho.A111115_103052_In_kultura_btt>.

MÁZEK, Jiří. Představení mi očividně překvapilo. *Divadelní noviny* [online]. Komentář k článku: W. Shakespeare: Král Lear, Národní divadlo Praha. Publ. 25.

1. 2012. [cit. 20. 7. 2022]. Dostupné z: <<https://www.divadelni-noviny.cz/w-shakespeare-kral-lear-narodni-divadlo>>.

Preambule statutu Národního divadla. [cit. 20. 7. 2022]. Dostupné z: <<https://www.narodni-divadlo.cz/cs/o-divadle>>.

RESLOVÁ, Marie. Král Lear jako divadelní esej. *Hospodářské noviny* [online]. Publ. 22. 11. 2011. [cit. 20. 7. 2022]. Dostupné z: <<https://archiv.hn.cz/c1-53755050-kral-lear-jako-divadelni-esej>>.

RESLOVÁ, Marie. Myslím. *Divadelní noviny* [online]. Komentář k článku: W. Shakespeare: Král Lear, Národní divadlo Praha. Publ. 25. 11. 2011. [cit. 20. 7. 2022]. Dostupné z: <<https://www.divadelni-noviny.cz/w-shakespeare-kral-lear-narodni-divadlo>>.

RESLOVÁ, Marie. No, po pauze odešla tak čtvrtina lidí. *Divadelní noviny* [online]. Komentář k článku: W. Shakespeare: Král Lear, Národní divadlo Praha. Publ. 25. 11. 2011. [cit. 20. 7. 2022]. Dostupné z: <<https://www.divadelni-noviny.cz/w-shakespeare-kral-lear-narodni-divadlo>>.

ŠKORPIL, Jakub. *Tajenka bez hádanky*. Svět a divadlo. Roč. 13, č. 1, 2012, s. 81–89. ISSN 0862-7258.

ŠUPOVÁ, Barbora. GRUBER, Jan. Nebeský vs. Shakespeare – 1:0. *Nový prostor*. 19. ledna 2012. Výstřižek dostupný v Institutu umění – Divadelní ústav, Informačně-dokumentární oddělení, dokumentace inscenace *Král Lear* (Národní divadlo, 2011).

ŠVEJDA, Martin J. Nebeský dostal příležitost. *Divadelní noviny* [online]. Komentář k článku: W. Shakespeare: Král Lear, Národní divadlo Praha. Publ. 1. 12. 2011. [cit. 20. 7. 2022]. Dostupné z: <<https://www.divadelni-noviny.cz/w-shakespeare-kral-lear-narodni-divadlo>>.

VARYŠ, Vojtěch. Národní království Nebeské(ho). *Týden*. Č. 47, 21. listopadu 2011, s. 68.

Audiovizuální zdroje

Král Lear [záznam divadelního představení]. Režie Jan Nebeský. Praha: Národní divadlo, 2011. Dostupný ve Videotéce Institutu umění – Divadelním ústavu.

Přílohy

Příloha č. 1: Tvůrci a herecké obsazení inscenace *Král Lear* (Národní divadlo, 2011)

Dramatik: William Shakespeare

Překlad: Milan Lukeš

Režie: Jan Nebeský

Dramaturgie: Iva Klestilová

Scéna a kostýmy: Jan Nebeský, Jana Preková

Hudba: Aleš Březina

Lear: David Prachař

Cordelie, Blázen: Kateřina Winterová

Hrabě z Kentu: Milan Stehlík

Hrabě z Glostru: Alois Švehlík

Hrabě z Albany: Jan Kotěšovský

Edgar: David Švehlík (j.h.)

Edmund: Saša Rašilov

Goneril: Eva Salzmannová

Regan: Petra Špalková

Oswald: Jan Bidlas