

**AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE
DÍVADELNÍ FAKULTA**

Dramatická umění
Teorie a kritika

DIPLOMOVÁ PRÁCE

PĚT REŽIÍ JANA MIKULÁŠKA

BcA. Marek Linhart

Vedoucí práce: prof. PhDr. Pavel Janoušek, DSc.
Přidělovaný akademický titul: MgA.

Praha, srpen 2023

**THE ACADEMY OF PERFORMING ARTS IN PRAGUE
THEATRE FACULTY**

Dramatic Arts
Theory and Criticism

MASTER'S THESIS

FIVE DIRECTIONS BY JAN MIKULÁŠEK

BcA. Marek Linhart

Thesis supervisor: prof. PhDr. Pavel Janoušek, DSc.

Academic title: MgA.

Prague, August 2023

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem magisterskou práci s názvem

Pět režii Jana Mikuláška

vypracoval(a) samostatně pod odborným vedením vedoucího práce a s použitím pouze uvedené literatury a pramenů a že práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu. Souhlasím s tím, aby práce byla zveřejněna v souladu se zákonem a vnitřními předpisy AMU.

Praha, dne

.....

Marek Linhart

Poděkování

Na tomto místě bych velmi rád poděkoval především mému vedoucímu diplomové práce, prof. PhDr. Pavlu Janouškovi, DSc., za jeho neutuchající zájem, odbornost, pečlivost, mnohé podnětné připomínky a za to, že nade mnou tzv. nezlomil hůl.

Velké poděkování patří i mé rodině a přátelům, kteří mě při psaní podporovali.

Děkuji i všem odpovědným osobám za poskytnutí divadelních záznamů inscenací.

Herec: Ono to není tak, že severská divadla uvádějí severské kusy nejlépe. Tomuto omylu, pane Ausberger, naletí lidé, když uvěří, že tam odkud hry pocházejí, se také nejlépe hrají. Většinou je to zcela naopak. Já jsem kdysi viděl Moliéra v Hradci Králové, ale takového, kterého by v Paříži ani nezahráli. Nebo Shakespeara v Bratislavě. Tento bratislavský Shakespeare zastínil zcela všechny anglické inscenace Shakespeara... Je pravda, že nejlepší Mrštíky můžete samozřejmě vidět jedině tady.

Asuberger: Ale ne na Národním divadle!

Herec: Tak to vám, bohužel, musím dát za pravdu. Na Národním divadle se Mrštíci zatím ještě nepovedli.¹

¹ Úryvek z Mikuláškovy divadelní adaptace Bernhardova Mýcení.

Abstrakt

V diplomové práci si na základě analýz pěti inscenací Jana Mikuláška kladu za cíl pojmenovat konstanty a proměnné režisérova zacházení s předlohami různého typu. Každá z inscenací vychází z jiného textového materiálu: *Gottland* z reportáží, *Korespondence V+W* z dopisů, *Zlatá šedesátá* z deníkových zápisů, *Maryša* z dramatu a *Don Quijote* z románu. Zároveň v rámci všech vybraných děl režisér nějakým způsobem vstupuje do dialogu s mýtem ohledně daného tématu nebo osobností (češství, Jan Werich a Jiří Voskovec, Pavel Juráček, šedesátá léta, Maryša, donkichotství). Práce tak volně navazuje na předchozí bakalářskou práci *Persony: inspirace filmy Ingmara Bergmana v inscenaci Divadla Na zábradlí*, kde režisér vychází opět z jiného materiálu, a sice filmů, resp. filmových povídek švédského režiséra.

Klíčová slova: Jan Mikulášek, text, divadlo, drama, adaptace, dramatizace, mýtus, reportáž, korespondence, deník, román, *Gottland*, *Korespondence V+W*, *Zlatá šedesátá*, *Maryša*, *Don Quijote*, Mariusz Szczygieł, Jiří Voskovec, Jan Werich, Pavel Juráček, Alois a Vilém Mrštíkové, Miguel de Cervantes y Saavedra

Abstract

In my thesis, based on the analysis of five productions by Jan Mikulášek, I aim to name the constants and variables of the director's treatment of different types of subjects. Each of the productions is based on different textual material: *Gottland* on reports, *Correspondence V+W* on letters, *The Golden Sixties* on diary entries, *Marysha* on drama and *Don Quixote* on a novel. At the same time, in all the selected works, the director enters in some way into a dialogue with the myth regarding the given theme or personalities (Czechism, Jan Werich and Jiří Voskovec, Pavel Juráček, the sixties, *Marysha*, *Don Quixote*). The thesis thus loosely follows the previous bachelor's thesis *Personas: inspiration of Ingmar Bergman's film in the production of the Theatre on the Balustrade*.

Key words: Jan Mikulášek, text, theatre, drama, adaptation, dramatization, myth, reportage, correspondence, diary, novel, *Gottland*, *Correspondence V+W*, *The Golden Sixties*, *Marysha*, *Don Quixote*, Mariusz Szczygieł, Jiří Voskovec, Jan Werich, Pavel Juráček, Alois and Vilém Mrštíkové, Miguel de Cervantes y Saavedra

Obsah

Úvod.....	1
1 MEZI NĚKOLIKA TEXTY	4
1.1 Terminologické vymezení výchozích pojmů.....	4
Divadlo	4
Text	7
Drama, dramatický text, adaptace, dramatizace	9
(Ne)interpretační a autorské divadlo.	13
2 MIKULÁŠKOVY VOLBY INSCENOVANÝCH PŘEDLOH	18
3 GOTTLAND	24
3.1 MARIUSZ SZCZYGIEŁ: GOTTLAND	24
3.2 ADAPTACE REPORTÁŽÍ	26
3.3 VÝPRAVA	32
3.4 INSCENACE	33
3.5 OHLASY.....	35
4 KORESPONDENCE V+W	36
4.1 JAN WERICH, JIŘÍ VOSKOVEC: KORESPONDENCE I, II, III	37
4.2 ADAPTACE KORESPONDENCE	39
4.3 SCÉNOGRAFIE A KOSTÝMY	41
4.4 INSCENACE	43
4.5 OHLASY.....	45
5 ZLATÁ ŠEDESÁTÁ.....	47
5.1 PAVEL JURÁČEK: DENÍK (1959–1974)	47
5.2 ADAPTACE DENÍKOVÝCH ZÁPISKŮ	50
5.3 VÝPRAVA	52
5.4 INSCENACE	54
5.5 OHLASY.....	56

6	MARYŠA.....	58
6.1	ALOIS A VILÉM MRŠTÍKOVI: MARYŠA.....	60
6.2	ADAPTACE DRAMATU	62
6.3	SCÉNOGRAFIE.....	64
6.4	KOSTÝMY	66
6.5	INSCENACE	67
6.6	OHLASY.....	69
7	DON QUIJOTE.....	72
7.1	MIGUEL DE CERVANTES Y SAAVEDRA: DŮMYSLNÝ RYTÍŘ DON QUIJOTE DE LA MANCHA.....	73
7.2	MÝTUS A NĚKTERÁ ZPRACOVÁNÍ DONA QUIJOTA.....	75
7.3	ADAPTACE	78
7.4	VÝPRAVA	81
7.5	INSCENACE	82
7.6	OHLASY.....	85
	Závěr.....	88
	Seznam použitých zdrojů	91
	Přílohy	99

Úvod

Režiséra Jana Mikuláška považuji v kontextu českého dramatického umění za jednu z nejmóvraznějších a nejmóvznamnějších osobností dnešní doby. Během více než dvacetiletého režiséřského působení nazkoušel přes sedmdesát inscenací. Jeho četné režie jsou považovány za osobité, promyšlené, aktuální, interpretačně velmi nápadité, leckdy v jistých aspektech i kontroverzní, přesto ale vždy zároveň divácky atraktivní, a to nejenom z hlediska vizuální stránky, ale i co se týče práce s herci, scénickým prostorem, či nakládáním a tvůřčím vypořádáváním se s předlohou nebo tématem.

Pro Mikuláškův režijní přístup je typické, že rád pracuje s textovými materiály různého typu. Při zkoumání režiséřovy dosavadní tvorby se nám tak vykreslí poměrně široká škála různých textových předloh a inspirací. Můžeme u něj najít jak dramatické, tak prozaické texty – divadelní hry, adaptace románů, novel – zároveň ale i pro divadlo ne tolik běžné předlohy jako jsou např. dokumenty, reportáže, korespondence, deníkové zápisky, či filmy nebo filmové scénáře/povídky. Z této početné plejády jsem se nakonec rozhodl vybrat inscenace, které jsou jednak postavené na různém textovém základě, ale zároveň v jejich rámci režisér nějakým způsobem vede dialog s obecně rozšířeným mýtem nebo představou o daných postavách, osobnostech či obdobích.

V diplomové práci se tedy budu zabývat celkem pěti konkrétními inscenacemi Jana Mikuláška. Vzato chronologicky, podle toho, jak byly inscenace v divadlech uvedeny, prvním analyzovaným dílem bude **Gottland**, který vznikl na základě adaptace stejnojmenného knižního vydání reportáží polského publicisty Mariusze Szczygięła (premiéra 20. ledna 2011 v Divadle Jiřího Myrona). V této inscenaci tvůrci svérázně a s ironicko-kritickým nadhledem otevírají pro nás neustále aktuální otázku češství, české sebezprezentace a hrdinství.

Další rozbor se bude týkat inscenace **Korespondence V+W**, vycházející z tří knižně vydaných svazků vzájemných dopisů dvou legendárních tvůrců Osvobozeného divadla, Jiřího Voskovce a Jana Wericha (premiéra 5. listopadu 2010 v brněnském Divadle Reduta; obnovená premiéra 16. září 2013 v Divadle Na zábradlí). Inscenátoři v tomto případě osobitě nahlízejí na dvě výrazné, pro mnohé nedotknutelné osoby české avantgardní scény, o nichž obecně ve společnosti panuje určitá zažitá představa vtipných, bodrých klaunů.

Následovat bude analýza inscenace **Zlatá šedesátá**, jejíž předlohou je knižní vydání deníků významného filmového režiséřa šedesátých let minulého

století a představitele tzv. československé nové vlny Pavla Juráčka (premiéra 5. dubna 2013 v Divadle Reduta; obnovená premiéra 20. září 2013 v Divadle Na zábradlí). Kromě interpretace v lecčem komplikované osobnosti P. Juráčka, vycházející z jeho ryze subjektivních deníkových zápisů, tvůrci vytváří trpký obraz všeobecně vnímaných „zlatých“ šedesátých let, (mezi temnými padesátými a šedivými sedmdesátými), kdy u nás i přes stále vládnoucí Komunistickou stranu Československa došlo k omezení cenzury, rehabilitačním soudům, vzniku nových významných uměleckých děl, politickému uvolnění v rámci tzv. Pražského jara a jeho následnému potlačení invazí vojsk Varšavské smlouvy 21. srpna 1968, vyústěným v normalizaci a okupaci do roku 1991.

Další analýza se bude týkat tradičního dramatu, národní dramatické klasiky, vrcholného díla českého realistického dramatu **Maryša** Aloise a Viléma Mrštíkových (premiéra 23. listopadu 2017 v Národním divadle Praha). I v tomto případě panují v obecném povědomí určité (leckdy velmi odlišné) představy o tom, jak s naším nejvýznamnějším dramatem a literárním pokladem, jehož syžet minimálně obrysově snad každý zná, nakládat. Zvláště pak na první divadelní scéně.

Poslední rozebíranou inscenací bude **Don Quijote**, vzniknuvší na základě nejslavnějšího (dvoudílného) románu španělské literatury, možná prvního románu vůbec, jehož název každý zná, ale málokdo jej celý četl, *Důmyslný rytíř Don Quijote de la Mancha* Miguele de Cervantese y Saavedry (premiéra 25. října 2019 v Divadle Husa na provázku). Tvůrci se rozhodli nepřevypravovat Cervantesův román, nýbrž s ním vést aktuální dialog, ovšem spíše pak s mýtem okolo románu vytvořeným a tzv. termínem donkichotství, povědomě známým především ze slavné scény Quijotova boje s větrnými mlýny.

Samotným analýzám, tvořící klíčovou část diplomové práce, budou předcházet dvě kapitoly. V první – teoretické – se se budu zabývat vztahem předlohy (textu) a divadla, pokusím se vykreslit možné vztahy mezi divadlem a textem, pojmenovat různé pozice, jež text v inscenaci může mít či má a rozličné způsoby dramaturgické a režijní práce s ním. Budu se snažit nastítnit problematiku současných možností inscenačních postupů, které v praxi tvůrci používají při převádění textových předloh do scénického tvaru, do divadelní podoby. V druhé kapitole pak naznačím na základě dosavadních režírovaných inscenací Mikuláškovy volby inscenovaných předloh. Poukážu tak na onu zmiňovanou škálu materiálů různého textového typu, z nichž režisér vychází.

V závěru bych pak rád pojmenoval konstanty a proměny rysů Mikuláškovy režijní tvorby jednak v kontextu vztahu textové předlohy a výsledného jevištního tvaru, ale také zacházením s povědomě známými tématy, postavami a osobnostmi. Budu proto hledat shody a rozdíly mezi jednotlivými inscenacemi a pokusím se pojmenovat specifičnost režisérovy práce a poetiky v daném kontextu.

Diplomová práce by tak měla volně navazovat na moji předchozí bakalářskou práci *Persony: inspirace filmy Ingmara Bergmana v inscenaci Divadla Na zábradlí*, kde jsem se zabýval zevrubnou analýzou Mikuláškovy počiny vycházejícího z několika filmů světoznámého švédského režiséra Ingmara Bergmana, tedy dalšího „jiného“ textového materiálu.

1 MEZI NĚKOLIKA TEXTY

aneb Od předlohy přes interpretaci k inscenaci

V současném divadle, oproti jeho staršímu předchůdci, založenému převážně na dramatickém textu, může na počátku inscenace stát inspirace různého druhu, přičemž tvůrci mají nepřeberné množství možností, jak s danou předlohou při převádění do scénické podoby nakládat. Inspirace může být jak literární, tak i neliterární. Ať už je tedy předlohou drama, či román, korespondence, dokumenty, deníkové zápisky, filmové povídky, reportáže, či pouze nějaké téma nebo myšlenka, tvůrčích možností a hledisek, jak k dané předloze přistupovat, je nespočet a dnes je inspirace něčím jiným než dramatem vnímána jako postup nejen možný, ale i obecněji vnímaný jako tvůrčí a progresivní.

Ona hlediska se zároveň mohou v průběhu inscenačního procesu přirozeně měnit, neboť na vzniku inscenace spolu pracuje několik různě umělecky angažovaných a propojených tvůrčích složek, chceme-li komponentů, a jedná se tak o dílo neustále živé, organické a nejenom v čase zkoušení proměnlivé, což při snaze kategorizovat dané dílo může činit jisté problémy.

Před vstupem do problematiky bude však zapotřebí na začátek vymezit, vysvětlit a vydefinovat pojmy, s nimiž v rámci magisterské práce budu operovat.

1.1 Terminologické vymezení výchozích pojmů

Divadlo

Pod pojmem divadlo si nepochybně každý dokáže něco konkrétního představit, na první pohled by tak definice mohla být zcela jasná. Nicméně vzhledem k různým konotacím a mnohočetnosti významů, jenž tento termín obsahuje a kterých může nabývat, si ne každý představí to samé a jednotlivé definice se tak mohou výrazně a významně lišit. Ve snaze teoreticky uchopit a pojmenovat daný termín, se proto opřu o několik již sepsaných definicí a pokusím se na jejich základě stanovit definici vlastní. Vybrané definice z druhé poloviny minulého století a začátku století nynějšího představují jakýsi průřez současnějšími pohledy na danou problematiku.

Teatrolog Jan Kopecký se v úvodu ke knize *Co je divadlo*, které v roce 1983 propůjčil své jméno Jan Bernard,² zabývá slovem divadlo, přičemž mluví také o mnohoznačnosti významů pojmu: od druhu umění, přes budovu, soubor v této budově působící, to, co daný soubor v těchto budovách předvádí na jevišti, tj. konkrétní představení, až po text, hru nebo soubor textů knižně vydaných. Mluví také o divadlu ve smyslu podívané, přičemž vychází z latinského „spectaculum“ přeloženým jako „odiva“, které souviselo se staročeským dívati se, hleděti s podivem, diviti se něčemu. Společné substantivum „div“ pak představovalo něco neobyčejného, zázračného, nadpřirozeného. Zároveň zmiňuje, že pojem divadlo se v češtině objevuje kolem 15. století a označení pro divadlo je velmi často spojováno s působením prvků optických, dále s názvoslovím z oblasti her, popřípadě s místem hry. Rozlišuje ve svých úvahách také hranici mezi skutečností (realitou) a divadlem: *„Životní jev se proměňuje v divadlo tam, kde opouští rovinu své vlastní skutečnosti a přijímá rovinu smyšlenky fikce. Průvodním znakem této proměny je pak rozlišení na ty, kdo vědomě fiktivně jednají, a na ty, kteří toto jejich jednání jako smyšlení přijímají. Divadlo vzniká z tohoto společně působícího a zároveň existujícího vědomí.“*³

Německý teatrolog Hans-Thies Lehmann, proslulý teoretickým uvažováním o tzv. postdramatickém divadle, které se nedrží dramatu jako hlavního prvku inscenace, definuje divadlo v roce 1999 zvláště na základě jeho ontologické podstaty a performativní estetiky: *„Divadlo nie je iba miestom ťažkých tiel/telies, ale aj miestom reálného zhromaždenia, kde sa neopakovateľne prelínajú esteticky usporiadaný a bežný reálny život. Na rozdiel od všetkých druhov objektového umenia a mediálne sprostredkovaného umenia dochádza v ňom k estetickému aktu ako takému (hra), jako aj k aktu recepcie (návšteva divadla) ako reálnemu diani tu a teraz. Divadlo znamená: aktérmi a divákmi spoločne strávený a spoločne spotrebovaný čas v spoločne dýchanom vzduchu toho priestoru, kde sa hrá a sleduje divadlo. Emisia a recepcia znakov a signálov sa deje súčasne.“*⁴

V Teatrologickém slovníku⁵ Petra Pavlovského z roku 2004 se dočteme o divadle jako o „*modálněgenetické a funkční oblasti umění s množstvím významů*

² BERNARD, Jan. *Co je divadlo*. Praha: SPN, 1983, s. 11-34.

³ BERNARD, Jan. *Co je divadlo*. Praha: SPN, 1983, s. 27.

⁴ LEHMANN, Hans-Thies. *Postdramatické divadlo*. Bratislava: Divadelný ústav, 2007, s. 13-14. ISBN 978-80-88987-81-9.

⁵ PAVLOVSKÝ, Petr, ed. *Základní pojmy divadla: teatrologický slovník*. Praha: Libri, 2004, s. 69-70. ISBN 80-7277-194-9.

v nejrůznějších kontextech, i metonymických a metaforických." Podobně jako u Kopeckého se zde zmiňují budovy, soubor, dramatické texty, ... Nazírá se na pojem i z hlediska teatrologie, kdy je divadlo chápáno jako „fenomén, který má statut tvůrčího uměleckého produktu a zároveň vnímaného objektu a divadelní umělecká díla existují ve většině svých případů na půdě superdruhu umění pohybových. Divadelní artefakty, tedy v tomto smyslu konkrétní představení, jsou pak přímo ontologicky vázány na synchronní přítomnost tvůrců a konzumentů. Podstatou tedy není materiál, jako u jiných druhů umění, ale „živost“, autenticita a aktuální bezprostřední kontakt mezi tvůrci a publikem. Jádrou konzistenci pojmu divadlo tedy zaručuje divadelní kontakt, podmínka nutná, ale ne vždy dostačující. Hovoříme pak o větší či menší míře teatrality; a pro takové umělecké kreace se začíná užívat širšího pojmu performance.“⁶ U většiny divadelních počínů pak lze rozlišit fázi díla (můžeme nazvat jako zkoušení inscenace) a fázi artefaktu (toho, co vnímá divák, konkrétní představení, kterého je účasten). Představení je tím pádem interpretací inscenace, z hlediska sémiologie tedy metaznakem. „Pojem divadlo se může vztahovat na jednotlivé umělecké dílo, na různě vymezené skupiny děl a konečně i na univerzální množinu všech divadelních kresek všech dob.“⁷

Divadlem tedy bezpochyby můžeme označit v obecnější rovině instituci, budovu, či prostor v němž se divadlo odehrává a soubor, který jej vytváří, nebo za něj konkrétněji můžeme považovat druh umění, samotný jev, akt, proces jistého typu komunikace. Nejčastěji pak v tomto kontextu divadlo definujeme jako vzájemné spolubytí dvou (či více) subjektů. Předpokladem vzniku takového divadla je pak situace, moment, kdy se lidé (zmíněné subjekty) ocitnou ve stejný čas na stejném místě a začnou spolu komunikovat tím způsobem, že danou situaci začnou oba vnímat jako divadlo, tedy jako něco, co nějakým způsobem vybočuje z běžného života a zároveň odděluje zmíněné subjekty na ty, co svým jednáním něco sdělují (předvádějí, hrají) a ty, kteří je více či méně aktivně pozorují. Na jedné straně je zpravidla nazýváme jako tvůrce a na straně druhé jako diváky. Oba subjekty si jsou zároveň plně vědomy skutečnosti, že jde o divadlo, něco uměle vytvářeného, jakousi hru, na což také přistoupily. Jde asi o nezákladnější a nejsrozumitelnější definici, která i přes dnešní rozmanitost, co se týče různých forem divadla osahávajících jeho hranice, zůstává nadále platná.

⁶ Tamtéž. s. 69.

⁷ Tamtéž. s. 70.

Text

V nejobecnější rovině se podle nového encyklopedického slovníku češtiny⁸ jedná o jazykový projev, a to jak proces, tak i jeho výsledek či záznam. Slovník text definuje jako uskupení slov, jež dohromady tvoří jistou, relativně ucelenou, výpověď s určitými vlastnostmi (především jde o smysluplnost, formální i obsahovou uzavřenost, organizovanost, strukturu, komplexnost, spojitost, určitou funkčnost v kontextu jazykové interakce aj.), které ovšem mohou být v praxi producentem záměrně, ale i nezáměrně porušovány. Pavel Janoušek⁹ tvrdí, že tento fakt je dán skutečností, že komunikace proběhne teprve v momentě, když se zpráva dostane od autora k adresátovi, jenž je jejím rozhodujícím aktérem, a nakonec tedy záleží na jeho rozhodnutí, zdali jej za text označí.

Ve slovníku novější literární teorie dokonce autoři zvláště rozlišují *umělecký text*, který je často autorsky záměrně příznakově nekoherentní, informačně, komunikačně a pragmaticky abnormální, fragmentární a implicitní, neohrazený přinejmenším z hlediska své inherentní intertextuality, s nejasným mluvčím a adresátem, vždy potencionálně přenositelný do zcizujícího interpretačního kontextu, z hlediska stylové utvářenosti výrazně stylově příznakový.¹⁰

Termín nicméně lze použít i pro mluvený jazykový projev, nikoliv pouze pro jeho psanou formu. Z hlediska lingvistiky se však obvykle textem myslí jakýkoliv tištěný nebo psaný záznam jazykového projevu v rozsahu delším než věta. Janoušek¹¹ ve své definici psaného textu zmiňuje jeho důležitou vlastnost, a sice, že se jedná o komunikát, který může do dorozumívacího procesu vstupovat opakovaně, v různém čase a prostoru a oslovovat tak různé adresáty. Další důležitou součástí textu při jeho uplatňování v rámci komunikačního procesu je snaha jeho adresáta (autora, mluvčího, původce, vysílatele, zdroje) sdělit informace (referens) různého charakteru a povahy adresátovi (oslovenému, příjemci), který se je snaží dekodovat, dešifrovat.

⁸ NEKULA, Marek, KARLÍK, Petr a Jana PLESKALOVÁ, ed. *TEXT*. CzechEncy: nový encyklopedický slovník češtiny [online]. [cit. 2023-06-29]. Dostupné z: <https://www.czechency.org/slovník/TEXT>.

⁹ JANOUŠEK, Pavel, a , ed. Text jako lingvistická a jiná kategorie. In: MERENUS, Aleš, Iva MIKULOVÁ a Jitka ŠOTKOVSKÁ. *Text a divadlo*. Praha: Academia, 2019, s. 23-25. ISBN 978-80-200-3108-2.

¹⁰ MÜLLER, Richard a Pavel ŠIDÁK, ed. *Slovník novější literární teorie: glosář pojmů*. Praha: Academia, 2012. Literární řada, s. 521-524. ISBN 978-80-200-2048-2.

¹¹ Tamtéž.

Podle Slovníku novější literární teorie byl v tradičním pojetí text v kontextu lingvistiky vnímán jako jakási stabilní osnova, nicméně zejména ve druhé polovině 20. století prošlo uvažování nad textem vlivem různých teorií a myšlenkových směrů zásadní proměnou. Došlo k několika ztrátám jeho původních definovaných vlastností: ke ztrátě distinkce obsahu a formy, autorské a čtenářské kontroly nad identitou a interpretací textu, představy textu nositele završeného, jednoznačného a stabilního smyslu s uzavřenou strukturou, ohraničenosti a jedinečné identity textu jako ohraničené jednotky a ke ztrátě distinkce mezi textem a metatextem. Místo toho došlo k přijetí textu jako dynamického komplexu odehrávajícího se v procesu recepcce. A nejspíše od sedmdesátých let 20. století je pak text rozšiřován na nesmírně široký soubor jevů. Text byl ve svém rozsahu významně rozšířen mimo oblast psané i mluvené komunikace na oblasti sahající do otázek identity, paměti, podvědomí, přes obraz, módu, mýtus, kulturu, město po realitu jako takovou, které se tím ukazují v rozměru intersubjektivního sdílení, uchovávání, obývání a znovuvytváření, a tedy ve svém aspektu nevyhnutelné interpretovatelnosti a četnosti.¹²

V souvislosti s divadlem si s pojmem text většina lidí primárně spojí drama, dramatické texty, hry. Nicméně jde o zjednodušující uvažování, neboť text je širší pojem než drama a zahrnuje mnohem větší a rozmanitější škálu možných jazykových projevů, a to včetně těch, které lze považovat za texty dramatické či divadelní, tedy určené k divadelnímu předvádění. Divadlo je nadto obklopeno a spjato s mnoha dalšími typy a druhy textů, které jej utváří i před a po inscenačním procesu, mluvíme o metakomunikaci, jakožto součásti komunikačního procesu.

V momentě, kdy se texty vztahují k jiným, dalším textům, mluvíme o intertextualitě, tedy schopnosti textu navazovat vztahy a interagovat s texty jinými. V teorii intertextovosti se text, na nějž se navazuje nazývá *pretext* a dále navazující text se označuje jako *posttext*.¹³ Inscenace se pak v abstraktní formě ve výsledku stává jakýmsi textem tvůrčí komunikace s adresátem (recipientem, v tomto případě divákem). Jedná se o textový materiál, a to nejen na základě jeho verbální složky, ale divadelního díla jako celku, se všemi svými komponenty. Jako text tak ve výsledku můžeme označit jakýkoliv sémioticky vnímatelný projev.

¹² Tamtéž.

¹³ MÜLLER, Richard a Pavel ŠIDÁK, ed. *Slovník novější literární teorie: glosář pojmů*. Praha: Academia, 2012. Literární řada, s. 242.

Janoušek v posledním odstavci své definice dodává, že v rámci myšlení o divadle by bylo výhodné, abychom akceptovali metaforické a nadlingvistické pojetí textu a intertextualitu a dokázali jako text svého druhu nahlédnout nejen verbální složku divadla, ale i sémiotickou rovinu jednotlivých inscenací a představení jako celku.¹⁴

Drama, dramatický text, adaptace, dramatisace

V souvislosti s divadlem a textem je bezpochyby zapotřebí definovat také pojem **drama**, resp. **dramatický text**. V teorii literatury máme dvě možnosti, jak vymezit specifičnost dramatu, neboť se pracuje se dvěma triadickými řadami: *lyrika, epika, drama* a *poezie, próza, drama*.¹⁵ I přestože se v obou triádách nachází shodný pojem drama, v každé z nich je chápáno a definováno odlišně.

V první triádě – *poezie, próza, drama* – se jednotlivé druhy od sebe odlišují především na základě vnějších tvarových znaků a podle způsobu komunikace s adresátem.¹⁶ Jednotlivé druhy poměrně jednoduše rozeznáme na základě jejich grafické podoby: poezii představují jednotlivé řádky (verše) specifické jazykem vázaným, prózu odstavce tvořené jazykem nevázaným, drama je tvořeno textem hlavním (seznam postav, scénické poznámky, pojmenování dějství, aktů, scén, obrazů, atp.) a textem vedlejším (samotné jednotlivé repliky) a hlavním rozlišovacím znakem je jeho sepětí s divadlem. Už samotnou formou svého zápisu je dramatický text předurčený k divadelnímu zpracování a jevištnímu předvádění – z pozice autora, ale i čtenáře textu jde (ale primárně také nemusí jít) o jakýsi návod, nebo alespoň záminku ke vzniku jiného (neliterárního) uměleckého díla, tedy díla divadelního.¹⁷

Existuje také dvojí rozdíl v teoretickém uvažování na poli drama – inscenace. Jedni věří v to, že inscenace má reprodukovat drama, a to třeba i velmi tvořivě, druzí tvrdí, že inscenátoři si mohou dělat s textem, co chtějí. V prvním případě jde o komunikační řetězec drama-divadlo-divák, v druhém případě pak o řetězec divadlo-divák.

¹⁴ JANOUŠEK, Pavel, a, ed. Text jako lingvistická a jiná kategorie. In: MERENUS, Aleš, Iva MIKULOVÁ a Jitka ŠOTKOVSKÁ. *Text a divadlo*. Praha: Academia, 2019, s. 25.

¹⁵ JANOUŠEK, Pavel. Drama jako metodologický problém. In: ČERVENKA, Miroslav a Marie KUBÍNOVÁ. *O poetice literárních druhů*. Praha: Ústav pro českou literaturu Akademie věd České republiky, 1995. Ursus, s. 155. ISBN 80-85778-10-6.

¹⁶ Tamtéž. s. 156.

¹⁷ Tamtéž. s. 156.

V druhé triádě – *lyrika, epika, drama* – je drama definováno na základě vztahu tvůrčího subjektu k představované skutečnosti. Lyrika je spojována se subjektivností (autor v ní vyjadřuje své pocity, nálady, niterní stavy), epika s objektivností (autor v ní popisuje nějakou událost, děj) a drama je chápáno jako syntéza obojího, kdy se zobrazovaný děj prezentuje (předvádí) jako přímé prožitky dramatických postav.¹⁸

Všichni teoretikové a praktičtí přístupují k dramatickému textu jako k materiálu přímo předurčenému ke scénickému provedení, počítající s divadelními prostředky, přičemž si mohou zvolit různé postupy jeho analýzy, výkladu a interpretace. Pavel Janoušek v knize *O poetice literárních druhů* v kapitole *Drama jako metodologický problém* popisuje tři metodologicky nejběžnější cesty analýzy a interpretace dramatu.

První cestu nazývá „**teatrologickou**“, v jejímž rámci je na dramatický text nahlíženo pouze jako na výpomocný text, který se uměleckým dílem stává až v momentě jeho realizace. Text je nahlížen z hlediska pragmatičnosti, dramaturgie a poetiky daného souboru a stává se pouhým (a spíše méněcenným) prostředníkem k dosažení cíle v podobě divadelního díla. Tato cesta je reakcí na vývoj divadla upřednostňující progresivnost a divadelnost před samotnou dramatičností.

Druhá cesta naopak na vývoj současného divadla příliš nereaguje, opomíjí divadelnost a absolutizuje dramatičnost. Na nejnižší úrovni ji podle Janouška představují školské výklady o závazné pětistupňové stavbě dramatu a na úrovni nejvyšší úvahy filozofující, opírající se především o literární kvality dramatického textu, který je interpretován z hlediska existenciální problematiky, otázky pravdy, setkáním všech subjektů divadla s něčím vyšším, nadčasovým, meta-rovinným až transcendentálním.

Třetí cesta se pak odlišuje tím, že se nevychází z předem daných a tradicí zatížených pojmů a interpretuje drama jako jeden ze způsobů umělecké a literární komunikace, která je podmíněna a limitována nejen tím, kdo o čem a jak chce tuto komunikaci vést, ale i literární a společenskou situaci v níž ji vede.¹⁹

Janoušek později ve své stati popisuje tendence, k nimž současný režisér v rámci své tvorby inklinuje a tvrdí: „*Současný divadelní režisér se při inscenování staršího textu musí s požadavkem originality, osobitosti inscenace vyrovnávat.*“

¹⁸ Tamtéž. s. 168.

¹⁹ Tamtéž. s. 157.

Snaží se proto inscenací sdělit více, než lze z textu bezprostředně vyčíst, hledá stále nové možnosti jeho výkladu. Přirozeně pak také do textu projektuje své vidění světa, potlačuje některé jeho rysy a složky, jiné vyzvedává, případně textu upravuje a přepisuje podle své představy. Mezi ním a textem tak vzniká potencionální polemika, která může vést například až k úplnému popření otázek a hodnot textem původně nastolovaných. Chce-li se režisér této konfrontaci s textem a jeho dosavadní inscenační tradicí vyhnout, nenachází-li text, který by jej uspokojoval a inspiroval, buď dává přednost textům jiným než dramatickým, nebo si napíše text sám, anebo preferuje „svébytnou“ emocionální nonverbální řeč divadla.“²⁰

Divadlo se tedy mnohdy (a čím dál častěji) dostává do situace, kdy tvůrci nepracují pouze s dramatickými texty, ale s texty jak uměleckým, tak neuměleckými, primárně pro divadlo určenými. V případě převodu takového textu na text dramatický mluvíme o **adaptaci**, přesněji **divadelní adaptaci**, jakožto procesu úpravy, přizpůsobení předlohy tvůrcím, ale i praktickým jevištním potřebám a představám konkrétního divadelního díla. Slovník literární teorie operuje s termínem adaptace v kontextu s dramatickým textem, kdy dochází k přizpůsobení jeho struktury novému uměleckému záměru, a to různými cestami – moderním přepracováním (aktualizace, parodie), nebo kompozičně stylistickými úpravami zastaralého textu.²¹ **Dramatizaci** pak definuje jako formu adaptace, kdy ale dochází k převodu a přetvoření literárního díla, původní epické, obvykle prozaické literární látky, někdy však také lyrické předlohy, do podoby dramatu – představuje tak zásadnější zásah do struktury původního díla a znamená nejednu radikální přeměnu vyjadřovacích prostředků.²² Dramatizace však nemusí uchovat celek předlohy, vazba mezi původním literárním dílem a jeho divadelní podobou bývá různá, někdy autor dramatizace usiluje o věrný přepis, jindy se uchyluje k volnému zpracování, které už nelze ani jako dramatizaci chápat.²³

K problematice dramatizací přispěl Aleš Merenus teoretickou studií *Geneze a vývojové proměny české dramatizační praxe ve 20. a 21. století*

²⁰ Tamtéž. s. 161.

²¹ VLAŠÍN, Štěpán, ed. Slovník literární teorie. 2. rozš. vyd. Praha: Československý spisovatel, 1984, s. 11.

²² Tamtéž. s. 11 a 84.

²³ Tamtéž. s. 84.

*pohledem konceptu tří os,*²⁴ v níž navazuje na svoji disertační práci *Nárys teorie dramatisací literárních děl*. Ve studii jednak zmiňuje fakt, že dramatisace je procesem velmi starým a jaksi přirozeným – kořeny můžeme najít již v Antice a posléze v průběhu celého historického vývoje divadelního umění.

Merenus ve svém textu přichází s typologií třech os strukturujících žánr dramatisací,²⁵ přičemž nejde o závaznou metodu, nicméně o jakýsi vhled do dané problematiky vymezené vždy na základě dvou nejvýraznějších pólů daných os, mezi nimiž se samozřejmě nachází nespočet dalších možností. Pro náš úvodní vhled do problematiky vztahu textu a divadla může být navržený koncept přínosný a naučný nejenom v rámci dramatisace, ale i převodu jakéhokoli textu do divadelní podoby.

Tři pomyslné osy strukturující žánr dramatisací:

1) Osa strukturní a funkční.

V rámci této osy vymezuje Merenus dva póly dramatisace – ***literární a divadelní***. Obě kritéria (struktura a funkčnost) spolu souvisejí. Funkčnost je buď v rámci literatury nebo divadla a struktura může být formou dramatického textu nebo divadelního scénáře. Záleží tedy na tom, pro koho je primárně dramatisace určena.

2) Osa tzv. věrnosti originálu, založená na vztahu k předloze.

Druhá osa je z hlediska interpretace původního textu vymezena dvěma póly dramatisace, a sice ***imitace a inovace***, kdy autor je buď zprostředkovatelem původní předlohy a jednoduše ji převádí, nebo naopak vytváří svébytné dílo, které sice vychází z nějakého pretextu, ale nejde o jeho pouhé převedení do divadelní podoby, ale o jistou dávku autorské inovace, aktualizace.

3) Osa dramatisace z hlediska externích faktorů.

V rámci poslední osy jde o kritéria, která se snaží pojmut celkový kontext, v němž se dramatisace pohybují. Roli hraje ***autorský a divadelní faktor***. Prvním faktorem je myšlena pozice autora, jeho

²⁴ MERENUS, Aleš. *Geneze a vývojové proměny české dramatisační praxe ve 20. a 21. století pohledem konceptu tří os*. Bohemica litteraria. 2013, roč. 16, č. 1, s. 113-133. ISSN 1213-2144

²⁵ Tamtéž. s. 118-120.

přístup k originálnímu dílu – předloze. Protože je rozdíl, zdali k původnímu textu přistupuje divadelník, jenž jej zpravidla přetváří právě do podoby divadelního scénáře nebo dramatik, na jehož práci se z odborného hlediska zpravidla nazírá jinak, jako na dílo plnohodnotné, svébytné. Druhý faktor je pak čistě praktický a bere v potaz různé aspekty spojené s konkrétním divadelním provozem, ať už jde o finance, technické a personální zázemí, divadelní poetiku daného souboru. Dramatizace jsou pak mnohdy úzce spojeny s jedinečnými podmínkami konkrétního divadla, jeho poetikou a celkovým tvůrčím směřováním.

(Ne)interpretační a autorské divadlo.

Přirozenou vlastností společnosti žijící ve zmateném světě, kde každý den platí něco jiného a na máloco se dá spolehnout, je snaha v tomto chaosu najít řád. Proto si lidé vytvářejí a pojmenovávají různé kategorie, do nichž se snaží jednotlivé střípky skutečnosti zasadit a snadněji tak svět kolem sebe pochopit. Jde o obvyklý proces a v případě teoretické roviny divadla tomu není jinak. Jak se v rozličných a neustále nově se vyvíjejících podobách současného divadla vyznat? Divadlo může být činoherní, alternativní, devised, autorské, imerzivní, politické, pohybové, (ne)interpretační, autorské, kolektivní, site-specific, dokumentární, ... a mnoho další.

Dalo by se říct, že s rolí textu v divadle to v základě není nijak zvlášť složité, neboť text je zkrátka součástí kteréhokoliv typu divadla. I divadlo, které primárně nevychází z ucelenější textové předlohy je chtě nechtě, ať už před začátkem, či v průběhu nebo na konci, s nějakým typem textu spojené. Může jít o prostý, kusý scénář, režijní knihu, pouhé zapsání myšlenky, pohybů, aktů, nárysů jednotlivých obrazů, či kombinací všeho zmíněného. Nicméně vždy jde o určitý typ textu, z něhož lze nějakým způsobem dále vycházet nebo se k němu přinejmenším odkazovat.

Samotná pozice textu se v průběhu divadelních dějin měnila, zpočátku šlo spíše o prezentaci dramatického textu, až mnohem později se objevili režiséři, kteří si začali uvědomovat svoji jedinečnost a odlišnost textu a inscenace. Docházelo tak k něčemu pokročilejšímu, k *interpretaci* textu, dialogu mezi literaturou a divadlem. Zároveň režiséři začali sahat k jiným než dramatickým textům, což se z hlediska současného divadla jeví jako trend – neinscenovat primárně dramatické texty.

V současném českém teatrologickém prostředí je nejčastější tendence rozlišovat divadlo na **interpretační** a **neinterpretační**, přičemž tyto dvě kategorie označují dva póly, které bychom mohli také obecněji pojmenovat jako divadlo na textu založené (interpretační) a divadlo na textu primárně nezaložené (neinterpretační), což může být v souvislosti s výše zmíněným faktem problematické a zavádějící. Toto rozdělení například zmiňuje ve svých starších studiích Jan Císař.²⁶ Teoretik Zdeněk Hořínek²⁷ jej vidí jako problematické a matoucí. Na jedné straně tohoto vymezení nám tak stojí interpretační divadlo, které z textu vychází a na straně druhé neinterpretační divadlo, které text jako primární zdroj nemá, přičemž opět mezi těmito dvěma póly existuje množství dalších možností. Neznamená to však, že by se k žádnému textu onen neinterpretační pól neodkazoval, jde spíše o skutečnost, jakým způsobem s danou předlohou tvůrci nakládají a jak k textu přistupují.

U obou zmíněných kategorií se navíc vymezují ještě dva další póly. U neinterpretačního divadla je na jedné straně čistá improvizace (jedná se tedy většinou spíše o gesto, neboť ve většině případů vždy nějaká příprava předem existuje), kdy divadlo vzniká napřímo v reálném čase mezi diváky a herci. A utváří se tak jedinečné a neopakovatelné dílo mezi všemi přítomnými.

Druhým pólem je pak forma kusého scénáře, v němž jsou zapsány pouze drobné nezbytnosti, sloužící jako opora pro inscenační práci. V kontextu Hořínkova užívaného termínu autorského divadla zmiňuje následující dva póly: předběžnou existenci víceméně hotového, napsaného dramatického textu, a na druhé straně pak předběžnou existenci pouhého námětu, vyjádřeného například několikastránkovou literárně-výtvarnou synopsí.²⁸

Interpretační divadlo má pak dva póly, které veskrze odpovídají druhé ose Merenusova konceptu, a sice ose tzv. věrnosti originálu, tedy zda se tvůrci předloze spíše přibližují, nebo oddalují.

²⁶ CÍSAŘ, Jan. *Mezi interpretací a neinterpretací aneb mezi Vévodkyní valdštejnských vojsk a Jak se vám líbí*. In: ŠRÁMKOVÁ, Vítězslava a Jan VEDRAL. *Hledání výrazu: české autorské amatérské divadlo v 80. letech*. Praha: Informační a poradenské středisko pro místní kulturu, 1991, s. 8-12. ISBN 80-7068-028-8.

²⁷ HOŘÍNEK, Zdeněk. *Interpretace a tvorba*. In: HOŘÍNEK, Zdeněk. *Drama, divadlo, divák*. 3., rozš. vyd. [i.e. 2. české, rozš. vyd.]. Brno: Janáčkova akademie múzických umění v Brně, 2008, s. 180-190. ISBN 978-80-86928-46-3; HOŘÍNEK, Zdeněk. *Mezi dvěma texty*. In: HOŘÍNEK, Zdeněk. *Drama, divadlo, divák*. 3., rozš. vyd. [i.e. 2. české, rozš. vyd.]. Brno: Janáčkova akademie múzických umění v Brně, 2008, s. 191-204.

²⁸ HOŘÍNEK, Zdeněk. *Dodatečná kapitola o praxi autorského divadla*. In: HOŘÍNEK, Zdeněk. *Drama, divadlo, divák*. 3., rozš. vyd. [i.e. 2. české, rozš. vyd.]. Brno: Janáčkova akademie múzických umění v Brně, 2008, s. 118-124.

Prosté rozlišení na interpretační a neinterpretační divadlo je ovšem problematické. Mnozí divadelní teoretikové se na tomto rozdělení neshodnou, což vychází jednak z faktu, že divadlo, potažmo umění, se bez interpretace neobejde. V důsledku však divadlo neinterpretuje jiné umělecké dílo, nýbrž se jím samo stává. Pak se rozlišuje, kdo je autorem, zda dramatik nebo divadelník, potažmo tvůrce jevištního zpracování.

Problémy pojmenovává například Zdeněk Hořínek, který ve svých teoretických statích označuje dvojí rozlišení divadla na základě interpretace za zmatečné a místo toho se mu jeví příhodnější rozdělení na interpretační a autorské, což vychází z jiného pojetí komunikačního řetězce a také bezpochyby souvisí s jeho praktickým, režijně-dramaturgickým působením ve Studiu Ypsilon, potažmo s vývojem tzv. divadel 60. a 70. let dvacátého století. Hořínek²⁹ tedy mluví o rozdělení na divadlo interpretační a autorské, kdy interpretačním vesměs myslí výše zmiňované, kdy za autora je považován dramatik. Autorským pak myslí takové divadlo, které sice může být založené na textu, ale tvůrci (včetně herců) s textem nakládají výrazně po svém a dělají si s ním víceméně co chtějí, včetně aktualizací, odklonů, výrazných posunů, improvizací na textem nastolená témata... Slovo autor ovšem musí být v tomto kontextu vnímáno poměrně široce – nemusí (ale zároveň může) jít pouze o režiséra, ale potažmo celý tvůrčí kolektiv, který se na vzniku výsledného tvaru podílí.

Od samotné předlohy, která se postupně v rámci tvůrčího procesu přetavuje a formuje do divadelního jazyka, se line dlouhá a spleťtá cesta, jež musí tvůrčí tým projít. Na počátku před týmem zpravidla stojí vybraný text, jež si tvůrci (obvykle na počátku dramaturg a režisér, případně scénograf, kostýmní výtvarník, či hudební skladatel) přečtou, nějakým způsobem jej osobně analyzují, vykládají a interpretují, konfrontují své osobní čtení mezi sebou a snaží se společně najít způsob, jakými prostředky svůj výklad, resp. svoji interpretaci, převést do divadelního jazyka. Každá umělecká profese zejména ve své dané specializované oblasti. Popsaný proces (týkající se interpretačního divadla, protože v neinterpretačním divadle je autor divadelník, který si vybírá text a ve výsledku jej vůbec nemusí interpretovat) se samozřejmě může obměňovat, záleží na tvůrčím nastavení a hierarchii jednotlivého, vždy zcela unikátního uměleckého týmu.

²⁹ HOŘÍNEK, Zdeněk. *Interpretace a tvorba*. In: HOŘÍNEK, Zdeněk. *Drama, divadlo, divák*.

Obvykle vznikne za kooperace režiséra a dramaturga (případně herců a jejich kolektivní improvizace) z předlohy ucelenější text, divadelní text, režijní kniha, jakýsi mezitext, jenž je následně v procesu zkoušení převáděn ve spolupráci s dalšími komponenty divadelního díla, do jevištní podoby. Do procesu interpretace nemalou částí přispívají herci, jakožto další interpreti (nebo spoluautoři), ovšem v tomto případě zpravidla interpreti již upravené předlohy, onoho mezitextu, v podobě divadelního scénáře. V poslední fázi, kdy už je divadelní dílo nazkoušeno a hráno před diváky, přichází interpretace recipienta – diváka konkrétního divadelního představení, jednotlivých repríz. Případně se pak objevují další metatextové interpretace, např. v podobě recenzí divadelních kritiků atp.

Na základě míry oddálení či naopak přiblížení interpretace vůči své předloze se leckdy v rámci sémiotiky rozlišuje interpretace na dvě kategorie, dva krajní póly. Jedno je interpretační divadlo metaznakové a druhé metakreativní.³⁰

Metaznakovou interpretací je myšlen takový pól, kdy divadelní interpretace respektuje standardní četbu textu v dané kulturní komunitě. Čtenářská zkušenost je tak téměř totožná s akcentovanými tématy a motivy předloženými divadelní interpretací. Tzn., že jde o textovou konkretizaci, jeho zviditelnění a scénické zhmotnění. Za tvůrce je v tomto případě považován dramatik, jehož text je jevištně interpretován a výsledek pak musí respektovat základní logiku výchozího textu.

Interpretace metakreativní je založena na odklonu od původního textu, jde o umění inscenační (jehož autorem může být dramatik, režisér, herec nebo kolektiv), kdy se od čtenářské zkušenosti může divácký zážitek výrazně lišit, přičemž tento typ interpretace má různé fáze. Nejprve se se tvůrci snažili číst předlohu jinak, nicméně ji ale respektovali. Postupně docházelo k aktualizacím a tematickým posunům a další fází pak bylo vědomé polemizování, převrácení a zpochybňování dané předlohy. Souvisí to mj. také s posílením role režiséra na přelomu 19. a 20. století, s tzv. reteatralizací divadla, jak jí nazývá německý režisér, teoretik a reformátor Georg Fuchs,³¹ tedy s odklonem od reprodukce k tvůrčímu, svébytnému umění. V rámci metakreativní interpretace pak vyvstává otázka, zdali tento typ počítá s adresátovou znalostí předlohy. Pakliže ano,

³⁰ CÍSAŘ, Jan. *Proměny divadelního jazyka*. Praha: Melantrich, 1986. Estetika divadelní a filmové tvorby.

³¹ FUCHS, Georg. *Revoluce divadla*. In: *Scénografie: výběr článků ze zahraničních časopisů*. Praha: Divadelní ústav, 1965, 1965(4), s. 17-21.

je součástí komunikace také otázka rozdílnosti oproti předloze. Někteří tvůrci totiž využívají text pro naprosto vlastní výpověď, která s předlohou nemá téměř nic společného, i tak jde ale stále o interpretaci.

Jak je z výše napsaného patrné, jde o pojmový problém, který je daný skutečností, že emancipace divadla vůči literatuře může nabývat mnoha, leckdy i protikladných poloh. Obecně a stručně se můžeme pokusit shrnout danou problematiku do jakéhosi čtyřfázového procesu, přičemž časově se nacházíme v 19. a 20. století: V první fázi divadlo bylo totéž, co drama. Šlo o čistě reprodukční proces, převod dramatického textu na jeviště. V druhé fázi se objevil režisér jako subjekt, který má právo drama tvůrčím způsobem interpretovat. V třetí fázi se ukazuje, že divadlo nemusí pracovat pouze s dramatem, ale může vycházet i z jiného typu literatury. Tvůrci tedy odmítnou drama jako text příliš určující, jež svým způsobem diktuje, co se má na jevišti dít, a proto si zvolí jiný typ textu, například prózu, zejména pak nejčastěji román a adaptují jej. Mohou taktéž odmítnout literaturu jako takovou a místo toho inscenovat např. nějaký dokument, jenž původně umělecký rozměr neměl, s čímž souvisí čtvrtá fáze procesu, kdy jde o objev improvizace jako textu autentického, vznikajícího teď a tady přímo na jevišti (např. na nějaké téma, myšlenku) – a na druhé straně textů, které jsou autentické tím, že nevznikly jako literatura. Oněch možností, jak se k textu z tvůrčího hlediska postavit, je nespočet a současné divadlo je neustále se rozšiřující plejádou těchto možností.

2 MIKULÁŠKOVY VOLBY INSCENOVANÝCH PŘEDLOH

„Člověk by neustále chtěl hledat a zařadit si všechno do jasných souvislostí, zorientovat se, ale divadlo je tak podivně živý organismus, že vám ani nemůžu odpovědět na to, jestli tohle jsem já, tohle se mi povedlo, tohle nepovedlo. Přílišná racionalizace divadlu podle mě nesluší.“³²

Jan Mikulášek má za dobu svého režijního působení v různých divadlech na svém kontě více než sedm desítek inscenací.³³ Podíváme-li se na jejich přehled, relativně záhy zjistíme, že poměr inscenovaných původních dramatických textů, tedy textů přímo předurčených pro divadelní zpracování, představuje menší část oproti poměru adaptací, ať už ve formě dramatizací, inspirací, motivací atp. Najdeme u něj ale i adaptace filmových předloh, textů neuměleckých, dokumentů, korespondence, textů z oblasti publicistiky aj. Právě touto poměrně širokou inscenační škálou textů různého typu je Mikulášek v současném českém divadelním prostředí výjimečný a zajímavý a jeho tvorba stojí v tomto kontextu za pozornost.

Na začátku jeho profesionální režijní kariéry můžeme nalézt častější inscenování dramatických textů. Ty se ale postupně začaly z režisérový tvorby vytrácet, i když nikdy ne zcela, a vystřídaly je různé adaptace textů primárně pro divadlo neurčených, zvláště pak adaptace prozaických textů, především románů. Jan Mikulášek se v rozhovoru pro Svět a divadlo z roku 2010 ke vztahu k dramatickým textům vyjádřil následovně: *„Já totiž, musím se přiznat, moc neumím číst hry. Mě sebelepší hra začne po osmi stránkách nudit. Nevím, jak to vzniklo... Možná na škole, kde jsme museli každý den přečíst snad dvě hry, čímž jsem si vytvořil totální odpor ke čtení dramatických textů.“³⁴* Zároveň ve stejném rozhovoru dodává, že *„román většinou nabízí možností výraznějšího autorského vkladu už při dramatizaci“*, nejraději by ovšem dělal autorské divadlo,

³² SIEGLOVÁ Tereza a Jakub ŠKORPIL. VZDÁLIT SE VŠEDNOSTI. (SADAŘSKÝ ROZHOVOR S JANEM MIKULÁŠKEM). In: *Svět a divadlo: časopis o světě divadla a divadle světa*. Praha: Divadelní obec, 2010, 21(5), s. 33. ISSN 0862-7258.

³³ Jejich kompletní přehled je součástí příloh diplomové práce.

³⁴ SIEGLOVÁ Tereza a Jakub ŠKORPIL. VZDÁLIT SE VŠEDNOSTI. (SADAŘSKÝ ROZHOVOR S JANEM MIKULÁŠKEM). In: *Svět a divadlo: časopis o světě divadla a divadle světa*. Praha: Divadelní obec, 2010, 21(5), s. 30.

k tomu by ale potřeboval *umět psát*, proto je pro něj „nejlepší vyjít z nějakého většího materiálu, což skýtá třeba román, a selekci se k tomu textu a tématu nějak autorsky vyjádřit.“³⁵

Pokusím-li se nějakým způsobem typologizovat předlohy jednotlivých Mikuláškových inscenací, vyjeví se několik zřetelných kategorií s různými typy výchozích textů, s nimiž režisér pracoval.

Do první kategorie spadají inscenace založené na **dramatu**. Nalezneme zde jak na divadle tradičně uváděné dramatické texty, s nimiž se za svoji kariéru setká nemalé procento režisérů, jako například Williama Shakespeara (*Hamlet*, premiéra 17. 1. 2009, Divadlo Husa na provázku Brno; *Macbeth* p. 25. 6. 2010, Divadlo v Dlouhé Praha), Antona Pavloviče Čechova (*Tři sestry*, p. 27. 5. 2006, Divadlo Petra Bezruče Ostrava; *Višňový sad*, p. 16. 11. 2012, Divadlo Husa na provázku Brno), Henrika Ibsena (*Heda Gablerová*, p. 7. 6. 2008, Národní divadlo moravskoslezské Ostrava; *Divoká kachna*, p. 9. 10. 2009, Divadlo Petra Bezruče Ostrava), Frederica García Lorcu (*Krvavá svatba*, p. 26. 1. 2007, Národní divadlo Brno), Sofokla (*Oidipus*, p. 20. 6. 2009, Národní divadlo moravskoslezské Ostrava), Friedricha Dürrenmatta (*Herkules a Augiášův chlév*, p. 21. 2. 2004, Národní divadlo moravskoslezské Ostrava), tak i dramata v českém prostředí do té doby nikdy neuvedená, jako například lidovou hru středověkého čínského dramatika Guana Hanqinga *Letní sníh* (p. 26. 4. 2002, Městské divadlo Karlovy Vary) či drama britského spisovatele a producenta Dennise Kellyho *Láska a peníze* (p. 16. 11. 2011, Divadlo v Dlouhé Praha). Mezi hry na divadle spoře inscenované patří například i inscenace *Archandělé nehrají biliár* (p. 16. 10. 2003, Divadlo Polárka Brno) podle hry italského dramatika Daria Fo, *Story* (p. 7. 10. 2005, Divadlo Petra Bezruče Ostrava) podle dramatu Martina Andrewa Crimpa, nebo *Viktor aneb Dítka u moci* (p. 11. 6. 2015, Divadlo v Dlouhé Praha) podle textu francouzského dramatika Rogera Vitrac. Z nejsoučasnějších inscenací můžeme zmínit *Stát jsem já* (p. 8. 9. 2020, Národní divadlo Praha) na základě autorského dramatu francouzského herce, režiséra a dramatika Vincenta Macaigna.

Z českého dramatického prostředí můžeme jmenovat pouhé dvě inscenace, a sice inscenaci *Kafka '24* (premiéra 5. 3. 2014, Dejvické divadlo Praha) podle autorského textu Karla Františka Tománka a *Maryšu* bratří Mrštíků (premiéra 23. 11. 2017, Národní divadlo Praha).

³⁵ Tamtéž.

Druhou, nejpočetnější kategorii představují **adaptace prozaických textů**, zejména románů. Zde najdeme velmi často adaptace známých a klíčových literárních děl světových autorů: veršovaný román Alexandra Sergejeviče Puškina *Evžen Oněgin* (p. 5. 10. 2007, Divadlo Petra Bezruče Ostrava), Orwellův antiutopický román *1984* (p. 21. 3. 2009, Divadlo Petra Bezruče Ostrava), román Emily Brontëové *Na větrné hůrce* (p. 3. 2. 2012, Divadlo Petra Bezruče Ostrava), „hudební“ román Thomase Manna *Doktor Faustus* (p. 4. 4. 2012, Divadlo Husa na provázku Brno), *Cizince* Alberta Camuse (p. 13. června 2014, Divadlo Na zábradlí Praha), román Borise Leonidoviče Pasternaka *Doktor Živago*³⁶(předpremiéra 22. 5. 2015, Divadlo Na zábradlí Praha), inscenaci *Don Quijote* (p. 25. 10. 2019, Divadlo Husa na provázku Brno) vzniklou na motivy jednoho z nejslavnějšího španělského románu *Důmyslný rytíř don Quijote de la Mancha* podle Miguela de Cervantese y Saavadery, nebo realistický román Honoré de Balzaca *Ztracené iluze* (p. 3. 9. 2021, Divadlo Na zábradlí Praha), či nejaktuálnější inscenaci *Vzkříšení* (p. 16. 6. 2023, Divadlo Na zábradlí Praha) podle divadelní úpravy německého dramatika a režiséra Armina Petrase na základě románu Lva Nikolajeviče Tolstého. Kromě výše uvedených stojí za zmínění také adaptace současnějších textů: například románu úspěšného, čtenářsky velmi žádaného francouzského spisovatele Michela Houellebecqa *Elementární částice* (p. 26. 2. 2010, Národní divadlo Brno), románu Thomase Bernharda *Mýcení* (p. 16. 3. 2018, Divadlo Na zábradlí Praha), nebo adaptace postmoderního románu srbského spisovatele Milorada Paviće *Chazarský slovník* (p. 25. 1. 2022, Divadlo Husa na provázku Brno). Nejsoučasnější je pak inscenace *Medvěd s motorovou pilou* (p. 4. 11. 2022, Divadlo Na zábradlí Praha), která vychází z krátkých povídek soudobé finské autorky Rosy Liksom.

Z uvedení českých prozaických textů můžeme uvést adaptaci experimentální prózy českého spisovatele Patrika Ouředníka *Europeana: Stručné dějiny dvacátého věku* (p. 9. 6. 2011, Národní divadlo Brno), inscenaci vzniklou na základě novely Ladislava Fukse *Spalovač mrtvol* (p. 15. 12. 2016, Národní divadlo Praha), nebo adaptaci románu Jáchyma Topola *Noční práce* uváděnou pod názvem *Kouzelná země* (p. 14. 2. 2019, Národní divadlo Praha).

Třetí kategorie je tvořena inscenacemi vzniklých na základě známých **filmových předloh**. Sem spadají počiny vycházející zejména z filmových scénářů, povídek nebo filmů samých, i když zpravidla většinou primárně nejde o převádění

³⁶ Tato inscenace byla ovšem zanedlouho po uvedení stažena z repertoáru kvůli nevyřešeným autorským právům.

dané filmové estetiky do divadelní podoby. Jan Mikulášek v rozhovoru pro SAD z roku 2010 podotýká, že se snaží od daných filmů distancovat, nicméně uznává, že je to leckdy těžké, i třeba kvůli samotné předloze daného filmu: „Myslím, že v případě filmových adaptací na divadle šlo nakonec jen málokdy o dobrý nápad. Třeba *Zběsilost v srdci* [v českém divadle pouze jednou inscenovanou v Divadle Petra Bezruče] – když odmyslíte tu *Lynchovu obrazivost a hravost, nezbyde vám nic, protože Giffordův průměrný román byl jen odrazovým můstkem pro Lynchovu imaginaci.*“³⁷

Kromě *Zběsilosti v srdci* (p. 20. 10. 2006, Divadlo Petra Bezruče Ostrava) Mikulášek inscenoval z oblasti zahraničních filmových produkcí *Sladký život* (p. 4. 2. 2006, Národní divadlo moravskoslezské Ostrava) podle režiséra scenáristy Federica Felliniho, *Nenápadný půvab buržoazie* (p. 7. 6. 2012, Národní divadlo Brno) podle filmu režiséra a scenáristy Louise Buñuela a scenáristy Jeana-Clauda Carrièra.

V jeho tvorbě ovšem nalezneme také české filmové předlohy, jako *Fantoma Morrisvillu aneb Píseň děsu* (p. 31. 3. 2007, Národní divadlo moravskoslezské Ostrava) na základě adaptace filmu režiséra Bořivoje Zemana a scenáristy Františka Vlčka, či *Čtyři vraždy stačí, drahoušku* (p. 18. 5. 2007, Divadlo Petra Bezruče Ostrava) na základě filmu režiséra a scenáristy Oldřicha Lipského a Miloše Macourka, jehož předlohou je srbochorvatský detektivní román Nenada Brixih *Mrtvým vstup zakázán*.

Posledním počinem spadajícím do této kategorie je inscenace s názvem *Persony* (p. 6. 12. 2018, Divadlo Na zábradlí Praha), vycházející z několika filmů světoznámého švédského režiséra Ingmara Bergmana.

Další kategorii pak tvoří inscenacemi založené na textech, které bývají na divadle zpracovávány spíše výjimečně – **textové dokumenty, korespondence, deníkové zápisky, reportáže a jiné.**³⁸ Do této skupiny můžeme zařadit inscenace jako *Korespondence V+W* (p. 5. 11. 2010, Národní

³⁷ SIEGLOVÁ Tereza a Jakub ŠKORPIL. VZDÁLIT SE VŠEDNOSTI. (SADAŘSKÝ ROZHOVOR S JANEM MIKULÁŠKEM). In: *Svět a divadlo: časopis o světě divadla a divadle světa*. Praha: Divadelní obec, 2010, 21(5), s. 26 a 29.

³⁸ V této souvislosti můžeme zmínit výrazný trend tzv. dokumentárního divadla, či zkráceně dokudivadla, kdy inscenátoři čerpají z autentických pramenů a zdrojů, z nichž se následně vytváří inscenace. Patrně nejznámějším divadlem, které se dokumentárním divadlem programově zabývá je moskevský Teatr.doc. Jmenovat můžeme i německé divadelní uskupení Rimini Protokoll. V českém prostředí s podobným principem pracoval např. Jiří Havelka v inscenaci *Plukovník Švec* (premiéra 25. 10. 2018), kde zpracoval téma osobnosti legionáře Josefa Jiřího Švece. Mimo to v roce 2022 vzniklo v Divadle Archa *Centrum dokumentárního a sociálně-specifického divadla*.

divadlo Brno), vycházející z třísvazkového knižního vydání dopisů mezi Jiřím Voskovcem a Janem Werichem mezi léty 1945–1980, inscenaci *Gottland* (p. 20. 1. 2011, Národní divadlo moravskoslezské Ostrava), jejíž předlohou se stalo knižní vydání reportáží známého polského reportéra Mariusze Szczygiela nebo inscenace *Zlatá šedesátá* (p. 5. 4. 2013, Národní divadlo Brno) vycházející z knižního vydání deníkových zápisků filmového režiséra Pavla Juráčka z let 1959 – 1974.

Poslední specifickou kategorií v Mikuláškově režijní tvorbě představuje tzv. **autorské divadlo**, kde předlohu tvoří určitá témata nebo motivy, jež jsou v rámci zkoušení, převážně na základě herecké improvizace, jevištně interpretována a text ve formě divadelního scénáře vzniká postupně, během samotného zkoušení. Tyto inscenace mnohdy využívají různé úryvky textů (metatexty) s rozvíjenými tématy nějakým způsobem spojenými nebo pro tvůrce v daném kontextu vhodnými. Nejzřetelněji můžeme konstantně spatřovat tyto režijní počiny v tvorbě v Divadle Na zábradlí, kde vzniklo hned několik inscenací na různá témata.

Zmínit můžeme například inscenaci *Šedá sedmdesátá aneb Husákovo ticho* (p. 1. 11. 2013, Divadlo Na zábradlí Praha) alternativním tvůrčím způsobem zpracovávající období sedmdesátých let v Československu, tzv. normalizace. Tématem inscenace *Požitkáři* (p. 24. 10. 2014) je otázka života a smrti, umírání a jsou zde například použity úryvky z knih Thomase Bernharda, Davida Eaglemana, Rainera Maria Rilkeho, či báseň Vítězslava Nezvala. V *Hamletech* (p. 13. 11. 2015) se tvůrci zabývají záhadami hereckého života, hraní, předstírání, v *Posedlosti* (p. 15. 4. 2016) láskou a jejich různými podobami, v *AnderSenovi* (p. 2. 6. 2017) vycházejí z motivů Andersenových pohádek, snů a nočních můr. Další autorská inscenace *Ahoj vesmíre!* (p. 13. 6. 2021) z prostředí vědecké konference „vychází z projektů, které si vytyčili za cíl sestavit zprávu o Zemi určenou bytostem z kosmu.“³⁹ V poslední autorské inscenaci *Obscura* (p. 12. 3. 2022) obecné téma utvářely známé vědecké experimenty s lidským chováním.

Zmíněné typy Mikuláškovy přístupu k inscenovaným předlohám se vzájemně do značné míry prolínají. Někdy jde pouze o gesto, nicméně režisérův zvyk je ovšem takový, že v momentě, kdy čerpá z jedné předlohy, tak výsledné

³⁹ *Ahoj vesmíre!* [online]. [cit. 10.07.2023]. Dostupné z: <<https://www.nazabradli.cz/repertoar/ahoj-vesmire/>>

dílo deklaruje jako inscenaci, jejíž je autor. Vychází-li z vícera vypůjčených textů, vnímá výsledné dílo jako autorský počín, kde je autorem kolektiv.

Z výše popsaného je patrné, že Mikuláškovu tvorbu je možné nějakým způsobem kategorizovat do několika různě obsáhlých skupin, přičemž nejpočetnější bezesporu zaplňují adaptace, následují inscenace dramatických textů, dále autorské divadlo, filmové adaptace a další. Zároveň je možné vidět, že drtivou většinu uváděných textů představují povědomě známí zahraniční, zejména evropští autoři, méně pak ti z české nebo neevropské provenience. K těmto autorům Mikulášek často sahá s vědomím divácké obecné znalosti (jde často o kanonická nebo populární díla), kde na tomto základě může s daným dílem snadněji vést potřebný dialog a vystavit na jeho základě vlastní aktuální výpověď.

3 GOTTLAND

„Když neposloucháte i v jiných režimech a nedržíte krok s tím, co je právě nutné, také nemusíte dopadnout dobře.“ – Karel Gott ⁴⁰

Národní divadlo moravskoslezské v Ostravě uvedlo v české premiéře inscenaci *Gottland* s podtitulem *Kdo neskáče, není Čech!* v Divadle Jiřího Myrona 20. ledna 2011.⁴¹

3.1 MARIUSZ SZCZYGIEŁ: GOTTLAND

Kniha z roku 2006, u nás vydaná o rok později v překladu Heleny Stachové nakladatelstvím Dokořán,⁴² prezentuje texty polského investigativního, „zuřivého reportéra“, novináře a spisovatele Mariusze Adama Szczygieła. Popisuje vybrané historické momenty z československých dějin, zvláště pak období tzv. první republiky, druhé světové války, komunismu, socialismu, normalizace a převratu a s nimi spojené osudy různých více či méně známých a proslavených osobností.

Její příznačně metaforický, trpce-ironický název *Gottland* odkazuje k bývalé vile, později muzeu⁴³ někdejšího světoznámého zpěváka Karla Gotta v Jevanech u Prahy. Název lze ovšem vnímat také jako označení pro celé Česko a tedy vztáhnout i k celému českému národu a obecně otázce češství. Kateřina Pípová jej ve své recenzi v týdeníku Tvar výstižně charakterizuje slovy: *„Ono nečeské (i nepolské) slovo [...] vystihuje absurditu a paradox, základní prvky jednotlivých dějů a lidských osudů v knize zachycených, a je-li na začátku pojmem bez zřetelné výpovědní hodnoty, v průběhu čtení nabývá podoby tragicko-groteskního místa nasáklého atmosférou strachu, ve kterém se utváří povaha českého člověka. Nemá ovšem podobu pouze abstraktního prostoru. Jeho bizarnost je vystižena*

⁴⁰ SZCZYGIEŁ, Mariusz. *Gottland*. Přeložila Helena STACHOVÁ. Praha: Dokořán, 2007, s. 150.

⁴¹ Ještě téhož roku, o dva měsíce později, konkrétně 19. března 2011 uvedli adaptaci téhož textu s podtitulem *Masky tragické bezradnosti* i v pražském Švandově divadle na Smíchově v režii Petra Štindla. Komparací obou inscenací se ve své bakalářské práci zabývá Kateřina Menclerová. Viz MENCLEROVÁ, Kateřina. *Gottland Gottland. Dvě cesty k jevištnímu tvaru*. Bakalářská práce, Divadelní fakulta JAMU Brno, 2012.

⁴² SZCZYGIEŁ, Mariusz. *Gottland*. Přel. Helena STACHOVÁ. Praha: Dokořán, 2007. ISBN: 978-80-7363-142-0.

⁴³ V roce 1969 prodal inženýr Ročka prvorepublikovou vilu manželům Gottovým, kteří ji následně rekonstruovali. Poté ji v roce 1988 ji prodali společnosti Narex. V roce 1996 ji převzal zpět do vlastnictví Karel Gott, který ji užíval do roku 2005, kdy ji zakoupil Jan Mořovský, který dal impuls k budování Gottlandu, muzeu zpěváka Karla Gotta. Viz *Muzeum Karla Gotta - Jevany (muzeum)* [online]. [cit. 10.07.20203]. Dostupné z: <https://www.krasnecesko.cz/lokalita_detail.php?id=21952-muzeum-karla-gotta-jevany-muzeum&strana=>

„skutečnou“ existenci vily-muzea české pěvecké hvězdy Karla Gotta, hvězdy svítící za všech politických situací...“⁴⁴

Szczygiełův více než dvoustránkový bestseller, přeložený do několika jazyků je rozdělen do šestnácti čtivých, různě obsáhlých kapitol (od jednoho odstavce až po třicetistránkové pasáže; někdy jde například pouze o dovětek k již napsanému), přičemž v každé části se autor věnuje konkrétní osobnosti, události, fenoménu, období, jež narativním způsobem zpřítomňuje.⁴⁵

V kapitole s názvem „Ani krok bez Batí“ se autor věnuje tvrdému kapitalistickému podnikateli Tomáši Baťovi a jeho rodině. V kap. „Jen žena“ herečce, hvězdě prvorepublikových filmů a partnerce říšského ministra propagandy Josepha Goebbelse Lídě Baarové. V „Důkazu lásky“ sochaři a proti své vůli vybranému tvůrci největší komunistické stavby Stalinova pomníku na pražské Letné Otakaru Švecovi, jež si vzal život ještě před slavnostním odhalením monumentu, který byl za několik let po odsouzení Stalinova kultu osobnosti zlikvidován. V „Miláčkoví“ spisovateli a scenáristovi Janu Procházkovi, jedné z ikon Pražského jara, uštvaného komunisty. V „Život je chlap“ členům kapely Golden Kids Heleně Vondráčkové, Václavu Neckářovi a Martě Kubišové, která se v roce 1968 stala symbolem Čechů touhy po svobodě; a okrajově i zlatými slavíky ověčenému zpěvákovi Karlu Gottovi. V „Lovci tragédií“ pozapomenutému spisovateli, autorovi brakové literatury Karlu Fabiánovi (vlastním jménem Eduard Kirchberger), který v roce 1948 utekl do západního Německa a po dvou letech a návratu do Čech se stal propagandu hlásajícím spisovatelem. Ve smyšlené „Kafkárně“ fenoménu zvláštního, těžko interpretovatelného výrazu, který leckdo zná, ale málokdo se jej pokusí konkrétně definovat. V související kapitole „Paní Neimitace“ pak sleduje Franze Kafku z jiné perspektivy, a sice jako značky (imitace), která se ze slavného spisovatele stala. V předposlední kapitole s názvem, jež je zároveň její trpkou pointou „Film se musí točit“ vypráví příběh spisovatelky, překladatelky, na popáleniny specializované lékařky, jež byla přítomna smrti Jana Palacha a později političky Jaroslavě Moserové,

⁴⁴ PÍPOVÁ, Kateřina. O KNIZE GOTTLAND VYDANÉ U NAŠICH SEVERNÍCH SOUSEDŮ INFORMUJE KATEŘINA PÍPOVÁ. In: *Tvar: literární obytýdeník*. Praha: Klub přátel Tvaru, 2007,(11), s. 9. ISSN 0862-657X

⁴⁵ Marius Szczygieł patří (spolu např. s Ryszardem Kapuścińskim, Hannou Krall, Małgorzatou Szejnert ad.) k představitelům tzv. polské literární reportáže (jejíž kořeny moderní tradice můžeme najít v sedmdesátých letech minulého století), v níž se spojuje „novinářská přesnost s uměním vyprávět poutavý příběh, představit originální obraz skutečnosti.“ O fenoménu polské literární reportáže vyšla v českém prostředí i monografie. Viz BENEŠOVÁ, Michala, Renata DYBALSKA a Lucie ZAKOPALOVÁ. Fenomén: polská literární reportáž. Praha: Univerzita Karlova v Praze, nakladatelství Karolinum, 2016. ISBN 978-80-246-3282-7.

či pelhřimovskému studentovi Zdeňku Adamcovi, který se v roce 2003 na protest proti stavu společnosti a světa upálil na Václavském náměstí. Autor přitom nijak v konkrétních dílčích epizodách výrazně jednotlivé osobnosti a události nehodnotí. Spíše vedle sebe staví fakta a je na potencionálním čtenáři, aby si z předložených materiálů utvořil případný vlastní závěr a názor na jednotlivé osobnosti a dobu.

Kniha je tak jakýmsi kolážovitým obrazem leckdy absurdní historie minulého století s jeho změnami režimů. Z hlavních témat můžeme jmenovat: povahu českého národa, inteligenci, odpovědnost, vinu, hrdinství ad. Autor přitom vychází z rozsáhlých rešerší množství tehdejších i současných pramenů, ať už rozhovorů, monografií, dopisů, ročenek, projevů, esejí, reportáží, článků, studií, záznamů, životopisů aj. Např. v případě kapitoly o sochaři Otokaru Švecovi uvádí, že byl prvním, kdo požádal o vyhledání složky Otakara Švece v archivu bývalé Státní bezpečnosti.⁴⁶

Recenzent knihy, Petr Vaněk, popisuje Szczygiełův styl psaní výstižně v následujících větách: *„Zprostředkování pohledu druhých, dialogizace vyprávění, prostřihy, retrospektivy nebo anticipace – tím vším se texty výrazně dynamizují. Sugestivní repliky na samé hraně beletrizace dokreslují situace, které pádají po svodidlech úsečných vět, a to tak „věrohodně“, až vznikají pochyby, zda přes míru nevstupuje do hry autorova tvořivost.“*⁴⁷

3.2 ADAPTACE REPORTÁŽÍ

Pod textovou adaptací vycházející ze Szczygiełova textu jsou podepsáni režisér Jan Mikulášek a dramaturg Marek Pivovarov.

Dramaturg v programu k inscenaci píše, že pro všechny zúčastněné bylo zkoušení jedním velkým dobrodružstvím, k němuž samozřejmě patřily i neustálé změny – a někdy je k nim vedly také události kolem nich: *„Například Gottland v době svého vydání ještě nemohl zahrnout drama, které se později rozběhlo v soudních síních a týká se Heleny Vondráčkové a Marty Kubišové. V našem příběhu již jeho ozvuky naleznete. Také jsme zjistili, že naše pohledy na některé události, například na tzv. „antichartu“ se liší: někdo její signatáře radikálně odsuzuje, jiný se je snaží pochopit, další omluvit... Pokusili jsme se tedy ono spektrum názorů do inscenace vložit – takže v těchto pasážích se odlišuje od textu*

⁴⁶ SZCZYGIEŁ, Mariusz. *Gottland*. Přeložil Helena STACHOVÁ. Praha: Dokořán, 2007. s. 78-79.

⁴⁷ VANĚK, Petr. *Gottland* [online]. 22. 12. 2007 [cit. 02.07.2023]. Dostupné z: <<https://www.iliteratura.cz/clanek/21937-szczygiel-mariusz-gottland>>

*literární předlohy. A takových případů by se našlo mnohem více. Naopak – množství z toho, co předloha obsahuje, se nám do hry nevešlo.*⁴⁸ Tvůrci tedy nevycházejí čistě pouze ze zvolené knižní předlohy, nýbrž i z dalších, aktuálnějších zdrojů, zejména rozhovorů, reportáží, článků a původní zmínky v textu tak mnohokrát doplňují.

Podtitul inscenace „*Kdo neskáče, není Čech!*“ ironicky odkazuje ke známému populárnímu, dnes již stereotypnímu, sloganu ze sportovního prostředí⁴⁹ a souvisí s jedním z témat, které inscenace nastoluje. Je jím téma masy, jednotnosti a konformismu v určitých momentech. Vzpomenout můžeme například na neustále omílané vítězství českých hokejistů na olympiádě v Naganě v roce 1998, které jakoby zázrakem vždy dokáže český národ spojit, protože jde o dobu, kdy jsme na sebe mohli být právem patřičně hrdí, což se zase tak často v dějinách nestává.

Divadelní scénář, v souvislosti s režijním konceptem scénické koláže, je rozdělen do několika částí – konkrétně Prologu a desíti dalších výstupů.

Prolog obsahuje pět krátkých úryvků z různých částí knihy, doplněných výše zmiňovaným podtitulem, lehkým zpěvem české státní hymny a po každém úryvku opakujícím se sarkasticky vyznívajícím uvítáním: „*Vítejte v Gottlandu.*“

Hlas: Žádný žijící umělec u nás neměl nikdy vlastní muzeum. Gottland byl otevřen v červenci 2006 v Jevanech u Prahy. Vítejte v Gottlandu.⁵⁰

První část, kompletně napsaná tvůrci, s názvem „**Gottland po roce 89**“ je tvořena údernými titulky a výroky z různých událostí po revoluci:

Hlas: Dubček se rozplakal, když se dozvěděl, že nebude novým československým prezidentem.

Vondráčková: Kvůli jednání Marty Kubišové jsem přišla o honorář ve výši nejméně 700 tisíc korun.

Zpěv: Každý ví, časy se mění.

Hlas: Leoš Mareš málem přiškrtl hadí ženu.

⁴⁸ PIVOVAR, Marek. *Gottland*. Divadelní program. Ostrava: Národní divadlo moravskoslezské, 2011. s. 39.

⁴⁹ Populární slogan, provázen hromadným koordinovaným poskakováním sportovních fanoušků byl patrně poprvé užit v roce 1996 při oslavách zisku stříbrné medaile z fotbalového EURO 1996. Autorství slavného pokřiku je připisováno moderátorovi Petru Salavovi. Viz *Wikipedie: Otevřená encyklopedie: Kdo neskáče, není Čech* [online]. ©2022 [cit 10.07.2023]. Dostupné z: <https://cs.wikipedia.org/wiki/Kdo_neskáče,_není_Čech>

⁵⁰ PIVOVAR, Marek. *Gottland*. Divadelní program. Ostrava: Národní divadlo moravskoslezské, 2011. s. 43.

promlouvá o výtvarném umění. Navíc se i zde opět objevuje tvůrci připisaná postava Miloše Jakeše, jakožto zaměstnance Baťových závodů. Autoři tak postupně prolínají již na začátku nebo dříve zmíněné postavy, které mají co dočinění s danou dobou, nebo tématem, které se objevuje, viz Karel Gott a malování obrazů. Pasáž o Baťovi končí dlouhým monologem Jana Antonína Bati, který v roce 1938 utekl do Jižní Ameriky a s vizionářskou představou se rozhodl do těchto míst přestěhovat celé Československo: „*Musíme najít nový domov. Nový domov.*“⁵⁴

Šestá část „Příběh šestý – Stalinův pomník v Praze“, podobně jako předchozí část pracuje z velké části s knižní předlohou a v dialogích převypravuje příběh autora Stalinova pomníku Otakara Švece. Celá epizoda je rámovaná jednáním ministrů komunistické vlády, jež je střídáno s dialogy sochaře a jeho manželky. V dialogích tak promlouvají postavy politiků, jako byl tehdejší ministr informací Václav Kopecký, premiér a později prezident Antonín Zápotocký, profesor Zdeněk Nejedlý, ale také samotného sochaře Otakara Švece a jeho manželky Vlasty. Z hlediska jevištního zpracování však jde spíše o hlas doby, neboť jména těchto postav nejsou nikterak scénicky nebo slovně konkretizovány.

Sedmá část, následující po divadelní přestávce, „**Příběh sedmý – Lída Baarová**“ taktéž z velké míry převypravuje podle předlohy kontroverzní příběh herečky Lídy Baarové, přítelkyně říšského ministra propagandy Josepha Goebbelse. Reportér v původní předloze nikterak inteligenci herečky samotné nekomentuje, Mikulášek a Pivovar z ní však dělají do značné míry naivní slečnu, aby ji pak mohli v jejím závěrečném monologu, představující devátou část inscenace, ospravedlnit.

Producent: Dovolíte? Opakujte po mně. Bée.

Baarová: Bée.

Producent: Bée.

Všichni: Bée.⁵⁵

Dopsaná je například v této pasáži herečka Nataša Gollová, jakožto další prvorepubliková umělkyně, nebo postava Soudce, který v závěru části pronáší rozsudek, v němž zmiňuje, že není nikterak dokázané, že by se Lída Baarová dopustila udavačství, ani že podporovala nacismus spoluprací s gestapem.⁵⁶

⁵⁴ PIVOVAR, Marek. *Gottland*. Divadelní program. Ostrava: Národní divadlo moravskoslezské, 2011. s. 63.

⁵⁵ Tamtéž. s. 74.

⁵⁶ Tamtéž. s. 82.

Osmá část „Příběh osmý – normalizace“ je uvozena připsaným moderátorem (postava Šoumena) silvestrovského večírku roku 1970 a v jejím rámci je převyprávěn příběh Jana Procházky, jenž tu je vyzdvižen jako reprezentant Pražského jara, spisovatel a scenárista několika významných československých filmů, který byl odposloucháván a následně zdiskreditován StB. Celý jeho příběh je přepsán do dvou delších replik, vyprávěných nekonkrétními hlasy a doplněných o nahrávku odposlechu s pasáží, kdy se jeho dcera a matka snaží najít u Hrobníka místo, kde by ho mohli pohřbít. Moderátor následně pokračuje s odpočítáváním dalších roků, až dojde k roku 1989, kdy odchází se slovy:

Šoumen: Dějí se divné věci. Už asi půjdu. Žena mě neviděla 19 let, co uvádím ty zasraný silvestry. Někdo jiný musí tu káru táhnout dál. Tak já už jdu a možná se ještě vrátím. Oprášit se musím, tak... Kde mám klíče sakra? Nemůžu takhle v noci ženu budit. A, tady jsou.⁵⁷

Epizoda je zakončena oznámením, že rok 1990, první rok svobodného Československa, začal velkým turné Karla Gotta po celé republice.

Devátá část „Už dost“ představuje kompletně vymyšlený závěrečný monolog – epilog Lídy Baarové po revoluci v němž všechny obviňuje za fakt, že ji odvrhli za to, co udělala a jak se zachovala. Postava tak jako jediná vychází z davu a říká: *Dejte mi už pokoj! Už dost. Už dost.*⁵⁸

Závěrečná desátá část „Neudělejte ze mě blázna“ převypravuje v rámci jedné repliky opět nekonkrétních hlasů příběh mladého studenta Zdeňka Adamce. V předloze je tato pasáž pomyslným vrcholem knihy, rozděleným do vyprávění dvou motivicky spolu spjatých příběhů, které se vzájemně prolínají: příběh Jaroslavy Moserové, ošetřující lékařky Jana Palacha, a příběh Zdeňka Adamce, který se na protest proti stavu společnosti na stejném místě jako Palach upálil. Tvůrci se ovšem rozhodli soustředit pouze na osobu Zdeňka Adamce, zřejmě z důvodu, že jeho příběh je českému obecnstvu méně známý.⁵⁹

⁵⁷ Tamtéž. s. 88-89.

⁵⁸ Tamtéž. s. 93.

⁵⁹ Příběhem Zdeňka Adamce se později zabýval i režisér Dušan David Pařízek v inscenaci *Zdeňk Adamec + Sebeobviňování* (premiéra 2. 12. 2021, Divadlo Na zábradlí), kde v druhé části inscenace zpracoval dramatický text rakouského spisovatele Petera Handkeho právě o studentovi, který se na protest proti stavu společnosti upálil.

Inscenace tak vychází z předlohy, k níž se hlásí, spíše z části. Můžeme tedy říct, že Szczygiełův text posloužil jako jakýsi podpůrný materiál k dalšímu tvůrčímu zpracovávání. Míra oddálení nebo přiblížení textové předloze se v různých pasážích mění, nicméně nemálo epizod je výrazně přetvořeno a doplněno o další faktografii z různých zdrojů. Tak, aby tvůrci zvolené téma lépe a po svém obsáhli, případně dovyprávěli nebo nabídli další pohledy na vybrané příběhy a momenty. Některé části jsou tvůrci dopsány nově celé, přičemž ale zůstává zachován původní reportážní rys předlohy.

Významový posun adaptace oproti předloze je poměrně značný. Szczygieł nahlíží Čechy skrze vybrané dějinné kapitoly spíše nestranně, s určitým odstupem a nadhledem. To nejspíše pramení i z jeho redaktorského povolání, ale patrně i z pozice Poláka, který má Čechy rád a nechce je před svými rodáky zesměšňovat. Mikulášek s Pivovarem jsou ovšem daleko jízlivější, k českému národu kritičtější a spíše, než s nadhledem na Čechy (tedy i na sebe) nahlížejí s jaksi výsměšnou, hořce-trpkou ironií. Vybírají přitom nejen kapitoly dnes obecně známé, možná až bulvární (Gott, Vondráčková a Kubišová, potažmo i Baarová), ale i ty, jež jsou pozapomenuty (příběh sochaře Stalinova pomníku Otakara Švece či Zdeňka Adamce). Vytvářejí přitom bryskní kontrast mezi tím, koho můžeme v českých dějinách minulého, potažmo i současného, století považovat za hrdinu a jak je tento termín proměnlivý.

K autorství inscenace, k míře adaptace předlohy, se vyjádřil samotný její autor: *„Někdo z kritiky by se možná mohl pozastavit nad tím, proč Marek Pivovar s Janem Mikuláškem raději nenapsali svou vlastní hru na motivy Gottlandu. A těm já odpovídám: Přesně to se stalo! Oba pánové téměř vůbec nepoužívají můj text. Napsali si vlastní a toho původního je tam – předpokládám – pětadvacet procent. S knihou to nemá téměř nic společného. Říkal jsem panu Pivovarovi, že by měli svá jména připsat k mému na plakát. Myslím, že kniha dala jenom Mikuláškově a Pivovarovi odvalu. (Asi se mnou budete souhlasit, že téma národní povahy je v inscenaci zpracováno velmi odvážně.) Myslím si, že kniha je jenom inspirovala k divadelnímu vykreslení bravurních scén, které ukazují společenské reakce, chování, konformismus a jiné.“*⁶⁰

Sám autor předlohy tedy uznává, že z jeho textu toho v adaptaci mnoho nezbylo a tvůrci si na jeho základě vytvořili text vlastní, který je více

⁶⁰ GOTTLAND. In: *NÁRODNÍ DIVADLO MORAVSKOSLEZSKÉ*. č. 4. [online]. [cit. 03.07.2023]. Dostupné z: <https://www.ndm.cz/userfiles/archiv_priloh/newsletter/casopis/2010-2011/aprilove-cislo-1298558076.pdf>

koncentrovaný na téma kritiky a ironickém zesměšňování českého národa skrze konkrétní dějinné, ale i obecné postavy. Szczygieľův text působí v rámci tvůrčího nakládání spíše jako jakési nedokonalé či nedostatečné alibi pro vytvoření textu vlastního, zaměřeného a soustředěného na témata, která tvůrce zajímají.

3.3 VÝPRAVA

Scénografii představuje obří odosobněná, do hnědých tónů laděná socialistická hala, možná čekárna, či foyer nějakého kulturního domu nebo hotelové lobby, korespondující s interiérem divadla ze stejného časového období. Po třech stranách a ze stropu herce v prostoru obklopují umakartové stěny s průzorem v pravé zadní části, kde se nachází monumentální schodiště s kovovým zábradlím vedoucím kamsi nahoru do stejně nekonkrétního, abstraktního prostoru. Plocha jeviště je potažena nevkusným linoleem.

Dominantu prostoru vytváří mohutný sloup v levé části jeviště, za nímž je na zadní stěně namalován, nebo možná nasprejován, velký kontrastní nápis *NECHCI!* Je možné, že jej sem nasprejovala (zprvu) neznámá postava mladého chlapce, který nesouhlasí se stavem společnosti, v níž žije. Na stropě jsou zavěšeny kancelářské zářivky s chladným světlem, umocňující odcizenost prostoru, který je v průběhu inscenace zaplňován různým sektorovým mobiliářem, s nímž se v jednotlivých výstupech v rámci jevištního dění a herecké akce pracuje: koženkovými otočnými křesly, dřevěnými židlemi, stoly, postelemi a mikrofony na stojanech. Na pravé straně nalezneme navíc automat na nápoje a naproti němu skleněnou chladicí vitrínu na jídlo.

Kostýmy jsou zprvu laděny do stejných hnědých tónů. Hnědá barva je obecně často spojována s nižšími společenskými třídami, barbary, či chudinou,⁶¹ zároveň s představou jistoty a pořádku, tradice, domova, zdrženlivosti.⁶² Postavy tak v nevýrazných oblecích a kostýmcích téměř jakoby splývají s prostorem. Až postupně se z nekonkrétních postav, davu, vynořují jednotlivé osobnosti, jež jsou umocněny i kostýmovou změnou. Tomáš a Jan Baťa černě či šedě laděnými obleky, Lída Bárova ve třpytivých šatech atd. Jediný, po celou dobu výrazně odlišně kostýmově oděný je mladý herec představující postavu Zdeňka Adamce, který se

⁶¹ Příspěvatelé Wikipedie, *Hnědá*. [online] *Wikipedie: Otevřená encyklopedie*. ©2023 [cit. 10.07.2023]. Dostupné z: <<https://cs.wikipedia.org/w/index.php?title=Hn%C4%9Bd%C3%A1&oldid=22877062>>

⁶² SLÁDEK, Petr. *Vnímání barev*. [online]. [cit. 10.07.2023]. Dostupné z: <https://is.muni.cz/el/1441/jaro2010/FY2BP_KVO/um/U3V-Vnimani_barev2.pdf>

objevuje na začátku, v několika určitých okamžicích v průběhu, kdy pouze mlčky přihlíží jevištnímu dění, nebo posedává na schodech, a v závěru inscenace. Má na sobě světle modrou bundu, bílou košili a šedivé kalhoty. Opět to zřejmě souvisí s revoltujícím postojem jeho postavy, která vše po celou dobu pouze sleduje, nikterak se nezapojuje, je jí z toho všeho na nic a nevidí jiné východisko než protest sebeupálením.

3.4 INSCENACE

Je-li divadelní zpracování oproti Szczygiełově předloze mnohem jízlivější a kritičtější, tak zdůrazňuje především kontrast mezi davem a jednotlivcem. Případně téma vykročení z něj, nebo naopak společenské konformity. Příčinou je vědomí faktu, že v minulém století takovéto vybočení sice činilo z jedince hrdinu, většinou však znamenalo jisté problémy a zákazy. Tvůrci tak ukazují typickou českou povahu nevybočujících postaviček (pramenící z temné a leckdy z dnešního pohledu absurdní historie) v panoptikálním autoritativním světě.

V souvislosti s výraznou tvůrčí adaptací předlohy, založenou na režijně-dramaturgické koncepci, a s tím spojeným dopracováním jejího textu, se na jevišti zhmotňuje Mikuláškův dodnes příznačný režijní styl, jehož podobnosti někteří kritici vidí například u švýcarského režiséra Christopha Marthaler.⁶³ Neboli forma scénické koláže, kdy jsou divákovi stříhově představovány jednotlivé obrazy s více či méně efektními a efektivními režijními nápady.

V prologu na jeviště pozvolna přicházejí stejně oděni herci představující Čechy. Za nimi se pak jako poslední objevuje zatím nekonkrétní, neidentifikovatelná, byť kostýmem odlišená, postava mladého muže, který navíc velmi rychle mizí kamsi nahoru po schodišti. To, že jde o Zdeňka Adamce si ale divák uvědomí až v závěru inscenace, stejně jako to, že ten tu zosobňuje pozitivní mravní postoj. Naproti tomu ostatní postavy začnou skákat skandujícíe *Kdo neskáče, není Čech*. A třebaže ne každému se chce, postupně se konformně rozeskáčou všichni, včetně postavy s berlemi. Obraz davového skákání v úvodu působí spíše komicko-tragicky ovšem v závěru inscenace, kdy postavy opět poslušně skáčou, po všem předchozím, co bylo divákovi představeno a odvyprávěno, a navíc za zvuku písně Karla Kryla *Žalm 71* působí již hromadné rytmické skákání spíše mrazivě a koneckonců i smutně.

⁶³ Viz např. MACHALICKÁ, Jana. *O hnědé hmotě Gottlandu* [online]. 25. 1. 2011 [cit. 03.07.2023]. Dostupné z: <https://www.lidovky.cz/domov/o-hnede-hmote-v-gottlandu.A110125_000038_In_noviny_sko>

Práce s davem se objevuje i v dalších výstupech, neboť většině scén jsou přítomni všichni herci, ať už jako pozorovatelé sedící na židlích, či postávající v prostoru, nebo představující komunistické ministry sedící v řadě za stoly ve scéně o Stalinově pomníku a Otokaru Švecovi.

Navazující inscenace se skládá z relativně samostatných výstupů, oddělovaných opakující se výraznou hudbou, přičemž každý z nich rozvíjí svébytné režijní gesto. V každém jsou ale zároveň vyzdvíženy motivy a obrazy, které jako důležitá témata, leitmotivy, prostupují celou inscenaci. Například ze socialismu známé davové stání a čekání ve frontě. Představující konformistické Čechy, kteří čekají na svůj chlebiček, později na televizor – anebo také na klíče, aby s nimi mohli zvonit. Čekání na něco je tak jakýmsi obecným tématem, obsaženým již v samotném scénografickém pojetí inscenace – ohyzdné hale, zřejmě právě jakési čekárně. Jde o čekání na českého hrdinu? Na zázrak, spasitele, zachránce z umakartového marasmu, lásku?

Dalším důležitým režijním prvkem je pro Mikuláška také typický zcizující efekt, když nemalá část vyřčených textů představují slova pronášená nekonkrétními hlasy a zpravidla do mikrofonu. Popisující jednotlivé události, akce, nebo uvádějící do kontextu dané pasáže. V případě evokace určité historické faktografie tato slova přitom zpravidla vyjadřují ironický, až kontrastní komentář k dění na scéně. Herecky pak jde, v součinnosti s režijní koncepcí, především o stylizované nepsychologizované herectví, založené jak na stylizovaném hlasovém, tak pohybovém projevu. Režisér za pomoci stylizace a zcizování pracuje s odstupem vůči tématům a tomu, co se na jevišti děje a říká.

Nicméně pokud za určitým textem hodnotově stojí, například za monologem, kterým Lída Baarová reflektuje jednání Čechů po válce a po komunistické revoluci a který ze všech jednotlivých obrazů inscenace naprosto vybočuje, vytváří režisér i prostor pro herecký projev jedné herečky (Alexandry Gasnářkové), výsostně divadelně a psychologicky prokreslený.

Zastavíme-li se ještě u hudební složky inscenace, za níž taktéž stojí režisér, kromě zmíněného se objevují i budovatelské písně, pamětníkům známá znělka pořadu Nedělní chvílky poezie, některé hity minulého století (např. píseň Heleny Vondráčkové a Jiřího Korna *Já půjdu tam a ty tam*), státní hymna (v případě Lídy Baarové dokonce zpívané v německém jazyce), ale i folklorní písně ad. Opět jsou použity jednak z hlediska nostalgie a dokreslení koloritu daného období, v drtivých případech však opět ironicky a v kontrastu k jevištní akci.

3.5 OHLASY

Inscenace vzbudila ve většině kritických pozorovatelů spíše rozpaky, a to zejména v souvislosti se zacházením s původní předlohou a nejednotností režijního stylu. Vladimír Hulec například o inscenaci píše: „*Jan Mikulášek vytvořil [...] monumentální obraz pokřivené doby druhé poloviny XX. století v Česku, a především Čechů v ní. [...] Je to důsledná, neuhýbavá sonda do národního charakteru, národní identity. Posouvá Szczygielovu předlohu do vyhraněnější, kritičtější polohy důsledněji reflektující pokřivenost, malost a beztvářnost života a lidí v Česku.*“⁶⁴

Jan Němec mluví o střídavém úspěchu inscenátorů pracujících „*s nástrahami knihy, kterou drží pohromadě lakonický styl, dějová zkratka a schopnost ukázat události v bizarním světle, to vše v hustě tkané osnově reportérské práce.*“⁶⁵ Tvůrčí snažení komentuje následovně: „*Na začátku naznačuje sklenutí jednotlivých kapitol do vyššího celku, něco ve smyslu: takoví jsme. Jenže významové pojivo rychle dochází. [...] Patrná nevyrovnanost inscenace je dána hlavně nezahrazenými stopami po různých způsobech, jak text inscenovat: stylizovat jako v úvodním defilé postav, nebo situace psychologicky rozehrát jako v části o Lídě Baarové? Spolehnout se na text, nebo významy na jevišti zmnožovat? [...] Inscenace je tak divadelně nejpřesvědčivější tam, kde předlohu opustí.*“⁶⁶

Podobný názor sdílí i Marie Reslová, když píše: „*Szczygieľův Gottland je určitě pozoruhodná kniha, ale kdyby Pivovar s Mikuláškem připravili bez její opory, třeba i společně s herci, vlastní scénář, působilo by představení možná přesvědčivěji, jako osobní postoj a svědectví.*“⁶⁷ Jana Machalická je téhož názoru a dodává: „*nelze [se] zbavit dojmu, že Szczygieľova instruktáž pro polské čtenáře je v českém prostředí přece jen banální a nejde a ani nemůže jít pod povrch věcí.*“⁶⁸

⁶⁴ HULEC, Vladimír. *Kdo neskáče, není Čech*. Reflex 22, 2011, č. 7, s. 58-59. ISSN: 0862-6634.

⁶⁵ NĚMEC, Jan. *Vrnění českého Iva: V Ostravě uvádějí dramatizovaný Gottland*. Respekt 22, 2011, č. 5, s. 66. ISSN: 0862-6545.

⁶⁶ Tamtéž.

⁶⁷ RESLOVÁ, Marie. *Gottland. Jan Mikulášek na scéně uvedl žurnalistický román o Čechách*. Hospodářské noviny, 26. 1. 2011, s. 10. ISSN: 0322-7774.

⁶⁸ MACHALICKÁ, Jana. *O hnědé hmotě v Gottlandu* [online]. 25. 1. 2011 [cit. 02.08.2023]. Dostupné z: <https://www.lidovky.cz/domov/o-hnede-hmote-v-gottlandu.A110125_000038_In_noviny_sko>

4 KORESPONDENCE V+W

„Hrál jsem dnes naposled a mohl bych sednout na letadlo a být s tebou, kdyby nebyl svět nemocný a hloupý. Ale to nemůžu, tak co jiného?“ – Jan Werich⁶⁹

Premiéra inscenace vycházející z vydaných dopisů mezi Janem Werichem a Jiřím Voskovcem proběhla 5. listopadu 2010 v brněnském Divadle Reduta (jednou ze scén Národního divadla Brno). Adaptaci, pod níž je podepsaná dramaturgyně Dora Viceníková, měl původně režírovat Jan Antonín Pitínský.⁷⁰ Ze zdravotních důvodů však od zkoušení upustil a nastudování se ujal Jan Mikulášek. Po přesunu uměleckého vedení Reduty, tvůrců a některých jejich titulů do pražského Divadla Na zábradlí byla inscenace v poupravené verzi uvedena zde v obnovené premiéře 16. března 2013.

V souvislosti s inscenováním korespondence stojí v českém kontextu za připomenutí dva divadelní počiny – dramatické montáže – režiséra Jindřicha Honzla realizované v Divadélku pro 99.⁷¹ Prvním je *Román lásky a cti* (1940), vycházející z korespondence mezi spisovatelem Janem Nerudou a Karolínou Světlou, provdanou Mužákovou. Svým titulem dílo navíc odkazuje ke klasickému žánru – *románu v dopisech* (či epistolární román). Takový text je taktéž napsaný formou korespondence, nicméně z autentických dopisů nevychází. Jde čistě o autorskou fikci, která svojí formou ovlivňuje čtenářovo vnímání do té míry, že může pociťovat, jako kdyby četl skutečné dopisy mezi postavami. Druhým Honzlovým počinem v této oblasti jsou *Dvě lásky Mikoláše Alše* (1941), vycházející z milostných dopisů mezi malířem a jeho milovanou Marinou Kailovou. Vzhledem k tomu, že v obou případech vychází autor z autentických materiálů, můžeme uvažovat i o jakési specifické formě dokudramatu.

⁶⁹ WERICH, Jan. 28. V. 58 – *Werich Voskovcovi*. In: VOSKOVEC, Jiří a Jan WERICH, MATĚJKA, Ladislav, ed. *Korespondence I*. Praha: Akropolis, 2007. s. 144. ISBN 80-7304-075-1.

⁷⁰ STULÍROVÁ, Markéta. Jiří Voskovec napíše Janu Werichovi. V Divadle Reduta. [online] 5. 11. 2010. [cit. 07.04.2023]. Dostupné z: <https://brnensky.denik.cz/kultura_region/jiri-voskovec-napise-janu-werichovi-v-divadle-redu.html>

⁷¹ HONZL, Jindřich a Milan OBST. *Divadélko pro 99: [o Jindřichu Honzlovi, Divadélku pro 99 a divadlech poezie vůbec]*. Praha: Orbis, 1964.

4.1 JAN WERICH, JIŘÍ VOSKOVEC: KORESPONDENCE I, II, III

Třísvazková (téměř patnácti set stránková) korespondence⁷² Jana Wericha (6. 2. 1905 – 31. 10. 1980) a Jiřího Voskovce (19. 6. 1905 – 1. 7. 1981) mezi lety 1945 až 1981, edičně připravená v USA působícím slavistou, publicistou a editorem Ladislavem Matějkou, který dopisy získal z bostonského Gotliebova archivu a pražského Památníku národního písemnictví,⁷³ byla knižně vydaná v letech 2007–2008. Vydalo ji nakladatelství Akropolis ve spolupráci s Nadací Jana a Medy Mládkových. Jde o autentický přepis dopisů mezi herci (ale nejenom jimi), přičemž Matějka v úvodu píše: „*Některé dopisy jsou mírně zkráceny a to hlavně v místech, která jsou příliš privátní nebo vysloveně obchodního rázu anebo jasně nadbytečná.*“⁷⁴

Z hlediska typu textu můžeme Voskovcovy a Werichovy dopisy, které si začali vyměňovat po válce v době nastupujícího komunistického režimu až do smrti, s pauzou mezi lety 1949–1956, označit za neoficiální korespondenci, osobní, soukromou. A to i přes to, že si oba herci uvědomovali, že se jejich vzájemné zprávy mohou dostat do rukou i jiným lidem (původně např. cenzuře). Stejně jako korespondence jiných veřejně působících osob. Přistoupili oba tedy na jakousi hru a používali jazyk, plný všelijakých legračních oslovení a narážek, který se do značné míry přibližuje jejich předchozí společné tvorbě v rámci Osvobozeného divadla.

Můžeme tak skoro mluvit o uměleckých textech, nebo minimálně textech s uměleckým potenciálem, založených na stylizovaném projevu. A nic na tom nemění ani fakt, že to byl způsob vzájemné komunikace, kteří oba pěstovali od studentských let, respektive o časů, kdy jejich komunikační hra přerostla v divadelní tvorbu.

Ladislav Matějka v úvodu prvního svazku ohledně stylu jazyka obou herců píše: „*Ačkoliv Voskovec i Werich přímo mistrně vládli českým jazykem, jejich dopisy nejsou vždycky psány standardní spisovnou češtinou, nýbrž jsou směsí*

⁷² VOSKOVEC, Jiří a Jan WERICH, MATĚJKA, Ladislav, ed. *Korespondence I*. Praha: Akropolis, 2007. ISBN 80-7304-075-1; VOSKOVEC, Jiří a Jan WERICH, MATĚJKA, Ladislav, ed. *Korespondence II*. Praha: Akropolis, 2007. ISBN 978-80-7304-085-7; VOSKOVEC, Jiří a Jan WERICH, MATĚJKA, Ladislav, ed. *Korespondence III*. Praha: Akropolis, 2008. ISBN 978-80-7304-093-2.

⁷³ Vyšel závěrečný díl trilogie korespondence Voskovce s Werichem [online]. 17. 9. 2008. [cit. 07.04.2023]. Dostupné z: <<https://ct24.ceskatelevize.cz/kultura/1441175-vysel-zaverecny-dil-trilogie-korespondence-voskovce-s-werichem>>

⁷⁴ VOSKOVEC, Jiří a Jan WERICH, MATĚJKA, Ladislav, ed. *Korespondence I*. Praha: Akropolis, 2007. s. 7-8.

jejich různých rejstříků od okázalého stylu Werichových oslovení Shakespeara a Voskovcových filozofických úvah do anglo-české hatlaniny, parodující jazyk krajanů v Americe. V dopisech si oba pisatelé s jazykem pohrávají s oblibou odhalující jeho směšné stránky [...], vytvářejí nová slova [...] a často míchají hovorovost s archaismy či s umělým archaizováním. V našem vydání jsou dopisy uveřejněny tak, jak jsme je našli v archivech. Neopravujeme. Jedním z našich cílů je ukázat bohatost češtiny obou pisatelů.⁷⁵

První díl Korespondence zahrnují dopisy z let 1945–1962,⁷⁶ přičemž mezi roky 1949–1956, tedy v čase nejostřejšího „třídního boje“ a minimální tolerance komunistického režimu vůči emigrantům, se Jan Werich v psaní dopisů v obavách z cenzury a možných důsledků odmlčel. Druhý díl obsahuje jejich dopisování mezi lety 1962–1968, třetí svazek pak pojímá dopisy z období let 1969–1981. Kromě dopisů mezi herci samotnými ve svazcích však nalezneme i několik zpráv mezi Voskovcem a Werichovou manželkou Zdenou. Například z 22. 3. 1961, kdy byl Jan Werich nemocný a hospitalizovaný, nebo v momentě, kdy si Zdena chtěla manželovu kamarádovi čistě postěžovat (viz dopis z 29. 7. 1969). Objevíme tu však například i Voskovcův dopis z newyorského Ellis Islandu, kde byl jedenáct měsíců vězněn, adresovaný Ferdinandu Peroutkovi, toho času mluvčího československého exilu ve Spojených státech amerických (dopis z 23. 8. 1950). Nebo například dopis Zdenky Werichové Kristýně Voskovcové, resp. Christine McKeown-Voskovcové (dopis z 19. 8. 1969), či Jana Wericha lékaři Zdenky MUDr. Špačkovi (dopis z dubna 1980) ... a mnoho dalších.

Každý svazek je členěný do jednotlivých kapitol s Matějkovým úvodním slovem, zpravidla vysvětlujícím aktuální dobovou situaci. Bohatý je i poznámkový aparát, kde jsou překlady cizích slov, které se v korespondenci hojně objevují, či frází, a odkazy na různé intertextuální souvislosti.

⁷⁵ Tamtéž.

⁷⁶ Po odnětí koncese a z něj plynoucím zákazu činnosti Osvobozeného divadla v roce 1938, kde ve svých inscenacích tvůrci vědomě kritizovali a zesměšňovali nacismus, Voskovec emigroval do USA. Werich se tenkrát rozhodl zůstat v Čechách. Nakonec ale spolu s Jaroslavem Ježkem emigrovali také do USA, kde strávili celou válku. Jaroslav Ježek zde mezitím v roce 1942 zemřel. Až po válce se oba slavní umělci vrátili zpět. Werich záhy po osvobození v roce 1945, Voskovec v roce 1946. Mezi lety 1946–1948 se pokoušeli obnovit Osvobozené divadlo a nazkoušeli např. hru Divotvorný hrnec (premiéra 6. 3. 1948). Nicméně v okamžiku, kdy bylo jasné, že přichází nová totalita, tentokrát komunistická, emigroval Voskovec přes Francii zpět do USA, kde byl vězněn, protože byl považován za potencionálního komunistického špióna. Osvobozené divadlo v moment Voskovcovy emigrace zaniklo úplně.

Pokusíme-li se pojmenovat témata, která v dopisech nalezneme, můžeme jmenovat následující: osobní a profesní život, divadlo, herectví, úspěchy, prohry, zdravotní stavy, situace ve společnosti, politická situace od padesátých až do počátku osmdesátých let (jak v USA tak v ČSSR), úvahy o umění, smrti, osamocení, nepochopení světa... Voskovcovy dopisy jsou oproti těm Werichovým zpravidla obsírnější (představují i několik stran), a i přestože jsou zprávy často psány s vtipem a ironií, je z nich neustále a postupem času čím dál více cítit smutek a stesk obou herců pramenící ze vzájemného odloučení.

4.2 ADAPTACE KORESPONDENCE

Dramaturgyně inscenace Dora Viceníková z obsáhlé korespondence, tedy textů primárně intimních, vytvořila podle svých slov nejprve stostránkový scénář, posléze z něj škrtním, založeným na sledování osobní linky, vznikl text třicetistránkový.⁷⁷ V něm promlouvají tři postavy: Jiří Voskovec, Jan Werich a manželka Zdenička Werichová.

Z formálního hlediska je adaptace rozdělena do šestnácti obrazů s přestávkou po obraze devátém, s němohraným prologem a epilogem v podobě promítaného textu na titulovacím panelu.

Viceníková ve výběru úryvků z konkrétních dopisů nepostupuje zcela chronologicky. Například v prvním obraze začíná Werich dopisem z 20. 3. 1957, na něj pak navazuje Voskovcův dopis z 23. 2. 1957, dále pak Werichův ze 7. 8. 1957, Voskovcův z 9. 3. 1958, atd. Zpravidla tak dopisy nejsou odpovědí na zprávu předcházející, i když i takové momenty se najdou, např. v sedmém obraze inscenace, kde kamarádi mezi sebou v roce 1958 probírají zhoršující se zdravotní stav jeho manželky Anne Gerlette a v roce 1960 jeho novou přítelkyni Christine McKeown.

Jakkoli tedy tato korespondence měla v podstatě charakter rozhovoru mezi zúčastněnými, Viceníková neusilovala o to vytvořit klasický dialogický text, nýbrž inscenaci projektovala spíše jako sled jednotlivých monologů, vycházející z různých dopisů a vzájemně vstupujících do různých vztahů. Někdy tedy na sebe monology navazují, jindy si odporují, nebo je uplatňována asociativní souvislost.

⁷⁷ VARYŠ, Vojtěch. *Příště Němcovou!* [online]. [cit. 06.07.2023]. Dostupné z: <<https://divadelniflora.cz/2011/index.php?mact=News,cntnt01,detail,0&cntnt01articleid=63&cntnt01origid=279&cntnt01detailtemplate=2011aktualita&cntnt01returnid=278>>

Vybrané dopisy jsou vždy razantně seškrtnuty, aby se dramaturgicky vztahovaly k tématům, které chtějí tvůrci primárně sledovat a zároveň přitom nevykreslovat hereckou dvojici způsobem, jakým jsou v širším obecném povědomí známí. Jan Werich, o němž je dodnes ve společnosti mylného zdání jakéhosi moudrého, neustále se smějícího klauna, hýřícího vtipem a filozofickými citáty typu: „*Když už člověk jednou je, tak má koukat, aby byl.*“ A Jiří Voskovec jako úspěšný džentlmen, uznávaný broadwayský herec, s mezinárodním renomé a kultivovaným projevem.

Časově adaptace záměrně vynechává dopisy ze čtyřicátých let, neboť se otevírá až v druhé polovině let padesátých. Soustředí se tedy až na druhou emigraci Jiřího Voskovce, což do ní vnáší nejen téma osobních životů dvou výrazných osobností v různých koncích světa, ale také – a především – problematiku jejich odloučení a smutku, který to vyvolává. Divákům jsou přitom představovány rodiny obou protagonistů. Tedy jejich partnerky (Voskovcovy manželky Anne a Christine, Zdena Werichová) a děti (Voskovcovy adoptované dcery Gigi a Vicky; Werichova dcera Jana). Tematizovány však jsou i jejich tvůrčí kariéry, nebo naopak nemoci. Zdánlivě okrajově pak i politická situace: konkrétně zde najdeme dvě významné politické události, ve dvanáctém obraze Werichův dopis ze 7. 4. 1968, v němž reflektuje tzv. Pražské jaro, a v patnáctém obraze dopis Voskovce z 21. 2. 1977, ve kterém píše o skutečnosti, že se mu do rukou dostal výstřižek, jak Werich podepisuje v Národním divadle Antichartu.

Výsledkem je koláž, jež víceméně chronologicky, současně ale také kaleidoskopicky, zpřítomňuje peripetie lidských osudů dvou výrazných tvůrčích osobností, jako i specifický způsob jejich vzájemného dorozumívání se, počínaje určitým způsobem vzájemného úsměvného oslovování se. Dramaturgicky je kladen důraz nejprve na nostalgický a veselejší tóny jejich výpovědí, které ale jsou, zejména v druhé polovině, postupovány pochmurnějším, tragičtějším a depresivnějším pohledem na jejich osudy. Pramenící jednak z postupného stárnutí obou herců, ale také z odhodlání vytvořit kontrast vůči jejich obecně sdílenému obrazu jako veselých klaunů. Součástí výpovědi o jejich myšlenkovém světě se tak stává i nepochopení, deziluze a našťvanosti, problematika vyrovnávání se s politickou situací, s vlastním stárnutím, nemocemi, s manželskými problémy, jakož i se strádáním, umíráním a smrtí blízkých osob. Tento dramaturgický pohled působí ve výsledku jaksí lidštěji, dramatičtěji a ukazuje skutečnější, pro některé diváky možná i neznámou, podobu obou herců.

Recenzent Jakub Škorpil se k textové adaptaci vyjadřuje následovně: „Dora Viceníková jde především po osobní, rodinné a vztahové lince, nepostupuje přísně chronologicky (byť podstatnější časové skoky nedělá) a jednotlivé úryvky z dopisů řadí k sobě především tematicky. Nesleduje přímočaře životní osudy protagonistů, ale spíše nálady charakteristické pro jednotlivé etapy jejich života. Zcela tak například v jejím výběru chybí neustále se opakující plány společné práce – především filmové – i většina popisů jejich aktuálních divadelních a filmových angažmá. Překvapivý je relativně malý důraz, který dramaturgie klade na historicko-politický kontext života Voskovce a Wericha. Klíčové události jsou sice zmíněny, ale spíše mimochodem, jako by se tato „velká historie“ odehrávala na pozadí té malé, soukromé, a nikoli naopak.“⁷⁸ Jan Kolář dodává: „Byl to riskantní podnik, vybrat z cca 1.500 stránek korespondence, rozprostřené do mnoha záběrů kulturních, politických, „cestopisných“ a soukromých, pro dvouhodinové představení podstatné a vytvořit z ní ne pásma, ne leporelo, ne panoráma, nýbrž dramatický příběh. Dora Viceníková si této nástrahy byla vědoma: velmi obezřetně a dobře zvolila rovinu soukromou, vždy však se společenským podtextem, který koneckonců provázel či podmiňoval každý osobní žal nebo úspěch, momentální uspokojení a naději obou protagonistů.“⁷⁹

4.3 SCÉNOGRAFIE A KOSTÝMY

Scénický prostor podle návrhu architekta Svatopluka Sládečka vznikl na základě původní režijní koncepce Jana Antonína Pitínského, který vyjádřil své požadavky následovně: „... aby herci, dva klauni, nebo vlastně dva opičáci, mohli chodit po stropě, aby byl prostor něco mezi halou funkcionalistické vily a tělocvičnou.“⁸⁰

Hrací prostor tak tvoří bílá sterilní kostka, pokoj s bílým stolem a židlemi, dveřmi a kulatými funkcionalistickými lampami, a přitom je sama v sobě třikrát obsažená, resp. ve zmenšené formě zkopírovaná – jedna je v klasické poloze, druhá položená na bok a třetí v zadním plánu v rámci malého výklenku vzhůru

⁷⁸ ŠKORPIL, JAKUB. *Korespondování*. In: *Svět a divadlo: časopis o světě divadla a divadle světa*. Praha: Divadelní obec, 2011, 22(1), s. 86-87. ISSN: 0862-7258.

⁷⁹ KOLÁŘ, Jan. *Ze života stoprocentních mužů*. [online]. 9. 12. 2010. [cit. 06.07.2023]. Dostupné z: <<https://www.divadelni-noviny.cz/ze-zivota-stoprocentnich-muzu>>

⁸⁰ *Scéna divadelního představení Korespondence V+W*. In: *Česká cena za architekturu* [online]. 2016 [cit. 11.07.2023]. Dostupné z: <<https://ceskacenazaarchitekturu.cz/rocniky/2016/scena-divadelniho-predstaveni-korespondence-vw>>.

nohama. Dveře tak nejsou pouze na pravé straně, ale i na stropě, stejně tak jako lampy visící ze stropu, ale i z pravé stěny, stůl není pouze uprostřed jeviště, ale i napevno přimontovaný na levé stěně atp. Jde o scénografický návrh, „který se snažil vystihnout vzdálenost postav V+W v prostoru i čase, [...] ale také umělecké směry, které patřily k ovzduší meziválečné avantgardy. K dadaismu, který je oběma hlavními hrdiny často zmiňován, byla přidána kubistická inspirace.“⁸¹

Jakub Škorpil se o scénografii vyjadřuje následně: „Sedláčkova scéna není jen esteticky velmi působivá, je i funkční ve smyslu ryze praktickém i metaforickém. Svou strohostí asociuje nejen konstruktivistickou architekturu, ale i nejrůznější nehostinná nemocniční zařízení. Třeba brněnskou onkologickou kliniku, kde se léčil Jan Werich a jejíž ozařovací přístroje snadno a přirozeně zastoupí ze zdi trčící lampy.“⁸²

Výrazným scénografickým prvkem, kromě množství barevně nevýrazných rekvizit, s nimiž herci v rámci jevištní akce pracují (např. plechový kýbl, hnědé papírové kufry, kaširované černobílé slunečnice, bílý lavor, rybářský prut, dřevěná palička na maso, rentgenové snímky...), jsou také dvě černá písmena „W a V“ v životní velikosti, které navrhl Marek Cpin, mj. kostýmní výtvarník inscenace.

Významotvorné kostýmy Marka Cpina jsou laděné do černo-bílých, resp. šedivých tónů (šedé obleky s bílými košilemi pro Voskovce a Wericha, který má mj. na sobě přiznaně vycpané břicho) s kontrastním použitím červené barvy v případě kostýmku ženské představitelky. S červenými prvky se pracuje i v rámci inscenace, najdeme zde např. červenou dlouhou kravatu, brýle, růže nebo červenou vodu ve skleněné lahvi, případně i červenou oponou. Teplá červená barva je znakem života, energie, kdežto neutrální šedivá je symbolem nejistoty, vnitřních překážek, strachu.

Charakteristické je i výrazné bílé líčení se zvýrazněným černým obočím a černými rty, odkazující k tradici Osvobozeného divadla. V závěru mají na hlavě dva protagonisté bílé paruky s černými kšticemi, taktéž s odkazem na avantgardní divadelní scénu. Oba sedí na židlích a potichu broukají jeden ze známých songů této scény „*Pochod stoprocentních mužů*.“ Jednak jde o melancholický odkaz, ale také o paradoxní kontrast, neboť v závěru, kdy už oba protagonisté představují

⁸¹ Tamtéž.

⁸² ŠKORPIL, Jakub. *Korespondování*. In: *Svět a divadlo: časopis o světě divadla a divadle světa*. Praha: Divadelní obec, 2011, 22(1), s. 89.

staré, sešlé herce (či smutné klauny) zpívají refrén písně: „Protože my jsme stoprocentní muži. Nic, nežli kost a sval ve zdravé kůži...“

4.4 INSCENACE

Korespondence V+W je založená na třech hercích – Jiřím Vyorálkovi v roli Jana Wericha, Václavu Vašákovi v roli Jiřího Voskovce a Anežce Kubátové v roli Werichovy manželky Zdeny. Inscenace představuje režisérsky nápaditou, s jevištní metaforou pracující obrazovou montáž založenou na střihu, nepřetržité, leckdy kontrastní scénické akci s prvky klauniády, pantomimickou zkratkou, mimickou expresivitou (zřejmá souvislost s Osvobozeným divadlem), stříhovém herectví, práci s opakováním, tragicko-groteskní stylizací, nikterak však neparodující a nezesměšňující osobnosti Voskovce a Wericha. Stylizace do představovaných herců je spíše vizuální, neboť Václav Vašák se svým fyziognomickým vzezřením nápadně podobá hubenějšímu Voskovcovi a Jiří Vyorálek se s brýlemi a zmíněným přiznaně vycpaným břichem přibližuje tělnatějšímu Werichovi. Toto umocňuje již zmíněný odkaz na masky, které W+V užívali ve svých inscenacích.

Epistolární charakter textu, z něhož inscenace vychází, je vyjádřen na jejím začátku, před pauzou i na konci, a to rovněž vizuálně. Tím, že jsou citace z dopisu promítané na celou plochu jeviště. Kupříkladu na konci se pracuje s úryvkem ze třech dopisů. V prvním ze 17. 6. 1980 Werich sděluje Voskovcovi, že jeho žena má rakovinu a on rapidně ztrácí zrak, v druhém ze 13. 11. 1980 Voskovec píše Brejchovým o skutečnosti, že se dozvěděl o Werichově smrti a ve třetím, pramenící z Voskovcovy vzpomínky⁸³ na Jana Wericha, podle níž mu jeho kamarád sděluje, že kdyby ho přežil, tak mu zakazuje jít mu na pohřeb.

Inscenace nevykresluje Voskovce a Wericha jako nedotknutelné legendy, nýbrž jako herce z masa a kostí, kteří prošli během svého života mnohými nesnázemi. Napětí je nicméně v tom, že na jevišti jsou stále herci, nejde o obyčejné lidi v privátních situacích. Tvůrci tak pracují s napětím mezi poetikou Osvobozeného divadla a privátností výpovědí obou herců.

I přestože jsou představitelé obou herců na malém jevišti Divadla Na zábradlí přímo vedle sebe, jejich role je konstruována tak, že na sebe nereagují

⁸³ *Voskovcova vzpomínka na Jana Wericha*. In: VOSKOVEC, Jiří a Jan WERICH, MATĚJKA, Ladislav, ed. *Korespondence*. 4. vydání. Praha: Akropolis, 2017, s. 434. ISBN 978-80-7304-208-0.

a navzájem se nevidí. Je tím tak metaforicky znázorněno odloučení obou postav, které odděloval Atlantský oceán a železná opona.

Smutný příběh obou protagonistů je formou divadelní znakové zkratky převypravován už v úvodním němém prologu s hravou hudbou francouzského avantgardního skladatele Yanna Tiersena:⁸⁴ Jejich představitelé i Anežka Kubátová, zosobňující pro příběh důležité ženy, přinesou na vyprázdněné jeviště jednotlivé rekvizity, s nimiž během představení v rámci daných výstupů pracují, a předvádějí různé aktivity. Jiří Vyorálek žongluje s míčky, Václav Vašák se snaží udržet žonglovací talíř na tyči, Anežka Kubátová je v jejich činnostech vyrušuje činely, kterými o sebe několikrát udeří. Divákovi se tak představuje známá klaunská dvojice Voskovce a Wericha, proslulá svoji společnou tvorbou v Osvobozeném divadle. Opona se poté několikrát zatahuje a vzápětí opět rozevívá a postavy postupně ztrácí své rekvizity, nejprve činely, poté míčky i talíř, jakožto metafora zákazu umělecké činnosti. Následně mizí i postava Zdeničky, Voskovec s Werichem se objímají, až nakonec na scéně zůstává samotný Voskovec, který se při posledním zatažení opony svíjí a klesá na zem, jako by jej opona utiskovala. Opět jde o symbolické vyjádření přerušování kontaktu, odloučení a osamocení postav. Prolog samotný je navíc v druhé polovině v patnáctém obraze parafrázován, postavám se však vlivem stáří žonglérské triky již nedaří.

V podobném tvůrčím duchu, plném neutuchající symboliky, jevištních metafor, neustálé herecké akci, chrlením vynalézavých obrazů a nápadů, se nese celá inscenace, která je opět jakousi útržkovitou koláží vyprávějící v jevištní zkratce příběh od sebe odtržených herců. Anežka Kubátová nepředstavuje pouze ustaranou, zlobivou a psychicky nevyrovnanou Zdenku Werichovou, ale i např. umírající manželku Anne Voskovcovou, rodící dceru Janu Werichovou, nebo Christine McKeownovou zasypávanou růžemi, o níž Voskovec vypráví, že se s ní seznámil a následně i sezdal.

Obraz postav, kteří tvůrci vytvářejí je přitom postupem času čím dál melancholičtější, na čemž má svůj podíl normalizace po roce 1968. Tvůrci tedy pracují jednak s jevištním kontrastem, kdy například ve scéně Pražského jara za idylického jarního bzučení hmyzu a cvrlikání ptáků mezi černobílými slunečnicemi Wericha popisuje situaci v ČSSR se slovy: „*Strašně jsem se nasral.*

⁸⁴ V inscenaci zazní Tiersenova skladba *La Lettre D'explication*. Skladatel se mj. proslavil hudebním doprovodem k filmu *Amélie* z Montmartu (r. Jean-Pierre Jeunet, 2001). Viz *Wikipedie: Otevřená encyklopedie: Yann Tiersen* [online]. ©2023 [cit. 11. 07. 2023]. Dostupné z: <https://cs.wikipedia.org/w/index.php?title=Yann_Tiersen&oldid=22505069>

Situace je teď taková, že se nedá nikde nic podnikat. To, co se děje, je nekrvavá, klidná a spořádaná nightmare,“ a následně Voskovec křičí mrazivé a urážlivé výroky na adresu ruských okupantů (dopis z 6. 9. 1968): „... *ti chachaři, ten ruskej chám, ta slovanská zběř, ti zasraní mužici-asiati, ta sebranka zavšivená, kterou od narození nenávidím...*“

Inscenace tak je textově i vizuálním dialogem s konvenčními představami o protagonistech i době, v níž žili. Na jedné straně tvůrci pracují s autenticitou vzpomínek, dávají je však do kontrastu se stylizovaností celé inscenace.

K tomuto signifikantním tvůrčímu principu se dramaturgyně vyjádřila i v jednom z rozhovorů: „*Klademe důraz na původně nedivadelní texty, které se snažíme přetavit v komplexní divadelní tvar. Texty, které zpochybňují status quo, otevírají i nelichotivá témata, hodnocení naší minulosti a neobvyklý pohled na svět. V tomto pojetí chceme rozhodně pokračovat, neboť usilujeme o to, vytvářet divadlo jako něco nového, dosud možná netušeného, které staví diváka do nečekané pozice i konfrontace.*“⁸⁵

4.5 OHLASY

Inscenace, byla od své premiéry po derniéru 27. června 2023 reprízovaná třístokrát a jednoznačně tak je Mikuláškovou nejdéle uváděnou inscenací. Její úspěšnost potvrzují mnohé pochvalné kritiky i divadelní ceny.⁸⁶

Kritikové oceňovali už samotný fakt, že si tvůrci vybrali k inscenování tak obsáhlé dílo, ale i s jakým tvůrčím potenciálem je s ním nakládáno. Viz vybrané úryvky z recenzí: „*Udělat z psaní, která jsou sice plná jadrné češtiny, vtipu i moudrosti, dramaticky nosný a jevištně přitažlivý materiál, je však poměrně těžký úkol. Mechanicky proti sobě vršit dva monology by bylo divadelně nepůsobivé a divácky otravné. V Brně se však zrodila působivá scénická koláž,*

⁸⁵ JÍROVÁ, Kateřina. *Máme dost sil, abychom se za divadlo ještě prali*. [online]. 30.07.2013 [cit. 11.07.2023]. Dostupné z: <<https://www.i-divadlo.cz/rozhovory/dora-vicenikova-mame-dost-sil-abychom-se-za-divadlo-jeste-prali>>

⁸⁶ 2010 – Cena Alfréda Radoka – inscenace roku (2. místo); 2011 – Cena Divadelních novin – tvůrčí počín v oboru činohra, za režii inscenace: Jan Mikulášek; 2011 – Ceny Českého divadla – nejlepší mužská role: Václav Vašák a Jiří Vyoralék (2. místo), divácky nejúspěšnější inscenace (1. místo), nejpozoruhodnější umělecký počín přehlídky (1. místo).

v níž rotují úryvky z dopisů ve vynalézavé podívané využívající prvky klauniády i atmosféry slavných forbín V+W.⁸⁷

„Inscenace [...] přináší zážitek nejen z invenčního vizuálního zpracování, ale také ze zprostředkování tak trochu jiného obrazu Voskovce a Wericha. Z jeviště podává svědectví o opravdovém přátelství dvou lidí, které nerozdělil oceán ani ostatné dráty komunistického Československa,⁸⁸ píše v závěru své recenze Lenka Suchá.

„V inscenacích Jana Mikuláška mívám často pocit, že některé nápady jsou tu jaksí naschvál. Někdy je těžké se racionálně dobrat pochopení, proč se na scéně má dít právě toto a ne něco jiného. A jistý chlad a výrazná konstruovanost jeho režii se jaksí vzpírá emociálnímu či intuitivnímu přístupu. Ne tak ovšem v Korespondenci V+W. Zde, paradoxně na základě zcela nedivadelního materiálu, vznikl propracovaný a přitom zcela snadno (intelektuálně i emociálně) přístupný divadelní tvar, v němž spolu vše zcela přirozeně koresponduje⁸⁹, zmiňuje redaktor časopisu Svět a divadlo Jakub Škorpil.

⁸⁷ MAREČEK, Lubomír. *RECENZE: Z dopisů V+W vznikl v brněnské Redutě malý zázrak* [online]. 20.11.2010 [cit. 11.07.2023]. Dostupné z: <https://www.idnes.cz/kultura/divadlo/recenze-z-dopisu-v-w-vznikl-v-brnenske-redute-maly-zazrak.A101120_111332_divadlo_jaz>

⁸⁸ SUCHÁ, Lenka. *Strasti života V+W jako poetická klauniáda*. In: *Brněnský deník*. 06.12.2010, 5(282), 8. ISSN: 1802-0887.

⁸⁹ ŠKORPIL, Jakub. *Korespondování*. In: *Svět a divadlo: časopis o světě divadla a divadle světa*. Praha: Divadelní obec, 2011, 22(1), s. 89.

5 ZLATÁ ŠEDESÁTÁ

„Nikdy bych nevěřil, co je v Čechách kurev a zbabělců.“⁹⁰

„V tomhle zasraném světě přeplněném předpisy, policajty a nudou.“⁹¹ – Pavel Juráček

Premiéra inscenace *Zlatá šedesátá* s podtitulem *aneb Deník Pavla J.*, na jejímž začátku stály knižně vydané deníkové zápisky českého filmového režiséra, scenáristy a producenta, výrazné osobnosti poválečné československé kinematografie, představitele tzv. české nové vlny 60. let Pavla Juráčka, se odehrála 5. dubna 2013 v Divadle Reduta. I tato inscenace byla, stejně jako *Korespondence V+W*, uvedena v obnovené premiéře v Divadle Na zábradlí, a sice 20. září 2013.

5.1 PAVEL JURÁČEK: DENÍK (1959–1974)

Deník (1959–1974)⁹² vydaný Národním filmovým archivem v Praze v roce 2003, z něhož tvůrci vycházeli, představuje zhruba třetinu dochovaných deníkových zápisků Pavla Juráčka (2. 8. 1935 – 20. 5. 1989). Filmového režiséra, který si je začal psát na skautském táboře v roce 1948, tedy ve svých třinácti letech, a to do ručně do vázaných sešitů formátu A5. Během svého života jich tímto soustavným způsobem napsal tři a třicet.

Knižní výbor, jehož editorem je Jan Lukeš, představuje celkem jedenáct Juráčkových deníků. Přesněji od dvacátého třetího až pro třiatřicátý, který ovšem již zůstal nedopsaný.⁹³ Zachycuje tedy patnáct let života autora. První zápis je datován 13. srpna 1959,⁹⁴ poslední mezi 4. – 10. únorem 1974.⁹⁵

Z formálního hlediska je každý deníkový sešit, chronologicky řazený, řádně označen číslem a datací prvního a posledního zápisu v něm obsaženým. Stejně tak

⁹⁰ JURÁČEK, Pavel, LUKEŠ, Jan, ed. *Deník: (1959-1974)*. Praha: Národní filmový archiv, 2003. Knihovna Iluminace. s. 671. ISBN 80-7004-110-2.

⁹¹ Tamtéž. s. 684.

⁹² JURÁČEK, Pavel, LUKEŠ, Jan, ed. *Deník: (1959-1974)*. Praha: Národní filmový archiv, 2003. Knihovna Iluminace. ISBN 80-7004-110-2.

⁹³ Tamtéž. s. 1033.

⁹⁴ Tamtéž. s. 13.

⁹⁵ Tamtéž. s. 917.

jsou zpravidla datem a dnem uvozeny jednotlivé zápisy. Někdy jsou doplněny i o informaci lokace, kde byly řádky napsány (Příbram, Praha, Dobříš...).

Kromě deníků samotných obsahuje vydání i četné další textové přílohy: Juráčkovy zápisky z vojny mezi 2. říjnem 1963 až 15. lednem 1964, ukázky z technického scénáře k filmu *Případ pro začínajícího kata*, Juráčkovu dílčí studii „Zdroje a předpoklady rozvoje hrané tvorby“, výpověď z Filmového studia Barrandov a kresby s ukázkou rukopisu z deníku. Vydání je také obohaceno o soupis Juráčkovy realizované filmografie, soupis zkratek, značek a názvů (běžné užívaných, i těch, které si Juráček ad hoc vytvářel v průběhu psaní), životopisný doslov a komentář editora Jana Lukeše a rejstřík jmen a filmů.

Publikace byla – mimo jiné – v roce 2003 vyhlášena Knihou roku v anketě Lidových novin a v roce 2004 byla oceněna Magnesií Literou za nakladatelský čin.

Podobně, jako tomu bylo u Korespondence, kde Voskovec s Werichem skrze vzájemné dopisy jako kdyby pokračovali ve své umělecké tvorbě, i Pavel Juráček psal s ohledem na potencionálního čtenáře a mnohé sebereflexivní a sebestylyzační záznamy jsou toho důkazem. Uvažovat by se v této souvislosti dalo i nad jakýmsi vnitřním dialogem se sebou samým, dialogem s vnitřním partnerem, jak jej nazývá Ivan Vyskočil, kdy adresátem, pro koho Juráček píše nemusí být někdo druhý, nýbrž někdo v něm samém, jeho vnitřní já. Dává-li tedy Juráček svým reflexím literární podobu, diskutuje sám se sebou a ujasňuje si kdo je, a kým chce být. Například 16. dubna 1967 si Juráček zapsal: *„Jsem pro sebe, jsem uvnitř, jsem na začátku a na konci, píšu si nekonečný dopis z jednoho času do druhého, jsem tady a teď a píšu o tom vzkaz a ten vzkaz posílám do času, který teprve bude, k němuž se ubírám a v němž znovu nastane „tady a teď“...“*⁹⁶

V dalším zápisu z 26. července 1964 Juráček píše: *„[...] a já se teď přistihuji při myšlence, zdali se hodí, abych o těchto věcech psal. Neboť mě opět napadlo, že tento sešit bude jednou, zítra nebo za deset let, někdo číst. A říkám: nikdo jej nebude číst! Budu do něj psát všechno, co mě napadne, úplně všechno, je to duševní koupelna, je to odpadkový koš na myšlenky a mindráky a jestli budu v pokušení řídit se jiným zřetelem, tak nemá smysl, aby tento sešit existoval. Protože jedinou radost, kterou mi může způsobit, vidím v tom, že do něj nikomu nic není. Chci zde psát s takovou svobodou, jakou má člověk, jenž zhasne a pod peřinou si roztahuje prsty u nohou a žmoulá mezi nimi špínu. Chci zde psát tak, jak se nemluví. Neboť se mě zmocnil strach, že se rozpouštím. A já se chci*

⁹⁶ Tamtéž. s. 517-518.

uchovat."⁹⁷ Nad hypotetickým čtenářem se zamýšlí například i v zápisu z 12. března 1967: „*Stavím si pomník, ještě že to vím – píšu tyto řádky a koutkem vědomí sleduju toho muže nebo ty muže, co je budou jednou číst.*“⁹⁸ V záznamu z 19. února 1972 se pozastavuje nad faktem, že by se jeho deník mohl dostat do rukou jeho jediného syna Marka: „[...] *mně bleskla hlavou neurčitá myšlenka, že tento sešit třeba nezanikne, přežije mne, a Marek – dospělý a moudřejší než my – bude jednoho dne číst tyto stránky. A zastyděl jsem se před ním za nás za oba.*“⁹⁹ Paradoxně to byl nakonec právě Marek Juráček, kdo později zpřístupnil otcovu pozůstalost, kterou následně svěřil do péče Knihovny Václava Havla.¹⁰⁰

Délka Juráčkových záznamů je proměnlivá, od jednoho odstavce po několik stránek. Můžeme je číst jednak jako výraz potřeby slovy vyplavovat emoce, nálady, pocity, frustrace, nápady, ale i jako snahu vyrovnat se s vlastní uměleckou ambicí být spisovatelem – a také režisérem. V mnohdy obsáhlých umělcových zápisech nalezneme vyprávění a popisy ryze subjektivních osobních, leckdy intimních dojmů, letmých milostných vztahů, vnitřních rozpolcených stavů, banálních, ale i podstatných životních okolností, běžných denních událostí, myšlenek, okolností práce, průběhy natáčení, umělecké plány, množství nakonec neuskutečněných plánů, spisovatelské ambice, sny, strachy, pochybnosti, představy, reflexe tvorby, úvahy, výpisky z novin, občasné dialogické pasáže popisující „příběhy ze života“, beznadějně výkřiky do tmy, invektivy na stranu svých spolupracovníků a mnoho dalších.

Juráček se k psaní často uchýloval v momentech vlastní tvůrčí krize, kdy se nedokázal soustředit např. na psaní scénářů a zapisování do deníku pro něj byla jakási „rozcvička“: „*Jsou tři hodiny ráno a já se rozcvičuji těmito řádky k psaní scénáře Sedmikrásek, nad nímž budu sedět alespoň do oběda. Za čtvrt hodiny zabere fenmetrazin, přestanou mě bolet oči, přestane se mi chtít spát, zapomenu na ubíhající čas...*“¹⁰¹

⁹⁷ Tamtéž. s. 320.

⁹⁸ Tamtéž. s. 509.

⁹⁹ Tamtéž. s. 829.

¹⁰⁰ Viz KLUSÁK, Pavel. *Marie Kratochvílová o Deníku Pavla Juráčka: Chci zde psát s takovou svobodou...* [online]. 28.01.2019 [cit. 12.07.2023]. Dostupné z: <<https://vltava.rozhlas.cz/marie-kratochvilova-o-deniku-pavla-juracka-chci-zde-psat-s-takovou-svobodou-7748664>>

¹⁰¹ JURÁČEK, Pavel, LUKEŠ, Jan, ed. *Deník: (1959-1974)*. Praha: Národní filmový archiv, 2003. Knihovna Iluminace. s. 359.

Editor Jan Lukeš v doslovu knihy zmiňuje, že kompletní Deník Pavla Juráčka je tvořen ještě jakýmsi dětským prologem, představující prvních 22 sešitů a mrazivým epilogem v podobě různě obsáhlých útržkovitých poznámek z diářů zvláště z dob, kdy pobýval v cizině: „Vezmeme-li v potaz i všechny tyto další prameny, máme před sebou panorama téměř pětatřiceti let jednoho lidského života, v němž kromě dvanácti dětských roků není bez záznamu takřka jen malá mezera ze samotného sklonku života Pavla Juráčka.“¹⁰²

Mnozí recenzenti knihy poukazují ve svých reflexích na skutečnost, že Deník je nejenom vyčerpávající výpovědí a soukromého pohledu do autorovy ambivalentní mysli, ale i subjektivním komentářem doby, ve které žil: „Juráčkův Deník je poutavé čtení právě svou syrovostí a bezprostředností. Zprostředkuje čtenáři nejen nesnadný osud tvůrce, jeho plány i starosti a strasti, nesnáze intimního a manželského života. Je to také vzácné svědectví o přátelích, mezi něž patřili významní filmoví tvůrci, ale také například Václav Havel. A je i dokladem dramatické atmosféry, v níž se rodila česká nová filmová vlna.“¹⁰³

5.2 ADAPTACE DENÍKOVÝCH ZÁPISKŮ

Název adaptace „Zlatá šedesátá aneb Deník Pavla J.“¹⁰⁴ s příznačným tvůrčím ironickým podtónem odkazuje k době určitého částečného společenského, politického i kulturního uvolnění. Právě šedesátá léta v oblasti kultury jsou obdobím nebývalého rozkvětu, zapříčiněným zvláště postupným uvolňováním cenzury, ale i vnitřním vývojem umělecké tvorby, která se v Československu uvolňovala ze sevření komunistických ideologických dogmat z let padesátých a zároveň navazovala kontakt s děním na západ od nás. Proto byla schopna oslovovat i tamní publikum a především kritiku, příkladem budiž tzv. nová československá filmová vlna. Nicméně inscenátoři skrze svoji interpretaci sdělují, že zas tak slavné a „zlaté“ období, jak se obecně říká a jaké představy o něm panují, to skutečně nebylo. Minimálně ne v případě režiséra Pavla Juráčka a jeho

¹⁰² Tamtéž. s.1029-1030.

¹⁰³ KOVAŘÍK, Petr. *Tragédie filmového osudu*. In: *Večerník - Praha: list všech Pražanů*. Praha: Pragoprint, 2003(154), s. 17. ISSN 1210-1117.

¹⁰⁴ Podtitul inscenace „aneb Deník Pavla J.“ odkazuje k jakémusi až kafkaevskému mysterióznímu motivu. Vzpomenout v této souvislosti můžeme na Kafkův *Proces* a případ Josefa K., který je z něčeho obviněn a zatčen, my se ovšem za celou dobu čtení knihy nedozvíme za co. Místo toho se nám zobrazuje šílený byrokratický zmanipulovaný soudní systém, s nímž se postava musí vypořádávat.

umělecké, ale i životní kariéry. V jejich interpretaci jde o poměrně temnou dobu, která dopadala na životy a psychiku mnoha jedinců.

Dramaturgyně Dora Viceníková přistupovala k rozsáhlému nedramatickému textu podobně jako tomu bylo u Korespondence V+W, ovšem s tím rozdílem, že místo dialogu mezi dvěma přáteli tentokrát stála před textem vyjadřujícím vnitřní rozrůzněnost jednoho člověka. Z deníkových zápisů proto vyselektovala krátké útržky, ať už v podobě vět nebo i delších pasáží, které pak rozdělila mezi pět mluvčích, společně představujících jednu a tu samou postavu. Neboli pět podob Pavla Juráčka. Repliky přitom nejsou hercům přidělovány podle jednoduchého interpretačního klíče. Přestože je například možné Juráčka v podání Jana Hájka vnímat jako zpodobení části jeho osobnosti, která je rozpolcená a soustředěná na drogu fenmetrazin, ve výsledku nejde pouze o pět různých Juráčků, nýbrž o daleko více podob filmového režiséra. Rozhodnutí dramaturgů rozdělit monologický text mezi několik herců se může na jedné straně jevit jako prostý princip, jedna z možností, jak k nedramatickému textu přistoupit, aby divák samotný proud textu neunavil, na straně druhé však jako příležitost interpretovat postavu Pavla Juráčka skrze jednotlivé herce z několika různých hledisek.

Z formálního hlediska divadelní scénář tedy představuje monologický proud, rozdělený mezi pět herců. Viceníková při výběru citací čerpala z celého rozsahu deníku, zároveň nijak nepřekračovala jeho hranice, nejzazší úryvek zápisu nalezneme z 13. srpna 1959, tedy v publikaci prvního, resp. 23. deníku a nejbližší pak ze záznamu mezi 4. – 10. únorem 1974, tudíž ze samotného konce posledního, nedopsaného 33. deníku. Šedesátá léta, která jsou i v titulu inscenace, jsou tak vybranými úryvky ze zápisů zarámována do širšího kontextu vydaného Deníku.

Text přitom není nikterak dělen na scény, obrazy, dějství. Vybrané zápisy zůstávají výlučně beze změn, jsou pronášeny v té samé podobě, v jaké je nacházíme napsané v původní předloze. Jakkoli přitom Viceníková pracovala s útržky zápisků, v jednom příznačném případě učinila výjimku a citovala celý krátký Juráčkův deníkový zápis. A to z 22. srpna 1968,¹⁰⁵ tedy prvního dne po invazi vojsk Varšavské smlouvy do Československa, v němž autor událost vpádu popisuje. Vybrané úryvky pak režisérovi opět slouží k rozvíjení nápaditých scénických obrazů. Tvůrkyně textu se nadto snažila i přes výrazné okleštění zachovat Juráčkův jazyk a literární kvality jeho textu.

¹⁰⁵ JURÁČEK, Pavel, LUKEŠ, Jan, ed. *Deník: (1959-1974)*. Praha: Národní filmový archiv, 2003. Knihovna Iluminace. s. 615.

Řazení zvolených útržků je – s menšími odchylkami – opět víceméně chronologické, přičemž důraz je kladen především na tematickou jednotnost výběru než na striktní dodržování chronologické posloupnosti. Ostatně i sám Juráček v zápiscích často přeskakuje od tématu k tématu, různě je prolíná, vrací se k nim atd.

Z témat, které tvůrce zajímají, na něž se soustředí a prolínají se jednotlivými pasážemi, se nejvíce vyjevuje Juráčkův osobní život, intimní problémy (první seznámení, okamžité zamilování a svatba s Veronikou, následné brzké hádky, narození dcery Judity, odtažitost a rozvod, seznámení s modelkou Hankou, narození syna Marka), včetně vnitřních rozervaností, výkyvů duševních stavů a jejich řešení (dopování se stimuluující drogou s názvem fenmetrazin, pití nadměrného množství alkoholu). Není přitom opomenuta pracovní, filmová kariéra (zejména psaní scénáře ke Gulliverovi, resp. *Případu pro začínajícího kata*, jeho zákaz a následná realizace v roce 1969) či politický aspekt doby (komunismus, Pražské jaro, jeho následné potlačení armádami vojsk Varšavské smlouvy v roce 1968 a období tzv. normalizace). Je ovšem nutné zdůraznit, že vše je nahlíženo silně subjektivním, leckdy značně pokřiveným Juráčkovým prismaem.

Tvůrci se tak snaží představit výsek veskrze celkem negativního portrétu režiséra Pavla Juráčka jako zprvu mladého sebevědomého, leckdy vysoce senzitivního umělce, který se ovšem vzápětí vlivem absurdního politického režimu a doby, ale také působením postupně se zhoršujících osobních tragédií stává troskou trpící depresemi, závislosti na alkoholu, drogách a uvažující o sebevraždě.

*„Je to období let 1959 až 1974, období umělcova vzestupu a pádu, období kýžené slávy i následné nejistoty, prázdnoty a neúspěšného plahočení se za láskou a uznáním. Pravá láska však není žádná a společnost ustrnula v materiálním stereotypu. Svět je nemocný a Pavel Juráček v něm,“*¹⁰⁶ shrnuje ve své reflexi k inscenaci Markéta Stulírová.

5.3 VÝPRAVA

Scénický prostor vytváří jakási omšelá nazelenale plesnivá, rádoby barokní perspektivní scénografie s bočními kulisami a uprostřed zavěšeným křišťálovým lustrem. Jde do jisté míry o aluzi na Juráčkův film *Případ pro začínajícího kata*,

¹⁰⁶ STULÍROVÁ, Markéta. *Juráčkovy deníky rozbíjí iluzi šedesátých let* [online]. 13.05.2013 [cit. 13.07.2023]. Dostupné z: <<https://www.denik.cz/divadlo/jurackovy-deniky-rozbiji-iluzi-sedesatych-let-20130513-j20z.html>>

o kterém se v inscenaci ve shodě s předlohou zpravidla mluví jako o „Gulliverovi“, čili konkrétně na rokokový sál Dobříšského zámku, kde se několik částí filmu natáčelo. Scénický prostor tak můžeme vykládat jako Juráčkův vnitřní, možná vysněný svět, ve kterém je do jisté míry uvězněn a jenž ho zároveň požívá. Svým kontrastním oprýskaným rokokovým vzhledem současně odkazuje k představovanému období 60. let minulého století, které bychom mohli hořce ironicky shrnout a interpretovat lidovým příslovím „*Není všechno zlato, co se třpytí.*“ Scénografii doplňuje mobiliář, s nímž je v rámci herecké akce různě invenčně a symbolicky zacházeno. V pravé zadní části dvě dřevěná kino sedadla, patrně s odkazem na Juráčkovu filmovou kariéru, pět chromovaných židlí, z nichž se v jeden moment stávají režisérská křesílka, a nevzhledné hořčicové sofa.

Slovy Terezy Pokorné: „*Divadelní inscenace [...] se odehrává ve strohých, monumentálních kulisách jakési opuštěné a chátrající místnosti kdysi zjevně honosné prostory s vysokými stropy [...], jejíž tlumená barevná škála [...] asociuje nejen všeobjímající socialistickou omšelost, zanedbanost a ubohost, ale také starý filmový pás či zašlou fotografii.*“¹⁰⁷

Všichni herci jsou oblečeni v jemně proužkovaném černém obleku s bílou košilí, černou kravatou a černými botami. Unifikované kostýmy zdůrazňující skutečnost, že všech pět herců představuje jednu postavu, doplňují hladce sčesané nagelované vlasy všech herců. I v případě kostýmů jde o přímou citaci, neboť ve jmenovaném filmu je postava Gullivera, kterého představuje Lubomír Kostelka, oblečena naprosto totožně.

Postava Juráčka je tak pro ty, kteří film viděli, jednoznačně interpretována jako postava Gullivera, ocitajícího se v tajemné fiktivní zemi Balnibarbi, kde existují lidé, platí zákony a zvyky, kterým ale on nerozumí a nechápe je, podobně jako Juráček své době, národu, lidem, potažmo celému světu: „*Už mě tu nic nadrží. Tato země je mi lhostejná, není to můj domov, nemám žádný domov, jsou jenom místa, kde mi bylo dobře, a ta místa nic nespojuje. Ztratil jsem jakýkoliv vztah k tak zvané vlasti. Jsou chvíle, v nichž se nenávidím za to, že jsem Čech. Mívám pocit, že všechen ten svrab, v němž jsem se ocitl, všechno mé zoufalství, všechna má osamělost, mé lhaní, má lenost, má apatie – souvisí s touto zemí, s jejím*

¹⁰⁷ POKORNÁ, Tereza. *K Zlatým šedesátým (Juráčkův Deník na jevišti)* [online]. 06.05.2013 [cit. 13.07.2023]. Dostupné z: <<https://www.bubinekrevolveru.cz/k-zlatym-sedesatym-jurackuv-denik-na-jevisti>>

*režimem, s její zbabělostí,*¹⁰⁸ zapisuje si Pavel Juráček v deníku 24. září 1967 a na jevišti ilustrativně a parodicky pronáší Jiří Vyorálek jízlivým hlasem cizince snažícího se mluvit česky, neboť se postava necítí být Čechem.

5.4 INSCENACE

Jak již bylo výše v rámci kapitoly o adaptaci zmíněno, tvůrci se rozhodli monologický proud textu koncepčně rozložit mezi pět herců, přesněji tři herce (Jan Hájek, Jiří Vyorálek, Josef Polášek) a dvě herečky (Petra Bučková a Gabriela Mikulková). Mikulášek s herci v pozici vypravěčů, resp. nositelů textu, pracuje s podobným režijním přístupem, jako např. u analyzované Korespondence, nicméně s tím výrazným rozdílem, že všichni protagonisté zosobňují tutéž osobu. Rozdělení umožňuje zdůraznit Juráčkovu rozpolcenost, roztěkanost, všelijaké stavy emocionálního rozpoložení. Současně však může budít pochybnost nemožnosti skutečného poznání daného člověka. Kdo vlastně byl Pavel Juráček? Možná i proto je divákovi znásobený Juráček představován v divadelních kulisách. Jako kdyby se divákovi zjevoval někdo nereálný, neskutečný.

I v případě Zlatých šedesátých se uplatňuje režisérův příznačný vysoce metaforický, obrazivý divadelní jazyk, pracující s různými symboly, znaky a jejich proměnlivými významy, kontrastem, trpkou ironií, zkratkou, odstupem a stylizovaným hereckým projevem.

Výrazným režijním prvkem celé inscenace je práce s oponou, která zcela přirozeně může divákovi asociovat tzv. Železnou oponu oddělující západní blok od východního, nebo oponu mezi lidmi. Kromě toho odděluje herce od diváků, několikrát v průběhu sjíždí k zemi, nikdy však ne zcela. Opona na začátku inscenace zahaluje celé jeviště, poté vyjíždí pomalu nahoru a divákovi se zobrazuje hromada zmačkaných popsaných papírů přímočaře odkazujících k deníkovým zápisům, či zmačkaným listům scénáře. Aby divák v pravou chvíli zjistil, že je v nich celou dobu pohřbený jeden z herců. Opona několikrát v průběhu inscenace sjíždí, ale nikdy ne úplně až k zemi. Můžeme tak vidět zúžený pás prostoru, zpravidla pak pouze nohy herců. Na zem opona padá až v samotném závěru, několikrát se předtím zastaví, herci klesají s ní, až jsou úplně na zemi a zmenšujícím se průzorem hledí do diváků. Nakonec se opona dotkne země a definitivně odřízne herce od diváků, pomyslné Juráčky od světa. Práce

¹⁰⁸ JURÁČEK, Pavel, LUKEŠ, Jan, ed. *Deník: (1959-1974)*. Praha: Národní filmový archiv, 2003. Knihovna Illuminace. s. 548.

se sjíždějící oponou, představující pomyslnou železnou oponu, tak symbolizuje postupné oddělování, ale zároveň i uvolňování. Na konci, po invazi Vojsk Varšavské smlouvy v roce 1968 tak opona padá až k zemi jako znak definitivního rozdělení.

Z koncepce inscenace vyrůstá i princip vizuálního zmnožování. Ten je přirozeně patrný již v pěti hercích ztělesňujících jednu postavu, nicméně se pracuje i se znásobováním rekvizit. Předznamenání můžeme najít již ve zmíněné hromadě pomačkaných papírů. Dále se pracuje s pěti stejnými židlemi, které v jeden moment odkazují k režisérské židličce, na jejíž opěrku herec píše křídou příjmení Juráček a další sedící je vzápětí smazávají. Explikuje se tak otázka, kdo a zda vůbec je nějaký Juráček. Později se objevují gramofonové desky, jenž v jeden moment asociují náladu mejdanu, v další moment vzpomínku na smích jedné z partnerky, kdy herec drží desku a přikládá na ni prst a v ten samý moment se spustí nahrávka, kde slyšíme dívčí lehký smích. Princip znásobování je patrný i ve velkém počtu malých dřevěných figurek v černých oblecích a bílých košilích, které v jednu chvíli doplňují plejádu zobrazovaných Juráčků. V dalším okamžiku představují masy lidí, nebo v mžiku, kdy je jedna z nich zapálena, představuje politického aktivistu Jana Palacha, který se na protest proti okupaci a normalizaci 16. ledna 1969 upálil.

Pro Mikuláška typická je rovněž práce s hudební složkou nebo videoprojekcí. Kromě zvuku psacího stroje, jednak ilustrující psaní, ale ve své neustálé repetitivnosti i mocenský tlak na hlavní postavu, podřízenou jeho zvukům, zazní i několik podkresových skladeb k dotvoření tíživé atmosféry, přičemž nejvýraznější je asi zvuk violoncella a píseň *Kyrie eleison*. Nechybí ani k vyřčenému textu kontrastní píseň *Krásné je žít* v podání Milana Chladila v momentě, kdy je na tom postava Juráčka špatně a mluví o problémech s partnerkou, nebo Krylovo drásavé *Přeludium*¹⁰⁹ ve chvíli, kdy se popisuje okupace. Z oblasti videoprojekcí se objevují černobílé záběry z Juráčkových filmů, nebo z propagandistických snímků, či socialistická německá reklama na auto značky Škoda.

Hlavním aspektem inscenace se zdá být demytologizace oné „zlaté“ doby skrze určitý odstup s poukázáním dopadu vnějších okolností na jeden konkrétní lidský život umělce, který ovšem může být platný i v jiných obdobích. Zároveň ale tvůrci poukazují na určitou rozporuplnost hlavní postavy.

¹⁰⁹ V písni se zpívá: „Prý podle starých análů na zem, když půlnoc padne, příšery lezou z kanálů a duše hrůzou chřadne, příšery kanální jsou zcela banální, dnes každá příšera straší už za šera.“

5.5 OHLASY

Úspěch inscenace se opět promítnul do cen a nominaci, které tvůrci za ni získali.¹¹⁰ I na poli kritických recenzí získala inscenace několikrát kladné ohlasy: „Zlatá šedesátá jsou zvláštním, mimořádně silným diváckým zážitkem, který se rovnou mírou blíží k literatuře i výtvarnému umění,“¹¹¹ píše ke konci své reflexe Michal Zahálka, toho času redaktor Hospodářských novin. Luboš Mareček v Lidových novinách o inscenaci taktéž píše lichotivě: „Mikulášek, jak dostatečně známo, je strůjcem působivých originálních obrazů: co na tom, že ironických, poťouchlých a jindy zase až na hraně sentimentu. [...] Uvidíte postupnou duševní zkázu (Juráčkova schizofrenie) i společenskou ostrakizaci (všemi ignorovaný odpůrce normalizace) nadaného jedinice. Mikulášek však nikoho a na nikoho nežaluje, každý si tady podle vlastních zkušeností a svědomí nabere a přebere, co unese. Inscenace [...] tak nabízí mnoho různých generačních čtení pamětníkům a dává zajímavé otazníky těm mladším, zároveň je však suverénním artistním dílem [...].“¹¹²

Jan Němec v týdeníku Respekt však kriticky naráží na jistou problematiku divadelní zkratkovosti a střihu inscenace: „Jevištní zkratka a režijní nápad často nesmírně pomohu, ale poměr komprese je zkrátka příliš velký, než aby se obešel bez ztrát na nuancích. Například když se Juráček seznámí se svou první ženou Veronikou: co je v Deníku bohaté na různé podtóny, to inscenace typizuje, přirozené meandrování významu je narovnáno a okamžitě následuje střih až k otcovství.“¹¹³ V závěru pak shrnuje divadelní počín těmito slovy: „Lákavá možnost inscenovat samo intelektuálské divadlo deníku, které Juráček příležitostně reflektuje, však zůstala nevyužita. Tvůrci zvolili snazší a vůči divákovi vstřícnější cestu. Spolehli se na fundament dějin, na onen soumravný příběh šedesátých let. Jenže Kryl, Kubišová a hlasatelé Československého rozhlasu už v daném kontextu zazněli v mnoha inscenacích. Příliš se to nabízí a coby jistá analogie to upomene na ony žurnalistické fráze, z nichž se Juráček viní, pokud nepíše sám o sobě a místo toho objevuje dávno objevené pravdy.“¹¹⁴ Jde ovšem

¹¹⁰ 2013 – Cena Alfréda Radoka – inscenace roku a nominace v kategorii scénografie roku.

¹¹¹ ZAHÁLKA, Michal. *Zlatá šedesátá? Jen hloupý mýtus*. Hospodářské noviny, 11.03.2013, s. 11. ISSN: 0862-9587.

¹¹² MAREČEK, Luboš. *Žádná zlatá selanka*. Lidové noviny, 16.04.2013, č. 89, s. 8. ISSN: 0862-5921.

¹¹³ NĚMEC, Jan. *Rychle převinutý Juráček*. Respekt 24, 2013, č. 17, s. 61. ISSN: 0862-6545.

¹¹⁴ Tamtéž.

i o projev kultu Juráčka, který je znám a interpretován hlavně skrze svoji jedinečnou a úspěšnou filmovou kariéru, jež byla vlivem režimu ukončena a následně vykoupena sebedestrukci a postupnou profesní likvidací. „*Juráčkovo jméno by možná zapadlo, kdyby nevyšel jeho Deník*“, píše Jan Jaroš.¹¹⁵ Jan Lukeš se tak vydáním osobních režisérovyých deníků podílel na znovu- a pře-tvoření mýtu Pavla Juráčka.

V souvislosti s Mikuláškovými *Zlatými šedesátými* a osobou Pavla Juráčka¹¹⁶ v Divadle Na zábradlí lze zmínit inscenaci *O Pavlovi* (premiéra 28. 4. 2023, Divadlo Na zábradlí Praha) režisérky Anny Klimešové s Anežkou Kubátovou v hlavní roli, jež vychází ze stejnojmenné knihy Juráčkovy někdejší partnerky a třetí manželky Dani Horákové, která na něj pohlíží z jiné, subjektivní perspektivy, a sice jako na „*sebestředného, lakomého a nadřazeného alkoholika, frustrovaného narcise, manipulátora a tyрана, který ji soustavně ponižoval a několikrát i fyzicky napadl.*“¹¹⁷

¹¹⁵ JAROŠ, Jan. *Před 85 lety se narodil Pavel Juráček, jeden z tvůrců československé nové vlny*[online]. [cit. 03.08.2023]. Dostupné z: <<https://program.rozhlas.cz/pred-85-lety-se-narodil-pavel-juracek-jeden-z-tvurcu-ceskoslovenske-nove-vlny-8255163>>

¹¹⁶ Juráčkův následný *Deník 1974-1989* (vydaný nakladatelstvím Torst) ve stejnojmenné inscenaci (premiéra 5. 6. 2021) zpracovalo divadlo Tygr v tísni Praha v režii a dramaturgii Ivo Kristiána Kubáka a Marie Novákové.

¹¹⁷ RAITEROVÁ, Eliška. *Pavel Juráček jako trucovité a nesnesitelné děcko. Divadlo Na zábradlí uvedlo adaptaci knihy Dani Horákové* [online]. 4. 5. 2023. [cit. 04.08.2023]. Dostupné z: <<https://denikn.cz/1137017/pavel-juracek-jako-trucovite-a-nesnesitelne-decko-divadlo-na-zabradli-vedlo-adaptaci-knihy-dani-horakove/>>

6 MARYŠA

„Tak jsem si sliboval, že až budeš mů ženó, všecho pro tebe udělám, co jenom si budeš přát – jen abys byla u mě spokojená, šťastná. A zatím – – podivé se na mě – podivé se na sebe. Musí to být? [...] Máme přece děti; co z nich bude, dyž budó vidět, jaké vedeme život?“ – Filip Vávra ¹¹⁸

V historické budově Národního divadla byla Maryša uvedena v české premiéře 9. května roku 1894. Režie se tenkrát ujal Edmund Chvalovský. Od té doby byl dramatický text ve stejných divadelních prostorách nazkoušen celkem devětkrát pod taktovkou různých režisérů jako např. Jaroslav Kvapil (premiéra 15. dubna 1908), Karel Hugo Hilar (p. 25. listopadu 1933) nebo Jindřich Honzl (p. 19. října 1948). Poslední Maryša v Národním divadle v režii Jana Antonína Pitínského (p. 11. listopadu 1999) byla postavena na hereckém potenciálu hlavních představitelů, proto režisér obsadil do roli Maryši dvě herečky, a sice Zuzanu Stivínovou a Jaromíru Mílovou, což se nakonec vyjevilo jako pochybné řešení, neboť každá Maryša nabízela trochu jiný příběh hlavní hrdinky.¹¹⁹ Po více jak 123 letech od prvního uvedení tak Mikulášková inscenace představuje jedenácté divadelní zpracování nejslavnějšího, nejznámějšího a nejvrcholnějšího českého dramatického textu na prknech Národního divadla. Premiéra proběhla 23. listopadu 2017.

Maryša ostatně patří mezi zajímavé texty i pro další české režiséry, kteří rádi nějakým způsobem na divadle experimentují. Minimálně za připomenutí tak určitě stojí dvě (resp. tři) Maryši Vladimíra Morávka. První inscenoval v Divadle Husa na provázku (premiéra 17. 2. 1995), kde se ji rozhodl nehrát jako psychodrama, ale využil antiiluzivního principu divadla na divadle. Představila se zde fiktivní kočovná Stehlíčková vesnická herecká společnost a s principálem (Ivo Urbánek) v čele zahráli Maryšu (v hlavní roli Ivana Hloužková, tehdy Kasalová, která mj. za roli obdržela Cenu Alfréda Radoka) do poslední tečky, včetně scénických poznámek, které principál v průběhu pronášel. Navíc s živě hranými a zpívanými

¹¹⁸ MRŠTÍKOVÉ, Alois a Vilém. *Maryša*. Pracovní text hry. Národní divadlo, 2017.

¹¹⁹ BENEŠOVÁ, Zdena. *Maryša na jevištích Národního divadla*. In: LJUBKOVÁ, Marta. *Alois a Vilém Mrštíkové, Maryša*. Programová brožura k inscenaci Maryša. Praha: Národní divadlo, [2017]. s. 34. ISBN 978-80-7258-641-7.

soudobými moravskými písněmi a za herecké výpomoci živé slepice.¹²⁰ Další Morávkova Maryša se svérázným názvem *Maryša, po pravdě však Mařka čili „To máš za to, bestio!“* (tragedie ve čtyřech dějstvích) se odehrála v Divadle Na zábradlí (premiéra 9. 2. 1996) s Evou Holubovou v hlavní roli. Režisér přitom vycházel z neznámého rukopisu, resp. z 25 lístků rukopisu, které objevil v Moravském zemském muzeu při práci na brněnské inscenaci.¹²¹ Nicméně ihned po prvním uvedení byla inscenace stažena tehdejším uměleckým šéfem divadla Petrem Léblem z repertoáru. Morávek se ji tedy posléze rozhodl nazkoušet v Klicperově divadle v Hradci Králové pod poupraveným názvem *Maryša – po pravdě však „Mařka“ čili „To máš za to, bestijó!“* (premiéra 16. 10. 1999) a s využitím starších rukopisných črtů bratří Mrštíků divákům představil svůj opus, plný černého humoru, založený na anti-psychologickém hereckém stylu, kýčovitých obrazech s biblickými odkazy, kde Maryšu, po pravdě však Mařku ztělesňovala Pavla Tomicová, která Vávru v závěru neotrávila kávou, nýbrž polívkou.

Mezi současnější divadelní interpretace (adaptace) české národní klasiky patří například i inscenace Daniela Špinara *Kauza Maryša* (premiéra 14. 12. 2011 v A Studiu Rubín), kde dramatik Petr Kolečko osobitě adaptoval kanonický text do soudobé společnosti. Maryša (Jana Stryková) se dobrovolně provdá za podnikatele Vávru (Ondřej Pavelka), z vesnice se přestěhuje do Prahy a stane se tzv. „zelenou vdovou“, tedy ženou, jejíž manžel vydělává nemalé peníze a ona se stará o domácnost.

Maryšu adaptoval do dvacátého prvního století i divadelní soubor Depresivní děti touží po penězích a v režii Jakuba Čermáka nazkoušeli inscenaci s názvem *Maryša (mlčí)* (premiéra 2. 4. 2019 ve Venuši ve Švehlovce), kde se herci vyjadřují takřka beze slov, prostřednictvím expresivních obrazů, především na základě pohyb a gest.

¹²⁰ VOCELOVÁ, Majka. *Brněnská Maryša v náznakové formě a za herecké výpomoci živé slepice*. In: *Deník Jablonecka: Deníky Bohemia : SD Severočeské noviny*. 16. 2. 1999. Ústí nad Labem: Labe, 1999. ISSN 1210-6291.

¹²¹ ŠRÁMKOVÁ, Vítězslava. *Ani Mařka, ani Maryša, ani Lébl, ani Provázek*. In: *Práce: [Čechy]*. Praha: Deník Práce, 14.02.1996. ISSN: 0231-6374.

6.1 ALOIS A VILÉM MRŠTÍKOVÍ: MARYŠA

Dramatický text bratří Mrštíků z konce 19. století, období tzv. vesnického realismu, patřící mezi kanonické texty české literatury, představuje díky velkému množství vedlejšího textu, tvořeným obsáhlými a naprosto konkrétními scénickými poznámkami (popis postav, jejich jednání, místa děje, časového určení, scénografického řešení, jevištního dění...), jakýsi precizní návod sdělující čtenářům a potencionálním inscenátorům, jak má podle autorů divadelní zpracování vypadat. Je napsán civilním jazykem s prvky jihomoravského nářečí (nejspíše hanáckého a moravskoslovenského). Výše zmíněné je zapříčiněno realistickou poetikou, která chtěla na jevišti předvést obraz reálného světa a šla tak proti dobovým divadelním zvykům.

Z formálního a kompozičního hlediska je tragické drama rozděleno do pěti chronologicky řazených jednání, složených z jednotlivých výstupů, přičemž struktura odpovídá výstavbě tradičního dramatu (expozice, kolize, krize, peripetie, katastrofa). Co se týče syžetu dramatu, tak ve stručnosti se jej můžeme pokusit shrnout následovně: Chudý Francek miluje Maryšu, dceru bohatého sedláka Lízala. Nicméně je odveden na vojnu a Maryša je proti své vůli rodiči provdána za v dluzích ponořeného mlynáře Vávru, vdovce a otce tří dětí. Uplynou dva roky a Maryša je v manželství s Vávrou nešťastná. Vávra se chce soudit s Lízalem o domluvené věno, které nedostal, a Lízal se snaží dceru přesvědčit, aby se vrátila domů. Ona to však odmítá. Francek se mezitím vrací z vojny a stále o ni stojí, v hospodě vyhlašuje, že za Maryšou bude chodit a nabízí jí útěk do Brna. Ona však i tuto nabídku z etických důvodů odmítá. V tragickém závěru se pak Maryša pod vlivem všech událostí, prostředí, vnějšího i vnitřního tlaku rozhodne k zoufalému činu/vzpouře a svého nemilovaného muže otráví.

Drama obsahuje poměrně velké množství postav, což souvisí se snahou autorů o co možná nejvěrnější zachycení koloritu moravské dědiny a lidu. Jde přitom o typický znak realismu – úsilí o nejpřesnější předvedení skutečnosti. V textu tak nacházíme podstatně více postav vedlejších, přičemž ty nejdůležitější, okolo kterých je hlavní dramatický příběh vystavěn a rozvíjen, jsou Lízal (sedlák), Lízalka (jeho žena), Maryša (jejich dcera), Vávra (mlynář) a Francek (rekrut).

1. jednání (expozice) je rozděleno do 12 výstupů.

Odehrává se v popředí návsí moravské dědiny. Seznamujeme se s postavami a dějem se zárodky konfliktu. Lízal se domlouvá s Vávrou ohledně finanční odměny za Maryšu v důsledku smluvené svatby. Do toho se loučí Francek s matkou a se svou milou Maryšou, neb odjíždí na vojnu. Lízal se s Vávrou nakonec

na hodnotě věna shodnou, vzápětí však Lízal v rámci svého monologu sděluje, že Vávrovi žádné peníze nedá, protože s nimi umí daleko lépe zacházet než on, který je dlužen všude možně. Dochází také k oznámení svatby Maryše, která s výběrem nesouhlasí. Francek se snaží ještě naposledy rozloučit s Maryšou, což se mu nakonec podaří, a odjíždí spolu s dalšími rekruty na vojnu.

2. jednání (kolize) obsahuje 15 výstupů a je situováno do selské světnice, u Lízalů doma. Dochází ke stupňování konfliktu. Zřejmě Lízalkou najatá tetka Strouhalka mermomocí přemlouvá Maryšu, aby si Vávru vzala. Říká jí, že si zvykne, stejně tak jako ona, její matka a generace žen před ní. Maryša je však ve svém rozhodnutí neústupná. Snaží se najít útěchu a pochopení u Stařenky, ani ta jí však nakonec nepomáhá. Lízal se se pokouší po dobrém přimět Maryšu k souhlasu, v jednom momentě to vypadá, že by od svatby snad i upustil, nicméně Lízalka jej ihned vzápětí v těchto úvahách zastaví. Přijíždí Vávra a Maryša nakonec přes veškerou snahu o vymanění se pod tlakem okolí, resp. obou rodičů, ke svatbě podvolí.

3. jednání (krize) je tvořené 10 výstupy a děje se ve venkovské hospodě, o dva roky později než jednání první. Francek se navrátil z vojny, sedí sám zhrzený v rohu v hospodě, kde je mimo další hosty i Lízal. Setkává se tu po letech s Maryšou-Vávrovou, která jde pro maso a chce ji doprovodit domů. Lidé v hospodě vedou řeči a sledují, jak Francek doprovází Maryšu do mlýna. Přichází i Horačka, která se po Franckovi shání. Lízal ji zve, aby se s ním napila a vede monolog mířený proti Vávrovi, který ho soudí kvůli věnu. Lízal si uvědomuje svoji chybu ohledně nedobrovolného provdání vlastní dcery, načež přichází Vávra. Zpátky se vrátí i Francek a spolu s Vávrou se pohádají. Francek nakonec přes všechny výhrůžky vykřikuje, že za Maryšou i tak bude do mlýna chodit.

4. jednání (peripetie) je složené z 10 výstupů a odehrává se v ponuré, selsky zařízené světnici u Vávru ve mlýně. Za Maryšou přichází nejprve Lízal a snaží se ji po dobrém přemluvit, aby šla zpátky domů. Ta se však otci nepodřídí a oznamuje mu, že stane-li se něco, tak to oni budou mít na svědomí. Lízal tedy odchází. Zanedlouho přichází Francek a nabízí Maryše, aby s ním utekla do Brna, ta i tuto nabídku odmítá. Francek jí však dává ultimátum do půlnoci, kde na ní bude čekat u splavu a pak spolu odjedou. Pakliže ne, přijde si pro ni následující den. Jako třetí za Maryšou přichází Vávra a snaží se zjistit, kdo u nich doma byl. Služka Rozára mu nakonec pod tlakem nepříjemné situace řekne pravdu. Vávra je rozzuřený a pokusí se ve vzteku Francka zastřelit. Nicméně se netrefí a Maryša se v závěru rozhodne postavit proti svému muži.

5. jednání (katastrofa) zahrnuje 6 výstupů a je situováno do kuchyně u Vávruů. Jednání začíná dialogem mladců čekajících u Vávruů na práci. Následuje rozhovor Maryši s Vávrou, přičemž Maryša připraví jed (otrushiík, triviální název pro oxid arsenitý) do kávy. Vávra během pokračujícího dialogu, kdy shrnuje jejich bídnou rodinnou situaci, pije kávu a odchází s mladcí. Maryša zůstává sama, Vávra za scénou umírá. V závěru přibíhají mladcí spolu s dalšími lidmi, přináší polomrtvého Vávru a Maryša se ženě přiznává, že Vávru otráвила.

Drama tak představuje poměrně silný, psychologicky, ale i dramaturgicky propracovaný a spletitý tragický příběh dívky, která je vlivem prostředí, v němž žije, krajiny, ze které pochází, vesnických tradic, obecně platných zvyklostí s místem spjatých, ale také několikagenerační minulostí a mocí peněz a majetku dohnána k nedobrovolnému sňatku s vdovcem. Až nakonec pod vnějším, ale i vnitřním tlakem jí nezbyvá, než se rozhodnout a z dokonale vystavěné nesnesitelné dramatické situace¹²² se nějakým způsobem vymanit a od stupňující se psychické tíhy oprostít, a to i za cenu případné vlastní potupy nejenom před danou společností, ale i samou sebou.

6.2 ADAPTACE DRAMATU

Z formálního hlediska v dramaturgické úpravě¹²³ pro inscenaci Maryši Národního divadla, pod kterou jsou podepsáni Marta Ljubková a Jan Tošovský,¹²⁴ zůstává zachováno pět chronologicky za sebou jdoucích jednání. Respektováno je i užité nářečí. Dramaturgové přitom vycházejí z rukou psané nápovědní knihy, která zůstala po prvním uvedení v Archivu Národního divadla.¹²⁵ Z textu přitom vyškrtali téměř všechny vedlejší postavy (jako např. Horačku, Stařenku, Strouhala, Hrdličku, Pavla, Soudního sluhu ad.), což logicky hru zkrátilo o několik výstupů. To vše přitom bylo zjevně činěno s vědomím, že dílo bratří Mrtštíků

¹²² „Jednání postav v dramatické situaci dramatu je jednání, které usiluje řešit činem, skutkem, konkrétní situaci, v níž lidé – řečeno co nejjednodušeji – nemohou žít. V tom je další naléhavost dramatické situace dramatu. Nemůže nechat lidem na vybranou, zda budou nebo nebudou jednat. Nemohou-li žít tak, jak žijí, stává-li se jejich existence nemožnou, potom prostě jednat za každou cenu musí. [...] Dobré drama je takové, které všechny postavy do takovéto pozice uvádí.“ Viz CÍSAŘ, Jan. *Základy dramaturgie*. 2. vydání. Praha: Nakladatelství Akademie múzických umění v Praze, 2020. s. 25. (resp. s. 23-45). ISBN 978-80-7331-540-5.

¹²³ Vycházím z poskytnutého pracovního textu k inscenaci.

¹²⁴ Nicméně lze na základě předchozích režii předpokládat, že svůj podíl na adaptaci má i Jan Mikulášek.

¹²⁵ LJUBKOVÁ, Marta. *Jakou Maryšu jste vlastně kdo četl?* In: LJUBKOVÁ, Marta. *Alois a Vilém Mrštíkové, Maryša*. Programová brožura k inscenaci Maryša. Praha: Národní divadlo, [2017]. s. 63.

je publiku známo, a inscenace bude tedy dialogem s tím to diváckým povědomím o něm.

Adaptace pracuje s celkem osmi ústředními postavami (Lízal, Lízalka, Maryša, Vávra, Francek, Strouhalka, Hospodský a Rozára), okolo nichž je zhuťnělý děj konstruován a na jejichž charaktery se tvůrci soustředí. Dramatický zápas se ovšem odehrává mezi pěti hlavními postavami (Vávra, Lízal, Maryša, Francek, Lízalka). Výše zmiňovaný pomyslný vesnický, resp. sociologický kolorit v dramaturgicko-režijní úpravě dotváří skupina nemluvicích postav rekrutů a sousedů (tuto skupinu představuje třináct herců/komparzistů).¹²⁶

Základní obrysy děje a jednotlivých hlavních situací zůstávají i přes výrazné škrty zachovány. Škrty tvůrcům umožňují postavy psychologicky osekát a přesněji pro ně vystavět dramatické, i když v Mikuláškově případě spíše obrazivé, situace hlavních postav a neodbočovat nadbytečně do končin postav vedlejších. Původní důmyslnou psychologickou propracovanost tak u postav spíše nenacházíme. Z výsledného tvaru je však jasné, že o to tvůrcům nejde. Komunikují spíše skrze silné, precizně vystavěné a promyšlené obrazy, nikoliv psychologicky prokreslené jednání postav.

Dramaturg Jan Tošovský se v úvodu programové brožury k inscenaci snaží nastínit jejich tvůrčí uvažování o tom, jak k Maryše, jakožto textu z konce 19. století, vzniklém ve značně odlišných společenských podmínkách, z dnešního pohledu přistupovat a v čem pro nás může být její příběh aktuální: *„S rostoucí diferenciací společnosti víme velmi málo o svých susedech, tím méně o vzdálenějších spoluobčanech. Možná, že současná Maryša žije ve vedlejším vchodu, ve vedlejším domě, v nedaleké vesnici či městě. [...] Známe [...] děsivé statistiky: v Česku je tolik a tolik případů domácího násilí, tolik a tolik útěků z domova, tolik a tolik drogově závislých. Za každou statistikou se přitom může ukrývat příběh, nějak podobný tomu Maryšinu. Maryša se neodehrává někdy a někde. Odehrává se všude tam, kde vytváříme restriktivní prostředí pro své bližní – nejen děti, ale třeba taky partnery, rodiče či prarodiče. Ve všech takových situacích vzniká prostředí pro vzpouru; nebo pro sebevraždu, celoživotní rezignaci či jiné, méně tragické vyústění.“*¹²⁷

¹²⁶ LJUBKOVÁ, Marta. *Alois a Vilém Mrštíkové, Maryša*. Programová brožura k inscenaci Maryša. Praha: Národní divadlo, [2017]. s. 5.

¹²⁷ TOŠOVSKÝ, Jan a Lukáš NOVOSAD. *Maryši kolem nás aneb Vzpoury proti restrikci*. In: LJUBKOVÁ, Marta. *Alois a Vilém Mrštíkové, Maryša*. Programová brožura k inscenaci Maryša. Praha: Národní divadlo, [2017]. s. 14.

Aktuálnost příběhu starého více jak jedno století, tak tvůrci nacházejí paralelně i v současném světě. Může se odehrávat tady a teď a vypovídat o neustále aktuálním rozbolavěném nebo zničeném mezilidském vztahu společnosti, a to nejenom té naší české.

6.3 SCÉNOGRAFIE

Dvorní Mikuláškův scénograf Marek Cpin zasadil Maryšu do rozlehlého odosobnělého nehostinného prostoru jakéhosi nahrávacího studia,¹²⁸ esteticky zapadajícího kamsi neurčeně do minulého století. Konstruktivistickou scénografií tak tvoří hnědými dřevěnými pláty obležené studio se světelným ochozem po jeho obvodu. Konkrétní odůvodnění zasazení příběhu právě do takovéhoho místa nalézáme opět v brožuře k inscenaci, kde Cpin mluví o svém nápadu „*orchestru, jenž nikdy nezahraje. [...] Nástroje a lidé uvěznění v klaustrofobickém psychologickém prostoru, který může symbolizovat uzavřenost venkovské komunity stejně jako současný byt, ve kterém se pořád odehrávají dramata ne nepodobná těm, jaká prožívá Maryša.*“¹²⁹

Dřevěné pláty jsou pohyblivé, je možné jimi vstoupit na ochoz. Na začátku jsou různě pootevírané, jako kdyby do prostoru mohl proudit vzduch, ale v momentě, kdy se Maryša rozhodne, že rodiče uposlechne a Vávru si vezme, se všechny pláty hlasitě zavřou, pomyslný přívod vzduchu je uzavřen, stejně tak jako Maryšina cesta ven. Zůstává spolu s ostatními uvězněna svému osudu.

V prvním jednání jsou na scéně rozmístěné židle a notové stojánky. Tu a tam je na některé židli položen nějaký hudební nástroj (např. basa, housle, tuba). V dalším jednání, kdy je Maryša nucena k sňatku, jsou židle umístěny do řady a v průběhu na ně postupně usedají postavy sousedů, kteří několikrát řadu židlí přibližují a zužují tak Maryšin osobní prostor. Židle při prisouvání nepříjemně a hlasitě vrzají. Tlak na postavu je tak vytvářen nejenom skrze repliky konkrétních postav, ale i tímto vizuálním a zvukovým způsobem. Ve třetím jednání, odehrávajícím se v hospodě, jsou židle různě poházeny po prostoru a z provaziště sjíždí sedm průmyslových lamp, zřejmě s nepřímým odkazem na původní text, kde

¹²⁸ Zvukový designér inscenace Michal Cáb mluví o tzv. mrtvé komoře, tedy místu, kde se neodráží zvukové vlny. Viz CÁB, Michal. *Maryša a mrtvá komora. Slovo o zvuku.* In: LJUBKOVÁ, Marta. *Alois a Vilém Mrštíkovi, Maryša.* Programová brožura k inscenaci Maryša. Praha: Národní divadlo, [2017]. s. 52-55.

¹²⁹ CPIN, Marek. *Souboj generací.* In: LJUBKOVÁ, Marta. *Alois a Vilém Mrštíkovi, Maryša.* Programová brožura k inscenaci Maryša. Praha: Národní divadlo, [2017]. s. 51.

se v rámci scénické poznámky dočítáme: „V nálevně stojí tovaryš Pavel a čistí lampu.“¹³⁰

Na začátku čtvrtého dějství shora z provaziště sjíždí menší prostor (Maryšin osobní prostor a svoboda jsou tak neustále zmenšovány) bílého nahrávacího studia s akustickým molitanem a nahrávacím mikrofonem na pravé straně, zavěšeným krucifixem na levé straně (odkaz na něj také nacházíme v předloze) a průzorem v zadní části. Jde o dům Vávrových, tedy o mlýnici. Může však zároveň symbolizovat nějakou zpovědní místnost, nahrávací studio pro jeden hlas, nebo naopak místo, kde se hodně křičí nebo pláče a obyvatelé nechtějí, aby hádky či nářky slyšel kdokoliv zvenku. Ještě před koncem čtvrtého jednání je navíc kovová konstrukce, na níž je domeček umístěn, opilým Vávrou ve vzteku zbořena a malé studio s Maryšou uvnitř visí ve vzduchu. Vávra na jedné straně a Francek na straně druhé s domečkem houpou, stejně tak jako s Maryšiným životem, jejím svědomím.

I přestože se Marek Cpin rozhodl nevycházet primárně z konkrétního a vyčerpávajícího vedlejšího textu bratří Mrštíků a raději využít svého originálního nápadu s nehrajícím orchestrem, o dramatikem projektované podobě scény se dozvídáme v rámci scénických poznámek, které herci ostentativně pronášejí zpravidla do mikrofonu vždy na začátku každého jednání. Nejenom, že dochází ke zpřítomňování původního textu, ale vytváří se také ostrý kontrast, napětí mezi tím, co Mrštíci zamýšleli a toho, co je divákovi reálně představováno. Stejného principu (kdy je původní text dokumentován a stává se součástí výpovědi a divák vnímá inscenační posun vůči němu) Mikulášek používá i v momentě, kdy Vávra střílí na Francka. Celá situace je slovně popisována do mikrofonu, slyšíme výstřely a vidíme, jak Francek ilustrativně pobíhá z jedné strany jeviště na druhou. Nejde pouze o vytvoření působivého kontrastu, ale také k umožnění odstupu nad danou situací a mj. také o využití způsobu, jakým vnímáme svět od nástupu rozhlasu, televize aj. médií. Tedy, že se něco děje, ale my to vnímáme prostřednictvím mediálních popisů a komentářů.

¹³⁰ MRŠTÍK, Alois a Vilém MRŠTÍK. *Maryša: [drama v pěti jednáních]*. V nakl. Artur vyd. 3. Praha: Artur, 2012. D (Artur). s. 46. ISBN 978-80-87128-83-1.

6.4 KOSTÝMY

Kostýmní výtvarnice Kateřina Štefková pojala v součinnosti s tvůrčím aktuálním pojetím inscenace kostýmy veskrze moderně s výraznými, i když pro diváka zřejmě nepříliš známými folklorními inspiracemi z různých koutů světa. Například během druhého jednání, kdy se schází sousedé, resp. svatební hosté, vesměs všichni muži, jsou v předznamenání sňatku v černých oblecích a na hlavách mají všelijaké celoobličejové masky z přírodních materiálů. Štefková tak kostýmy a maskami odkazuje k různým lidovým kulturám, maškarám, strašidelným přízrakům. Zároveň na sobě v druhém jednání, kdy teprve dochází k přemlouvání Maryši, aby se oblékla, již od počátku všichni mají připnutou zelenou svatební rostlinu (zřejmě myrtu) a bílou stuhu jakožto znakem oddanosti a lásky, co se zpravidla dodnes na svatbách nosí. I z toho je patrný tlak na Maryšu, protože vše je již předem domluvené a z této dané cesty už není kam odbočit.

Maryša je nejprve oblečena v šedivé sukni a bílém topu, s rozpuštěnými vlasy, jako symbolem volnosti. Během celého druhého jednání, kdy je přemlouvána, aby se oblékla do svatebního kroje, je pouze ve spodním prádle. Je to jednak symbol revolty, svobody, ale i obnaženosti sebe sama přede všemi. Až na konci si vezme z manekýny, na níž je od začátku připravený kompletní svatební kostým, čepec, jako symbol podvolení a ostentativně prohlašuje, že „*to bude život k utopení.*“ Vávra za ní přichází v obleku a rádoby sváteční chlupaté kožešině (zřejmě znak bohatství) s připnutými kravskými zvonci (odkaz k vesnici, dobytku, ale i symbol neotesanosti, nevkusu).

Od třetího jednání, po svatbě, je pak Maryša převážně v tmavých, černých tónech, jakožto symbolu smutku, temnoty, ale i předzvěsti tragédie. Nejprve v černém trenčkotu, když přichází do hospody pro maso, posléze doma v černé sukni, šedivé košili a vlasy svázanými do culíku, aby byl zdůrazněn znak její nesvobody. Zároveň ale jde i odkaz k folkloru, k symbolu provdané ženy.

Nápadným a významotvorným kostýmním prvkem jsou také Franckovy černé sluneční brýle, které mohou značit nejenom frajeřinu, ale i určitý typ tajemné masky (persony), možná záletnictví, nepravdivosti, kterou Francek nechce sundat, aby se neodhalil. V prvním výstupu, kdy se setkává s Maryšou si brýle sundává a svým pohledem Maryšu doslova uhrane, ta teatrálně padá na zem. V druhé polovině jsou černé sluneční brýle součástí Maryšina kostýmu, když přichází do hospody, kde odkazují k jejímu utrpení a nevyrovnanosti. Může pod nimi skrývat slzy, rány, svou pravou tvář.

6.5 INSCENACE

I v případě Maryši je Mikuláškem uplatňována výrazná obrazivost a v mnoha chvílích afektovaná, leckdy snad i ukřičeně hysterická stylizovanost hereckého projevu. Fakt, že se bude jednat o vizuální podívanou může být divákovi zřetelný již z prvního obrazu: Zvedá se protipožární železná opona, slyšíme jakési zvuky připomínající ladící orchestr s temnými, hororovými tóny předznamenávajícími tragédii. (Stejný zvuk se pak leitmotivicky vrací ve 4. dějství, kdy Francek vytahuje Maryšu z mlýnice, snaží se jí přemluvit k útěku, ona odmítá a pronáší notoricky známou větu „*Nešťastná su, ale špatná nebudu.*“) Vidíme siluety pěti osob. Maryša sedí na židli po celou dobu zády k celé situaci. Francek se slunečními brýlemi nepřítomně sedí na židli. Lízal stojí s napřaženou rukou, Vávra postává opodál. Přítomna je i postava v kostýmku (později jako tetka Strouhalka) pronášející scénickou poznámku s popisem scény prvního dějství podle scénických poznámek původního textu hry do mikrofonu. Divákovi se ovšem zjevuje naprosto odlišný prostor, než jaký je prostřednictvím postavy popisován, a sice odosobnělé obří nahrávací studio. Mikulášek tak na jedné straně vědomě zpřítomňuje text bratří Mrštíků, vedlejší text dramatu, který není primárně určen a zamýšlen k přednesu na jevišti, nýbrž k jeho realizaci, a zároveň vytváří kontrast a napětí mezi popisovaným (autorsky původně zamýšleným) a reálně viděným. Tohoto zpřítomňování vedlejšího textu promluvy postav je využito na začátku každého dějství.

Lízalova napřažená ruka předznamenává domlouvání, které posléze končí společným plácnutím a dohodou s Vávrou. Maryša je celé situaci jaksi nepřítomna. Je sice fyzicky v prostoru, ale k situaci se nijak nevyjadřuje. Jako kdyby o ní nebo o její názor vůbec nešlo a kšeftovalo se s ní, jako s nějakým zbožím. Mezitím probíhá přetahovačka a smlouvání mezi Lízalem a Vávrou, z něhož se sype mouka (symbol peněz, ale i skutečnosti, že je mlynář), kterou po chvíli Lízal ze země omamně sbírá, fascinován Vávrovým bohatstvím, a potírá si jí obličej.

Hlavní postava je interpretována zprvu jako mladičká svobodná dívka, která se ale vlivem rodičů, peněz, vesnických tradic a – jako ukazuje úvodní obraz, doslova za zády – domluveného sňatku musí proti své vůli podvolit a vzít si postaršího vdovce Vávru. Ze vzdorujícího děvčete, které si teatrálně podřezává smyčcem žíly se rázem stává ztrápená, nešťastně provdaná žena v domácnosti.

Pod tlakem ovšem není v Mikuláškově interpretaci jenom Maryša, ale vlastně všechny postavy. Zčásti je Lízalem manipulován i Vávra. Ten se vše nejprve snaží řešit po dobrém, ale ve chvíli, kdy Maryša neúprosně odolává,

mu nedělá problém ji zalehnout celým svým tělem, přičemž nám nemusí být jasné, zdali ji chrání nebo dusí. Stejně tak je pod tlakem i Lízal, nad nímž stojí neústupná choť Lízalka. Tetka Strouhalka je zase najatá a neustále pod dohledem Lízalky, aby Maryše domluvila.

Může se ovšem zdát, že neustále čachry a manipulace vycházejí z dobrých úmyslů jednotlivých postav. Např. v momentě, kdy se Lízalka hlasitě rozpláče nad Maryšou a zmiňuje, co všechno museli vytrpět a obětovat pro dobro vlastní dcery a jak se jim ona odvděčuje, je její jednání do značné míry ambivalentní. Je předrážděná, ale posléze pokukuje na Maryšu, zdali s ní její emoční vydírání něco dělá. Ovšem psychologická analýza jednání postav (a toho, zdali si myslí, že jednájí dobře) není v Mikuláškově případě zcela namístě, neboť režisér pracuje daleko více s vizualitou, která jakoukoliv výraznější psychologizaci postav ubíjí. Oproti Mrštíkům, kteří Maryšu napsali jako tragédii, v níž vzniká konflikt mezi lidmi, kde každý hájí svůj náhled na svět, je Mikulášková interpretace daleko obecnější a založená spíše na přebujelých emocionálních výlevech, které mají na diváka určitým způsobem působit. Jde o tragické (leckdy až hysterické) rodinné drama.

Vzhledem k tomu, že je Maryša zasazená do nahrávacího studia, jsou veškeré zvukové projevy daleko příznačnější. Kromě již zmíněných vrzajících židlí a ladění nástrojů pracují tvůrci i se zvýrazněnou hereckou dikcí vycházející z dialektu textu. Mnohé samohlásky jsou tak výrazně protahovány a slova vycházející z úst postav jsou čím dál nepříjemnější. Například ve třetím dějství odehrávajícím se ve venkovské hospodě jsou protahované samohlásky Hospodského podpořeny ještě navíc drsnými, nepříjemnými a dráždivými zvuky kotoučové pily, tzv. cirkulárky (dnes poměrně tradiční součástí vesnického nedělního rána).

Opětovně příznačná je i práce s rekvizitami. Nejzřetelněji pak s jednorázovými kelímky, jakožto symbolu spotřební společnosti, které v inscenaci nahrazují tradičnější sklenice, šálky a hrnky. Ty nejenom, že čistě prakticky představují nádobu, z níž postavy pijí alkohol, který jako kdyby měl všechny jejich problémy zahnat, ale i jako předzvěst nějakého laciného svatebního „veselí“, nebo závěrečné scény otrávení kávou. S touto poslední scénou souvisí i významově propracovaná a příznačná symbolika s moukou. Nejprve jde opět čistě reálně o mouku z mlýna, poté o peníze, znak bohatství, v závěru se ale proměňuje v jedovatý prášek, který Vávra vypije a následně umírá.

Závěr inscenace je možné interpretovat jako jakousi pietu, kdy zároveň dochází k jistému smíření a vzájemnému pochopení obou postav, a to i přestože je pro většinu diváků tragický konec jasný, v inscenaci jej trochu ironicky předznamenává zapnutá rychlovarná konvice postavená doprostřed jeviště. Na hraně jemně se houpajícího domečku sedí Maryša s Vávrou, baví se téměř civilně o všedních banalitách, ale oba ví, že už je na všechno pozdě. Nicméně k úlevě a vyrovnání dochází i tím, že si Vávra těsně před svojí smrtí pokládá hlavu Maryše do klína, ta jej se slzami v očích pohladí po vlasech a je tma, konec.

Nejenom skrze Maryšu, ale i ostatní postavy, je tak Mikulášková interpretace hlavně o touze jednotlivců po individuální svobodě, které se jim vlivem vnějších faktorů a ostatních lidí, taktéž jednajících pod neustálým tlakem okolí, nedostává. Jde o jakýsi neustále se točící kolotoč zmaru, pomsty pramenící z nenaplněných ambicí a snů, z podřízenosti řádu věcí, předešlých generací a nedostatečné proměnlivosti a nepochopení ze strany společnosti.

6.6 OHLASY

Jako každé uvedení české národní klasiky, zvláště pak navíc v „posvátné“ historické budově Národního divadla, i očekávaná Maryša se neobešla bez kritický ohlasů, jak kladných, tak záporných. Jan Císař na konci své recenze píše: „*Myslím, že tato Maryša bude mít své vášnivé odpůrce, ale i své diváky.*“¹³¹ Jak tomu bývá, na jedné straně stojí příznivci (post)moderního zpracování, na straně druhé jeho odpůrci a zastánci tradičnějšího pojetí klasiky.

Recenzenti, resp. recenzentky se ve svých kritických reflexích vyjadřovaly ke způsobu adaptace dramatu. Můžeme přitom pozorovat jejich velmi protikladná hodnocení. Radmila Hrdinová konstatuje: „*Mikulášková inscenace se z textu razantními škrty pokusila vyabstrahovat archetypální situace a vztahy, ale výsledkem jsou jen matné, osekane postavy a situace pozbývající logické motivace. Příběh vynuceného sňatku prostě vůči dnešnímu publiku archetypální situací není a postavy se zmítají mezi podivným bezčasím na jedné a až příliš konkrétními aktualizačními symboly na druhé straně.*“¹³²

¹³¹ CÍSAŘ, Jan. *RECENZE: Maryša. Některá učiněná rozhodnutí přinášejí jenom zkázu* [online]. 04.12.2017 [cit. 18.07.2023]. Dostupné z: <https://www.lidovky.cz/orientace/kultura/recenze-marysa-nektera-ucinenarozhodnuti-prinaseji-jenom-zkazu.A171201_101344_in_kultura_jto>.

¹³² HRDINOVÁ, Radmila. *RECENZE: Maškary, kelímky ani pieta Maryše nepomohly* [online]. 24.11.2017 [cit. 18.07.2023]. Dostupné z: <<https://www.novinky.cz/clanek/kultura-recenze-maskary-kelimky-ani-pieta-maryse-nepomohly-40052784>>

Oproti tomu Marie Reslová ve své recenzi upozorňuje na povědomou diváckou znalost příběhu, s níž bezpochyby tvůrci taktéž počítali, a píše: „*Herci nejsou omezení ukotvením inscenace v čase nebo místě, dokonce ani v realitě – jedině, o co jde, je autentické či metaforické vyjádření podstaty situace. Z pozice diváka velmi snadno proplouváme notoricky známým příběhem po vlnách jednotlivých výstupů, vesměs ozvláštněných neobvyklým hereckým nebo výtvarným řešením. Text víceméně známe, takže se můžeme bavit nuancemi, nápady, nechat se strhnout kreativitou herců. Dokonce se možná paradoxně přistihneme, že obsah repliky občas vnímáme silněji skrze tělesný výraz interpreta nebo melodii a dikci jeho hlasu než skrze slova.*“¹³³

Marie Reslová chápe Mikuláškovu poetiku spíše skrze pro něj typickou vizualitu a práci v rámci obrazů: „*Mrštíci po několika verzích dovedli text Maryši do klasické, dramatické formy. Mikulášek jej naopak rozkládá na situace, ty dává v plen hercům, provazuje je odkazy, významově se proměňujícími předmětnými motivy [...]. Nepochybně s vírou, že na konci do sebe vše zapadne jako puzzle. Při sledování inscenace nejsme ani tak strženi dramatickým dějem, jako zabaveni pootáčením jeho částí nebo pozorováním „kubisticky“ nahlížených postav, které si žijí svůj osamělý život.*“¹³⁴ A Radmila Hrdinové vadí, jak jsem již zmínil, zásadní škrtý, nelogičnost, neopodstatněnost, slabý výklad situací a postav, i přestože neupírá působivost některých scén, které podle ní ovšem ale jako celek nefungují. „*Kdo jsou Maryša, Vávra, Francek a proč se o nich hraje právě teď a tady, na to inscenace odpověď nedává.*“¹³⁵

Saša Hrbotický píše: „*Maryša nepatří jen k tomu nejlepšímu, co dnes můžeme na českých scénách vidět, ale je to sebevědomá inscenace evropského formátu s čistou estetickou formou, sladěnými hereckými výkony i přesvědčivým společenským apelem.*“¹³⁶ A dále zmiňuje dle mého názoru opět důležitý fakt v rámci Mikuláškovy tvorby: „*Pro orientaci v ději však není pokaždé nutné, aby*

¹³³ RESLOVÁ, Marie. *Maryša umazaná od mouky* [online]. 14.12.2017 [cit. 18.07.2023]. Dostupné z: <<https://www.divadelni-noviny.cz/narodni-divadlo-alois-a-vilem-mrstikove-marysa-recenze>>

¹³⁴ RESLOVÁ, Marie. *Maryša umazaná od mouky* [online]. 14.12.2017 [cit. 18.07.2023]. Dostupné z: <<https://www.divadelni-noviny.cz/narodni-divadlo-alois-a-vilem-mrstikove-marysa-recenze>>

¹³⁵ HRDINOVÁ, Radmila. *RECENZE: Maškary, kelímky ani pieta Maryše nepomohly* [online]. 24.11.2017 [cit. 18.07.2023]. Dostupné z: <<https://www.novinky.cz/clanek/kultura-recenze-maskary-kelimky-ani-pieta-maryse-nepomohly-40052784>>

¹³⁶ HRBOTICKÝ, Saša. *Recenze: Maryša v Národním patří k tomu nejlepšímu, co lze u nás vidět. Má čistou formu i silný apel* [online]. 25.11.2017 [cit. 18.07.2023]. Dostupné z: <<https://magazin.aktualne.cz/kultura/recenze-marysa-v-narodnim-patri-k-tomu-nejlepsimu-co-lze-u-n/r~795b309cd1bc11e7aabeac1f6b220ee8/>>

divák mikuláškovskou metaforiku detailně rozšifroval. Stačí nechat ji na sebe působit v její estetické a emotivní rovině."¹³⁷

Jan Císař taktéž zdůrazňuje všudypřítomnou Mikuláškovu obrazivost, nicméně v ní spatřuje i stejně trvale přítomné nebezpečí „*vlastního svébytného smyslu a významu odbočujících od hlavního sdělení a vytvářejících svůj příběh, nebo alespoň jeho náznak.*"¹³⁸ Ke konci recenze pak dodává: „*Ale na druhé straně nemohu nepřiznat, že tvar této inscenace a prostředky zvolené k jeho realizaci text bratří Mrštíků nejen zcela nepominuly, ale dodaly mu i některé parametry schopné přitáhnout dnešního diváka.*"¹³⁹

¹³⁷ Tamtéž.

¹³⁸ CÍSAŘ, Jan. *RECENZE: Maryša. Některá učiněná rozhodnutí přinášejí jenom zkázu* [online]. 04.12.2017 [cit. 2023-07-18]. Dostupné z: <https://www.lidovky.cz/orientace/kultura/recenze-marysa-nektera-ucinena-rozhodnuti-prinaseji-jenom-zkazu.A171201_101344_In_kultura_jto>.

¹³⁹ Tamtéž.

7 DON QUIJOTE

„Konečně, dobře se říká, že je potřeba dlouhé doby, než poznáš druhé, a že na tomto světě není věci jisté.“ – Sancho Panza ¹⁴⁰

Premiéra inscenace se uskutečnila 25. října 2019 v rámci tzv. „donkichotské“ sezóny Divadla Husa na provázku, oficiálně pojmenované jako 10 000 donkichotů. Klíčem k porozumění, proč tomu tak bylo, je citace zveřejněná v rámci tiskové zprávy k nadcházející sezóně na webu divadla: *„Co Československá republika nejvíc potřebuje?“ ptali se v roce 1920 v anketě Jiřího Mahena, umělce rozkročeného mnoha směry, z jehož dramatického díla vyrostl název našeho divadla – Divadla Husa na provázku. Mahen prý tehdy odpověděl: „10 000 donkichotů!“¹⁴¹*

Nový umělecký tým divadla v čele s uměleckou šéfkou Annou Davidovou se totiž pod vlivem této Mahenovy odpovědi rozhodl ony „donkichoty“, kteří bojují za spravedlnost, usilují o život v lásce a snaží se spojovat, hledat. *„Přestože jsme nechtěli sezonu nijak tematizovat či pojmenovávat, společný jmenovatel se přesto sám přihlásil. Sezona plná nečekaných „nepravidelných“ titulů¹⁴² se má nést ve znamení zájmu o lidi, které často odsouváme na periferii svého zájmu,¹⁴³ uvedl dramaturg Martin Sládeček. Jan Mikulášek se s inscenováním Dona Quijota vrátil do prostor Divadla Husa na provázku po téměř šesti letech.*

¹⁴⁰ CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de. *Důmyslný rytíř Don Quijote de la Mancha*. Vyd. 17., (V Odeonu 2.). Přeložil Václav ČERNÝ. Praha: Odeon, 1966. Světová knihovna (Odeon). s. 79.

¹⁴¹ *10 000 donkichotů!: sezona 2019–2020* [online]. [cit. 02.08.2023]. Dostupné z: <<https://www.provazek.cz/cs/10-000-donkichotu>>

¹⁴² Kromě inscenace Don Quijote uvedli tvůrci inscenace: *Domov na konci světa*, v níž se zabývají fenoménem stárání a postavením starých lidí v naší společnosti (režie: Anna Davidová, premiéra 17. 1. 2020), *Cirkus Abrafak* (r: Anna Davidová, p. 7. 3. 2020) a *Gádžové jdou do nebe* o česko-romském soužití (r: Jiří Havelka, p. 29. 5. 2020).

¹⁴³ *Z tiskových konferencí. Divadlo Husa na provázku: 10 000 donkichotů* [online]. [cit. 02.08.2023]. Dostupné z: <<https://www.i-divadlo.cz/za-oponou/10000-donkichotu>>

7.1 MIGUEL DE CERVANTES Y SAAVEDRA: DŮMYSLNÝ RYTÍŘ DON QUIJOTE DE LA MANCHA

První díl patrně nejslavnějšího díla, možná prvního románu vůbec, španělského spisovatele Miguela de Cervantese y Saavedry, s názvem *Důmyslný rytíř Don Quijote de la Mancha*, byl vydán v Madridu roku 1605. Druhý díl pak vyšel na základě úspěchu dílu prvního jako nadstavba o deset let později, v roce 1615, tedy rok před autorovou smrtí. Cervantes psal román se zřetelným povědomím své doby, jednak s kritickým odkazem na tehdejší literární tvorbu (můžeme říct, že *Don Quijote* je do jisté míry parodií na rytířské romány) a kulturu obecně, ale také z hlediska kritiky společnosti a soudobé španělské politiky.¹⁴⁴

Autor s mnoha odbočujícími liniemi (tzv. digresemi), které nemusí příběh hlavní postavy posunovat, ukotvují jej však do zobrazovaného fikčního světa a dokreslují její pomýlenost i moudrost, vypráví příběh muže okolo padesátky, zemana Alonsa Quijana, jenž jednoho dne dostane nápad, na základě své znalosti pramenící ze čtení starých (nejenom) rytířských románů, že se stane potulným rytířem.

Přejmenuje se na Dona Quijota de la Manchu, neboť pochází z manchského kraje, bere si zrezivělou rytířskou zbroj po prapředcích, nasedá na svého vyhublého koně, kterého přejmenuje na Rocinanta, později přivolá známého sedláka, pojmenuje ho jako Sancha Panzu, udělá z něj svého zbrojnoše a za věrnost mu slíbí ostrov. Jako správný rytíř si nezapomene vysnít lásku, jež nazve Dulcineou s Tobosy (její předobraz vidí v dívce, resp. selce ze sousední vesnice, Aldonze Lorenzové) a začne si vytvářet vlastní, ryze subjektivní rytířský svět v zájmu nápravy světa reálného. Navazuje tak na tradici rytířů, kteří ale v jeho době, tedy na přelomu 16. a začátku 17. století, už nejsou tzv. v kurzu. Proto při svých výpravách a snahách o vzkříšení již neplatných rytířských ideálů mnohokrát naráží na nepochopení ze strany okolí. I přesto se ale svých cílů nevzdává a vytrvale se snaží bojovat, i když jde o předem prohraný, marný boj. K tomuto uvědomění, chceme-li zmoudření, ale dospěje až těsně před svou smrtí. Mezitím stihne podniknout tři velké výpravy, při kterých potkává různé postavy a do cesty se mu staví všelijaké (mnohdy vybájené, ale i intrikánské) překážky.

¹⁴⁴ ČERNÝ, Václav. *CERVANTESŮV DON QUIJOTE*. In: CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de. *Důmyslný rytíř Don Quijote de la Mancha*. Vyd. 17., (V Odeonu 2.). Přeložil Václav ČERNÝ. Praha: Odeon, 1966. Světová knihovna (Odeon). s. 729-730.

První dvě výpravy podniká Don Quijote v rámci prvního, ve společenské paměti známějšího a úspěšnějšího dílu. Během krátké **první výpravy** je v zájezdním hostinci hospodským pasován na rytíře, vzápětí se dostává do sporu se sedláky kvůli odlišnému názoru na krásu Dulciney, proto je zbit a dostává se zpět domů, kde mu místní zazdí knihovnu plnou rytířských knih a některé i dokonce spálí, aby ho ubránili od jejich nepříznivého vlivu. Na **druhé výpravě** jej již doprovází soused a přítel Sancho Panza v roli zbrojnoše. Během této výpravy např. bojuje s větrnými mlýny, měchy vína, se stády ovcí, sebere kolemjdoucímu holiči mísu v domnění, že se jedná o zlatou přilbu, osvobodí vězně odváděné na galeje, dostává se do sváru s mezkaři, je Sanchem pokřtěn na rytíře Smutné Podoby, prchá do hor, kde naráží na poustevníka, ... Nakonec je za pomoci zbrojnoše a na základě intrik faráře, holiče a dívky Dorotey svázán a v kleci odvezen zpět domů. **Třetí výprava** je popisovaná v díle druhém, obecně méně známém. Během ní se Don Quijote mj. setkává s postavami, které ho znají na základě četby nebo poslechu dílu prvního. Mnozí si z něj přitom nadále dělají legraci a činí mu schválnosti. Hlavně pak jakýsi vévodové, kteří se rozhodnou postavit imaginární svět podobný tomu donkichotskému, nebo manchský občan Sanson Carrasco, který se převlékne za Zrcadlového rytíře ve snaze přinutit Dona Quijota k návratu domů. Dochází taktéž k osudovému setkání s vysněnou Dulcineou z Tobosy, nicméně je to snad poprvé, kdy Don Quijote vnímá realitu více, než kdy jindy předtím a nastává velké zklamání a prozření, neboť Dulcinea nevypadá tak, jak si ji ve své mysli představoval. Postupně se svým myšlením vrací do reality, smiřuje se se svým osudem, ztrácí svůj cíl, přichází o ideály a po prohraném boji se Zrcadlovým rytířem se vrací do vesnice, z níž pochází, kde i nakonec umírá.

Hlavní hrdina, chudý manchský zeman Alonso Quijano, resp. Don Quijote je tedy v leccem tragikomickou postavu. Na jedné straně jako bláznivý snílek skoro až dětinsky dokáže bojovat s reálnými větrnými mlýny v představách, že jde o jakési ohromné obry, na druhé straně se však, potkává s neúspěchy, nepochopením, ale také sobectvím, prospěchářstvím, bezohledností a dalšími negativními vlastnostmi stran lidské společnosti. Ve svém smyšleném světě se tak neustále střetává se světem reálným, a to spíše v jeho negativní podobě.

Jeho přítel, zbrojnoš Sancho Panza jako kdyby do jisté míry představoval jeho opak. Nejenom vzhledem, ale i charakterovými vlastnostmi. Don Quijote je popisován jako chudý, asketický, hubený, moudrý, šlechtný a statečný, snílkovský, bláznivý postarší muž, kdežto Sancho Panza se jeví jako naopak

přízemní, prostý, spíše materiálně založený, v lecčem prospěchářský, obtloustlejší muž. Nicméně postupem času se z nich stává skoro až nerozlučitelná (z dnešního pohledu archetypální) dvojice, která se navzájem ovlivňuje, a to do té míry, že Sancho Panza v závěru jakoby přebírá ono „donkichovství“ na sebe.

Cervantes popisuje za pomoci všudypřítomného a neustále komentujícího vypravěče tři výpravy a s nimi spojené příhody, jež Dona Quijota potkaly, v mnoha krátkých kapitolách. První díl jich obsahuje 52, druhý díl pak 74. Mnohé kapitoly představují vyprávění postav, které Don Quijote po cestě potkal, přičemž společným znakem všech příběhů je motiv cesty a poznání. Příběh hlavního hrdiny však zpravidla nikam neposouvají, ten je v těchto momentech většinou pouhým posluchačem oněch příhod.

Vzhledem ke skutečnosti, že tvůrci divadelní adaptace se nerozhodli jít cestou převypravování příběhu Dona Quijota, nýbrž se jeho příhodami a motivy Cervantesova díla spíše inspirovali a jeho příběh variují v podobě obecnějšího donkichotovského mýtu, není na tomto místě nutné dopodrobna popisovat jednotlivé události a postavy, které hlavního hrdinu při jeho výpravách potkaly. Dílčí a konkrétní inspirace a případné aluze na Cervantesův román a posun donkichotského mýtu popíšu v kapitolách následujících.

Na tomto místě bude spíše záhodné přiblížit některá zpracování prózy a nastínit proměny mýtu Dona Quijota v rámci evropské a potažmo české kultury.

7.2 MÝTUS A NĚKTERÁ ZPRACOVÁNÍ DONA QUIJOTA

Úspěšnost a popularita příběhu věčného fantasy Dona Quijota zapříčinily, že se do společnosti vžil termín „donkichotství“, jenž označuje utopickou, ne však sobeckou, touhu a snahu po dosažení nejvyšších lidských cílů.¹⁴⁵

V rámci oslav 400. výročí vydání prvního dílu Cervantesova románu se v roce 2005 uskutečnilo mnoho kulturních akcí spjatých s tímto dílem. Mimo vydání různých reedicí překladů, uspořádání konferencí, výstav aj. akcí, se na začátku roku v Praze konalo sympozium *Don Quijote v proměnách času a prostoru*, kde se různě zainteresovaní odborníci zabývali tématem Dona Quijota v kontextu

¹⁴⁵ *Přehledný kulturní slovník: Literatura, hudba, film, divadlo, výtvarné umění, architektura*. Praha: Mladá fronta, 1964, s. 78.

evropské kultury, na jehož základě na podzim t.r. vyšel i stejnojmenný sborník přednesených příspěvků.¹⁴⁶

Hispanolog Josef Forbelský ve svém eseji¹⁴⁷ zmiňuje, že od dob, kdy se u nás začal Cervantes překládat, tedy od národního obrození,¹⁴⁸ byla v obecném povědomí postava Dona Quijota interpretována jako „*dobrácká a směšná ve své nepřizpůsobivosti skutečnému světu.*“¹⁴⁹ Tento výklad ve svém základu zůstává platný dodnes, i když např. v padesátých letech minulého století byl pod vlivem režimu Don Quijote vnímán jako rebelant.¹⁵⁰ Ve středoevropské tradici podle Forbelského nicméně mýtus zřejmě stále symbolizuje „*postavu vybavenou odvahou, jejíž činy ale nejsou podřízeny rozumu, takže se zdají být bezcenné, zbytečné a směšné.*“¹⁵¹

V období romantismu a znovuoživení Cervantesova románu byla postava vnímána ve své interpersonální perspektivě, kdy její činy vycházejí z vnitřních pohnutek člověka konajícího „*proti nebo v rámci konfliktního společenského prostředí, což vyústí v individualismus, ne-li dokonce titanismus 19. století.*“¹⁵² Forbelský se zároveň na základě obecně nejznámějšího výjevu Quijotova boje s větrnými mlýny pokouší přesunout postavu do „*současného kontextu všudypřítomné interakce mezi člověkem a technikou,*“¹⁵³ který má ve svém jádře co dočinění s Mikuláškovou divadelní adaptací, jež bychom mohli charakterizovat podobnou interpretací.

V českém kontextu mezi nejznámější zpracování donkichotského mýtu patří drama Viktora Dyka knižně vydané roku 1913 s názvem *Zmoudření Dona Quijota*.¹⁵⁴ Pavel Janoušek považuje Dykovo dílo za „*první divadelně i literárně*

¹⁴⁶ FOUSEK, Michal, ed. *Don Quijote v proměnách času a prostoru: sborník ze symposia pořádaného v Praze 24. a 25. února 2005 = Don Quijote a través del tiempo y el espacio: actas del simposio celebrado en Praga del 24 al 25 de febrero de 2005*. Praha: Univerzita Karlova, Filozofická fakulta, 2005. ISBN 80-7308-098-2.

¹⁴⁷ FORBELSKÝ, Josef. *DON QUIJOTE – SMĚŘUJÍCÍ HRDINA?* [online]. [cit. 01.08.2023]. Dostupné z: <<https://www.advojka.cz/archiv/2005/2/don-quiote-smerujici-hrdina>>

¹⁴⁸ Viz také ULIČNÝ, Miloslav. *České verze Cervantesova Dona Quijota (1864-2015): překlady – adaptace – intelektuální krádeže = Versiones checas de Don Quijote (1864-2015): traducciones – adaptaciones – robos intelectuales*. V Praze: Nová vlna, 2016. s. 6. ISBN 978-80-85845-53-2.

¹⁴⁹ FORBELSKÝ, Josef. *DON QUIJOTE – SMĚŘUJÍCÍ HRDINA?* [online]. [cit. 01.08.2023]. Dostupné z: <<https://www.advojka.cz/archiv/2005/2/don-quiote-smerujici-hrdina>>

¹⁵⁰ Tamtéž.

¹⁵¹ Tamtéž.

¹⁵² Tamtéž.

¹⁵³ Tamtéž.

¹⁵⁴ DYK, Viktor. *Zmoudření Dona Quijota: Tragedie o pěti aktech*. V Praze: Spolek českých bibliofilů (vytiskla "Grafia"), 1913. Kniha Spolku českých bibliofilů.

*významné zpracování prozaické předlohy v české dramatice.*¹⁵⁵ Dyk při psaní počítal s obecně povědomou obeznámeností proslulého díla, které leckdo znal, nicméně málokdo četl, a na tomto základě vystavil drama o pěti aktech, jenž sestavil z pěti vybraných epizod Cervantesova románu. Přebíral přitom od autora předlohy „*nejenom základní dějovou linii, ale i všechny své postavy,*“¹⁵⁶ skrze které se snaží „*demonstrovat své subjektivní vidění světa, své myšlenky, [...] utlumuje psychologický rozměr zobrazovaného a každou z postav činí hlasatelem-symbolem určitého krajního postoje.*“¹⁵⁷

Za pozornost stojí například i loutková inscenace režiséra Ludka Richtera *Kichotání neboli Komédie pimperlová o donu Kichotovi zcela nová* (1983), kde si autor bere jako základní inspirační zdroj pocit donkichotství, který rozvíjí ve třech rovinách, a sice v příběhu potulných komediantů, kteří *Kichotání* hrají, v příběhu Kichota a v rovině symbolické Dulciney, přeludu a ideálu.¹⁵⁸ Richter tak spojil „*myšlenku zdánlivě marně, ale přece bojujícího odevšad vyhazovaného rytíře s obdobným osudem kočovné divadelní skupiny, která táhne od štace ke štaci, vyháněna vrchností i stádností davu.*“¹⁵⁹

Nejsoučasnější zpracování ve formě románu (mj. nominovaného na cenu Magnesia Litera 2022) s názvem *Největší lekce dona Quijota: Důmyslný derviš Sidi Hamet Ibn Enheli a voják Saavedra*¹⁶⁰ napsal Štěpán Kučera. Ve dvou hlavních liniích představuje jednak příběh Sidiho Hameta,¹⁶¹ v němž můžeme spatřit paralelu k Donu Quijotovi, neboť se zbláznil z neustálého čtení (v jeho případě arabských cestopisů) a vydává se s dítětem na kulhavé velbloudici na cestu pouští, putuje skutečnými i smyšlenými zeměmi, až se nakonec dostává do alžírského vězení, kde potkává samotného spisovatele a dříve vojáka Cervantese, jehož příběh z období, kdy byl válečným zajatcem tvoří druhou linii románu.

¹⁵⁵ JANOUŠEK, Pavel. *Rozměry dramatu: autorský subjekt a vývojové proměny poetiky českého meziválečného dramatu*. Praha: Panorama, 1989, s. 172.

¹⁵⁶ Tamtéž. s. 175.

¹⁵⁷ Tamtéž.

¹⁵⁸ KICHOTÁNÍ. In: *Amatérská scéna: dvouměsíčník pro otázky amatérského divadla a uměleckého přednesu*. Praha: Informační a poradenské středisko pro místní kulturu [IPOS], 1984(7), s. 5.

¹⁵⁹ RICHTER, Luděk. *50 Loutkářských Chrudimí: vývoj českého loutkového divadla v zrcadle festivalu*. Praha: Dobré divadlo dětem, 2001, s. 115. ISBN 80-7068-156-X.

¹⁶⁰ KUČERA, Štěpán. *Největší lekce dona Quijota: důmyslný derviš Sidi Hamet Ibn Enheli a voják Saaverda*. Brno: Druhé město, 2021. ISBN 978-80-7227-871-8.

¹⁶¹ U Cervantese jde o fiktivní postavu arabského muslimského dějepisce, který sepsal příběh Dona Quijota. Viz IX. kapitola prvního dílu, kdy se vypravěč zmiňuje o druhém autorovi příběhu.

7.3 ADAPTACE

Dramaturg Marek Sládeček spolu s Janem Mikulášek se rozhodli Cervantesův román posunout do současnějších společenských reálií. K tomuto rozhodnutí „věrného“ nepřevypravování děje románu Sládeček dodává: „*Není náhoda, že Don Quijote je na českých jevištích uváděn především v podobě baletu či opery, je to rozsáhlá, košatá a nejednoznačná látka plná rozporů, jen obtížně převeditelná do činoherní podoby.*“¹⁶² Nicméně je třeba konstatovat, že toto jeho prohlášení přehlíží poměrně velké množství i činoherních titulů, které se Donem Quijotem, ať už jeho mýtem, nebo přímo Cervantesovým románem, nějakým způsobem vypořádávají.¹⁶³

Tvůrci sami ostatně počítali s diváckou znalostí předlohy, i když ne tak úplně románu samotného, jako právě spíše s legendou okolo něj vytvořenou. A s tímto povědomím také vedou s mýtem Dona Quijota, potažmo i s divákem, a okrajově i s Cervantesem, dialog. Všeobecně známý příběh tak nahlížejí v jiných, zcela originálních perspektivách a přibližují jej současnější, post-moderní optikou dnešnímu divákovi, mj. odchovaného televizí.

Adaptace s názvem *Don Quijote* a podtitulem *neskutečná diskusní show o skutečnosti* představuje v kulisách televizního studia obleženého kamerami příběh postaršího Moderátora, jakožto novodobé reinkarnace postavy Dona Quijota. Ten jako znalec Cervantesova románu vede v přímém přenosu svůj jubilejní stý diskusní pořad, zaměřený tentokrát právě na téma román *Don Quijote*. V průběhu diskuse s různými hosty, která jsou postupně čím dál více narušována jeho vlastními myšlenkami, sny a preludy, vychází najevo, že i Moderátor je zamilován do jakési Dulciney. Do ženy, jíž naposledy viděl před dvaceti lety a nyní se skrze „mediální šaškování“ snaží, jak sám uvádí, upoutat její pozornost. Najal si také asistenta, aby ji našel a slíbil mu za to nějaký ostrov. Když se s ní však ve studiu schází, a to v momentě, kdy už není jasné, co je a co není reálné, vypadá žena naprosto jinak, než jak si ji pamatoval a představoval. Není nadlidsky krásná a nemá zlaté vlasy... Jde o prostou, nepříliš vzhlednou postarší ženu pracující v nedalekém obchodě za pokladnou. Přichází zklamání.

Nicméně toto osudové setkání Moderátora nezdolá, místo litanie a přijetí smutné reality se rozhodne popřít skutečnost a nahradit ji svým sněním, a to i přes

¹⁶² ANDĚLOVÁ, Simona. *Netradiční Don Quijote ožívá na Provázku* [online]. 31.10.2019 [cit. 23.07.2023]. Dostupné z: <<https://www.divadlo.cz/?clanky=netradicni-don-quijote-oziva-na-provazku>>

¹⁶³ Viz databáze Divadelního ústavu.

cenu života ve lži: „Skutečnost. Koho by zajímalo, co je skutečné a co není. Skutečnost už neexistuje,“ říká v epilogu postava Moderátora.

Rovin, témat a motivů, kteří tvůrci skrze svoji adaptaci nahlízejí, je mnoho. Jako hlavní se však jeví téma člověka a jeho vztahu ke skutečnosti a fikci a otázka, čemu v současném vysoce mediálním světě věřit.

Skrze postavu Moderátora vedoucího čím dál podivnější diskuse tak neustále v průběhu dochází k mísení dvou rovin, a sice reality a fikce, a to do té míry, že i divákovi začíná unikat, co ještě je a co není opravdové. Ostatně i sám Moderátor posléze vykřikuje: „Skutečnost, jestli něco takového vůbec někdy bylo, už není. Vytěžili jsme ji! Vytěžili jsme ji, izolovali a použili pro zábavní účely, jako palivo televizních formátů. Tahle dřívější skutečnost dnes leží všude kolem v podobě neskutečných hald, anebo hald neskutečnosti...?!“

Nejde totiž pouze o individuální hledání pravdy, ale i o zábavnou mediální show, která se bez ní obejde, neboť z komerčního hlediska je daleko důležitější sledovanost. Moderátor si je toho vědom a chce se z tohoto zajetí vymanit, zároveň si však uvědomuje, že i on sám do tohoto masmediálního průmyslu přispívá. Na jedné straně tak hlásá určitě pravdy, záhy je však ale svým jednáním zpochybňuje. Pravda přestává existovat a stává se pouhým blábolem a neustálým žvatláním o ničem.

Další důležitou součástí jeho „portrétu“ je sebepoznání stárnoucího člověka, který nerozumí nebo spíše přestává rozumět chaotickému světu kolem sebe. A nadrží krok s dobou. Jeho nudný, suchý, akademický diskusní pořad se už nedokáže vyrovnat novým televizním formátům, které zajisté daleko lépe dokážou přitáhnout, a hlavně udržet divákovu pozornost. „Chtěli jste show? Máte ji mít! Všechno spálit! Všechno spálit! Chcete, abych si serval šaty z těla a bušil hlavou do zdi? Proč ne?“ Toto křičí za zvuků divoké hudby v zakouřeném světelně blikajícím studiu s pyrotechnikou v ruce Moderátor směrem do diváků. Střetává se s krutou realitou neustálého mediálního vývoje, s tzv. post-faktickou dobou přehlčenou nepřetržitým tokem všelijakých informací, za nimiž se svým nevýrazným diskusním pořadem klopýtá. Pokus o medializaci je naprosto marný, protože žije ve světě, kdy se na televizi nahlíží jako na něco zastaralého a určeného spíše pro starší generaci. Za zmíněným blábolem a žvatláním tak vyvstává pravda ve formě děsu z toho, že může být ještě hůře.

Výraznou tematickou linii utváří samotný zvolený formát, jež celou adaptaci rámcuje, a sice diskusní pořad. Jde totiž o tragikomickou, veskrze kriticky komentující parodii na různé (zřejmě nejenom české) pseudointelektuální debatní

programy. Hosté převážně mužského pohlaví mezi sebou nedokážou vést dialogy, každý pronáší pouze své „pravdy“ a nikdo není schopný ani ochotný přistoupit nebo dokonce vůbec poslouchat názory někoho jiného. Všichni hosté se neustále ve snaze dokázat svoji sečtělost ohánějí vyprázdněnými, stokrát omílanými citacemi, které bez kontextu nedávají žádný smysl. V souvislosti s tématem Dona Quijota a donkichotství využívají tvůrci studie literárního vědce Václava Černého, mj. jednoho ze stěžejních překladatelů Cervantesova Dona Quijota.

Kromě neustálého žvatlání navíc nejsou ani schopni, protože žijí v ryze patriarchálním a machistickém světě, pustit jedinou ženu účastnicí se první diskuze ke slovu, neboť její názor nikoho z nich nezajímá. Hostka se několikrát snaží přihlásit o slovo, nicméně vždy, než stihne něco pronést, jí do řeči skočí nějaký jiný host. Jako kdyby byla součástí diskuze pouze ve snaze pořadatelů vyvážit mužskou společnost ženským, spíše okrasným, elementem. Při přestavbě dokonce zůstává upevněná na křesílku se snahou říct také něco k danému tématu, až je nakonec jevištními techniky odnesena spolu s křesílkem pryč ze scény.

Jde tak o obraz současné (nejenom) mediální zkratkovitosti, kdy už není možné obsáhnout a popsat danou problematiku a jediné, co mnozí dokážou je pouze neustále dokola citovat bezobsažné výroky a stokrát omílané floskule bez jakéhokoliv širšího kontextu. Diskuse probíhají na různá témata spjatá s románem, debatuje se nad odkazem Dona Quijota, kdo je vlastně Don Quijote, kdo by mohl být Don Quijote z pohledu dneška, jeho možná spjatost s politikou, ...

Inscenace tedy nezprostředkovává Cervantesovo dílo, nýbrž jej používá jako divákovi známý inspirační zdroj, což umožňuje témata v něm obsažená aktualizovat a vést s divákovou představou o Donu Quijotovi a mýtu kolem něj utvořeném dialog. Co se týče postav, tak kromě Moderátora snícího o své Dulcinee, postupem času ztraceného v realitě, bezpochyby inspirovaného Donem Quijotem, také jeho Asistent je nápadně podobný Sanchu Panzovi, a to nejen tím, že mu z románu v závěru předčítá, ale i tím, že jej taktéž doprovází na jeho „pouti za milovanou“. Ona pouť za vysněnou Dulcineou je příznačná i s předlohou, kterou můžeme vnímat podobně. Moderátor se, obdobně jako Alonso Quijano u Cervantese, pozvolna proměňuje v románovou postavu, o níž s hosty televizní debaty diskutuje.

Tvůrci taktéž citují úryvky z Cervantesova románu, a to nejenom v rámci projevů hostů účastnících se diskuze, ale i dialogů nebo monologů postav dalších. Například na začátku ve snovém prologu pronáší hlas Dulciney část ze závěrečné 74. kapitoly druhého dílu románu, kde Don Quijote dochází ke zmoudření a uznává

nesmyslnost rytířských románů a zároveň ví, že už je na jakoukoliv nápravu pozdě, neboť je na sklonku života.

Adaptace pracuje i se sekundární literaturou, kterou taktéž tvůrci citují. Jsou to zejména výše zmiňované eseje Václava Černého,¹⁶⁴ citovány jsou ale i například české politické elity, jako exprezident Václav Klaus,¹⁶⁵ který o sobě jednou prohlásil, že se cítí jako Don Quijote bojující s větrnými mlýny, či Václav Havel¹⁶⁶ ad. Mimo jiné se tvůrci opírají i o studii Milana Kundery s názvem *Zneuznávané dědictví Cervantesovo*, jejíž část cituje jeden z hostů hned v úvodu debaty: „*Když Bůh opouštěl místo, odkud řídil univerzum a jeho řád hodnot, odkud oddělovat dobré od zlého a dodával smysl každé věci, Quijote vyšel ze svého domu a nebyl s to poznat svět. Za nepřítomnosti nejvyššího Soudce se totiž svět náhle objevil v celé své zrádné mnohoznačnosti; jediná boží Pravda se rozpadla na sta relativních pravd, o které se lidé podíleli. Takto se narodil Novověk a s ním román, jeho obraz a model...*“¹⁶⁷ Zvolená citace Milana Kundery dokonale metaforicky koresponduje s dneškem, kdy se v informacemi přehlceném světě, plném hoaxů a dezinformací, téměř nedá zjistit a rozlišit co je a co není pravda a žádná „Boží“ pravda, k níž by se dalo vzhlížet, neexistuje.

7.4 VÝPRAVA

Scénografii, za jejímž návrhem stojí Marek Cpin, představuje, jak již bylo výše nejednou zmíněno, televizní studio. Jde o kulatý prostor s několika semišovými zelenými křesly, jehož zadní půlkruh je ohraničen hnědou stěnou složenou z dřevěných mnohoúhelníků, které jsou podsvícené a dokážou tak vykreslit abstraktní reliéf koně, jakožto jednoho z archetypálních symbolů rytíře Dona Quijota. Stěna je zároveň pohyblivá na kolejnici, je možné ji dokonce

¹⁶⁴ ČERNÝ, Václav. CERVANTESŮV DON QUIJOTE. In: CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de. Důmyslný rytíř Don Quijote de la Mancha. Vyd. 17., (V Odeonu 2.). Přeložil Václav ČERNÝ. Praha: Odeon, 1966. Světová knihovna (Odeon). s. 729-732.

ČERNÝ, Václav. *Cervantes a jeho Don Quijote*. In: ČERNÝ, Václav, Hana SALAJKOVÁ a Jan ŠULC, KABÍČEK, Jaroslav, ed. *Tvorba a osobnost II*. Praha: Odeon, 1993, s. 19-33. ISBN 80-207-0437-X.

Černý, Václav. *Neproslovený pozdrav*. In: ČERNÝ, Václav, Hana SALAJKOVÁ a Jan ŠULC, KABÍČEK, Jaroslav, ed. *Tvorba a osobnost II*. Praha: Odeon, 1993, s. 194-200.

¹⁶⁵ Klaus: *Jsem novodobý Don Quijote bojující proti ekodiktatuře* [online]. 09.11.2007 [cit. 23.07.2023]. Dostupné z: <<https://www.novinky.cz/clanek/domaci-klaus-jsem-novodoby-don-quiote-bojujici-proti-ekodiktature-40176029>>

¹⁶⁶ HAVEL, Václav. *Přemýšlení o Františkovi K*. In: HAVEL, Václav a Jan ŠULC. *Eseje a jiné texty z let 1970-1989: Dálkový výslech*. Praha: Torst, 1999, s. 992-1003. ISBN 80-7215-090-1.

¹⁶⁷ KUNDERA, Milan. *Zneuznávané dědictví Cervantesovo*. V Brně: Atlantis, 2005, s. 13. ISBN 80-7108-258-9.

rozpůlit, čehož je v rámci inscenace mnohokrát využíváno k efektnímu zdůraznění prolínání reality a fikce, kdy se během rotace stěny po kolejnici může záhy změnit mizanscéna, vyměnit nebo zmizet postavy atd.

Studio je navíc po jeho bocích obležené reálnými funkčními televizními kamerami na stativěch, které živě přenášejí snímáný obraz na čtyři televizní obrazovky zavěšené na divadelním tahu.¹⁶⁸ Kamery divákům přinášejí blízké detaily, na něž chtějí inscenátoři upozornit. Jde veskrze o vtipně komentující záběry, které by divákovi za normálních okolností jinak zůstaly skryty. Např. významové pohledy mezi postavami, nervózní třepání nohou, šahání několika hostů do rozkroku, pohrávání si s lahví alkoholu atp. Tvůrci tak s ironií a nadsázkou poukazují na odvrácenou stranu diskusní show a jejích hostů.

Kostýmy jsou laděné do nevýrazných šedo-hnědých tónů, esteticky opět spadající do dob socialismu, kdy byly tyto v lecčem podobné diskusní pořady velmi rozšířené. Konkrétně jde o různé dámské kostýmky a pánské obleky s bílými košilemi, které jsou např. ve snových obrazech doplněny o kovbojský klobouk, či o tzv. okruží, tedy renesanční hustě našasený bílý límec, jakožto aluze na dobu vzniku románu a tvůrčí aktualizaci založenou na inspiraci westernovým žánrem.

7.5 INSCENACE

Jan Mikulášek v případě Dona Quijota sahá snad ke všem jeho osvědčeným a typickým režijním prvkům a inscenace tak představuje jakousi syntézu jeho dosavadního vytříbeného režijního stylu. Promyšlený, nejenom originální a efektní, ale i efektivní nápad adaptovat Quijotovský mýtus do současných kulis televizního studia mu umožňuje nahlédnout sledované téma ve zcela nových a nečekaných souvislostech. Ostatně toto zmiňuje ostřílený Moderátor v podání Dušana Hřebíčka (toho času nového člena souboru Husa na provázku) již v úvodu svého výstupu před diváky: *„Vítejte u sledování jubilejního stého vysílání diskusního pořadu, který se pravidelně věnuje kulturním, sociálním a politickým fenoménům dnešní Evropy v nečekaných souvislostech.“* Právě o to se snaží i tvůrci v rámci osobité adaptace Dona Quijota.

¹⁶⁸ Tzv. Live Cinema, které propojuje za pomoci videokamer divadlo s filmem, je (a bylo) součástí mnohých divadelních počinů. Z nejvýraznějších a pro dané inscenace esenciálních v rámci současné české divadelní tvorby můžeme jmenovat např. i. *Kosmos* režiséra Ivana Buraje (premiéra 14. 11. 2019 v Národním divadle Praha) nebo i. *Putinovi agenti* (premiéra 8. 10. 2019 na Jatkách78 Praha) režisérky Petry Tejnorové. V minulosti tohoto principu využíval v rámci Laterny Magiky například režisér Evald Schorm v i. *Noční zkouška* (premiéra 5. 2. 1981) nebo později Antonín Máša v i. *Vivisekce* (premiéra 3. 3. 1987).

Už z prvního interview s hercem, který představuje Dona Quijota v jakémś novém výpravném filmu, je ovšem zřejmé, že jde o spíše inscenační hru s žánrem klasického diskusního pořadu. Herec v černých slunečních brýlích (opět odkaz k nějakému maskování tváře, persony, pocitů...) odpovídá velmi stroze a nekonkrétně na Moderátorovy otázky, ten se však snaží nenechat vyvést z míry. Zároveň v závěru jejich rozhovoru znejišťuje Moderátora odpovědí na otázku „*Máte třeba nějakou oblíbenou pasáž z Dona Quijota?*“ Kdy odpoví: „*Jo, docela se mi líbí vyprávění o tom bláznovi, co strká trubičku psům do prdele a nafukuje je jako balónky.*“ Moderátor se podivuje a tvrdí, že taková pasáž v románu určitě není. Nicméně v závěru inscenace mu ji jeho asistent předčítá, neboť je součástí Cervantesovy předmluvy ke čtenáři k druhému dílu románu.¹⁶⁹

Dušan Hřebíček v roli zkušeného televizního Moderátora, jemuž se postupem času začne moderování a debata tak nějak vymykat z rukou, se zároveň poměrně rychle propadá do svých iluzí a snů pramenících nejenom ze čtení Cervantesova románu, ale i z debaty samotné. Ta je přesným obrazem společnosti neschopné komunikace, kde si nikdo z hostů nedokáže naslouchat a každý si vede svoje plytké úvahy na dané téma. V jednu chvíli se vynořuje z úst jednoho hosta poznámka o tom, že „*Muslimové ustřelili Cervantesovi levou ruku.*“ Nikdo z hostů na zmíněný fakt, mj. pramenící z reality, že Cervantes v mládí jakožto voják doopravdy přišel vinou střelby o levou ruku v námořní bitvě u Lepanta v roce 1571,¹⁷⁰ v danou chvíli nereaguje. Později však na základě této zmínky začnou z provaziště padat utržené zakrvácené paže, kterých si všímá pouze Moderátor, neboť sledujeme jeho postupný propad do jiného světa. Tento skoro až hororový obraz může do jisté míry taktéž vycházet z románu, kdy Cervantes popisuje Quijotovu cestu do Barcelony,¹⁷¹ v jejímž rámci

¹⁶⁹ CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de. *PŘEDMLUVA KE ČTENÁŘI*. In: CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de. *Důmyslný rytíř Don Quijote de la Mancha*. Vyd. 17., (V Odeonu 2.). Přeložil Václav ČERNÝ. Praha: Odeon, 1966. Světová knihovna (Odeon). s. 350.

¹⁷⁰ Konkrétně šlo o čtvrtou osmansko-benátskou válku, známou také jako válka o Kypr, která probíhala v letech 1570-1573, vedenou mezi Osmanskou říší a Benátskou republikou, k níž se připojila tzv. Svatá liga (koalice křesťanských států vytvořená pod záštitou papeže, do níž patřilo Španělsko (s Neapolí a Sicílií), Janovská republika, Savojské vévodství, maltézský řád, Toskánské velkovévodství ad. Italské státy.) Viz *Wikipedie: Otevřená encyklopedie: Osmansko-benátská válka (1570–1573)* [online]. ©2023 [cit. 25.07.2023]. Dostupné z: <[https://cs.wikipedia.org/w/index.php?title=Osmansko-ben%C3%A1tsk%C3%A1_v%C3%A1lka_\(1570%E2%80%931573\)&oldid=22988285](https://cs.wikipedia.org/w/index.php?title=Osmansko-ben%C3%A1tsk%C3%A1_v%C3%A1lka_(1570%E2%80%931573)&oldid=22988285)>

¹⁷¹ CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de. *KAPITOLA LX o tom, co se přihodilo donu Quijotovi cestou do Barcelony*. In: CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de. *Důmyslný rytíř Don Quijote de la Mancha*. Vyd. 17., (V Odeonu 2.). Přeložil Václav ČERNÝ. Praha: Odeon, 1966. Světová knihovna (Odeon). s. 647-655.

se Sanchem narazili na stromy ověšené mrtvými těly lupičů: „*Sancho se zvedl a odešel s toho místa notný kus; mýnil se opřít o jiný strom, když tu ucítil, že se něco dotýká jeho hlavy, a zdvihnuv ruce, nahmatal dvě lidské nohy se střevíci i kalhotami. Zachvěl se strachem; odběhl k jinému stromu a zde ho potkalo totéž.*“¹⁷²

Tvůrčí inspiraci nalézáme i ve westernových filmech, které jako kdyby v současné době nahradili rytířské romány. Nejprve jde o drobné náznaky v podobě úvodní projekce zpomaleného záběru cválajících koní, nebo zmiňovaného kovbojského klobouku, později pak v divokou krvavou rvačku jako na Divokém západě mezi Asistentem s mečem a hosty, kteří se snaží zneškodnit Moderátora, jenž do kamer vyhrožuje, že se zastřelí, pokud se mu Dulcinea neozve. Bitka mimo jiné vede ke ztrátě několika zubů Moderátora, což opět souvisí s konkrétní situací v románu,¹⁷³ kdy Don Quijote přichází o zuby v rámci bitvy se stádem ovcí a skopců, jež se mu jeví jako vojsko. Zuby mu nicméně nevymlátí ovce ani skopci, nýbrž odletivší kamenivo. V inscenaci je situace navíc následně vtipně vypointovaná: všechny postavy se po bitvě proberou, začnou přinášet skleničky a láhev šampaňského na připitek a my spolu s Moderátorem zjišťujeme, že se jedná o předem připravené překvapení ke stému jubilejnímu dílu. Moderátor, ale i divák však zůstávají v rozpacích, je-li tomu skutečně ještě tak.

Nejpůsobivější je každopádně metaforický obraz proslule a povědomě nejznámějšího marného boje s větrnými mlýny, který je do televizního studia přenesen jako Moderátorův souboj s televizními kamerami, jakožto symbolem celého zvráceného masmediálního průmyslu, které se hlavní hrdina snaží beznadějně a tragikomicky zneškodnit za pomoci meče. Jednou pro vždy se tak z něj stává novodobý rytíř Smutné Podoby.

Typické režijní prvky pro inscenaci jsou: práce se skoro až filmovým stříhem, nadsázkou, groteskou, metaforami a symbolikou, různými aluzemi, zcizujícími efekty např. v podobě inscenovaných přestávek nebo dvou komentujících písní, kdy jednu, s názvem „Dulcinea“¹⁷⁴ zpívá Moderátor a druhou „It’s Over“¹⁷⁵ před

¹⁷² Tamtéž. s. 648.

¹⁷³ CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de. *KAPITOLA XVIII kde se líčí rozmluva Sancha Panzy s jeho pánem donem Quijotem a jiná dobrodružství, hodná vypravování.* In: CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de. *Důmyslný rytíř Don Quijote de la Mancha.* Vyd. 17., (V Odeonu 2.). Přeložil Václav ČERNÝ. Praha: Odeon, 1966. Světová knihovna (Odeon). s. 92-99.

¹⁷⁴ Píseň *Dulcinea* pochází z muzikálu *Muž z kraje La Mancha* z roku 1965, inspirovaného příběhem Dona Quijota.

¹⁷⁵ Píseň *It’s Over* (v překladu Je po všem) od Roye Robinsona zazní před epilogem, poté, co se postava Moderátora setká s Dulcineou a ztrácí veškeré iluze.

závěrem inscenace jedna z hostek. Příznačné pro inscenaci je i multifunkční zapojení herců, kteří v jednu chvíli představují debatující vědecké odborníky, v další moment hrají na hudební nástroje nebo ovládají kamery.

Mikulášek tak za pomoci zmíněných prvků vytváří dokonalý surreální svět hlavní postavy, kdy se v rámci diskuse plné klišé dovedené do absurdních výšin skutečnost prolíná s iluzí, a pozvolna graduje jeho marné úsilí až do hořkého setkání s Dulcineou, které ale přináší prozření. Skutečnost zkrátka neexistuje. A fikce nás neuspokojí, zvláště je-li mediálně manipulována. Stejně jako bezobsažné žvatlání, které zabije každou pravdu. Vše je nicméně dovedeno do klidného melancholického závěru, kdy sedí Moderátor spolu se svým Asistentem u ohýnku, jako u nějakého táboráku. Oheň symbolizuje jednak očistu, konec, ale také přináší teplo, světlo, tedy jakousi naději. Hlavně však jde o návrat k prastarým kořenům civilizace, kdy se pravěcí lidé dívali do plamenů ohně podobně jako my dnes na televizi. Obě postavy do ohně přikládají stránky ze Cervantesova románu a fotografie vysněné Dulciney, kterou měl Asistent najít a zpívají melancholickou folkovou píseň „*Růže z papíru*“ od Brontosaurů, jejíž text koresponduje s Moderátorovou situací: „*Do tvých očí jsem se zbláznil a teď nemám, nemám klid. [...] Stále někdo říká: „Vzbud’ se!“ [...] V tomhle smutném světě jsi má naděj na víru, že nebe modrý ještě smysl má.*“

7.6 OHLASY

Inscenace v kritických reflexích získala vesměs pozitivní ohlasy.¹⁷⁶ Recenzenti zpravidla zdůrazňují nadmíru zdařilý nápad přenést románu do současných společensko-kulturně-politických reálií, které spolu s výborným hereckým souborem výstižně komentují dnešní pře-informovanou dobu, v níž aby se pravdy a skutečnosti člověk dohledal.

Marcela Magdová v reflexi v Divadelních novinách k tvůrčí interpretaci podotýká důležitý poznatek s odkazem na postmoderní současnost: „*Brněnská interpretace také vychází z teze literárního vědce a překladatele Václava Černého, kterou uveřejnil ve studii Cervantes a [jeho] Don Quijote v roce 1931.*“¹⁷⁷ A parafrázuje následující část Černého teze: „*Don Quijote ukázal neslučitelnost*

¹⁷⁶ Úspěšnost inscenace dokazují mj. i nominace ve dvou kategoriích Cen Divadelních novin za sezonu 2019/20, a sice za režii Jana Mikuláška a herecký výkon Dušana Hřebíčka. Nominována byla i na Cenu Marka Ravenhilla za rok 2019 za nejlepší inscenaci současné hry.

¹⁷⁷ MAGDOVÁ, Marcela. *Quijotovský mýtus v hledáčku televizních kamer* [online]. 25.11.2019 [cit. 23.07.2023]. Dostupné z: <<https://www.divadelni-noviny.cz/don-quiote-husa-na-provazku-recenze>>

romantického ideálu rytířského s rodící se moderní dobou, směšnou absurdnost a neúspěšnost snu o dokonalé lásce a dokonalé cti ve společnosti na jiných principech založené.“¹⁷⁸ Vzápětí v souvislosti s citací popisuje Mikulášková Quijota 21. století, který je „navíc hrdinou postmoderny, doby rozpadu veškerých konceptů a pravd. Jeho imaginární souboj vedený v přímém přenosu je výstižným symbolem nesmyslnosti naší (dez)informacemi přebujelé společnosti.“¹⁷⁹ V závěru své recenze pak dodává: „V Quijotovi [...] se šťastně sešel návrat s (re)startem.“¹⁸⁰ Pro Jana Mikuláška je to nový začátek nebo snad zdařilý a smysluplný návrat k původní estetice, jíž nikdy nechyběla výbušná dávka intelektu. V kontextu jeho dosavadních prací jde o nejpolitictější inscenaci. Pro zbytek inscenačního týmu a celý Provázek je to výrazný příslib do budoucnosti.“¹⁸¹ Po Donu Quijotovi v Huse na provázku Mikulášek inscenoval ještě podobně úspěšný *Chazarský slovník* (premiéra 25. ledna 2022) podle postmoderního románu ve formě fiktivního lexikonu srbského spisovatele a literárního vědce Milorada Paviće.

Recenzent Lukáš Dubský shrnuje svůj dojem z představení v následujícím odstavci: „Mikulášková inscenace sleduje hned několik nosných témat, není ale naštěstí významově přehlčená. Nejzásadnější je přitom obraz člověka, který má problém s pochopením okolního světa, jehož relativita překročila únosnou mez. Je to téma moderní, reflektující naši dobu nazývanou jako postfaktická. Don Quijote je tak vlastně docela přirozeně současným hrdinou, svůj souboj s větrnými mlýny by mohl vést klidně teď a tady.“¹⁸²

Oproti tomu například Aneta Trnová ve své recenzi píše o tom, že Mikulášek nedokázal zajímavé a v současné době velice přitažlivé téma dostatečně vytěžit: „Naťukává sice mnoho dílčích témat jako například nesnadné prosazování žen v mužském prostředí, přátelství nebo sebedestruktivní neschopnost oprostít se od

¹⁷⁸ CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de a Václav ČERNÝ. *Důmyslný rytíř Don Quijote de la Mancha*. Praha: Melantrich a.s., 1931. sv. 1, s. 16.

¹⁷⁹ MAGDOVÁ, Marcela. *Quijotovský mýtus v hledáčku televizních kamer* [online]. 25.11.2019 [cit. 23.07.2023]. Dostupné z: <<https://www.divadelni-noviny.cz/don-quiote-husa-na-provazku-recenze>>

¹⁸⁰ Magdová naráží jednak na návrat Jana Mikuláška do Divadla Husa na provázku a jednak na nové umělecké vedení divadla.

¹⁸¹ MAGDOVÁ, Marcela. *Quijotovský mýtus v hledáčku televizních kamer* [online]. 25.11.2019 [cit. 25.07.2023]. Dostupné z: <<https://www.divadelni-noviny.cz/don-quiote-husa-na-provazku-recenze>>

¹⁸² DUBSKÝ, Lukáš. *Kde hledat skutečnost?* [online]. [cit. 26.07.2023]. Dostupné z: <<https://www.i-divadlo.cz/recenze/kde-hledat-skutecnost>>

*minulosti, žádné z nich však nedovede plně do konce.*¹⁸³ Podle recenzentky inscenace působí na základě mnohých scén a výstupů ploše a nesoudržně, „pouze jako nahodilý sled útržků vzpomínek pomateného člověka.“¹⁸⁴

Marie Reslová vidí problém v tvůrčí snaze „vtáhnout do hry další dvě klíčové románové postavy. Sancho Panza se proměnil v moderátora lehce šikanovaného a poněkud zanedbaného asistenta, který má za úkol najít nadřizenému vysněnou ženu z fotografie. Milanu Holendovi role neposkytuje příliš velký prostor ani mnoho šancí přesáhnout rozměr čistě služebné postavy.“¹⁸⁵ Podobně tomu podle Reslové je i s postavou Dulciney, které autoři přisoudili jedinou scénu, sice jednu v inscenaci z nejdojemnějších, ale ve výsledku je daná scéna pouze jedním „z několika závěrů inscenace, které režisér publiku nabízí. Jako by si už nedokázal vybrat ten pravý.“¹⁸⁶ Tyto „závěry“, o nichž Reslová mluví, mohou ovšem také do jisté míry korelovat s tématem inscenace, a sice marné snahy o hledání pravdy.

¹⁸³ TRNOVÁ, Aneta. *Don Quijote v Huse na provázku nedokázal zajímavé téma vytěžit, inscenaci chybí celistvost* [online]. [cit. 26.07.2023]. Dostupné z: <<https://www.informuji.cz/clanky/7238-don-quiote-v-huse-na-provazku-nedokazal-zajimave-tema-vytezit-inscenaci-chybi-celistvost/>>

¹⁸⁴ Tamtéž.

¹⁸⁵ RESLOVÁ, Marie. *Recenze: Don Quijote v Brně objevuje, kde začaly potíže s rozlišením iluze a reality* [online]. [cit. 26.07.2023]. Dostupné z: <<https://magazin.aktualne.cz/kultura/divadlo/don-quiote-husa-na-provazku-recenze/r~dffa988e049511ea926e0cc47ab5f122/>>

¹⁸⁶ Tamtéž.

Závěr

Snad se mi textem této práce podařilo doložit funkčnost jejího rozdělení do tří částí. V první z nich se zabývám vztahem textu a divadla. Kromě úvodního teoretického vymezení definic divadla, textu, dramatu, dramatizace, adaptace ad. termínů, pojmenovávám a nastiňuji různé možnosti a současné tvůrčí tendence spjaté se zacházením s předlohou různého typu a její následnou interpretací.

V druhé části se soustředím na dosavadní divadelní tvorbu Jana Mikuláška. Na základě jeho uměleckých počinů vytvářím kategorie různých textových materiálů, s nimiž Mikulášek pracuje, abych dokázal širokost škály režisérova záběru, co se původních předloh týče.

Třetí kapitolu, z hlediska zkoumaného problému nejzásadnější část diplomové práce, pak utváří pět analýz vybraných inscenací, kde základní tvůrčí materiál tvoří právě různé textové předlohy – reportáže v případě i. *Gottland*, korespondence Voskovce a Wericha v i. *Korespondence V+W*, deníky Pavla Juráčka v i. *Zlatá šedesátá*, drama bratří Mrštíků *Maryša* ve stejnojmenné inscenaci a román *Důmyslný rytíř Don Quijote de la Mancha* v případě i. *Don Quijote*. Zároveň se všechna díla nějakým způsobem dotýkají určité intertextuality, tedy tvůrčí potřebou vést s všeobecně známými díly, osobnostmi, představami nebo mýty kolem nich vytvořenými jakýsi dialog. S mýtem českého národa a češství, s osobnostmi Jana Wericha a Jiřího Voskovce, Pavla Juráčka a všeobecným povědomím o období tzv. „zlatých“ šedesátých let, či obecnou představou o Maryše a jejím uvádění, anebo v posledním případě s tématem donkichotství. Za pomoci těchto rozborů představuji Mikuláškův režijně-dramaturgický přístup k daným textovým předlohám a mýtům.

Docházím přitom k závěru, že režiséřův přístup je do značné míry eklektický a ovlivněn různými faktory. Nejvíce se asi přibližuje tvůrčím tendencím postmoderního divadla, kdy si umělci vybírají a inspirují se různými i neuměleckými materiály, pracují s mnohými (populárními a tím pádem známými) odkazy, aluzemi, symboly, metaforami a vytváří vlastní specifický obraz dané problematiky. Mikulášek tak činí hlavně na základě vizuální podoby inscenace (převážně ve spolupráci se scénografem a kostýmním výtvarníkem Markem Cpinem), která leckdy záměrně přehlušuje a zastiňuje původní textový materiál. Zároveň však jde o režiséra, který inscenované předlohy pečlivě čte a na základě témat a motivů, které původní dílo obsahuje, skládá vlastní aktuální, někdy hlavně efektní, jindy i efektivní obraz světa. Mnohdy přitom kriticky nahlíží na různá

obecně známá témata a snaží se je svými počiny a interpretacemi demytologizovat, zpochybňovat nebo zkoumat z jiných perspektiv.

Je to vidět i na jeho zacházení s textovým materiálem, který ve většině případů slouží spíše jako jakési alibi, na jehož základě s použitím jmenovaných postmoderních prvků, spolu s výraznou hereckou stylizací, skoro až filmovým střihem a prvky Brechtova epického divadla (komentování, songy, neustálé znejišťování a aktivizace diváka, ...) staví vlastní originální text a aktuální výpověď. Kromě *Gottlandu*, kde si spolu s Markem Pivovarem vytvořili v podstatě vlastní text, i když mnoho úryvků je z předlohy doslovně přejatých, je toto zacházení nejvíce patrné na analyzovaném *Donu Quijotovi*, zasazeném do současnějšího televizního studia. Na první pohled z románu jako takového v tomto případě nezbylo téměř nic, maximálně několik úryvků, i přestože se k němu tvůrci odvolávají. Ovšem při podrobnějším zkoumání a rozboru zjistíme, že inspirací a podobností s románem nalezneme poměrně mnoho. Ať už je to motiv cesty, snění, nepochopení nebo vzdoru hlavního hrdiny vůči jeho době, kterou nechápe a jež nechápe jeho. Jde přitom o jaksi extrémní polohu v rámci Mikuláškovy tvorby. Některé jeho jiné divadelní adaptace pracují totiž i s konkrétními postavami a syžetem románu, který do značné míry divákovi převypravují.

Tím ovšem narážíme na jeden důležitý faktor v rámci Mikuláškovy tvorby. A tím je práce s diváckou znalostí předlohy. Ať mající podobu určitého obecného povědomí, jak je tomu u *Maryši*, nebo ve formě obecně kolujícího mýtu, jako je tomu u *Dona Quijota*. Jako odlišný příklad zacházení s předlohou mohu uvést inscenaci, kterou se v rámci této práce nezabývám, a sice Balzacovy *Ztracené iluze* (premiéra 4. září 2021 v Divadle Na zábradlí). Dílo okolo sebe žádný mýtus nemá a zároveň není v širším obecném povědomí tolik známé, zajisté pak ne jeho syžet. Proto se jej tvůrci rozhodli v divadelní zkratce a s několikaletými jevištními aktualizacemi divákovi převyprávět.

Oproti tomu v případě *Dona Quijota* tvůrci přispívají svou inscenací další možnou interpretací mýtu této světoznámé postavy, přičemž s ním vedou dialog, méně pak se Cervantesem, jakožto původním autorem. U *Maryši*, jakožto kanonickému dílu české literatury, které je mnoha lidem povědomě známé, jim proto nedělá problém dílo seškrtat do co nejsrozumitelnějších obrazů, bez známek vyšší psychologizace postav a jejich jednání, a vytvořit tak působivý mrazivý obraz vzdoru mladé ženy v utiskovaných podmínkách společnosti, v níž žije.

Inscenace *Korespondence V+W* a *Zlatá šedesátá* si jsou v lecčem z hlediska nakládání s předlohou podobné a v tomto konkrétním výběru v rámci diplomové práce i nejbližší. V obou inscenacích je totiž původní textový materiál (resp. jeho dramaturgyní vybrané úryvky) do značné míry nadřazen oné Mikuláškově vizualitě. Tvůrci pracují primárně s nedialogickými texty, které jsou ozvláštněny či doplněny výraznými stylizovanými scénickými obrazy a hereckými akcemi, v některých případech do značné míry ilustrativními, nikoliv však na úkor textu samotného. I v těchto případech jde o tvůrčí dialog s divákem a jeho povědomou obeznámeností s danými osobnostmi a obdobím. V případě *Korespondence V+W* adaptace představuje Jiřího Voskovce a Jana Wericha v lidštvější a dramatičtější podobě, ne pouze jako nedotknutelné umělce a vždy se smějící klauny hýřící moudrostmi. U *Zlatých šedesátých* vedou tvůrci spolu s postavou (resp. postavami, jakožto různými podobami) Pavla Juráčka dialog s idealizovaným povědomím o šedesátých letech, které jsou obecně vnímány právě jako „zlaté“ v kontextu kulturního vzestupu, pramenící z uvolnění v oblasti politiky a cenzury.

Průsečíkem všech analyzovaných inscenací je také téma člověka, jakožto jedince žijícího ve společnosti, nebo téma lidí žijících v určité době či společnosti, které nerozumí, nebo jež nerozumí jemu. Na dané je pak nahlíženo prismatickým chmurných dějin nebo tlaku okolí. To vše nicméně činí Mikulášek s nadhledem, ironií, trpkostí, kontrastem a téměř vždy s kritickým komentářem. Otázka češství, resp. české společnosti hraje v inscenacích taktéž významnou roli. Je na ní nahlíženo především negativním a kritickým prismatickým s občasnou tendencí vystavět tento pohled do co možná nejvyššího stádia trapnosti, které se ovšem mění v rámci jevištního tvaru a následné komunikace s divákem v tragi-komickou podívanou na sebe samé: „*Když se zkříží prase se včelou, vznikne co? Vznikne pilný malý český člověk, ale porád je to svině.*“¹⁸⁷ Prohlašuje postava Wericha v *Korespondenci V+W*.

I nadále považuji Mikuláškovu tvorbu za inspirativní a hodnou dalšího zkoumání, a to i přes fakt, že se režisér mnohdy ve svých dílech sám opakuje a používá podobné principy. Nicméně při takovém množství divadelních děl, které má režisér na svém kontě, jde o něco, čemu se zřejmě žádný umělec nemůže vyhnout. Přesto jej stále považuji v mnohých aspektech za jednoho z nejvýznamnějších českých režisérů, nebojících se experimentovat i za cenu případné divácké nevděčnosti a nedocenění nebo prostého nepochopení.

¹⁸⁷ VOSKOVEC, Jiří a Jan WERICH, MATĚJKA, Ladislav, ed. *Korespondence II*. Praha: Akropolis, 2007. s. 288.

Seznam použitých zdrojů

10 000 donkichotů!: sezona 2019–2020 [online]. [cit. 02.08.2023]. Dostupné z: <<https://www.provazek.cz/cs/10-000-donkichotu>>

ANDĚLOVÁ, Simona. *Netradiční Don Quijote ožívá na Provázku* [online]. 31.10.2019. [cit. 23.07.2023]. Dostupné z: <<https://www.divadlo.cz/?clanky=netradicni-don-qui-jote-oziva-na-provazku>>

BĚLOHOUBKOVÁ, Klára. *Korespondence V+W I. - III. jako teatrologický pramen*. 2015. Diplomová práce. Univerzita Karlova, Filozofická fakulta, Katedra divadelní vědy. Vedoucí práce Just, Vladimír.

BENEŠOVÁ, Michala, Renata DYBALSKA a Lucie ZAKOPALOVÁ. *Fenomén: polská literární reportáž*. Praha: Univerzita Karlova v Praze, nakladatelství Karolinum, 2016. ISBN 978-80-246-3282-7.

CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de. *Důmyslný rytíř Don Quijote de la Mancha*. Přeložil Václav ČERNÝ. Praha: Melantrich, 1931. Melantrichova knižnice.

CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de. *Důmyslný rytíř Don Quijote de la Mancha*. Vyd. 17., (V Odeonu 2.). Přeložil Václav ČERNÝ. Praha: Odeon, 1966. Světová knihovna (Odeon).

CERVANTES Y SAAVEDRA, Miguel de, Jan MIKULÁŠEK a Martin SLÁDEČEK. *Don Quijote. Neskutečná diskusní show o skutečnosti*. Pracovní text hry. Verze 23. 10. 2019. Divadlo Husa na provázku, 2019.

CÍSAŘ, Jan. *Proměny divadelního jazyka*. Praha: Melantrich, 1986. Estetika divadelní a filmové tvorby.

CÍSAŘ, Jan. *RECENZE: Maryša. Některá učiněná rozhodnutí přinášejí jenom zkázu* [online]. 04.12.2017. [cit. 18.07.2023]. Dostupné z: <https://www.lidovky.cz/orientace/kultura/recenze-marysa-nektera-ucinena-rozhodnuti-prinaseji-jenom-zkazu.A171201_101344_In_kultura_jto>

CÍSAŘ, Jan. *Základy dramaturgie*. 2. vydání. Praha: Nakladatelství Akademie múzických umění v Praze, 2020. ISBN 978-80-7331-540-5.

ČERNÝ, František. *Kapitoly z dějin českého divadla*. Praha: Academia, 2000. ISBN 80-200-0782-2.

ČERNÝ, Václav, Hana SALAJKOVÁ a Jan ŠULC, KABÍČEK, Jaroslav, ed. *Tvorba a osobnost II*. Praha: Odeon, 1993. ISBN 80-207-0437-X.

ČERVENKA, Miroslav a Marie KUBÍNOVÁ. *O poetice literárních druhů*. Praha: Ústav pro českou literaturu Akademie věd České republiky, 1995. Ursus. ISBN 80-85778-10-6.

DUBSKÝ, Lukáš. *Kde hledat skutečnost?* [online]. [cit. 26.07.2023]. Dostupné z: <<https://www.i-divadlo.cz/recenze/kde-hledat-skutecnost>>

DYK, Viktor. *Zmoudření Dona Quijota: Tragedie o pěti aktech*. V Praze: Spolek českých bibliofilů (vytiskla "Grafia"), 1913. Kniha Spolku českých bibliofilů.

FORBELSKÝ, Josef. *DON QUIJOTE – SMĚŘUJÍCÍ HRDINA?* [online]. [cit. 01.08.2023]. Dostupné z: <<https://www.advojka.cz/archiv/2005/2/don-qui-jote-smerujici-hrdina>>

FOUSEK, Michal, ed. *Don Quijote v proměnách času a prostoru: sborník ze symposia pořádaného v Praze 24. a 25. února 2005 = Don Quijote a través del tiempo y el espacio : actas del simposio celebrado en Praga del 24 al 25 de febrero de 2005*. Praha: Univerzita Karlova, Filozofická fakulta, 2005. ISBN 80-7308-098-2.

FUCHS, Georg. *Revoluce divadla*. In: *Scénografie: výběr článků ze zahraničních časopisů*. Praha: Divadelní ústav, 1965, **1965**(4), s. 17-21.

GOTTLAND. In: *NÁRODNÍ DIVADLO MORAVSKOSLEZSKÉ*. č. 4. [online]. [cit. 03.07.2023]. Dostupné z: <https://www.ndm.cz/userfiles/archiv_priloh/newsletter/casopis/2010-2011/aprilove-cislo-1298558076.pdf>

HAVEL, Václav a Jan ŠULC. *Eseje a jiné texty z let 1970-1989: Dálkový výslech*. Praha: Torst, 1999. ISBN 80-7215-090-1.

HONZL, Jindřich a Milan OBST. *Divadélko pro 99: [o Jindřichu Honzlovi, Divadélku pro 99 a divadlech poezie vůbec]*. Praha: Orbis, 1964.

HOŘÍNEK, Zdeněk. *Drama, divadlo, divák*. 3., rozš. vyd. [i.e. 2. české, rozš. vyd.]. Brno: Janáčkova akademie múzických umění v Brně, 2008. ISBN 978-80-86928-46-3.

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

HOŘÍNEK, Zdeněk. *Mezi dvěma texty*. In: *Divadelní revue*, roč. 2, č. 1, 1991, s. 17-28. ISSN: 0862-5409.

HRBOTICKÝ, Saša. *Recenze: Maryša v Národním patří k tomu nejlepšímu, co lze u nás vidět. Má čistou formu i silný apel* [online]. 25.11.2017. [cit. 18.07.2023]. Dostupné z: <<https://magazin.aktualne.cz/kultura/recenze-marysa-v-narodnim-patri-k-tomu-nejlepsimu-co-lze-u-n/r~795b309cd1bc11e7aabeac1f6b220ee8/>>

HRDINOVÁ, Radmila. *RECENZE: Maškary, kelímky ani pieta Maryše nepomohly* [online]. 24.11.2017 [cit. 18.07.2023]. Dostupné z: <<https://www.novinky.cz/clanek/kultura-recenze-maskary-kelimky-ani-pieta-maryse-nepomohly-40052784>>

HULEC, Vladimír. *Kdo neskáče, není Čech*. *Reflex* 22, 2011, č. 7, s. 58-59. ISSN: 0862-6634.

JANOUŠEK, Pavel. *Rozměry dramatu: autorský subjekt a vývojové proměny poetiky českého meziválečného dramatu*. Praha: Panorama, 1989. Dramatická umění (Panorama).

JAROŠ, Jan. *Před 85 lety se narodil Pavel Juráček, jeden z tvůrců československé nové vlny* [online]. [cit. 03.08.2023]. Dostupné z: <<https://program.rozhlas.cz/pred-85-lety-se-narodil-pavel-juracek-jeden-z-tvurcu-ceskoslovenske-nove-vlny-8255163>>

JÍROVÁ, Kateřina. *Máme dost sil, abychom se za divadlo ještě prali*. [online]. 30.07.2013 [cit. 11.07.2023]. Dostupné z: <<https://www.i-divadlo.cz/rozhovory/dora-vicenikova-mame-dost-sil-abychom-se-za-divadlo-jeste-prali>>

JURÁČEK, Pavel, Dora VICENÍKOVÁ a Jan MIKULÁŠEK. *Zlatá šedesátá aneb Deník Pavla J.*. Pracovní text hry. Divadlo Na zábradlí. Praha, 2013.

JURÁČEK, Pavel, LUKEŠ, Jan, ed. *Deník: (1959-1974)*. Praha: Národní filmový archiv, 2003. Knihovna Iluminace. ISBN 80-7004-110-2.

JUSTL, Vladimír a Emanuel MACEK. *Bratři Mrštíkové*. Praha: Divadelní ústav, 1963.

KALUTA, Izabela a Lucie ZAKOPALOVÁ. *Polská škola reportáže*. Katalog. Praha: Polský institut v Praze a krakovský institut knihy – The Book Institute, 2012.

KICHOTÁNÍ. In: *Amatérská scéna: dvouměsíčník pro otázky amatérského divadla a uměleckého přednesu*. Praha: Informační a poradenské středisko pro místní kulturu [IPOS], 1984(7), s. 5.

Klaus: *Jsem novodobý Don Quijote bojující proti ekodiktatuře* [online]. 09.11.2007 [cit. 23.07.2023]. Dostupné z: <<https://www.novinky.cz/clanek/domaci-klaus-jsem-novodoby-don-quijote-bojujici-proti-ekodiktature-40176029>>

KLUSÁK, Pavel. *Marie Kratochvílová o Deníku Pavla Juráčka: Chci zde psát s takovou svobodou...* [online]. 28.01.2019 [cit. 12.07.2023]. Dostupné z: <<https://vltava.rozhlas.cz/marie-kratochvilova-o-deniku-pavla-juracka-chci-zde-psat-s-takovou-svobodou-7748664>>

KOLÁŘ, Jan. *Ze života stoprocentních mužů*. [online]. 9. 12. 2010. [cit. 06.07.2023]. Dostupné z: <<https://www.divadelni-noviny.cz/ze-zivota-stoprocentnich-muzu>>

KOPECKÝ, Jan. *úvod*. In: BERNARD, Jan. *Co je divadlo*. Praha: SPN, 1983.

KOPECKÝ, Lukáš. *Režijní tvorba Jana Mikuláška v brněnském Divadle Reduta* [online]. Brno, 2012. Dostupné z: <https://theses.cz/id/kpnuo3/>. Bakalářská práce. Janáčkova akademie múzických umění, Divadelní fakulta. Vedoucí práce doc. MgA. Martin Štoll, Ph.D., prof. MgA. Zbyněk Srba, Ph.D.

KOVAŘÍK, Petr. *Tragédie filmového osudu*. In: *Večerník - Praha: list všech Pražanů*. Praha: Pragoprint, 2003(154), s. 17. ISSN 1210-1117.

KREČMEROVÁ, Gabriela. *Tempo a rytmus ve vybraných inscenacích Jana Mikuláška a Vladimíra Morávka* [online]. Brno, 2017. Dostupné z: <https://is.jamu.cz/th/uaerj/>. Diplomová práce. Janáčkova akademie múzických umění, Divadelní fakulta. Vedoucí práce Ivo KROBOT.

KUČERA, Štěpán. *Největší lekce dona Quijota: důmyslný derviš Sidi Hamet Ibn Enheli a voják Saaverda*. Brno: Druhé město, 2021. ISBN 978-80-7227-871-8.

KUNDERA, Milan. *Zneuznávané dědictví Cervantesovo*. V Brně: Atlantis, 2005. ISBN 80-7108-258-9.

LEHMANN, Hans-Thies. *Postdramatické divadlo*. Bratislava: Divadelný ústav, 2007. Svetové divadlo. ISBN 978-80-88987-81-9.

LJUBKOVÁ, Marta. *Alois a Vilém Mrštíkové, Maryša*. Programová brožura k inscenaci Maryša. Praha: Národní divadlo, [2017]. ISBN 978-80-7258-641-7.

MAGDOVÁ, Marcela. *Quijotovský mýtus v hledáčku televizních kamer* [online]. 25.11.2019 [cit. 23.07.2023]. Dostupné z: <<https://www.divadelni-noviny.cz/don-quiote-husa-na-provazku-recenze>>

MACHALICKÁ, Jana. *O hnědé hmotě v Gottlandu* [online]. 25. 1. 2011 [cit. 02.08.2023]. Dostupné z: <https://www.lidovky.cz/domov/o-hnede-hmote-v-gottlandu.A110125_000038_In_noviny_sko>

MAREČEK, Lubomír. *RECENZE: Z dopisů V+W vznikl v brněnské Redutě malý zázrak* [online]. 20.11.2010 [cit. 11.07.2023]. Dostupné z: <https://www.idnes.cz/kultura/divadlo/recenze-z-dopisu-v-w-vznikl-v-brnenske-redute-maly-zazrak.A101120_111332_divadlo_jaz>

MAREČEK, Luboš. *Žádná zlatá selanka*. Lidové noviny, 16.04.2013, č. 89, s. 8. ISSN: 0862-5921.

MENCLEROVÁ, Kateřina. *Gottland Gottland Dvě cesty k divadelnímu tvaru* [online]. Brno, 2012. Dostupné z: <<https://theses.cz/id/dmn363/>>. Bakalářská práce. Janáčkova akademie múzických umění, Divadelní fakulta. Vedoucí práce prof. PhDr. Miroslav Plešák.

MERENUS, Aleš, Iva MIKULOVÁ a Jitka ŠOTKOVSKÁ, ed. *Text a divadlo*. Praha: Academia, 2019. Theatrologica. ISBN 978-80-200-3108-2.

MERENUS, Aleš. *Dva texty dramatu (také ve vybraných inscenacích režiséra Jana Mikuláška)* [online]. Brno, 2011. Dostupné z: <https://is.jamu.cz/th/qlwhb/>. Bakalářská práce. Janáčkova akademie múzických umění, Divadelní fakulta. Vedoucí práce Josef KOVALČUK.

MERENUS, Aleš. *Geneze a vývojové proměny české dramatizační praxe ve 20. a 21. století pohledem konceptu tří os*. Bohemica litteraria. 2013, roč. 16, č. 1. ISSN 1213-2144.

MOČIČKA, Jiří. *Režisér Jan Mikulášek a jeho práce s hercem* [online]. Olomouc, 2013. Dostupné z: <https://theses.cz/id/lqgjcs/>. Bakalářská práce. Univerzita Palackého v Olomouci, Filozofická fakulta. Vedoucí práce Doc. PhDr. Jiří Štefanides.

MRŠTÍK, Alois a Vilém MRŠTÍK. *Maryša: [drama v pěti jednáních]*. V nakl. Artur vyd. 3. Praha: Artur, 2012. D (Artur). ISBN 978-80-87128-83-1.

MRŠTÍKOVÉ, Alois a Vilém. *Maryša*. Pracovní text hry. Národní divadlo, 2017.

MÜLLER, Richard a Pavel ŠIDÁK, ed. *Slovník novější literární teorie: glosář pojmů*. Praha: Academia, 2012. Literární řada. ISBN 978-80-200-2048-2.

Muzeum Karla Gotta - Jevany (muzeum) [online]. [cit. 10.07.2023]. Dostupné z: <https://www.krasnecsko.cz/lokalita_detail.php?id=21952-muzeum-karla-gotta-jevany-muzeum&strana=>

NEKULA, Marek, KARLÍK, Petr a Jana PLESKALOVÁ, ed. *TEXT*. CzechEncy: nový encyklopedický slovník češtiny [online]. Dostupné z: <https://www.czechency.org/slovník/TEXT>.

NĚMEC, Jan. *Rychle převinutý Juráček*. Respekt 24, 2013, č. 17, s. 61. ISSN: 0862-6545.

NĚMEC, Jan. *Vrnění českého Iva: V Ostravě uvádějí dramatinizovaný Gottland*. Respekt 22, 2011, č. 5, s. 66. ISSN: 0862-6545.

PAVLOVSKÝ, Petr, ed. *Základní pojmy divadla: teatrologický slovník*. Praha: Libri, 2004. ISBN 80-7277-194-9.

PÍPOVÁ, Kateřina. *O KNIZE GOTTLAND VYDANÉ U NAŠICH SEVERNÍCH SOUSEDŮ INFORMUJE KATEŘINA PÍPOVÁ*. In: *Tvar: literární obydlení*. Praha: Klub přátel Tvaru, 2007,(11), s. 9. ISSN: 0862-657X

PIVOVAR, Marek. *Gottland*. Divadelní program. Ostrava: Národní divadlo moravskoslezské, 2011.

POKORNÁ, Tereza. *K Zlatým šedesátým (Juráčkův Deník na jevišti)* [online]. 06.05.2013 [cit. 13.07.2023]. Dostupné z: <<https://www.bubinekrevolveru.cz/k-zlatym-sedesatym-jurackuv-denik-na-jevisti>>

Přehledný kulturní slovník: Literatura, hudba, film, divadlo, výtvarné umění, architektura. Praha: Mladá fronta, 1964.

Příspěvatelé Wikipedie, *Hnědá*. [online] *Wikipedie: Otevřená encyklopedie*. ©2023 [cit. 10.07.2023]. Dostupné z: <<https://cs.wikipedia.org/w/index.php?title=Hn%C4%9Bd%C3%A1&oldid=22877062>>

RAITEROVÁ, Eliška. *Pavel Juráček jako trucovité a nesnesitelné děcko. Divadlo Na zábradlí uvedlo adaptaci knihy Dani Horákové* [online]. 4. 5. 2023. [cit. 04.08.2023]. Dostupné z: <<https://denikn.cz/1137017/pavel-juracek-jako-trucovite-a-nesnesitelne-decko-divadlo-na-zabradli-ovedlo-adaptaci-knihy-dani-horakove/>>

RESLOVÁ, Marie. *Gottland. Jan Mikulášek na scéně uvedl žurnalistický román o Čechách*. Hospodářské noviny, 26. 1. 2011, s. 10. ISSN: 0322-7774.

RESLOVÁ, Marie. *Maryša umazaná od mouky* [online]. 14.12.2017 [cit. 18.07.2023]. Dostupné z: <<https://www.divadelni-noviny.cz/narodni-divadlo-alois-a-vilem-mrstikove-marysa-recenze>>

RESLOVÁ, Marie. *Recenze: Don Quijote v Brně objevuje, kde začaly potíže s rozlišením iluze a reality* [online]. [cit. 26.07.2023]. Dostupné z: <https://magazin.aktualne.cz/kultura/divadlo/don-quiote-husa-na-provazku-recenze/r~dfffa988e049511ea926e0cc47ab5f122/>

RICHTER, Luděk. *50 loutkářských Chrudimí: vývoj českého loutkového divadla v zrcadle festivalu*. Praha: Dobré divadlo dětem, 2001. ISBN: 80-7068-156-X.

Scéna divadelního představení Korespondence V+W. In: *Česká cena za architekturu* [online]. 2016 [cit. 11.07.2023]. Dostupné z: <<https://ceskacenaazaarchitekturu.cz/rocniky/2016/scena-divadelniho-predstaveni-korespondence-vw>>

SIEGLOVÁ Tereza a Jakub ŠKORPIL. *VZDÁLIT SE VŠEDNOSTI. (SADAŘSKÝ ROZHOVOR S JANEM MIKULÁŠKEM)*. In: *Svět a divadlo: časopis o světě divadla a divadle světa*. Praha: Divadelní obec, 2010, 21(5), s. 26-33. ISSN: 0862-7258.

SLÁDEK, Petr. *Vnímání barev*. [online]. [cit. 10.07.2023]. Dostupné z: <https://is.muni.cz/el/1441/jaro2010/FY2BP_KVO/um/U3V-Vnimani_barev2.pdf>

STULÍROVÁ, Markéta. Jiří Voskovec napíše Janu Werichovi. V *Divadle Reduta*. [online] 5. 11. 2010. [cit. 07.04.2023]. Dostupné z: <https://brnensky.denik.cz/kultura_region/jiri-voskovec-napise-janu-werichovi-v-divadle-redu.html>

STULÍROVÁ, Markéta. *Juráckovy deníky rozbíjí iluzi šedesátých let* [online]. 13.05.2013 [cit. 13.07.2023]. Dostupné z: <<https://www.denik.cz/divadlo/jurackovy-deniky-rozbiji-iluzi-sedesatych-let-20130513-j20z.html>>

SUCHÁ, Lenka. *Strasti života V+W jako poetická klauniáda*. In: *Brněnský deník*. 06.12.2010, 5(282), 8. ISSN: 1802-0887.

SZCZYGIEL, Mariusz. *Gottland*. Přeložila Helena STACHOVÁ. Praha: Dokořán, 2007. ISBN: 978-80-7363-142-0.

ŠILBERSKÝ, Jiří. *Divadlo Reduta 2007-2013* [online]. Brno, 2014. Dostupné z: <https://theses.cz/id/fducsd/>. Bakalářská práce. Masarykova univerzita, Filozofická fakulta. Vedoucí práce doc. MgA. David Drozd, Ph.D.

ŠILBERSKÝ, Jiří. *Dora Viceníková - Dramaturgie nedivadelních předloh v Divadle Reduta* [online]. Olomouc, 2017. Dostupné z: <https://theses.cz/id/mkc2k7/>. Diplomová práce. Univerzita Palackého v Olomouci, Filozofická fakulta. Vedoucí práce Mgr. Jitka Pavlišová, Ph.D.

ŠKORPIL, JAKUB. *Korespondování*. In: *Svět a divadlo: časopis o světě divadla a divadle světa*. Praha: Divadelní obec, 2011, 22(1), s. 86-87. ISSN: 0862-7258.

ŠRÁMKOVÁ, Vítězslava. *Ani Mařka, ani Maryša, ani Lébl, ani Provázek*. In: *Práce: [Čechy]*. Praha: Deník Práce, 14.02.1996. ISSN: 0231-6374.

ŠRÁMKOVÁ, Vítězslava a Jan VEDRAL. *Hledání výrazu: české autorské amatérské divadlo v 80. letech*. Praha: Informační a poradenské středisko pro místní kulturu, 1991. ISBN: 80-7068-028-8.

TRNOVÁ, Aneta. *Don Quijote v Huse na provázku nedokázal zajímavé téma vytěžit, inscenaci chybí celistvost* [online]. [cit. 26.07.2023]. Dostupné z: <https://www.informuji.cz/clanky/7238-don-quiote-v-huse-na-provazku-nedokazal-zajimave-tema-vytezit-inscenaci-chybi-celistvost/>

ULIČNÝ, Miloslav. *České verze Cervantesova Dona Quijota (1864-2015): překlady - adaptace - intelektuální krádeže = Versiones checas de Don Quijote (1864-2015) : traducciones - adaptaciones - robos intelectuales*. V Praze: Nová vlna, 2016. ISBN: 978-80-85845-53-2.

VANĚK, Petr. *Gottland* [online]. 22. 12. 2007 [cit. 02.07.2023]. Dostupné z: <<https://www.iliteratura.cz/clanek/21937-szczygiel-mariusz-gottland>>

VARYŠ, Vojtěch. *Příště Němcovou!* [online]. [cit. 06.07.2023]. Dostupné z: <<https://divadelniflora.cz/2011/index.php?mact=News,cntnt01,detail,0&cntnt01articleid=63&cntnt01origid=279&cntnt01detailtemplate=2011aktualita&cntnt01returnid=278>>

VLAŠÍN, Štěpán, ed. *Slovník literární teorie*. 2. rozš. vyd. Praha: Československý spisovatel, 1984.

VOCELOVÁ, Majka. *Brněnská Maryša v náznakové formě a za herecké výpomoci živé slepice*. In: *Deník Jablonecka: Deníky Bohemia : SD Severočeské noviny*. 16. 2. 1999. Ústí nad Labem: Labe, 1999. ISSN 1210-6291.

VOSKOVEC, Jiří a Jan WERICH, MATĚJKA, Ladislav, ed. *Korespondence I*. Praha: Akropolis, 2007. ISBN: 80-7304-075-1.

VOSKOVEC, Jiří a Jan WERICH, MATĚJKA, Ladislav, ed. *Korespondence II*. Praha: Akropolis, 2007. ISBN: 978-80-7304-085-7.

VOSKOVEC, Jiří a Jan WERICH, MATĚJKA, Ladislav, ed. *Korespondence III*. Praha: Akropolis, 2008. ISBN: 978-80-7304-093-2.

VOSKOVEC, Jiří a Jan WERICH, MATĚJKA, Ladislav, ed. *Korespondence III*. 4. vydání. Praha: Akropolis, 2017. ISBN 978-80-7304-210-3.

VOSKOVEC, Jiří, Jan WERICH a Dora Viceníková. *Korespondence V+W*. Pracovní text hry. Divadlo Na zábradlí, 2013.

Vyšel závěrečný díl trilogie korespondence Voskovce s Werichem [online]. 17. 9. 2008. [cit. 07.04.2023]. Dostupné z: <<https://ct24.ceskatelevize.cz/kultura/1441175-vysel-zaverecny-dil-trilogie-korespondence-voskovce-s-werichem>>

Z tiskových konferencí. Divadlo Husa na provázku: 10 000 donkichotů [online]. [cit. 02.08.2023]. Dostupné z: <<https://www.i-divadlo.cz/za-oponou/10000-donkichotu>>

ZAHÁLKA, Michal. *Zlatá šedesátá? Jen hloupý mýtus*. Hospodářské noviny, 11.03.2013, s. 11. ISSN: 0862-9587.

ZAKOPALOVÁ, Lucie. *Musí to být můj příběh: Rozhovor s Mariuszem Szczygłem o polské škole reportáže*. In: Host: literární měsíčník. Brno: Dušan Skála, 16.05.2012, 28(5), s. 31-34. ISSN: 1211-9938.

INSCENACE

CERVANTES Y SAAVEDRA, Miguel de, Jan MIKULÁŠEK a Martin SLÁDEČEK. *Don Quijote. Neskutečná diskusní show o skutečnosti*. [divadelní inscenace]. Režie Jan MIKULÁŠEK, scéna a kostýmy Marek CPIN. Brno: Divadlo Husa na provázku. Premiéra 25. 10. 2019.

JURÁČEK, Pavel, Dora VICENÍKOVÁ a Jan MIKULÁŠEK. *Zlatá šedesátá aneb Deník Pavla J.* [divadelní inscenace] Režie Jan MIKULÁŠEK, scéna a kostýmy Marek CPIN. Praha: Divadlo Na zábradlí. Obnovená premiéra 20. 9. 2013.

MRŠTÍK, Alois a Vilém MRŠTÍK. *Maryša*. [divadelní inscenace]. Režie Jan MIKULÁŠEK, scéna Marek CPIN, kostýmy Kateřina ŠTEFKOVÁ. Praha: Národní divadlo. Premiéra 23. 11. 2017.

SZCZYGIEŁ, Mariusz, Jan MIKULÁŠEK a Marek PIVOVAR. *Gottland. Kdo neskáče, není Čech!* [divadelní inscenace]. Režie Jan MIKULÁŠEK, scéna a kostýmy Marek CPIN. Ostrava: Národní divadlo moravskoslezské. Premiéra 20. 1. 2011.

VOSKOVEC, Jiří, Jan WERICH a Dora Viceníková. *Korespondence V+W*. [divadelní inscenace]. Režie Jan MIKULÁŠEK, scéna Svatopluk SLÁDEČEK, kostýmy Marek CPIN. Praha: Divadlo Na zábradlí. Obnovená premiéra 16. září 2013.

Přílohy

Chronologický soupis profesionální režijní tvorby Jana Mikuláška:

Vařený hlavy – Divadlo Polárka Brno

jednorázové scénické čtení v rámci projektu Bílé noci v Divadle Polárka
podle dramatu Marka Horoščáka
premiéra 7. října 2000

Let přes oceán – Divadlo Polárka Brno

inspirace texty a rozhlasovou hrou Bertolta Brechta
původní název hry *Let Lindberghů* byl změněn na *My dva*, v následující sezóně
pak na *Flying Fool*
premiéra 6. listopadu 2000

Schůzky s Ezopem – Divadlo Polárka Brno

groteskní hra se zvířaty podle Ezopových bajek
premiéra 24. března 2001

Kabaret ŠUŠUŠU - Kabaret Ulmanovy linie – Divadlo Polárka Brno

pásmo autorských skečů a gagů
premiéra 15. září 2001

Klub sebevrahů – Divadlo Polárka Brno

volně na motivy novely Roberta Louise Stevensona
premiéra 24. listopadu 2001

Divočina mezi sametovými závěsy – Divadlo Polárka Brno

režie spolu s Miroslavem Oščatkou
jednorázová inscenace k speciální příležitosti otevření nové scény Divadla Polárka
premiéra 12. března 2002 Na Pokusně

Sólo pro jeden dech – Divadlo Polárka Brno

literární večer
premiéra 14. března 2002 Na Pokusně

Letní sníh – Městské divadlo Karlovy Vary

podle hry Kuana Chan-čchinga (Guana Hanqinga)
premiéra 26. dubna 2002 v Divadle Husovka

Šneci vylezlí z ulity – Divadlo Polárka Brno
autorská inscenace kolektivu Divadla Polárka
režie spolu s Miroslavem Oščatkou
premiéra 11. června 2002

Huckleberry Finn – Divadlo Polárka Brno
adaptace románu *Dobrodružství Huckleberryho Finna* Marka Twaina a na základě inspirace
divadelní hrou Saši Lichého „*Kamarád Huckleberry*“
premiéra české verze 28. září 2002, anglické verze 5. října 2002

Caligula – Národní divadlo moravskoslezské Ostrava
podle dramatu Alberta Camuse
premiéra 22. března 2003 v Divadle Jiřího Myrona

Archandělé nehrají biliár – Divadlo Polárka Brno
podle hry italského dramatika Daria Fo
premiéra 16. října 2003

Tichá hrůza I – Klicperovo divadlo Hradec Králové
autorský projekt tří malých hororů (*Mrtvá, Návrat Williama F., Nedobrý*)
Návrat Williama F. – podle povídek E. Phillipse Openheima, Williama Faulknera,
E. A. Poea a další hororové četby
premiéra 20. prosince 2003

Herkules a Augiášův chlév – Národní divadlo moravskoslezské Ostrava
podle dramatu Friedricha Dürrenmatta
premiéra 21. února 2004 v Divadle Jiřího Myrona

Tři medvědi a babka Chňapka – Divadlo Polárka Brno
podle scénáře Miroslava Oščatky a Pavla Šruta vzniklého na základě anglických, skotských,
irských a velšských pohádek
premiéra 19. června 2004

Past na myši – Národní divadlo Brno
podle dramatu Agathy Christie
premiéra 8. října 2004 v Mahenově divadle

Merlin aneb Pustá zem – Moravské divadlo Olomouc
podle dramatu Tankreda Dorsta
premiéra 14. ledna 2005

Královna Margot – Národní divadlo moravskoslezské Ostrava
adaptace stejnojmenného románu Alexandra Dumase st.
premiéra 2. dubna 2005 v Divadle Antonína Dvořáka

Story – Divadlo Petra Bezruče Ostrava
podle stejnojmenného dramatu Martina Andrewa Crimpa
premiéra 7. října 2005

Sladký život – Národní divadlo moravskoslezské Ostrava
adaptace filmu režiséra a scenáristy Federica Felliniho
premiéra 4. února 2006 v Divadle Jiřího Myrona

Tři sestry – Divadlo Petra Bezruče Ostrava
podle dramatu Antona Pavloviče Čechova
premiéra 27. května 2006

Zběsilost v srdci – Divadlo Petra Bezruče Ostrava
adaptace románu Barryho Gifforda
premiéra 20. října 2006

Krvavá svatba – Národní divadlo Brno
podle dramatu Federica Garcíi Lorcy
premiéra 26. ledna 2007 v Mahenově divadle

Fantom Morrisvillu aneb Píseň děsu – Národní divadlo moravskoslezské
adaptace filmu režiséra Bořivoje Zemana a scenáristy Františka Vlčka
premiéra 31. března 2007 v Divadle Jiřího Myrona

Čtyři vraždy stačí, drahoušku – Divadlo Petra Bezruče Ostrava
adaptace filmu režiséra a scenáristy Oldřicha Lipského a Miloše Macourka, jehož předlohou
je detektivní román Nenada Brixiho *Mrtvým vstup zakázán*
premiéra 18. května 2007

Evžen Oněgin – Divadlo Petra Bezruče Ostrava
adaptace románu Alexandra Sergejeviče Puškina
premiéra 5. října 2007

Noc bláznů – Divadlo Petra Bezruče Ostrava
podle hry australského dramatika Louise Nowry
premiéra 21. března 2008

Heda Gablerová – Národní divadlo moravskoslezské Ostrava
podle dramatu Henrika Ibsena
premiéra 7. června 2008 v Divadle Jiřího Myrona

Charlie ve světlech moderní doby – Městské divadlo Zlín
podle autorského scénáře Jana Mikuláška a Vladimíra Fekara
premiéra 11. října 2008

Hamlet – Divadlo Husa na provázku Brno
podle hry Williama Shakespeara
premiéra 17. ledna 2009

1984 – Divadlo Petra Bezruče Ostrava
adaptace románu George Orwella
premiéra 21. března 2009

Oidipus – Národní divadlo moravskoslezské Ostrava
podle Sofoklova dramatu
premiéra 20. června 2009 v Divadle Antonína Dvořáka

Divoká kachna – Divadlo Petra Bezruče Ostrava
podle dramatu Henrika Ibsena
premiéra 9. října 2009

Elementární částice – Národní divadlo Brno
adaptace románu Michela Houellebecqa
premiéra 26. února 2010 v Divadle Reduta

Macbeth – Divadlo v Dlouhé Praha
podle dramatu Williama Shakespeara
premiéra 25. června 2010

Korespondence V+W – Národní divadlo Brno
adaptace knižně vydané korespondence Jiřího Voskovce a Jana Wericha
premiéra 5. listopadu 2010 v Divadle Reduta
obnovená premiéra 16. září v Divadle Na zábradlí Praha

Gottland – Národní divadlo moravskoslezské Ostrava
adaptace knižního vydání reportáží polského publicisty Mariusze Szczygiela
premiéra 20. ledna 2011 v Divadle Jiřího Myrona

Trapná muka – Divadlo Husa na provázku Brno
dramatizace povídek Karla Čapka z knih *Boží muka* a *Trapné povídky* v rámci 2. části
projektu Čapek na provázku
premiéra 1. dubna 2011

Kde Shakespeare můj? – Divadlo Husa na provázku Brno
souborné uvedení projektu Jirka Kniha hledá autora
7 současných českých textů v režii 7 režisérů
Jan Mikulášek: *To léto*, Ondřej Novotný
scénická črta
premiéra 23. dubna 2011

Europeana – Národní divadlo Brno
adaptace experimentální prózy Patrika Ouředníka
premiéra 9. června 2011 v Divadle Reduta
obnovená premiéra 28. září 2013 v Divadle Na zábradlí

Láska a peníze – Divadlo v Dlouhé Praha
podle dramatu Dennise Kellyho
premiéra 16. listopadu 2011

Na větrné hůrce – Divadlo Petra Bezruče Ostrava
adaptace románu Emily Brontëové
premiéra 3. února 2012

Doktor Faustus – Divadlo Husa na provázku Brno
adaptace románu Thomase Manna
premiéra 4. dubna 2012

Nenápadný půvab buržoazie – Národní divadlo Brno
adaptace filmu režiséra Louise Buñuela a scenáristy Jeana-Clauda Carrièra
premiéra 7. června 2012 v Divadle Reduta
obnovená premiéra pod názvem **Buržoazie** 4. října 2013 v Divadle Na zábradlí

Višňový sad – Divadlo Husa na provázku Brno
podle dramatu Antona Pavloviče Čechova
premiéra 16. listopadu 2012

Zlatá šedesátá – Národní divadlo Brno

jevištní adaptace knižního vydání deníků Pavla Juráčka

premiéra 5. dubna 2013 v Divadle Reduta

obnovená premiéra 20. září 2013 v Divadle Na zábradlí Praha

Ende gut, alles gut – Národní divadlo Brno

happeningová inscenace shrnující všechny uvedené inscenace uměleckého vedení Reduty k příležitosti zakončení svého brněnského působení před odchodem do Divadla Na zábradlí v Praze

premiéra 6. června 2013 v Divadle Reduta

Šedá sedmdesátá aneb Husákovo ticho – Divadlo Na zábradlí Praha

autorská inscenace

premiéra 1. listopadu 2013

Kafka '24 – Dejvické divadlo Praha

podle hry Karla Františka Tománka

premiéra 5. března 2014

Hodní chlapci – Divadlo DISK Praha

inspirováno románem Anthonyho Burgesse *Mechanický pomeranč*

premiéra 6. dubna 2014

Cizinec – Divadlo Na zábradlí Praha

adaptace románu Alberta Camuse

premiéra 13. června 2014

Požitkáři – Divadlo Na zábradlí Praha

autorská inscenace

premiéra 24. října 2014

Střepy a chlebičky – Soubor 11:55 Praha

autorská inscenace

premiéra 14. dubna 2015

Doktor Živago – Divadlo Na zábradlí Praha

adaptace románu Borise Pasternaka

předpremiéra 22. května 2015

Viktor aneb Dítka u moci – Divadlo v Dlouhé Praha

podle dramatu Rogera Vitracca

premiéra 11. června 2015

Hamleti – Divadlo Na zábradlí Praha

autorská inscenace

premiéra 13. listopadu 2015

Posedlost – Divadlo Na zábradlí Praha

autorská inscenace

premiéra 15. dubna 2016

Spalovač mrtvol – Národní divadlo Praha

adaptace novely Ladislava Fukse

premiéra 15. prosince 2016 ve Stavovském divadle

AnderSen aneb Fantazie mě přivede do blázince – Divadlo Na zábradlí Praha

autorská inscenace inspirovaná díly Hanse Christiana Andersena

premiéra 2. června 2017

Maryša – Národní divadlo Praha

podle dramatu Aloise a Viléma Mrštíkových

premiéra 23. listopadu 2017 v Národním divadle

Mýcení – Divadlo Na zábradlí Praha

adaptace románu Thomase Bernharda

premiéra 16. března 2018

Hotel Bezruč?! – Divadlo Petra Bezruče Ostrava

Site specific projekt, připravený pro festival Dream Factory, ve kterém se do Ostravy vraceli režiséři působící v minulosti v DPB, aby v Hotelu Palace vyvolali ducha svých slavných inscenací

Jan Mikulášek – George Orwell – 1984

premiéra 31. května 2018 v hotelu Palace

Persony – Divadlo Na zábradlí Praha

adaptace na základě několika filmových povídek, scénářů a filmů švédského režiséra Ingmara Bergmana

premiéra 6. prosince 2018

Kouzelná země – Národní divadlo Praha
adaptace románu *Noční práce* Jáchyma Topola
premiéra 14. února 2019 ve Stavovském divadle

Don Quijote – Divadlo Husa na provázku Brno
adaptace na motivy románu *Důmyslný rytíř don Quijote de la Mancha*
Miguela de Cervantese y Saavedry
premiéra 25. října 2019

Stát jsem já – Národní divadlo Praha
podle dramatu Vincenta Macaigna
premiéra 8. září 2020 ve Stavovském divadle

Ahoj vesmíre! – Divadlo Na zábradlí Praha
autorská inscenace
premiéra 13. června 2021 v Planetáriu Praha

Ztracené iluze – Divadlo Na zábradlí Praha
adaptace románu Honoré de Balzaca
premiéra 3. září 2021

Chazarský slovník – Divadlo Husa na provázku Brno
adaptace románu Milorada Paviće
premiéra 25. ledna 2022

Obscura – Divadlo Na zábradlí Praha
autorská inscenace
premiéra 12. března 2022

Medvěd s motorovou pilou – Divadlo Na zábradlí Praha
adaptace vybraných povídek finské spisovatelky Rosy Lixsom
premiéra 4. listopadu 2022

Přípravy na všechno – Divadelní společnost Masopust Praha
adaptace novely básníka píšíciho pod pseudonymem Elsa Aids
premiéra 26. března 2023 v Eliadově knihovně

Vzkříšení – Divadlo Na zábradlí Praha
podle divadelní úpravy německého režiséra a dramatika Armina Petrase na základě
dramatizace stejnojmenného románu Lva Nikolajeviče Tolstého
premiéra 16. června 2023