

Univerzita Palackého v Olomouci  
Filozofická fakulta

Diplomová práce

**Adaptace románu *Mistr a Markétka*  
v současném českém divadle**

Bc. Petra Kupcová

**Katedra divadelních a filmových studií**

Vedoucí práce: prof. PhDr. Tatjana Lazorčáková, Ph.D.

Studijní program: Divadelní a filmová studia

Olomouc 2022

Prohlašuji, že jsem diplomovou práci na téma *Adaptace románu Mistr a Markétka v současném českém divadle* vypracovala samostatně za použití v práci uvedených pramenů a literatury. Dále prohlašuji, že tato diplomová práce nebyla využita k získání jiného nebo stejného titulu.

Datum: 4.5.2022

.....

podpis

Ráda bych touto cestou vyjádřila poděkování paní prof. PhDr. Tatjaně Lazorčákové, Ph.D. za její cenné rady, trpělivost a podporu vedení mé diplomové práce. Můj dík směřuje i k dalším pedagogům, zejména k Mgr. Michalovi Sýkorovi, Ph.D. a Mgr. Elišce Kubartové, Ph.D., kteří mě při psaní diplomové práce obohatili cennými doporučeními. Rovněž bych chtěla poděkovat Davidovi Krestovi z Moravského divadla Olomouc a Michaele Kubicové z Divadla Petra Bezruče za vstřícnost a pomoc při získání potřebných informací a materiálů k inscenacím *Mistr a Markétka*. Velmi děkuji také členům tvůrčích týmů, a to dramaturgům Bogdanovi Kokotkovi a Kateřině Menclerové, za konzultaci o jejich inscenačních postupech. Velký dík patří také mým blízkým, kteří mě při psaní práce, ale také během celého studia podporovali a měli se mnou trpělivost.

## Obsah

Úvod .....	6
Metodologická východiska.....	8
Kritika pramenů a literatury .....	9
Adaptace v historii českého divadla.....	15
1. Teoretická východiska.....	18
1.1. Vymezení pojmů adaptace a dramaturgizace .....	18
1.2. Adaptační a dramaturgizační postupy .....	26
2. Román Mistr a Markétka.....	41
2.1. Michail Bulgakov .....	41
2.2. Analýza románu .....	43
3. Dramaturgizace.....	62
3.1. Dramaturgizace v Moravském divadle Olomouc .....	63
3.2. Dramaturgizace v Divadle Petra Bezruče.....	73
4. Inscenace .....	84
4.1. Teoretické koncepty analýzy.....	84
4.2. Analýza inscenace Moravského divadla Olomouc .....	87
4.2.1. Kostýmy a herectví.....	90
4.3. Analýza inscenace Divadla Petra Bezruče .....	97
4.3.1. Kostýmy a herectví.....	101
5. Komparace dramaturgizací a inscenací .....	111
5.1. Dramaturgizace.....	111

5.2. Inscenace .....	114
Závěr.....	116
Bibliografie.....	119
Prameny .....	119
Literatura .....	120
Elektronické zdroje.....	121
Přílohy .....	123
Fotodokumentace .....	126
Moravské divadlo Olomouc .....	126
Divadlo Petra Bezruče.....	128

## Úvod

V současném českém divadle představují literární adaptace dramatických i nedramatických textů jednu z dominantních tendencí, která je mezi diváky i tvůrci velmi vyhledávaná, a to z mého pohledu ze dvou klíčových důvodů. Za prvé adaptace přispívají k popularizaci literatury, zejména titulů povinné středoškolské četby. Za druhé skrze ně inscenátoři reinterpretovali původní díla, zvláště pokud se jedná o starší tituly, ve kterých se usiluje o nalezení pojítka či paralely s děním v aktuálním světě. Totéž platí pro dramaturgie, které jsou mylně vnímány jako synonyma adaptací, což je příčinou jejich chybného zaměňování v literární i divadelně vědě. Definice a teoretické vymezení obou pojmů představují jednu z oblastí, kterou se zabývá diplomová práce. Vycházím přitom z předpokladu, že pojem dramaturgie náleží k literární složce divadelní inscenace, zatímco adaptace ke scénickému provedení.

S teorií adaptace a dramaturgie se úzce pojí otázka originality a autonomie, protože se jedná o díla, která vznikla na základě již existujícího literárního textu. Dle mého názoru se v divadelním umění objevují dva základní typy adaptací a dramaturgií. První zastupují díla, která věrně kopírují původní text, ať už z hlediska obsahu či struktury, při čemž do této skupiny spadá především zpracování dramatu. Druhý typ charakterizuje eliminace společné vazby nového díla s předlohou, protože k ní inscenátoři přistupují autorsky. Zejména se jedná o původně nedramatické texty čili epická a lyrická díla, u kterých bývá narušována původní struktura a může docházet k tematickým či obsahovým zásahům, v jejichž důsledku se mění například původní žánr. Nemůžeme však přehlížet fakt, že se uvedené tvůrčí postupy mohou mezi sebou překrývat. V práci proto uplatňuji hypotézu, že každá divadelní adaptace představuje svébytné dílo, pro které předloha představuje inspirační zdroj, zvláště pokud inscenátoři zpracovávají původně nedivadelní text.

Za velmi vhodný příklad původně nedramatické předlohy, která se frekventovaně na divadle adaptuje, lze označit román *Mistr a Markétka*<sup>1</sup> ruského spisovatele Michaila Bulgakova, jehož dvě divadelní adaptace jsou předmětem práce, a to jak z hlediska textové, tak scénické složky. Tento kanonický titul ruské i světové literatury první poloviny 20. století jsem si vybrala kvůli jeho interpretační nejednoznačnosti, která spočívá četném užití jinotajů a metafor. Druhý důvod tkví v

---

<sup>1</sup> BULGAKOV, Michail. *Mistr a Markétka*. Přeložil Alena MORÁVKOVÁ. V Praze: Rybka Publishers, 2020. ISBN 978-80-87950-75-3.

podobnosti románu s dramatickým textem. Navzdory druhovému zařazení do epiky totiž román svým členěním, ale i četnými dialogy připomíná drama. Z důvodu této multidruhovosti spadá pod předmět práce výzkum dramatického potenciálu románu, při čemž se opírám o hypotézu, že se jedná o drama včleněné do epického textu, a kladu si otázky, jakými prostředky je toho docíleno.

Skutečnost, že se jedná i přes svou rozsáhlost pro divadelní tvůrce přitažlivé dílo, potvrzuje počet uvedených inscenací na tuzemských scénách, protože v posledních patnácti letech byl román *Mistr a Markétka* adaptován dohromady pětkrát. Nejznámější je pro svůj novátorský přístup k předloze inscenace *Maestro a Markétka* v Divadle Husa na Provázku z roku 2010, kterou režíroval Vladimír Morávek, jenž se podílel společně s Josefem Kovalčukem na scénáři. Další adaptaci nesoucí stejný název jako předloha zrežíroval a zdramatizoval Václav Borůvka Valtr a uvedl v roce 2011 pod záštitou nezávislé umělecké skupiny OLDstars. Poté následovala uvedení dvou inscenací, které jsou předmětem diplomové práce, a to v Moravském divadle Olomouc v roce 2016 a ostravském Divadle Petra Bezruče v roce 2019. Nejnovější adaptace vznikla v Divadle v Dlouhé pod vedením tvůrčího tandemu SKÚTR a měla premiéru v roce 2021.

Záměrně jsem zvolila jednu adaptaci z městské repertoárové scény a druhou z autorského divadla s nepravidelnou dramaturgií, protože cílem práce je postihnout tvůrčí postupy využití při adaptaci velmi komplexní a rozsáhlé předlohy, jako je román *Mistr a Markétka*. V Moravském divadle Olomouc, které disponuje velkým kukátkovým jevištěm a početným hereckým ansámblem, vznikla stejnojmenná inscenace v podání režiséra Bogdana Kokotka a dramaturgyně Michaeli Doleželové.<sup>2</sup> Činohra do svého repertoáru začleňuje především klasická dramata, ale také adaptace kanonických titulů a komedie, avšak nejedná se o scénu, která by byla hojně v mediální prostoru reflektovaná a ani za své inscenace nezískává ocenění. V Divadle Petra Bezruče stejnojmennou inscenaci realizoval hostující režisér Alexandr Minajev, který spolupracoval s tamní kmenovou dramaturgyní Kateřinou Menclerovou.<sup>3</sup> Divadlo Petra Bezruče naopak patří mezi komorní divadla s black-boxovou scénou a málopočetným hereckým týmem. Zároveň je veřejnou i odbornou

---

<sup>2</sup> BULGAKOV, Michail. *Mistr a Markétka* [inscenace]. Režie: Bogdan Kokotek. Olomouc: Moravské divadlo Olomouc, premiéra 25.11. 2016.

<sup>3</sup> BULGAKOV, Michail. *Mistr a Markétka* [inscenace]. Režie: Alexandr Minajev. Ostrava: Divadlo Petra Bezruče, premiéra 10.5.2019.

veřejností oceňované za své tvůrčí počiny, při čemž exceluje zejména v adaptacích, a to jak literárních, tak filmových, ale také v autorských inscenacích. Z výše uvedené specifikace obou divadel vyplývá, že se jedná se o diametrálně odlišné scény, a to především z provozního, ale také z dramaturgického hlediska, avšak adaptace představují jejich pojítko. S přihlédnutím ke zmíněným aspektům v práci také zkoumám, jaká jsou specifika dramaturgicko-režijních koncepcí inscenací a snažím se vysledovat jejich vzájemné rozdíly, ale i shody. Proto pracuji s hypotézou, že s přihlédnutím k charakteristice obou scén si inscenace v Moravském divadle Olomouci zakládá na výkladu totožném s předlohou, zatímco v případě Divadle Petra Bezruče se uplatňuje spíše novátorský autorský přístup.

### Metodologická východiska

Metodologický nástroj práce představuje strukturně-interpretací analýza, ve které se soustředím především na transformaci kompozice příběhu jakožto základního elementu každého dramatického a epického díla. V rámci něj zkoumám šestici dílčích prvků, která s dějem neodmyslitelně souvisí, a to příběh, časoprostor, vypravěče, postavy, dialogizaci a aktualizaci. Zároveň se jednotlivými uvedenými kategoriemi zabývám ve smyslu jejich významu v konkrétním díle, ať už původním (román *Mistr a Markétka*) či nově vzniklém (dramatizace a adaptace), při čemž sleduji proměny interpretace původního díla v důsledku transformačního procesu. V práci analyzuji i vazbu dramatizací a adaptací s jejich předlohou, tudíž další užitý metodologický nástroj je komparace, kterou uplatňuji jak na úrovni divadelního textu, tak inscenací. V analýzách opomím hledisko divácké recepce, protože vyžaduje další metodologické přístupy, které by bylo, vzhledem ke komplexnosti románu a možnému rozsahu práce, náročné postihnout. Diváka akcentuji pouze v případě, že mezi herci a publikem dochází k interakci, z čehož vyvozují důsledky pro významový posun.

Z důvodu interdisciplinaritativnosti tématu práce, které je na pomezí literární a divadelní vědy, zkoumám dvě uvedené divadelní adaptace na třech rovinách (literární předloha, dramatizace a inscenace), které rozšiřuji o komparaci a metodologické ukotvení, takže práci člením do pěti kapitol. V první, s názvem *Teoretické vymezení*, definuji pojmy dramatizace a adaptace skrze jejich difference, ale také společná specifika, která následně demonstřuji na dramatizačních a adaptačních postupech.



Vzhledem k tomu, že adaptace a dramaturgizace se v rámci teorie, ale také tvůrčí praxe navzájem překrývají, v práci je zkoumám společně. V druhé kapitole s názvem *Analýza Bulgakova románu Mistr a Markétka* se ve stručném přehledu věnuji životu Michaila Bulgakova a zaměřuji se na události a fakta, které ovlivnily podobou románu *Mistr a Markétka*. Poté analyzuji samotný text, ve kterém se soustředím především na jeho strukturu a výstavbu příběhu, při čemž vzhledem k formální podobnosti s dramatickým textem akcentuji jeho divadelní potenciál. Ve třetí kapitole s názvem *Dramaturgizace* definuji specifika dramaturgicko-režijního konceptu ve vztahu k oběma vybraným dramaturgizacím, které posléze zkoumám jakožto literární složku inscenace a komparuji je s předlouhou. Ve čtvrté kapitole s názvem *Inscenace* se zabývám scénickým provedení obou inscenací čili divadelních adaptací a skrze scénografii a kostýmy, ale také herecký projev odvozují podobnost s románem. Zároveň detekuji tvůrčí postupy a záměry, ve kterých zohledňuji specifika jednotlivých dramaturgizací. V poslední kapitole s názvem *Komparace dramaturgizací a inscenací* na základě získaných poznatků komparuji obě inscenace mezi sebou a definuji shody a odlišnosti dramaturgicko-režijních konceptů s ohledem na interpretační stanoviska.

## Kritika pramenů a literatury

Prameny diplomové práce představuje román Michaila Bulgakova *Mistr a Markétka* v překladu Aleny Morávkové, ale také dramaturgizace Moravského divadla Olomouc<sup>4</sup> a Divadla Petra Bezruče,<sup>5</sup> které mi pro studijní účely poskytla vedení obou scén. Totéž platí o záznamech divadelních představení, při čemž v případě Moravského divadla Olomouc<sup>6</sup> se jedná o technický záznam v horší kvalitě. Předem však musím upozornit, že jsem představení nezhlédla naživo, tudíž mi bylo částečně znemožněno přesně analyzovat některé složky představení, zejména co se týče funkčnosti prostoru. Naopak v rámci analýzy inscenace Divadla Petra Bezruče<sup>7</sup> kromě záznamu ve vysoké kvalitě čerpám z vlastních poznámek, které jsem si vytvořila během reprízy ze dne 27.11.2019 za účelem reflexe inscenace pro blog divadelního festivalu

<sup>4</sup> KOKOTEK, Bogdan a DOLEŽALOVÁ, Michaela. *Mistr a Markétka* [dramaturgizace]. Olomouc: Moravské divadlo Olomouc, 2016.

<sup>5</sup> MENCLEROVÁ, Kateřina. *Mistr a Markétka* [dramaturgizace]. Ostrava: Divadlo Petra Bezruče, 2019.

<sup>6</sup> BULGAKOV, Michail. *Mistr a Markétka* [videozáznam]. Režie: Bogdan Kokotek. Záznam inscenace Moravského divadla Olomouc pořízen z premiéry 25.11. 2016 tamními členy souboru.

<sup>7</sup> BULGAKOV, Michail. *Mistr a Markétka* [videozáznam]. Režie: Alexandr Minajev. Záznam inscenace Divadla Petra Bezruče pořízen z reprízy 11.6.2019 tamními členy souboru.

OST-RA-VAR. V práci také čerpám z programových brožur, propagačních materiálů a rozhovorů s tvůrci, ale rovněž z recenzí, kterými konfrontuji poznatky, zejména v oblasti interpretace. Musím zároveň podotknout, že olomoucká inscenace byla v mediálním prostoru reflektována velmi omezeně. Kromě dvou využitých recenzí jsem při rešerši našla texty, které byly na nízké obsahové úrovni. Zřejmě se jedná o důsledek klesajícího zájmu o olomoucký divadelní kontext ze strany kritiků, protože na rozdíl od Divadla Petra Bezruče Moravské divadlo Olomouc v posledních letech na tvůrčí úrovni stagnuje.

Ve vybrané literatuře zohledňuji interdisciplinární zaměření práce, proto čerpám z publikací literárních a divadelních vědců, jejichž koncepty se navzájem doplňují. Ve vztahu k předloze čerpám z knihy *Křížová cesta Michaila Bulgakova*<sup>8</sup> překladatelky a rusistky Aleny Morávkové, jejíž překlad románu *Mistr a Markétka* se stal pramenem obou inscenací. Zmíněná publikace spadá pod žánr biografie, protože autorka v ní popisuje celý Bulgakův život, ale především se zaměřuje na tvůrčí oblast. Ve středu zájmu jsou témata a motivy, které Bulgakovými knižními díly prostupují, v nichž autorka hledá souvislosti v tehdejší socio-politickém kontextu. Pracuje s premisou, že Bulgakovy osobní i pracovní zkušenosti prostupují jeho texty ve formě jinotaje. Tato tendence se projevuje v rámci románu *Mistr a Markétka*, který představuje nepřímou aluzi na vývoj jeho profesní kariéry. Zároveň Morávková upozorňuje, že není adekvátní Bulgakova díla hodnotit jenom z biografického hlediska, jako to například dělá ruský teatrolog Anatolij Mironovič Smejlskij, z jehož publikace *Zápas autora s divadlem: Michail Bulgakov v MCHAT*<sup>9</sup> rovněž čerpám a názory obou badatelů mezi sebou konfrontuji. Vzhledem k tématu a metodologii práce je pro mě určující publikace Aleny Morávkové, která ve svém výkladu nabízí i interpretační hledisko právě k románu *Mistr a Markétka*, při čemž usiluje o objektivní hodnocení s argumenty opírající o fakta. Oproti tomu Smejlského kniha nevyhovuje předmětu práce. Jednak autor věnuje příliš pozornost některým motivům a tématům, které se v Bulgakově tvorbě objevují, ale hlavně se soustředí na jeho působení v ruských divadlech, což nespadá pod zaměření práce, a proto z něj čerpám minimálně. Jediný společný náhled obou autorů spočívá

---

<sup>8</sup> MORÁVKOVÁ, Alena. *Křížová cesta Michaila Bulgakova*. Praha: Paseka, 1996. Historická paměť. ISBN 80-7185-051-9.

<sup>9</sup> SMELJANSKIJ, Anatolij Mironovič. *Zápas autora s divadlem: Michail Bulgakov v MCHAT*. V Praze: Akademie múzických umění, 2009. ISBN 978-80-7331-110-0.

v multidruhovosti Bulgakovy tvorby, ve které se variuje dramatický text v epické formě s přihlédnutím zejména k *Divadelnímu románu*. V případě předkládané diplomové práce však aspekt dramatického potenciálu Bulgakových textů aplikuji na román *Mistr a Markétka*.

Z hlediska literárních tendencí ruské a světové literatury v první polovině 20. století čerpám z publikace *Ruská moderní literatura 1890–2000*<sup>10</sup> od rusisty Milana Hraly, který tvorbu Michaila Bulgakova komparuje s literárními díly jeho současníků a hledá jejich společné, ale i rozdílné prvky, při čemž největší podobnost nalézám v tvorbě dramatika Antona Pavloviče Čechova a prozaika Nikolaje Vasiljeviče Gogola. Hrala na rozdíl od Morávkové a Smejlského neinterpretuje, ale pouze vytváří faktografický medailon autora. Upozorňuje na opakující se témata, motivy i narativy a román *Mistr a Markétka* vnímá jako sumu, ale též vrchol Bulgakovy literární tvorby. Velkou část textu věnuje žánrovému zařazení, které je dle jeho názoru v Bulgakově případě spekulativní a nejednoznačné. Změna žánru je pro práci klíčová, protože žánr vnímám jako jeden z faktorů, na kterém se projevuje významový posun dramatizací.

V analýze literární složky (předlohy a dramatizace) vycházím ze *Slovníku literárněvědného strukturalismu A-Ž*<sup>11</sup> literárního teoretika Ondřeje Sládka, ve které se heslovitě definují v práci zkoumané pojmy a jsou zde nastíněny základní koncepty pro jejich analýzu.<sup>12</sup> Terminologickou specifikaci rozvíjím hypotézami a přístupy z publikace literárního vědce Tomáše Kubíčka a kol. *Naratologie: strukturální analýza vyprávění*,<sup>13</sup> v níž se autoři zabývají především vazbou vypravěče na příběh, která představuje výrazné specifikum románu *Mistr a Markétka*. Ani jeden z titulů však není uzpůsoben analýze dramatizace či adaptace, ale pouze vychází ze striktního druhového dělení literatury na drama, epiku a lyriku. Z toho důvodu jsem si zvolila následující jmenované tituly, které vychází z předpokladu, že skrze transformační proces může dojít k druhové i žánrové proměně.

<sup>10</sup> HRALA, Milan. *Ruská moderní literatura 1890–2000*. Praha: Univerzita Karlova, 2007. ISBN 978-80-246-1201-0.

<sup>11</sup> SLÁDEK, Ondřej. *Slovník literárněvědného strukturalismu A-Ž*. Praha: Host, 2018. ISBN 978-80-88069-64-5.

<sup>12</sup> Příběh, časoprostor, vypravěč, postavy, dialogizace a aktualizace.

<sup>13</sup> KUBÍČEK, Tomáš a kol. *Naratologie: strukturální analýza vyprávění*. V Praze: Dauphin, 2013. ISBN 978-80-7272-592-2.

Z perspektivy dramatinizace doplňuji práci o disertaci literárního vědce Aleše Merenuse s názvem *Nárys teorie dramatinizací literárních děl*,<sup>14</sup> která je pro mou práci klíčová, protože šestice mnou vybraných a zkoumaných dramatinizací a adaptací (příběh, časoprostor, vypravěč, postavy, dialogy a aktualizace) byla ovlivněna právě Merenusovým přístupem. Důvodem je fakt, že ze všech dosavadních publikovaných prací o divadelních adaptacích Merenus jako jediný vytváří zapojením konceptů literárních a divadelních vědců přehledný systém pro analýzu dramatinizací s přihlédnutím k jejich scénickému potenciálu. Zároveň zkoumá souvztažnost pojmů adaptace a dramatinizace, při čemž tvrdí, že dramatinizace představují subkategorii adaptací a dramatinizační proces vždy doprovází adaptační proces, což platí i na opak. V meritu věci se však jedná zejména o teoretickou práci, ve které se Merenus snaží definovat jednotlivé elementy dramatinizací, které jsou klíčové pro transformační proces, a to s přihlédnutím k historickému vývoji dramatinizací zejména v českém kontextu. Své poznatky demonstruje na dramatinizacích původně nedramatických předloh, a to *Cesta kolem světa za 80 dní* Julea Verna a *Idiot* Fjodora Michajloviče Dostojevského, tudíž se shoduje s předmětem výzkum práce.

S ohledem na historický kontext v teoretickém vymezení pojmů adaptace a dramatinizace čerpám i ze studie dramaturgyně Ivy Šulajové *Dramatinizace jako teoretický problém*,<sup>15</sup> která se soustředí pouze na divadelní adaptaci a dramatinizaci. Autorka dramatinizaci přirovnává k překladu, ve kterém kvůli nemožnosti doslovnosti dochází k obsahovým, ale i strukturním proměnám. Dramatinizace pro Šulajovou znamená nový produkt s vazbou na předlohu, což podporuje mou hypotézu, že se jedná o autonomní dílo. Značná část studie se však věnuje ve vztahu k recipientovi proměně komunikační situace, která není klíčová pro mou práci, protože se kognicí publika nezabývá.

Podobné hledisko uplatňuje ve své publikaci s názvem *Teória adaptácie*<sup>16</sup> kanadská uměnovědkyně Linda Hutcheon, na níž se Merenus i Šulajová odkazují. Hutcheon se zabývá adaptačními procesy interdisciplinárně a neomezuje se pouze na divadlo či literaturu. Publikace tak nabývá komplexního pojetí, ve kterém se

---

<sup>14</sup> MERENUS, Aleš. *Nárys teorie dramatinizací literárních děl*. Brno, 2012. Dostupné také z: <https://is.muni.cz/th/iekdp/>. Disertační práce. Masarykova univerzita. Filozofická fakulta. Vedoucí práce prof. PhDr. Viktor Viktora, CSc.

<sup>15</sup> ŠULAJOVÁ, Iva. *Dramatinizace jako teoretický problém* [online]. In: 2004. Dostupné z: <https://docplayer.cz/6832288-Dramatinizace-jako-teoreticky-problem.html>.

<sup>16</sup> HUTCHEON, Linda. *Teória adaptácie*. Brno: Janáčkova akademie múzických umění v Brně, 2012. ISBN 978-80-7460-027-2.

projevuje perspektiva mediálních, kognitivních a kulturologických studií, které však nekorespondují s obsahem mé práce. Podstatné je ale autorčino chápání adaptace jako produktu, procesu a percepce zejména ve vztahu k příběhu, který je dle jejího názoru klíčový, protože na základě jeho kontextových, obsahových a strukturních proměn lze vnímat adaptaci jako originální dílo. Svým náhledem se Hutcheon vymezuje proti literárnímu teoretikovi Gérardovi Genetovi, jenž naopak adaptaci nazývá uměleckým dílem druhého stupně s úzkou vazbou na původní text. Právě pojetí adaptace jako nového díla je klíčové i pro mou práci, protože v adaptaci se soustředím na změny, které vedou k novým interpretačním východiskům, díky kterým adaptace představuje svébytné umělecké dílo.

Vazba mezi předlohou a dramaturgií se rovněž zkoumá v monografii *Text a divadlo*<sup>17</sup> kolektivu autorů pod vedením Aleše Merenuse, ve které je obsažen teoretický základ pro analýzu divadelního textu vzniklého na základě dramatické, ale i nedramatické předlohy. Vztah mezi původním textem a dramaturgií společně s inscenací je v publikaci definován jako vztah pretextu a posttextu, při čemž adaptace a dramaturgie jsou chápány jako nová autonomní díla. Uvedenou terminologii využívám v textu práce, tudíž pokud se zabývám pretextem, jedná se o román *Mistr a Markétka*, zatímco pojmem posttext při analýze označuji dramaturgií či inscenací. Zároveň je cílem autorů publikace postihnout tendenci současného evropského divadla, v němž populární adaptace a dramaturgie vznikají na základě původně nedivadelních textů, což je demonstrováno na případových studiích o inscenacích především z českého a slovenského prostředí. Žádná ze studií však nereflektuje adaptování románu *Mistr a Markétka*, ačkoliv se v nich zkoumají epické a lyrické předlohy s dramatickým potenciálem, proto je pro mou práci klíčová pouze teoretická část monografie. Terminologii nastíněnou v *Textu a divadlo* doplňuji základní taxonomií strukturace dramatu, které jsou obsaženy v publikacích *Divadelní věda: úvod*<sup>18</sup> Andrease Kotteho a *Úvod do divadelnej vedy*<sup>19</sup> Christophera Balmeho. Primárně se jedná o tituly, které jsou určeny jako základní literatura pro studenty divadelních a uměnovědných studií, a proto je v práci využívám omezeně. Z posledního titulu čerpám i v rámci analýzy divadelního prostoru, Balme nabízí jeho

---

<sup>17</sup> MERENUS, Aleš a kol. *Text a divadlo*. Praha: Academia, 2020. ISBN 978-80-200-3108-2.

<sup>18</sup> KOTTE, Andreas. *Divadelní věda: úvod*. Praha: KANT pro AMU v Praze, 2010. Disk (Akademie múzických umění v Praze). ISBN 978-80-7437-019-9.

<sup>19</sup> BALME, Christopher. *Úvod do divadelnej vedy*. Bratislava: Divadelny ustav, 2018. ISBN 978-80-8190-040-2.

dělení podle Marvina Carlsona, pro které je určující vazba mezi jevištěm a hledištěm, při čemž v práci prostorový aspekt vnímám jako jeden z významotvorných prvků.

Na pomezí teoretického vymezení a inscenační praxe je publikace dramaturga a divadelního teoretika Zdenka Hořínek s názvem *Úvod do praktické dramaturgie*,<sup>20</sup> ve které se autor zaměřuje na aspekty dramaturgické tvorby, a to jak ve vztahu k divadelnímu textu, tak k ostatním složkám inscenace, zejména k režii. Velkou pozornost Hořínek věnuje problematice dramaturgické tvorby a určením míry autorství rozlišuje tři typy, a to jevištní přepis, dramaturgické v běžném smyslu a drama podle epické předlohy, při čemž uvedenou taxonomii využívám v práci. Dále se Hořínek zabývá dramaturgicko-režijním konceptem, u nějž se snaží vysledovat, jakými tvůrčími způsoby a zásahy inscenátoři projevují svá stanoviska k předloze, a to dramatické i původně nedramatické. Zároveň zkoumá kooperaci mezi režii a dramaturgií a na základě svých vlastních zkušeností usuzuje, že režisér odpovídá za vizuální a hereckou složku inscenace, zatímco dramaturg se zabývá především textem. Jak si lze z výše uvedeného povšimnout, v *Úvodu do praktické dramaturgie* se sice projevuje určitá míra subjektivity, avšak autor se snaží objektivně a na základě věcných argumentů své postřehy z pozice dramaturga kriticky vyhodnotit a přehledně kategorizovat. Publikace pro mou diplomovou práci představuje velmi důležitý zdroj jak v rámci teoretického vymezení, tak při zkoumání inscenačních aspektů, ať se jedná o dramaturgicko-režijní koncepci či vlastnosti divadelního média. Práci o režijní perspektivě doplňují monografií *Režie je umění*<sup>21</sup> režiséra, ale také dramaturga a divadelního teoretika Jaroslava Vostrého, která je na rozdíl od Hořínkovy knihy velmi subjektivní a terminologicky nepřehledná. Spíše než o odbornou publikaci se jedná o deníky z režijní praxe. Autor se ve svém textu zaměřuje především na herecký aspekt ve vztahu k ostatním složkám inscenace, což nespadá do oblasti mého výzkumu. Součástí monografie Vostrého je také režijní pohled na dramaturgicko-režijní koncept, ve kterém se shoduje s Hořínkem, a proto z něj čerpám ve své práci.

Inscenační hledisko vybraných adaptací zkoumám perspektivou publikace divadelního vědce Patrice Pavise s názvem *Analýza divadelního představení*,<sup>22</sup> ve

---

<sup>20</sup> HOŘÍNEK, Zdeněk. *Úvod do praktické dramaturgie*. Brno: Janáčkova akademie múzických umění v Brně, 2009. ISBN 978-80-86928-59-3.

<sup>21</sup> VOSTRÝ, Jaroslav. *Režie je umění*. Vyd. 2. Praha: Akademie múzických umění v Praze, Divadelní fakulta, 2009. ISBN 978-80-7331-148-3.

<sup>22</sup> PAVIS, Patrice. *Analýza divadelního představení*. Přeložil Kateřina NEVEU. Praha: Akademie múzických umění v Praze v Nakladatelství AMU, 2020. Teoretická řada (Nakladatelství AMU). ISBN 978-80-7331-549-8.

kteřé autor definuje několik typů možných přístupů zkoumání inscenace, jako je například kulturologický, sociosémantický, mediální, fenomenologický, produkčně-percepční a sémiologický. S přihlédnutím k vybrané výzkumné metodě, a to strukturně-interpretací analýze, využívám východisek posledního přístupu. V něm se Pavis soustředí na hudební, hereckou, prostorovou a hmotnou inscenační složku, při čemž ve své práci se zaměřuji v rámci analýzy inscenace na poslední tři zmíněné, které se nejvíce vztahují ke kompozici příběhu. Pavis prostor a hmotnou složku analyzuje skřze scénografické prvky, které vyděluje na využitě předměty, osvětlení, kostýmy a líčení. Pro specifikaci herectví je pro něj klíčové umístění herce v prostoru, ale také jeho verbální a neverbální projev. Pavis, podobně jako Hořínek či Merenus, jednotlivé elementy systematicky kategorizuje podle jejich funkce a významu v představení, jedná se tedy o vhodný analytický nástroj pro mou práci, která se zaměřuje na strukturu a možné interpretační hledisko inscenací.

Vzhledem ke komplexnosti tématu si práce vyžaduje interdisciplinářní přístup zahrnující perspektivu literární a divadelní vědy, ale také inscenační praxe, což zmíněné publikace splňují. Literaturu, kterou metodologicky v práci využívám, spojuje textová analýza, ve které se zohledňuje kompozice příběhu a interpretační východiska a platí to i pro publikace reflektující Bulgakovu tvorbu. S výjimkou monografií *Slovníku literárněvědného strukturalismu* a *Naratologie: strukturální analýza vyprávění* se vybrané publikace věnují jak textovému, tak scénickému aspektu inscenací, ve kterých zohledňují specifika dramaturgicko-režijního konceptu, jenž je pro mou strukturně-interpretací analýzu klíčový.

## Adaptace v historii českého divadla

Divadelní adaptace jsou sice považovány za současnou tendenci, v historii světového i českého divadla však lze nalézt několik příkladů, které tuto tezi vyvracejí. Průlom ve změně chápaní klasického modelového dramatu totiž představuje již období na přelomu 19. a 20. století, které se označuje obdobím tzv. krize dramatu, v němž někteří dramatikové, např. jmenovaný Anton Pavlovič Čechov, upouští od klasické struktury divadelní hry a zapojují do ní epické prvky. Dochází tak k epizaci dramatu, která v důsledku vede divadelní tvůrce ke zpracování původně nedramatických předloh, k čemuž se pojí proměna úloha režiséra. Ten již pouze nepřevádí doslovně text na jeviště, ale v inscenaci uplatňuje i své autorské

stanovisko. Iva Šulajová k tomu dodává, že ačkoli v českém prostředí se tato tendence projevila o několik let později, dramaturgie či adaptace epických i lyrických předloh mají v tuzemském divadelním kontextu dlouhou tradici.<sup>23</sup>

Průkopníkem adaptací v českém divadle je režisér meziválečné avantgardy Emil František Burian, který ve svém Děčku propagoval koncept tzv. divadla-báseň a stal se tak čelním představitelem českého poetického divadla. Ke zpracování si vybíral z pestré škály epických i lyrických předloh, při čemž nejvíce oceňovány jsou jeho adaptace novely Viktora Dyka *Krysař* a básnické poémy *Evžen Oněgin* spisovatele Alexandra Sergejeviče Puškina. Burian v nich projevuje razantní autorský přístup spočívající v proměně původní kompozice a nekonvenčním jevištním zpracováním ve stylu syntetického divadla, v němž se využívalo dohromady tance, hudby, zpěvu a mluveného slova.<sup>24</sup>

Další výrazný milník v adaptační tendenci lze vysledovat v 60. a 70. letech u divadel malých jevištních forem a netradičních autorských divadel. Jejich cílem bylo skrze původně nedivadelní předlohu podat autorskou výpověď či demonstrovat aktuální témata emblematická pro tehdejší období. Mezi scény zmíněného typu patří např. Divadlo Husa na provázku, Studio Ypsilon nebo Hanácké divadlo (později HaDivadlo). Adaptace se v této epoše začínají objevovat i v repertoáru klasických repertoárových scén, jako bylo například Národní divadlo.<sup>25</sup>

Největší boom v uvádění adaptací na tuzemských scénách započíná až v období po roce 1989, které specifikuje nedostatek nových kvalitních dramatických textů a potřeba revize minulosti, jíž posloužily i původně nedramatické texty. Zároveň adaptace představovaly marketingový tah, protože divadla se obecně kvůli konkurenci jiných médií (např. televize) potýkala s nízkou návštěvností, tudíž uvedení známé epické či lyrické předlohy bylo divácky atraktivní a napomáhalo k obnově stagnujícího repertoáru.<sup>26</sup>

Z výše uvedeného vyplývá, že už napříč minulým stoletím představovaly adaptace v českém divadle výraznou tendenci a současní tvůrci na ni spíše navazují. Podstatný rozdíl spočívá pouze ve zpracované látce, protože kromě literárních předloh inscenátoři adaptují filmy či televizní seriály. Nemění se však podstata

---

<sup>23</sup> ŠULAJOVÁ, Iva. *Dramaturgie jako teoretický problém* [online]. In: 2004, s. 15.

<sup>24</sup> Tamtéž, s. 8.

<sup>25</sup> Tamtéž, s. 9-10.

<sup>26</sup> Tamtéž, s. 11.



transformačního procesu, která je založena na narušení původní struktury včetně žánru a kompozice příběhu, v rámci nichž se uplatňuje autorský přístup.

# 1. Teoretická východiska

## 1.1. Vymezení pojmů adaptace a dramtizace

Jeden z fenoménů současného divadla představují literární **adaptace**, které značně narušují ukotvenou interpretaci předlohy, ale především transformují jejich strukturu i obsah ve prospěch scénické formy. V některých případech se lze setkat s označením **dramtizace**, jejímž hlavním cílem je především vytvoření nového literárního textu. Z hlediska teoretického ukotvení se oba pojmy adaptace a dramtizace mezi sebou zaměňují, a to možná v důsledku jejich příbuznosti, při čemž adaptace zahrnuje i dramtizační proces a naopak. V obou případech totiž dochází k přechodu z literárního média do divadelního, a to buď textově nebo scénicky. Z tohoto důvodu je důležité si již na úvod určit, co oba termíny znamenají a jaká je mezi nimi hranice.

Iva Šulajová ve své studii *Dramtizace jako teoretický problém* upozorňuje na úskalí definice pojmů dramtizace a divadelní adaptace, protože v divadelní teorii zatím neexistuje pravidlo nebo princip pro jejich užívání. Jeden z hlavních důvodů vedoucí k nemožnosti jejich definice představuje velké množství přístupů k přepisu z jednoho literárního druhu do druhého a dále i do jiného uměleckého druhu, ve kterém existuje vazba na předlohu. Zároveň se mění pozice recipienta a ze čtenáře se stává divák.<sup>27</sup> Aleš Merenus myšlenku Šulajové dále rozvíjí a podotýká, že pro dramtizace a divadelní adaptace jsou charakteristické podobné jevy, proto je lze nazvat podmnožinou adaptací.<sup>28</sup> Podle Šulajové rozdíl mezi divadelní adaptací a dramtizací tkví v tom, že pro adaptaci stojí na primárním místě scénické dílo a vytvoření literární hodnoty je až sekundární, při čemž u dramtizací je tomu opačně.<sup>29</sup> Šulajová i Merenus poukazují svými premisami na jednu podstatnou skutečnost, a to že dramtizace a adaptace mají mezi sebou společnou vazbu. Při adaptaci románu se totiž nejprve vytváří divadelní text čili dramtizace a pak se teprve adaptuje či uzpůsobuje podmínkám divadelního představení. Rovněž dramtizace nese znaky divadelnosti, protože vzniká za možností scénického ztvárnění, tudíž i ona sama prochází adaptačním procesem, protože její forma odpovídá podobě dramatického textu.

---

<sup>27</sup> Tamtéž, s.1.

<sup>28</sup> MERENUS, Aleš. *Nárys teorie dramtizací literárních děl*. Brno, 2012, s.81.

<sup>29</sup> ŠULAJOVÁ, Iva. *Dramtizace jako teoretický problém* [online]. In: 2004, s.2.

Terminologické vymezení adaptace a dramtizace dále komplikuje i jejich společný přístup k původnímu dílu jakožto textové předloze a pro práci je zásadní, protože se v ní zkoumá jak scénické dílo, tak i původní text a z něj odvozený divadelní text čili dramtizace. Textovým hlediskem se zabývá ve sborníku *Text a divadlo* literární historik a vědec Pavel Janoušek, který v podkapitole *Divadelní událost a její intertextualita*,<sup>30</sup> konstatuje, že vztah mezi originálem a výsledným scénickým dílem funguje na bázi **pretextu** (originál čili textová předloha) a **posttextu** (dramtizace se scénickým dílem). Pretextem chápe text, na který se navazuje posttextem, jež nemusí být nutně jeho kopií, ale naopak při inscenačním procesu dochází k tematickým, významovým i kompozičním proměnám. Tato vazba podle Janouška charakterizuje zejména inscenace, které zpracovávají původně nedramatická díla. V takovém případě se tvůrci obvykle rozhodují, co z pretextu převzít či nikoli, jakým způsobem se na něj odkazovat v posttextu a do jaké míry uplatňovat autorský přístup.<sup>31</sup> Mezi pretextem a posttextem tak funguje z Janouškova pohledu určitý dialog, v němž se vzájemně obsahově i formálně doplňují, což může, ale nemusí být pro kulturní pole přínosné.<sup>32</sup> V některých případech se posttexty stávají zcela autonomním dílem a nabývají větší míry důležitosti než samotný originál.<sup>33</sup> Právě vazba mezi pretextem a posttextem je zásadní i pro práci, protože sleduje jejich diferenci a s nimi spojené zejména narativní i interpretační důsledky. V současných divadelních adaptacích jakožto posttextech se často tematizuje pretext, čímž se proměňuje jeho interpretační i významová rovina. Jelikož se jedná o komplexní téma, je nezbytné si na úvod definovat pojmy dramtizace a adaptace, aby nedošlo k pochybení při jejich užití.

V rámci **adaptace** prochází epická forma četnými změnami ve prospěch scénického zpracování. Z perspektivy této práce se jedná především o přizpůsobení se vlastnostem nového média, při čemž se v ní soustředí především na médium divadelní. Adaptace tak znamená nejen převod díla do nového média, ale rovněž přizpůsobení původních struktur jeho vlastnostem. Finální výsledek se tak značně může lišit od originálu, a proto lze adaptace vnímat jako nová svébytná díla. Z této

---

<sup>30</sup> JANOUŠEK, Pavel. *Divadelní událost a její intertextualita*. MERENUS, Aleš a kol. *Text a divadlo*. Praha: Academia, 2020, s.102.

<sup>31</sup> Tamtéž.

<sup>32</sup> Tamtéž, s.103-104.

<sup>33</sup> Tamtéž, s.107.

perspektivy existují různé teoretické přístupy, jak na uvedenou problematiku nahlížet.

Pro Aleše Merenuse pojem adaptace představuje jakékoli transformace nebo produkty těchto transformací a jejich struktur, které se mění ve struktury nové. Avšak platí, že vždy se zachovává vazba na originál, ačkoli oproti dramatizacím se zásadně narušuje původní kompozice. Adaptace prochází napříč různými médii, zatímco dramatizace románu se uskutečňuje pouze na literární úrovni.<sup>34</sup> Z Merenusovy teze vyplývá, že termín adaptace se neužívá pouze v rámci textové proměny, jejímž výsledkem je produkt – nové dílo, ale také na úrovni procesu, protože se přechází z původního média do nového.

S tím souvisí další možný přístup, jímž disponuje rovněž Linda Hutcheon, která tvrdí, že adaptace představují nové autonomní dílo ve formě palimpsestu, jež se odkazuje ke své předloze. Adaptace pro Hutcheon není odvozeninou, ale odvozením, proto na ni nahlíží jako na produkt, proces a percepci.<sup>35</sup> Adaptaci jako produkt přirovnává k překladu, protože obojí je spojeno s nemožností doslovnosti. Při transformaci na jiné médium, nebo pouze při pohybu ve stejném médiu, vždy dochází ke změně, k čemuž se pojí vytvoření nového jazyka a formátování, ale se ztrátami.<sup>36</sup> Tímto přirovnáním se Hutcheon shoduje s Ivou Šulajovou, která podotýká, že překlad je určitým druhem interpretace, což stejně tak platí jak u adaptací, tak dramatizací, u nichž tvůrčí vklad představuje konkretizace a případně i aktualizace původního díla.<sup>37</sup> Uvedené teze jsou podstatné, protože právě limitace v přenosu informací vnáší do adaptačního procesu novátorství a podílí se na významovém posunu finálního scénického díla. Za jeden z důsledků omezení při přenosu informací představují zásahy na dějové a časoprostorové úrovni, které bývají často v divadelních adaptacích obměněny.

Adaptace jako proces pro Hutcheon znamená, že například u rozsáhlých románů se adaptátoři musí rozhodnout, jaké pasáže zcela odmítnou, nebo zkrátí, tudíž adaptace je procesem transformace adaptovaného materiálu na svůj vlastní, což se pojí s novátorským přístupem k předloze. Z pohledu diváka či čtenáře se adaptace stává dialogickým procesem, ve kterém se nové dílo porovnává s původním textem.<sup>38</sup>

---

<sup>34</sup> MERENUS, Aleš a kol. *Text a divadlo*. Praha: Academia, 2020, s.80-81.

<sup>35</sup> HUTCHEON, Linda. *Teória adaptácie*. Brno: Janáčkova akademie múzických umění v Brně, 2012, s. 24.

<sup>36</sup> Tamtéž, s.31.

<sup>37</sup> ŠULAJOVÁ, Iva. *Dramatizace jako teoretický problém* [online]. In: 2004, s.82., s.2.

<sup>38</sup> HUTCHEON, Linda. *Teória adaptácie*. Brno: Janáčkova akademie múzických umění v Brně, 2012, s.35-36.

Vzhledem k předmětu diplomové práce jsou redukce podstatné, protože román *Mistr a Markétka* představuje formálně i obsahově rozsáhlý text. Logicky je zřejmé, že se v adaptačním procesu nelze vyhnout těmto zásahům. Zároveň Hutcheon potvrzuje jednu z hypotéz práce, která vychází z předpokladu, že transformační proces charakterizuje autorský přístup, jehož důsledkem může být, ale nemusí nové svébytné dílo.

V poslední řadě kromě již zmíněných konceptů adaptace jako procesu a produktu Hutcheon zkoumá adaptaci jako percepci, protože se v rámci ní mění interakce, perspektiva i gramatika. Na rozdíl od literatury je totiž divadlo zprostředkováním informací divákovi časově a prostorově limitované, což ovlivňuje interpretaci inscenace, ale rovněž předlohy.<sup>39</sup> Třetí úroveň adaptace dle Hutcheon je v práci zmíněna pouze za účelem komplexního teoretického vymezení, ale pro analýzy je podstatné pojetí adaptace jako produktu (scénické dílo) a procesu (inscenování včetně dramatisace), které korespondují s vybranými metodologickými nástroji.

Jinou optikou na adaptace nahlíží Zdeněk Hořínek, který je zkoumá nikoli z teoretického hlediska, ale zabývá se tvůrčím přístupem k adaptaci jako inscenaci, ve které textová složka podléhá jednak scénickým podmínkám, ale také záměrům inscenátorů. Hořínek přichází s premisou, že adaptaci charakterizuje zachování základního půdorysu a smyslu původního díla, avšak razantním způsobem dochází k zásahům do některých jeho složek za cílem text aktualizovat, modernizovat nebo asimilovat současným divadelním potřebám. Frekventovaně se adaptátoři zaměřují na modernizaci jazyka, nebo děj přenáší do odlišného místního a časového kontextu.<sup>40</sup> Jak je zřejmé, Hořínek, podobně jako teoretikové Linda Hutcheon nebo Aleš Merenus, nevnímá adaptaci jako replikaci, ale jako autonomní dílo abstrahující určité elementy z předlohy, které mohou být pro publikum stále aktuální. V současném divadle adaptace často narušují obecně ukotvenou interpretaci starého textu a nahrazují ji novou, a to za pomoci změny kontextu nebo prostředí a ani v práci zkoumané inscenace nejsou výjimkami.

Z hlediska adaptace jako inscenace se Zdeňkem Hořínkem shoduje i Iva Šulajová, která říká, že termínem adaptace se označuje přizpůsobení struktury

---

<sup>39</sup> Tamtéž, s.19

<sup>40</sup> HOŘÍNEK, Zdeněk. *Úvod do praktické dramaturgie*. Brno: Janáčkova akademie múzických umění v Brně, 2009, s.60.

původního díla novému uměleckému záměru. Například se tak děje pomocí moderního přepracování, aktualizací, kompozičně-stylistickými úpravami původního díla nebo parodií, při čemž dochází k zásahu do struktury původního díla a proměnu vyjadřovacích prostředků, což ovlivňuje i jevištní podmínky.<sup>41</sup> Z tohoto náhledu na adaptaci jako dílo uzpůsobené divadelnímu médiu vychází i Aleš Merenus, který divadelní adaptaci považuje za specifický typ režijně-dramaturgické úpravy původního textu pro potřeby jedné konkrétní inscenace. Na pomezí adaptace v obecném slova smyslu a divadelní adaptace stojí dramtizace, která představuje subkategorii adaptací v obecném slova smyslu.<sup>42</sup> Merenus, Šulajová i Hořínek vychází ze stejné hypotézy, a to že adaptační a dramtizací proces v divadelním médiu nelze striktně vydělovat. Naopak je potřeba je zkoumat společně i přes jejich formální i obsahové odlišnosti, což dokládá i následující definice dramtizace.

Narozdíl od adaptací **dramtizace** svou strukturou i obsahem přímočaře odkazují na svou předlohu a zachovávají i její pointu, tudíž tvůrci neinklinují tolik k narušení tradičního pojetí původního díla, ale ne ve všech případech. Proces dramtizování totiž doprovází podobné zásahy do originálu, jako je tomu u adaptace, avšak primárně se akcentuje hodnota literární a až posléze scénická. Zřejmě z tohoto důvodu se Aleš Merenus domnívá, že pojem dramtizace patří k jednomu z fenoménů, který stojí na pomezí divadelní a literární vědy. Důvodem je, že se jí označuje divadelní text vzniklý díky procesu textových úprav předlohy, jenž se formálně i obsahově přizpůsobuje možnostem a podmínkám divadelní komunikace. V důsledku těchto zásahů se mění i jeho významová struktura, což může ovlivňovat fakt, že dramtizace vzniká v jiném společenském kontextu než předloha. Oproti původnímu textu získává dramtizace novou divadelní funkci, která však nemusí nutně znamenat redukci literární funkce, ale toto přizpůsobení souvisí se vznikem divadelní situace.<sup>43</sup> V rámci otázky soudobého a aktuálního kontextu je třeba si uvědomit, že jejich zapojení do dramtizovaného díla vždy vede k významovému posunu, na což se také práce soustředí.

Zároveň Merenus upozorňuje, že dramtizace spojuje řadu protisměrných tendencí, jako jsou například literární druhy epika a drama, tudíž dochází i k druhové transformaci. Dramtizace se podle něj posouvají od epické struktury k dramatické

---

<sup>41</sup> ŠULAJOVÁ, Iva. *Dramtizace jako teoretický problém* [online]. In: 2004, s.1-2.

<sup>42</sup> MERENUS, Aleš. *Nárys teorie dramtizací literárních děl*. Brno, 2012, s.80.

<sup>43</sup> Tamtéž, s.9-10.

formě, při čemž tento pohyb s sebou přináší do dramatu epické prvky vedoucí k epizaci dramatické struktury jako literárního druhu.<sup>44</sup> Právě zmíněná hypotéza je stěžejní pro předmět výzkumu práce, protože se neomezuje pouze na literární potenciál dramatizací, ale zkoumá i jejich scéničnost.

Podobně jako Aleš Merenus i Iva Šulajová využívá pojmosloví literární vědy a dramatizaci z této pozice definuje jako transformaci původně epické či lyrické předlohy do dramatické formy, čímž se odkazuje stejně jako Merenus k dramatizaci jako procesu, ale i jako k dílu. Dle jejího názoru je dramatizace s originálem těsně spjata, na rozdíl od adaptace, název nového díla se váže k původnímu textu, ačkoliv to není v rozporu s tím, že se v dramatizaci může svou interpretací přehodnocovat originál.<sup>45</sup> Avšak vzhledem k výše uvedenému změna formy, která spočívá ve strukturálním převedení epického textu na dramatický text, může vést k tomu, že dramatizaci lze považovat za svébytné umělecké dílo, stejně jako tomu bylo v případě adaptace. Zvláště s přihlédnutím k Merenusově argumentu, že dramatizace jsou subkategorií adaptací a vedou k její realizaci. Z výše uvedeného vyplývá, že divadelní text, vzniklý procesem zdramatizování původně nedivadelní předlohy, vnáší do inscenování novátorský aspekt.

Šulajová na dramatizaci nahlíží také z hlediska teorie komunikace. Dramatizaci považuje za metatext, což znamená, že slouží jako prostředek k metakomunikaci. Tím se mění komunikační situace, která se dá rovněž aplikovat na adaptaci. Spočívá v proměně literární komunikace na nový komunikační proces čili dramatizaci, jehož cílem se stává nikoli pouze reference či narace, ale autorská výpověď odvozená z původního textu literární komunikace.<sup>46</sup> Tuto myšlenku dále detailněji rozvádí a upozorňuje na fakt, že dramatizátor skrze metakomunikaci ovlivňuje celou podobu transformované informace, což zahrnuje diverzifikaci významů mezi ostatní složky možného divadelního díla. Rovněž dochází ke změně postavení příjemce, kdy na místo individuálního čtenáře předlohy se divadelní dramatizace potýká s kolektivním divákem, jež na nové dílo a v něm obsažené informace nazírá skrze konvenci souvisejícím s jeho horizontem očekávání.<sup>47</sup>

---

<sup>44</sup> Tamtéž.

<sup>45</sup> ŠULAJOVÁ, Iva. *Dramatizace jako teoretický problém* [online]. In: 2004, s.1.

<sup>46</sup> Tamtéž.

<sup>47</sup> Tamtéž.

Komunikační východisko však není podstatné pro tuto práci, protože nezkoumá pozici diváka, ale i přes to jej bylo nezbytné zmínit pro vymezení pojmů.

Jedno z klíčových témat pro analytickou část představuje struktura dramatisací. Každá dramatisace, stejně jako drama, má svou formální strukturu, která je od něj odvozena. Proto se původně nedramatické texty transformované do dramatisace také označují dle teatroložky Gerdy Poschmann jako **divadelní text**, který však kompozičně (ne nezbytně obsahově) odpovídá dramatu a nabývá performativního potenciálu.<sup>48</sup> Z toho důvodu je nutné si definovat formální podobu dramatu. Jedním z klíčových prvků je pro divadelního vědce Andrease Kotteho členění dramatu podle dějové posloupnosti na události coby nejmenší dějové jednotky, které společně vytváří určitou scénu či obraz nebo též akt. Ty mohou být dále děleny do větších dějových celků, jako jednání nebo též dějství, avšak to již není pravidlem.<sup>49</sup> Detailnější deskripce těchto celků divadelního textu či dramatu se v teatrologii rozlišuje na **hlavní** (implicitní scénické znaky) a **vedlejší text** (explicitní scénické znaky). První typ tvoří promluvy postav a druhý se skládá z doplňujících informací potřebných pro uvedení textu na jeviště čili se jedná o scénické poznámky vztahující se zejména k prostředí a vzhledu postav. Tento soubor údajů též zahrnuje didaskálie, které popisují nejen postavy, ale rovněž obsahují jejich jména. Vedlejší text lze kategorizovat na řečové (dialekt, rytmus, intonace) a neřečové údaje, při čemž druhá skupina se dělí na informace o vzhledu postav (líčení, kostýmy, rekvizity, mimika, gestika) a údaje o prostoru (zvuky, rekvizity, osvětlení, scénografie).<sup>50</sup>

Z hlediska inscenační praxe založené nikoli na formální, ale obsahové podobě pak Zdeněk Hořínek definuje dramatisace skrze autorský podíl dramatika na finální dramatickém tvaru, ve kterém jsou sice obsaženy určité prvky a vlastnosti původního díla, ale rovněž se projevuje i interpretační hledisko dramatisátorů. Z perspektivy transformace epické předlohy do dramatické podoby, rozlišuje **dramatisace** na **tři typy**, a to jevištní přepis, dramatisace v běžném smyslu a drama podle epické předlohy.<sup>51</sup> Hořínkova typologie je podstatná pro práci ze dvou důvodů. Jednak vychází nejen z původně dramatického textu, ale absorbuje do sebe i jiné literární

---

<sup>48</sup> MERENUS, Aleš a kol. *Text a divadlo*. Praha: Academia, 2020, s.153.

<sup>49</sup> KOTTE, Andreas. *Divadelní věda: úvod*. Praha: KANT pro AMU v Praze, 2010, s.141.

<sup>50</sup> BALME, Christopher. *Úvod do divadelnej vedy*. Bratislava: Divadelny ustav, s.119-124.

<sup>51</sup> HOŘÍNEK, Zdeněk. *Úvod do praktické dramaturgie*. Brno: Janáčková akademie múzických umění v Brně, 2009, s.63-64.



druhy (epiku a drama). Zároveň zkoumá dramaturgii skrze míru autorství, kterou do ní inscenátoři vnášejí či nikoli.

Pro **jevištní přepis** nebo též jiným označením klasickou dramaturgií, je charakteristické striktní respektování předlohy, a kromě dialogů může docházet i k přenosu vnitřní dramatické síly původního díla, což je však značně podmíněné i zvolenou inscenační metodou. V tomto případě se jako autor uvádí tvůrce epické předlohy a dramaturg je zmíněn až v podtitulu.<sup>52</sup>

**Dramaturgii v běžném smyslu** zahrnuje velké množství autorských přístupů. Dramaturg cíleně vytváří autonomní dramatické dílo, které se sice drží pravidel daného dramatického žánru, avšak usiluje při přenosu i o zachování vlastností původního díla. Pro tento druh dramaturgie se většinou stává předlohou dílo, v němž je obsažena určitá míra dialogičnosti a dramatické síly, rovněž fabule je spíše sevřená a figuruje v ní omezený počet postav. Dramaturg volí především postupy eliminace postav a dějových motivů a kondenzací reálií a dialogů. Frekventovaně využívá autorského komentáře, jehož nositelem se stává dramatická postava či pro tento účel vytvořený komentátor, respektive vypravěč, který je od dramatického děje distancován. U tohoto typu figuruje dramaturg jako spoluautor.<sup>53</sup>

U posledního typu, **dramatu podle epické předlohy**, jsou charakteristické sice zmíněné postupy, ale předloha zde funguje spíše jako inspirativní zdroj. Cílem dramaturga je totiž vytvořit nové, umělecky autonomní dílo. Autor se uvádí jako dramatik a teprve podtitul odkazuje k předloze.<sup>54</sup>

Z výše uvedeného teoretického vymezení vyplývá, že hranice mezi divadelní adaptací a dramaturgií je velice úzká a oba pojmy se navzájem překrývají. V této práci se tak využívá obou termínů, ale v odlišných souvislostech. Pokud se analyzuje literární text inscenací, je zvolen pojem dramaturgie nebo též divadelní text. Pakliže se zkoumá inscenace, uplatňuje se termín adaptace, ve které je zohledněno scénické provedení dramaturgie. Frekventovaněji se v práci namísto adaptace využívá v divadelní vědě zavedený pojem inscenace, který se váže ke scénickému aspektu. Zásadní však je, že jak na dramaturgii, tak na adaptaci se nahlíží stejně, jako to činí Aleš Merenus či Linda Hutcheon, a sice z hlediska jejich vazby na předlohu, ale

---

<sup>52</sup> Tamtéž.

<sup>53</sup> Tamtéž.

<sup>54</sup> Tamtéž.

zároveň jsou vnímána jako autonomní umělecká díla. Dramatizace je tak v práci chápána jako proces, který vede k produktu v podobě divadelní adaptace čili inscenace, v níž se mění recepce.

## 1.2. Adaptační a dramatizační postupy

Cílem diplomové práce je analyzovat dvě divadelní adaptace románu *Mistr a Markétka*. Jak bylo v první kapitole uvedeno, během první fáze vzniku inscenace se vytváří divadelní text (dramatizace), v němž se zohledňují vlastnosti divadelního média a až v druhé fázi se tento text převádí do scénického tvaru čili se adaptuje na jevištní podmínky. Z tohoto důvodu od sebe nejsou vydělovány adaptační a dramatizační postupy a teprve až u jednotlivých elementů – příběh, časoprostor, vypravěč, postavy, dialogizace a aktualizace – se rozlišuje mezi jejich literárním a scénickým aspektem, které se navzájem mezi sebou překrývají.

Vzhledem k využití strukturně-interpretační analýzy zaměřené na transformaci příběhu, práce vychází především z kategorizace Aleše Merenuse, který se v rámci této výzkumné metody soustředí na přenos postav, vypravěče a dialogizaci, ale také aktualizaci. Pro volbu tohoto přístupu je určující i fakt, že podobný analytický postup postavený na stejných elementech uplatňuje Linda Hutcheon, Zdeněk Hořínek či Jaroslav Vostrý, ale také literární vědci Ondřej Sládek, Petr Bílek, Jiří Hrabal a Tomáš Kubíček a práce vychází z konceptů uvedených teoretiků.

Stěžejní element adaptovaného díla je **příběh**, skrze který dochází či nikoli k identifikaci předlohy. Adaptaci doprovází i vytvoření interpretace, která souvisí s hledáním souvislostí nejen v rámci vzniku samotného originálu, ale především inscenace, což je většinou důsledkem četných aktualizací. K těm se často pojí pozměnění příběhu, který je například sdělován skrze optiku jedné konkrétní postavy. V důsledku transformací se tak může změnit náhled na celý obsah a akcentace jiných témat či motivů než v předloze, čímž se v mnohých případech snaží adaptátoři přiblížit původní dílo současnému publiku nebo naopak narušit jeho konvenční vnímání.

Z hlediska literární teorie představuje **příběh** sled událostí, které jsou propojeny časovou i kauzální posloupností, a jehož nositeli jsou postavy. Lze jej tak označit jako abstrakci vyprávěných událostí a jejich účastníků z textu. Příběhy coby

komunikáty nereferují pouze o událostech v časoprostorové souvztažnosti, ale rovněž se podílejí na vytváření lidské identity a obrazu světa.<sup>55</sup> **Děj**em je rozuměna základní složka či prvek výstavby příběhu, která je členěná do jednotlivých událostí vytvářejících celek čili příběh.<sup>56</sup> **Událost** je jeho nejmenší stavební jednotkou, kterou se určuje změna stavu a těsně se pojí s postavou.<sup>57</sup> Zvláště pro strukturně-interpretaci analýzu je tato kategorizace důležitá, protože napomáhá k rozklíčování, jak předloha jednotlivými událostmi disponuje, například změnou pořadí, což může vést k významovému posunu a narušení původní struktury.

S těmito pojmy rovněž souvisí termín **motiv**, který je chápán buďto jako nejmenší jednotka významové výstavby literárního díla, čili vytváří základ pro jeho tematickou výstavbu. Motivem se také označuje podnět vyvolávající akci literárních postav, mluvíme tak o motivované jednání. V literárním textu zastupují spojovací či rozporující funkci. V prvním případě jednotlivé motivy a jejich repetice napomáhají spojitosti a celistvosti celku, v němž motiv nabývá i intertextové dimenze. Naopak ve druhém případě dochází k proměně motivů, což vede k rozpadu celku (textu). Dle hierarchie se motivy rozčleňují na hlavní a vedlejší, v rámci obsahu na dynamické, statické, popisné a volné. Dále se specifikují skrze jejich typické rysy, a to příznakovost či nepříznakovost, na základě jejich frekvence výskytu a trvání na leitmotivy, rekurentní, průběžné, jednoduché, zdvojené a násobné. V závislosti na vrstvách literárního díla se štěpí na prostorové, příčinné a časové. V posledních řadě se rozlišují dle své role a pozice ve struktuře textu na dějové, postavy-motivy atd.<sup>58</sup> Rovněž jako události, tak právě i motivy představují jeden ze zásadních faktorů podílejících se na posunu významu, protože se týkají jak příběhu, tak také témat, které literární dílo akcentuje. Motivы tak fungují jako vodítka interpretace a v práci se na ně soustředí.

V rámci těchto kategorií se rozlišuje vyprávění, jež je způsobem organizace, a příběhem, který tímto prostředkem vyprávěn. Na tomto základě se dále rozlišují dva základní pojmy, a to **syžet** a **fabule** fungující ve vzájemném vztahu. Dle *Slovníku literárněvědného strukturalismu*<sup>59</sup> se syžetem rozumí způsob ztvárnění událostí nebo jiných elementů v textu v časovém a příčinném sledu a stojí v protikladu k fabuli,

---

<sup>55</sup> SLÁDEK, Ondřej. *Slovník literárněvědného strukturalismu A-Ž*. Praha: Host, 2018, s.570.

<sup>56</sup> Tamtéž, s.115.

<sup>57</sup> KUBÍČEK, Tomáš a kol. *Naratologie: strukturální analýza vyprávění*. V Praze: Dauphin, 2013, s.42

<sup>58</sup> SLÁDEK, Ondřej. *Slovník literárněvědného strukturalismu A-Ž*. Praha: Host, 2018, s.472.

<sup>59</sup> Tamtéž.

tudíž se jedná o způsob vyprávění referující o událostech probíhajících v zobrazovaném světě. Syžet jednak znamená lineární spojení motivů ústřední dějové linie, ale rovněž jde o uměleckou metodu nebo tvůrčí postup autora vyprávění.<sup>60</sup> Termínem fabule se chápe souhrn událostí nebo dějový půdorys, na jehož základě si čtenář rekonstruuje, co se stalo. Lotyšský spisovatel a literární teoretik Jurij Nikolajevič Tyňanov tvrdí, že za fabuli lze považovat všechn sémantický čili významový půdorys příběhu. Syžet tak představuje dynamiku díla, která vyplývá ze vzájemné interakce všech souvislostí a materiálů.<sup>61</sup> Obecně platí jednoduché pravidlo, že na základě syžetu si čtenář rekonstruuje fabuli, syžet je tudíž primární veličina příběhu, zatímco fabule sekundární. V případě románu *Mistr a Markétka* jsou velmi důležité, protože text se skládá ze tří příběhů, které ze sebe navzájem vyplývají a při gradaci děje se spojí v jeden celistvý narativ.

Aleš Merenus tvrdí, že jeden ze zásadních aspektů dramatizačního i adaptačního procesu spočívá v transformaci příběhu, kterou nazývá strukturní transformací, protože probíhá na vnitro-textové úrovni.<sup>62</sup> Nový celek vyšší úrovně, dramatizace ve smyslu produktu, je výsledkem přenosu dílčích systémů či rovin, které nelze od sebe oddělit. Společným důležitým prvkem dramatu i epiky jsou postavy, které představují nositele příběhu. Z tohoto důvodu je dle Merenuse potřeba zkoumat oba aspekty (postavy a příběh) společně,<sup>63</sup> čímž se shoduje s výše uvedeným pojetím příběhu v literární teorii.

Z hlediska transformace příběhu vychází Aleš Merenus z amerického literárního a filmového teoretika Seymoura Chatmana, který zkoumá vazbu mezi příběhem a jeho diskurzem. Chatmanovy strukturalistické teorie stojí na premise, že každý narativ neboli vyprávění se skládá ze dvou částí. První je **příběh**, jenž lze nazvat historií či obsahem, čili řetězcem událostí obsahující jednání. Společně s ním na narativu participují tzv. existenty složené z postav, prostředí a diskurzu, nebo též prostředků, kterým je obsah vyjadřován. Příběhem se tak označuje to, co **narativ** zobrazuje, a **diskurz** je způsobem tohoto zobrazení. Strukturalisté tudíž na uspořádání příběhu nahlíží skrze diskurz, jenž tuto operaci provádí. Příběh existuje jako sémantický materiál, který je realizován v diskurzu, jež tento obsah tvaruje a

---

<sup>60</sup> Tamtéž, s.734-735.

<sup>61</sup> Tamtéž, s. 206–207.

<sup>62</sup> MERENUS, Aleš. *Nárys teorie dramatizací literárních děl*. Brno, 2012, s.92.

<sup>63</sup> Tamtéž, s.95.

výsledkem je **děj** čili **osnova**.<sup>64</sup> Dle Aleše Merenuse může mít zdramatizované dílo buďto totožnou osnovu s předlohou, pokud je užito identického typu modulace diskurzu, pakliže k tomuto nedochází, vzniká odlišný typ osnovy.<sup>65</sup> Kategorie příběh, osnova a diskurz, které Merenus přejímá od Chatmana, představují pilíře strukturně-interpretací analýzy práce, v níž je soustředěno na důsledky vyplývajícími z jejich pozměnění v dramatinaci. Merenusova koncepce postavená na třech rovinách příběhu se shoduje s jednou z hypotéz práce, a to že příběh představuje v dramatinaci epického díla jeden z klíčových elementů, skrze který tvůrci stanovují interpretační hledisko k předloze.

Z tohoto náhledu je dle Merenuse pro uspořádání scén divadelních inscenací charakteristická kondenzace děje a událostí, která vede k tomu, že události se odehrávají jednom stejné místo, ale v různém časovém rozmezí. Merenus se domnívá, že proto inscenátoři volí členění do **obrazů**. Ty představují volnější kompoziční jednotky než scéna či dějství, tudíž v nich může být obsažen krátký slovní vstup nebo fyzická akce nepředkládající divákovi komplexní scénickou situaci, ale pouze část z něj. Skrze obrazy lze disponovat libovolně s časoprostorem, kdy buďto dochází k roztahování či smršťování, což vede k přímé konfrontaci dramatinace s originálem, protože důsledkem může být významová proměna.<sup>66</sup> Z výše uvedených tezí je zřejmé, že v důsledku formátu představení, které je definované spolupřítomností herců a diváků na jednom místě v jednom čase, se dramatinace tomuto aspektu uzpůsobují. Charakterizuje je právě dějová zkratkovitost či náznakovost, ale především zhuštění děje na jedno místo a čas, které však vede k interpretačnímu posunu inscenace od originálu, zvláště pokud je předlohou inscenace tak rozsáhlé dílo jako román *Mistr a Markétka*.

Z hlediska adaptačních strategií Zdeněk Hořínek k této problematice prolínání časových rovin u dramatinací nabízí jinou alternativu než obraz, která s ním ale souvisí, a to **montáž**. V ní je souvislá nepřetržitá fabule podobně jako v obraze vyměněna za epizodičnost. Jednotlivé části jsou k sobě řazeny kontrastně, což se podílí na vytvoření napětí, které je stejné jako konflikt v ději fabulačního dramatu.<sup>67</sup> Avšak i uvedený formát se Merenus snaží teoreticky postihnout a poznamenává, že

---

<sup>64</sup> Tamtéž, s.98.

<sup>65</sup> Tamtéž, s.99.

<sup>66</sup> Tamtéž, s.120.

<sup>67</sup> HOŘÍNEK, Zdeněk. *Úvod do praktické dramaturgie*. Brno: Janáčkova akademie múzických umění v Brně, 2009, s.20.

montáž je totiž lépe uzpůsobena jevištním požadavkům a vytváří dobré podmínky pro plynulý a rychlý přechod z jednoho časoprostoru do dalšího a propojení různých lokací i postav skrze princip podobnosti nebo kontrastu,<sup>68</sup> čímž se shoduje s Hořínkem. Dalším způsobem, jak si adaptátoři uzpůsobují příběh, ale i dialogy z původního textu, představují dle Zdeňka Hořínka aktivní zásahy ve slovní rovině, buď to negativními, které označuje jako škrty, či pozitivními, což vede k připsání nebo přepsání replik, vět nebo celých pasáží.<sup>69</sup> Merenus a Hořínek tak naráží na fakt, že vzhledem k formátu představení často v rámci dramatizačních i adaptačních procesů dochází k redukčním, a to jak na úrovni obsahové, tak strukturální, které však sebou přináší i významový posun. Adaptace a dramatizace původně nedivadelních textů logicky vždy využívají výše uvedených strategií a ani v práci analyzované inscenace románu *Mistr a Markétka* nejsou výjimkami, proto je pro ni klíčové hledisko obou autorů a uplatňují se i v analytické části.

S transformací příběhu úzce souvisí také **časoprostor** nebo též chronotop, ve kterém se příběh odehrává. Dle *Slovníku literárněvědného strukturalismu* patří mezi základní kategorie románu, kterou teoreticky zpracoval ruský literární vědec Michail Michajlovič Bachtin. Ten jej chápe jako podstatnou vzájemnou vazbu mezi časoprostorovými relacemi v románech, která určuje charakter literárního žánru, ale i jeho vyobrazení světa čili se jedná o formálně-obsahovou, ale i žánrově-identifikační kategorii. Na základě charakteru hlavního hrdiny rozlišuje tři základní typy chronotopů, a to chronotop dobrodružného románu zkoušek, který je typický zejména pro řecké romány, kde není podstatná časová rovina, ale samotný (většinou abstraktní) svět. Druhý typ je chronotop dobrodružně-mravoličného románu, v němž se hrdina má úlohu pozorovatele a v časovém průběhu se mění jeho charakter. Poslední typ představuje antická biografie a autobiografie, v němž funguje životopisný čas. Během vývoje literatury se tyto chronotopy proměňují, při čemž vždy se k nim váže určitý typ hrdiny (např. rytíř, blázen) a variiují se zde stejná témata.<sup>70</sup> Pro Bachtina je tak při charakterizaci časoprostoru klíčový v něm vystupující hrdina, naopak Tomáš Kubíček ve většině času a prostoru zkoumá odděleně. Dle Kubíčkové názoru je třeba si uvědomit, že v literárním textu v první

<sup>68</sup> MERENUS, Aleš. *Nárys teorie dramatizací literárních děl*. Brno, 2012, s.121.

<sup>69</sup> HOŘÍNEK, Zdeněk. *Úvod do praktické dramaturgie*. Brno: Janáčková akademie múzických umění v Brně, 2009, s.44.

<sup>70</sup> SLÁDEK, Ondřej. *Slovník literárněvědného strukturalismu A-Ž*. Praha: Host, 2018, s.302.

řadě fikční svět prezentuje slovně čili slovní popis recipientovi jej konkretizuje, a to i ve vztahu k aktuálnímu světu, proto se jedná o interpretační klíč. K této verbální reprezentaci dochází jednak za pomoci vyprávění (figura vypravěče), ale také skrze vnímajícími subjekty (vypravěč nebo postavy). Pokud vychází tento popis fikčního světa z emočního počínání či myšlenkových pochodů postav, výsledkem je jeho subjektivizace. V případě vypravěče záleží na jeho fokalizaci čili jeho úrovni zapojení v příběhu.<sup>71</sup> Z hlediska času Kubíček rozlišuje čas příběhu (čas probíhající ve fikčním světě) a čas reprezentace příběhu (čas vyprávění), pro které jsou určující prostorově rozvržené znaky. V literárním díle se čas vyobrazuje dvojným způsobem, a to z hlediska narativní přítomnosti příběhu a diskurzu, které specifikuje Seymour Chatman a tvrdí, že narativní přítomnost není vždy definována gramatickým přítomným časem. Naopak ji vytváří gramatický čas minulý, který se stává narativní minulostí tehdy, pokud vyprávěné děje nejsou totožné s okamžikem, v němž se ocitá vypravěč.<sup>72</sup> Jak je zřejmé, oba zmíněné přístupy, jak Bachtinův, tak Kubíčkův, ačkoliv pracují s odlišnými elementy časoprostoru, se navzájem doplňují. Zatímco jeden určuje specifikum chronotopu skrze hlavního hrdinu, druhý si klade otázku, jaká pozici v něm má vypravěč a jaká je jeho identita, v případě románu *Mistr a Markétka* se však na oba tyto aspekty klade velký důraz.

V rámci detailnější charakterizace zkoumá Kubíček čas podle kategorií stanovených literárním teoretikem Gérardem Genette, a jedná se o posloupnost, trvání a frekvenci. V první kategorii rozlišuje chronologické a achronologické uspořádání událostí, které se vyděluje na dva typy, a to analepsi a prolepsi. Analepsi (nebo též retrospekci) se vyznačuje takové uspořádání událostí, kdy události A-D jsou podány teprve poté, co jsou známy události E-H, které představují výchozí narativ, tudíž jsou na začátku příběhu. Naopak v prolepsi (nebo též anticipaci) dochází k podání událostí E-H dříve, než byly podány události A-D, jež jim předcházejí a náleží jim statut výchozí narativu.<sup>73</sup> Analepse jde tak směrem ze současnosti do minulosti, zatímco prolepse se posouvá od současnosti k budoucnosti. Jedná se o frekventované literární postupy, které představují protipóly klasické lineární narace.

Další kategorie času se zabývá trváním, které je relační a jde o určitou dobu ve fikčním čase, jež se poměřuje s rozsahem textu a funguje na dvou principech, buď

---

<sup>71</sup> KUBÍČEK, Tomáš a kol. *Naratologie: strukturální analýza vyprávění*. V Praze: Dauphin, 2013, s.78.

<sup>72</sup> Tamtéž, s.104-107.

<sup>73</sup> Tamtéž, s.108-109.

to na zpomalení nebo zrychlení. V prvním případě segmentace událostí je rozčleněna na co nejmenší možné události, nebo zahrnuje rozsáhlé myšlenkové a emoční pochody postav. V druhém se děj kondenzuje, tudíž delší časový úsek je shrnut do výpovědi obsahující obecné informace o příběhu.<sup>74</sup> Na základě vazby času příběhu a času diskurzu rozlišuje Gennet pět možných typů trvání. První je shrnutí, v němž čas příběhu trvá déle než čas diskurzu. V druhém se jedná o elipsu, v níž čas diskurzu absentuje. Třetí typ se označuje jako scéna a jde o případ, v němž čas příběhu se rovná času diskurzu a je pro ni typický frekventovaný dialog. Čtvrtý představuje protažení, kdy čas příběhu trvá krátce oproti času diskurzu čili o určitých událostech je vyprávěno déle, než probíhají. V pátém typu označovaným pauza se čas příběhu vůbec neodehrává.<sup>75</sup>

V poslední řadě Gennet zkoumá literární text z hlediska frekvence událostí, při čemž rozlišuje její tři typy, a to singulativní, v níž se jedenkrát vypráví o události, která proběhla jedenkrát. Dále jde o repetitivní typ, ve kterém je jedna událost probíhající jenom jednou převyprávěna vícekrát. Třetí typ se nazývá iterativní, v němž se o jedné události, která proběhla několikrát, pojednává pouze jedno.<sup>76</sup> Z výše uvedeného vyplývá, že Gennetova typologie stojí především na četnosti a trvání, ale také absenci a pořadí jednotlivých událostí, jejichž specifikaci udává čas. Vzhledem k faktu, že román *Mistr a Markétka* se odehrává v dlouhém časovém rozmezí, je Gennetova typologie pro práci určující, protože stojí na principu zrychlení.

Při analýze časoprostoru dramatizace se Aleš Merenus domnívá, že se v ní užívá prostředků, jako jsou kumulace nebo koncentrace děje do jednoho místa. V jejich důsledku nevyhnutelně dochází ke kondenzaci události probíhajících na stejném místě, ale v odlišném čase, v při čemž často změna časoprostoru rovněž souvisí s úpravou scény. Zároveň je dle Merenuse nutné si uvědomit, že v tomto časoprostoru společně koexistují postavy, které jej reflektují skrze dialog, ale zároveň jej propojují s časoprostorem publika, pokud herci interagují s diváky.<sup>77</sup> Právě interakce postav s publikem skrze jejich odlišné chronotopy (předlohy a inscenace) rovněž může vést k významovému posunu. Ve vztahu pretextu k posttextu totiž

---

<sup>74</sup> Tamtéž, s.115-116.

<sup>75</sup> Tamtéž, s.117-119.

<sup>76</sup> Tamtéž.

<sup>77</sup> MERENUS, Aleš. *Nárys teorie dramatizací literárních děl*. Brno, 2012, s.120



předloha získává skrze dramatizaci nové konotace, které mohou být dány jednak aktualizací, ale také mírou participace diváka, jenž však může být na základě zvolených dramatizačních postupů buď pasivní či aktivní.

Pro příběh a jeho způsob sdělení je dále neodmyslitelně podstatný **vypravěč**. V literární teorii se jedná o jednu z hlavních kategorií narativní analýzy, která je označovaná jako tzv. odesílatelská instance ve fikční narativní (literární) komunikaci, a jež určuje celkový narativní diskurz.<sup>78</sup> Jak Kubíček podotýká, figura vypravěče představuje jeden z klíčů interpretace literárního díla, která zaujímá k příběhu určité hledisko, k čemuž dochází i u postav.<sup>79</sup> Na základní úrovni je vypravěč rozdělen do dvou typů, a to na odkrytého vypravěče, který je čtenářem konstruován jako fiktivní postava a většinou se vyjadřuje v první osobě čísla jednotného (já, ich-forma). Jedná se většinou o jednu z postav příběhu, která jej nejen vypráví, ale i hodnotí, avšak to není pravidlem. Druhý typ se označuje jako skrytý vypravěč, který se vyjadřuje ve třetí osobě čísla jednotného (er-forma), při čemž způsobem vyprávění není čtenář aktivizován k přemýšlení nad identitou vypravěče.<sup>80</sup> Lze však namítat, že rozdělení je velmi relativní a tyto dva typy se mohou mezi sebou prolínat. Vhodný příklad představuje užitá figura vypravěče v románu *Mistr a Markétka*, která osciluje mezi oběma uvedenými módy.

Na základě taxonomie Gennet selektuje vypravěče do dvou typů. První – heterodiegetický vypravěč (er-forma, též objektivní vypravěč) na dění neparticipuje, ale čtenáře informuje myšlenkových i emočních pochodech postav či jejich úmyslech a motivech jednání, při čemž někdy hovoří i v budoucím čase, tudíž vyvolává určitý pocit vševědoucnosti.<sup>81</sup> Naopak homodiegetický (ich-forma, též autodiegetický vypravěč) bývá většinou postavou příběhu, ale participovat na příběhu může jen v určité míře. V některých případech stojí pouze v roli pozorovatele, proto bývá označován jako vypravěč svědek, který většinou příběh sděluje v retrospektivě. Například se čtenářem sdílí své myšlenky či pocity, které v něm vyvolávají právě probíhající události.<sup>82</sup> Gennet rozdělení rozšiřuje dle roviny vyprávění, kterou vypravěč disponuje, a rozlišuje mezi extradiegetickým a intradiegetickým narátorem. V prvním případě je vypravěč původcem první (výchozí) roviny vyprávění, který

---

<sup>78</sup> SLÁDEK, Ondřej. *Slovník literárněvědného strukturalismu A-Ž*. Praha: Host, 2018, s.779.

<sup>79</sup> KUBÍČEK, Tomáš a kol. *Naratologie: strukturální analýza vyprávění*. V Praze: Dauphin, 2013, s.149.

<sup>80</sup> Tamtéž, s.125-126.

<sup>81</sup> Tamtéž, s.128.

<sup>82</sup> Tamtéž, s.129-130.

někdy bývá označováno jako rámcové a má vazbu s narací druhé úrovně. Druhý typ vypravěče většinou patří mezi postavy v první rovině vyprávění, čili je původce druhé roviny vyprávění, při čemž často má tendenci čtenáři vysvětlit příběh rámcového vyprávění včetně charakterizování zde vystupujících postav. Na základě těchto dvou kritérií (způsobu a úrovně roviny vyprávění) kombinuje Gennet vypravěče do čtyř typů: extradiegeticko-heterodiegetického, extradiegeticko-homodiegetického, intradiegeticko-heterodiegetického a intradiegeticko-homodiegetického.<sup>83</sup>

Posledním faktorem u vypravěče je podle Gérarda Genneta fokalizace. Jedná se o způsob, jakým vypravěč na základě svých kognitivních omezení zpracovává narativní informace, a rozlišuje tři typy fokalizace. První pojmenovává jako nefokalizovanou, v níž se události příběhu prezentují bez limitace, čili je vypráví tzv. vševědoucí vypravěč. Dále se jedná o interní fokalizaci, která se vyznačuje tím, události prezentuje jedna postav či více ze své pozice a dělí se do tří subkategorií, a to fixní, kdy jde o pozici stále jedné postavy. Následuje variabilní, v níž jsou odlišné události prezentovány dvěma a více postavami. V poslední řadě Gennet hovoří o multiplicitní subkategorii, ve které tytéž události prezentuje několik postav. Do třetí typologii uzavírá typ externí a jedná se o typ pozice, v níž události probíhající uvnitř světa příběhu nezprostředkovává žádná z postav.<sup>84</sup> Z uvedených premis vyplývá, že participace či anticipace vypravěče v ději a jeho stanovisko k příběhu představují dva podstatné aspekty při zkoumání prezentovaných událostí, a jak z hlediska narativu, tak na významové úrovni. Neboť v románu *Mistr a Markétka* představuje figura vypravěče důležitý element, je Gennetova taxonomie určující pro analýzu literární předlohy. Tato akcentace vychází z faktu, že v práci se zkoumá původně nedramatický text s výraznou figurou vypravěče, která i přes vymezení epiky a dramatu se podílí na divadelnosti románu.

Figuru vypravěče v dramatizaci zkoumá také Aleš Merenus, který tvrdí, že pásmo vypravěče je během transformačního procesu vloženo do hlavního textu dramatu, čímž se vytváří temporální jednota. Čas vyprávění zaniká a čas zobrazovaných událostí se přenáší do přítomnosti, avšak tento přístup Merenus odmítá a upozorňuje, že i drama využívá figury vypravěče, ačkoli to není pravidlem.<sup>85</sup> Aleš Merenus tak vnímá amplifikaci či redukci vypravěče jako na

---

<sup>83</sup> Tamtéž, s.136.

<sup>84</sup> Tamtéž, s.150.

<sup>85</sup> KUBÍČEK, Tomáš a kol. *Naratologie: strukturální analýza vyprávění*. V Praze: Dauphin, 2013, s.140.

narativní strategii, kterou rozděluje na základě volby vyprávěcích postupů na čtyři typy. V prvním a druhém se jedná o dramatizovaného vypravěče a dramatizovanou scénu, při nichž se potlačuje figura vypravěče, což vede k objektivizaci prezentace jednotlivých událostí. Dramatizovaný vypravěč je sice součástí příběhu, ale svou pozici zde neakcentuje a popisu z první osoby se vyhýbá. Na podobné bázi funguje i dramatizovaná scéna, u níž jsou vyprávěcí pasáže vtaženy do běžného dialogu postav. U obou těchto způsobů dochází k vytvoření iluze, že se vše děje bezprostředně mezi kulisami příběhu.<sup>86</sup> Naopak ve třetím a čtvrtém případě je zohledněna přímá vazba vypravěče na příběh, při čemž Merenus zde vychází z pojmosloví Gérarda Genneta a podle participace na ději jej dělí na homodiegetického a na heterodiegetického. Tyto dva typy se v dramatizaci od sebe liší svou funkcí, a to jak konstruováním událostí, tak akcí či dialogizací.<sup>87</sup>

Z výše uvedeného vyplývá, že primárně se v literární teorii vypravěč pojímá jako základní prvek epických děl, jímž se vymezuje především proti dramatu. Vzhledem však k vývoji dramatu ve 20. a 21. století je tato hypotéza zavádějící a neplatná. Vyvrací ji mnozí teoretikové včetně Aleše Merenuse, který tvrdí, že figura vypravěče patří mezi narativní strategie dramatizací. Právě na Merenusově přístupu k vypravěči stojí analýza vypravěče v dramatizaci, protože figura narátora je podstatným elementem románu *Mistr a Markétka*, ale paradoxně zároveň podporuje jeho dramatický potenciál. Rovněž je nutné přihlídnout ke zdůrazňovanému faktu, že amplifikace vypravěče v adaptovaném díle s sebou přináší i posunutí významové roviny, čímž se mění interpretace, ale i struktura původního díla, které jsou předmětem výzkumu práce.

Zatím se tato část diplomové práce zabývala příběhem a vyprávěním v časoprostorovém ohraničení, avšak, jak již bylo naznačeno, nositeli příběhu (děje) jsou **postavy**, které se podle psychologizace a jejich dominance v naraci dělí na hlavní a vedlejší. V literární vědě se kromě tohoto označení můžeme také setkat s pojmem **aktér**, vždy se však jedná o protagonisty příběhů čili subjekty nebo objekty narativních dějů, kteří se podílí na vytvoření celkové struktury narativního světa a jsou výsledkem řečového aktu pojmenování.<sup>88</sup> Literární vědec James Phelan postavy na základě jejich psychologizace rozčleňuje do tří dimenzí. První označuje jako

---

<sup>86</sup> Tamtéž, s.32.

<sup>87</sup> MERENUS, Aleš. *Nárys teorie dramatizací literárních děl*. Brno, 2012, s.138.

<sup>88</sup> SLÁDEK, Ondřej. *Slovník literárněvědného strukturalismu A-Ž*. Praha: Host, 2018, s.35.

syntetickou, v níž dochází ke konstrukci postavy bez reference ke skutečnému člověku, je tak vnímána jako umělý konstrukt. Druhá dimenze je mimetická, ve které postava se snaží ve čtenáři vyvolat dojem, že má podobnost s osobou z reálného světa. Poslední Phelan pojmenovává jako tematickou, v níž byl postavě z narativního světa dán určitý úkol, jenž se týká určitého tématu a je součástí vyprávění.<sup>89</sup> Jak je zřejmé, Phelanova taxonomie stojí zejména na míře věrohodnosti či podobnosti se skutečně žijícími postavami, proto není pro práci tak klíčová, protože v románu se reálným lidem podobají pouze čtyři postavy, a to Mistr, Woland, Pilát Pontský a Ješua Ha-Nocri. Cílem práce však není zkoumat intertextualitu předlohy a inscenací, ale především jejich strukturu, proto se jedná o rozšiřující metodologický nástroj.

Podstatná je Kubíčková hypotéza, že k přenosu postav dochází na několika úrovních, a to například za pomoci vypravěče, který uvádí postavu na scénu a popisuje její charakter. Stejně tak může tuto aktivitu vykonávat jiná postava. V tomto případě vždy však hovoříme o přímé charakterizaci, ačkoli lze polemizovat nad objektivitou hodnocení.<sup>90</sup> Naopak nepřímá charakterizace stojí na jiné bázi, a to v rámci pěti kategorií: jednání, promluv, vnějším zjevu, sociálním zařazení a prostředí. Jednáním jsou myšleny situace, na které postava musí reagovat. V promluvách se soustředí na vlastní promluvy aktéra, co například o sobě tvrdí, ale i o ostatních a jak celkově hodnotí celý fikční svět, při čemž se rozlišují čtyři typy promluv: proud vědomí, vnitřní monolog, polopřímá řeč a přímá řeč. Výpověď postavu charakterizuje, ale rovněž individualizuje. Dále se jedná o vnější zjev, který zahrnuje fyziognomii postavy i styl oblékání, zároveň se někdy na dotvoření charakterizace podílí i její jméno. Z perspektivy sociálního zařazení se u aktérů zkoumá skrze konvenci většinou využívanou v posuzování osob aktuálního světa, při čemž se shledává či nikoli podobnost s fikčním světem. V poslední řadě se na charakterizaci postav podílí prostředí, v němž se nachází. V tomto kontextu aktéry definuje i jejich vztah k ostatním postavám fikčního světa.<sup>91</sup> Právě však konkretizace je z hlediska komparace inscenací s předlohou podstatná pro předmět této práce, protože jakákoliv změna na této úrovni se rovněž podílí na posunu významu, protože aktéři, jak bylo řečeno, představují hlavní nositele děje.

---

<sup>89</sup> KUBÍČEK, Tomáš a kol. *Naratologie: strukturální analýza vyprávění*. V Praze: Dauphin, 2013, s.62.

<sup>90</sup> Tamtéž, s.67.

<sup>91</sup> Tamtéž, s.68-70.

Postavy v dramatinacích zkoumá Aleš Merenus, který uplatňuje kvantitativní hledisko a říká, že v divadelním textu se mění počet postav třemi způsoby. V prvním vznikají nové charaktery, které se v předloze nevyskytují. Ve druhém se dramatinace a původní dílo v kvantitě postav shodují. Třetí variantu představuje redukce postav, která je nejčastější. Rovněž však může v dramatinaci docházet k překrývání těchto tendencí, například vyřazením některých postav a amplifikací nových. Specifickým případem jsou dramatinace, ve kterých se zdůrazňuje divadelnost, a to skrze rozlišení aktérů na dramatické a herecké postavy.<sup>92</sup>

Obměna počtu postav dle Aleše Merenuse souvisí rovněž s dalším dramatinacním postupem, a to zkonkrétněním související s procesem zdivadelnění původního díla, což probíhá na několika úrovních, ať už jde o jejich vzhled nebo repliky. Například dochází k akcentování vedlejších postav, které oproti originálu v dramatinaci získávají mnohem větší dominanci. Obecně konkretizaci postav také udává jejich vizuální vyobrazení, na kterém se podílí kostým i líčení nebo prostředí –dramatický prostor.<sup>93</sup> Jak je zřejmé, vzhledem k rozsáhlosti některých literárních předloh, včetně románu *Mistr a Markétka*, je pro tvůrce nevyhnutelné obměnit počet vystupujících postav v dramatinace a těmito kroky volí, které téma či děj jsou pro posttext určující. Z těchto transformací sice vyplývá významový posun, avšak podobně jako u příběhu, dramatinace se v základu nemusí lišit od své předlohy, například zachováním hlavních aktérů.

Pro upřesnění Merenus nabízí další kategorizaci postav na základě způsobu jejich užití v rámci dramatinaci, který rozlišuje na čtyři typy. V prvním se vytváří průvodce, jehož primární funkcí je role vypravěče, ale také přebírání rolí dalších postav. Ve druhém případě několik herců představuje velké množství postav, při čemž tato informace je v textu obsažena. Ve třetím dochází ke zmožení jedné postavy skrze několik vystupujících herců, kteří ji synchronně představují v několika životních etapách. Všichni aktéři jsou přítomni na jevišti ve stejný čas a konají několik odlišných akcí, kdy například postavy vedou spolu dialog, který se v některých inscenacích transformuje do vnitřního monologu. Poslední jsou postavy autorů, které různými způsoby konfrontují další postavy například skrze dialog a vyjadřují se i k tématu předlohy, čímž se divákům předkládají nové varianty

---

<sup>92</sup> MERENUS, Aleš. *Nárys teorie dramatinací literárních děl*. Brno, 2012, s.118.

<sup>93</sup> Tamtéž, s. 119.

interpretace nejen inscenace, ale i původního díla.<sup>94</sup> Z výše uvedeného je zjevné, že kromě kvantitativního hlediska je pro dramatizaci podstatná funkce postav, která se podílí na jejich konkretizaci. V jejím důsledku může docházet k akcentaci postavy, která patří mezi vedlejší aktéry anebo se v původním textu vůbec neobjevuje, tudíž se užití postavy může podílet na významovém posunu.

Jak je zjevné, informace přenáší zejména postavy společně s vypravěčem, což souvisí s procesem **dialogizace**, v rámci kterého se tvůrci rozhodují, jaké informace z předlohy jsou pro inscenaci nezbytné. Kromě dialogů mezi postavami totiž dochází k zahrnutí informativních narativních a epických pasáží původního textu, které většinou náleží pásmu vypravěče. Dialogizace tak nesouvisí pouze s dialogem, ale rovněž s informativním textem, při čemž jej v adaptacích i dramatizacích zprostředkovávají postavy ve svých výstupech, což se však opět podílí na významovém posunu.

V literární teorii se dialog chápe jako forma lidské interakce, která je definována tím, že probíhá minimálně mezi dvěma aktéry. Ti se mezi sebou střídají v aktivní roli mluvčího a pasivní roli posluchače. Opakem dialogu je monolog a jedná se o nepřetržitou řečovou aktivitu jednoho z účastníků komunikace, v níž se aktéři nestřídají. V literatuře se však můžeme setkat například i s pojmy monologizovaný dialog, dialogizovaný monolog, fiktivní dialog, nepravý dialog či pseudodialogem, které popisují typy promluv na výše uvedeném principu.<sup>95</sup>

Pro dramatizaci a adaptaci je dle Merenuse proces dialogizace klíčový díky několika faktorům. Jednak dialogizace je nositelkou performativnosti, což souvisí s faktem, že dialog představuje základní element výstavby dramatu. Rovněž tento proces sebou přináší zpřístupnění děje z několika perspektiv, jež souvisí s verbálním a fyzickým jednáním. Za specifický případ dialogizace lze považovat pásmo vypravěče, které souvisí s vlastností dialogu, a to interaktivností. V tomto případě dochází k vytvoření dvou rovin, a to vnějšího komunikačního systému, který stojí na vztahu vypravěče k publiku, a vnitřního, jenž se týká pouze příběhu, což však sebou přináší i významový posun.<sup>96</sup> Oproti Merenusovi se kriticky k původnímu textu staví Zdeněk Hořínek, který upozorňuje na fakt, že zejména epické a lyrické předlohy charakterizuje mnohomluvnost, která je důsledkem dobových společensko-

---

<sup>94</sup> Tamtéž, s.121.

<sup>95</sup> SLÁDEK, Ondřej. *Slovník literárněvědného strukturalismu A-Ž*. Praha: Host, 2018, s.136.

<sup>96</sup> MERENUS, Aleš. *Nárys teorie dramatizací literárních děl*. Brno, 2012, s.31-32.

kulturních konvencí, které měly dopad i na podobu předlohy. Z tohoto důvodu adaptátoři cíleně text redukují, aby bylo atraktivní i pro současné publikum, při čemž většinou je jádro předlohy zachováno. Nadbytečnými pasážemi jsou například různé popisy lidí či prostředí, úvahy v monologu nebo komentáře, které lze nahradit hereckou akcí či scénografickým rozvržením scény.<sup>97</sup>

Oba teoretici, jak Merenus, tak Hořínek naráží na fakt, že dialog společně s pásmem narátora představuje komplexní zdroj informací vyplývající z konání aktérů postav, jehož přenos do dramatizace je jedním z nejnáročnějších tvůrčích zásahů. Zvláště pokud předlohou se jedná o rozsáhlý text, což platí i pro román *Mistr a Markétka*, v jehož případě je však výskyt promluv natolik četný, že se podílí na jeho dramatickém potenciálu. Je tak zjevné, rovněž skrze selekci dialogů se akcentují určitá témata, motivy či děje z předlohy a zároveň se ustanovuje verbální prezentace představovaného světa, která ovlivňuje významovou proměnu.

Z uvedených poznatků je zřejmé, že v rámci transformace příběhu, ale i postav dochází v adaptacích hojně k **aktualizacím**, které však nesouvisí s pouze výše uvedenými elementy, ale i s dalšími, zejména s kontextem nebo žánrem. Dle *Slovníku literárněvědného strukturalismu A-Ž* je aktualizace popsána následovně: „Aktualizace označuje proces či výsledek aktivity, která záměrně z konkrétního faktu či fenoménu (v literárním díle) se snaží učinit aktuální fenomén v daném čase a prostoru. K tomuto dochází skrze časové přiblížení, realizování či oživení vybraného faktu nebo fenoménu. Aktualizaci lze tak označit jako impuls pro nové uchopení či interpretaci (například literárního díla). Jedná se jednak o estetický princip, který definuje esenci umění a jeho vývoj, ale také jde o proces realizace díla vnímatelem či interpretem.“<sup>98</sup> Z výše definovaných kategorií (příběh, časoprostor, vypravěče, postavy a dialogizaci) vyplývá, že aktualizace je typická pro divadelní adaptace, ve kterých funguje jako tvůrčí postup. Podílí se totiž na proměně interpretace původního díla, čili ovlivňuje formu i obsah dramatizace a adaptace, a to například skrze dobový kontext či amplifikaci současných reálií vložených do minulosti.

Jak bylo v teoretickém vymezení naznačeno, diplomová práce se soustředí na pětici uvedených pojmů, které tvoří příběh, časoprostor, vypravěče, postavy a dialogizaci, u nichž se zohledňuje proces aktualizace, a jsou zkoumány jak v předloze, tak v dramatizaci a v inscenaci. Uvedené termíny se vždy vztahují ke kompozičně-stylistickým aspektům textů, které představují předmět výzkumu práce.

<sup>97</sup> HOŘÍNEK, Zdeněk. *Úvod do praktické dramaturgie*. Brno: Janáčkova akademie múzických umění v Brně, 2009, s.51-54.

<sup>98</sup> SLÁDEK, Ondřej. *Slovník literárněvědného strukturalismu A-Ž*. Praha: Host, 2018, s.36.

Zkoumána je především významovo-interpretací rovina obsažená v dramaturgicko-režijních konceptech, ve kterých se ustanovuje tvůrčí stanovisko inscenátorů k předloze.



## 2. Román Mistr a Markétka

### 2.1. Michail Bulgakov

Michail Bulgakov (1891-1940), celým jménem Michail Afanasjevič Bulgakov, patří mezi nejdůležitější spisovatele ruské, ale i světové literatury v meziválečné epoše. Je spojován s uměleckým směrem magického realismu, v němž se dohromady snoubí snové a reálné prvky. Rusista Milan Hrala jej v rámci ruského literárního kontextu řadí k linii groteskního realismu, v němž dochází k propojení fantazie a skutečnosti. K této tendenci dále patří soudobí spisovatelé Nikolaj Vasiljevič Gogol, Michail Jevgrafovič Saltykov-Ščedrin, Fjodor Michajlovič Dostojevskij a Jevgenij Zamjatin.<sup>99</sup>

Z hlediska žánrového zařazení je podle Hraly pro Bulgakova typický fantasticko-groteskní žánr, který vysvětluje skutečnost skrze výmysl a iluzivní obrazy. Projevuje se už v raných autorových textech, jako jsou například črty a satirické fejetony. Dále jej Bulgakov rozvíjel i v rozsáhlejších prózách, jež jsou zastoupené například povídkou *Osudná vejce* (1929) či novelami *Diaboliáda* (1925) a *Psí srdce* (1925), při čemž za vrchol tohoto žánru je považován román *Mistr a Markétka*.

Ačkoli se Bulgakova tvůrčí etapa datuje do období 20. a 30. let 20. století, zájem o jeho dílo vzrostl teprve až v polovině 50. let, což bylo mimo jiné dáno politickým klimatem. Za nejúspěšnější Bulgakovy tituly jsou považovány romány *Divadelní román* (1930–1936) a *Mistr a Markétka* (1928–1940).<sup>100</sup>

Kromě prozaické tvorby se Bulgakov také věnoval divadlu. Na začátku své kariéry začal nejprve psát dramata a až posléze prózu. Nejčastěji se pojí jeho jméno s MCHATem,<sup>101</sup> kde působil jako dramaturg a dramaturg, ale také asistent režiséra.<sup>102</sup> Jeho profesní zkušenosti v oblasti divadla se tematizují jak v *Divadelním románu*, tak i v *Mistrovi a Markétce*. Ruský teatrolog Anatolij Smejlskij ve své knize *Zápas autora s divadlem* k této problematice dodává, že Bulgakov velmi často transformoval prozaickou formu do dramatické. Nejčastěji se jako příklad této tendence uvádí právě *Divadelní román*, kde se dokonce tento tvůrčí postup

<sup>99</sup> HRALA, Milan. *Ruská moderní literatura 1890–2000*. Praha: Univerzita Karlova, 2007, s.491.

<sup>100</sup> Tamtéž, s.491.

<sup>101</sup> Moskevské umělecké akademické divadlo

<sup>102</sup> MORÁVKOVÁ, Alena. *Křížová cesta Michaila Bulgakova*. Praha: Paseka, 1996, s.103.

tematizuje.<sup>103</sup> Avšak Smejlskij opomíná fakt, že na podobném principu je postaven také román *Mistr a Markétka*, protože reflektuje nejen divadelní, ale i literární prostředí. Odehrává se v prostředí MASOLITu<sup>104</sup> a vareté, které nápadně připomínají moskevské umělecké klima na konci 20. a začátku 30. let. V románu k němu odkazuje například postava nenáviděného kritika Latunského, která je odvozena od dvou skutečných recenzentů, a to A. Orlinského a O. Litovského, jež Bulgakova díla striktně odmítali,<sup>105</sup> s tímto faktem se však u Smejlského nesetkáváme.

S tvorbou Michaila Bulgakova je rovněž neodmyslitelně spjat jeho osobní život, jímž se ve svých textech volně inspiroval. Pocházel totiž ze silně věřící rodiny a náboženství mělo vliv jak na něj samotného, tak na jeho tvorbu včetně románu *Mistr a Markétka*, jehož rámcovým příběhem je osud Ješui Ha-Nocriho a Piláta Pontského.<sup>106</sup> Své dětství a mládí Bulgakov strávil v Kyjevě, kde v roce 1916 vystudoval medicínu, posléze pracoval ve venkovských nemocnicích. Od roku 1921 až do své smrti žil v Moskvě, kde se vzdal své nadějně kariéry lékaře, aby se mohl věnovat psaní a živil se jako zaměstnanec kulturních institucí. Obě prostředí se objevují v jeho prózách, rodná Kyjev zejména v románu *Bílá garda*, Moskva pak prostupuje napříč vícero texty včetně románu *Mistr a Markétka*.<sup>107</sup> Hrala však upozorňuje, že Bulgakova díla nelze vnímat autobiograficky doslovně, protože ačkoli spousta údajů se shoduje s jeho životopisem, autor je záměrně zakomponoval do absurdních či fantaskních situací<sup>108</sup> a ani román *Mistr a Markétka* není výjimkou. Rovněž překladatelka z ruštiny a literární a divadelní historička Alena Morávková se domnívá, že Bulgakova díla včetně románu *Mistr a Markétka* nejsou přímočarou citací autorových osobních i profesních zkušeností, jak to činí v rámci analýzy Bulgakových titulů například zmíněný teatrolog Smejlskij, který tvrdí, že veškerá tvorba Michaila Bulgakova je čistě autobiografická. Dle Morávkové se Smejlskij mýlí, protože z jejího úhlu pohledu se Bulgakov pouze svým životem inspiroval, ale plně je ve svých dílech nepopisuje.<sup>109</sup> Vzhledem k románu *Mistr a Markétka* se můžeme přiklánět k Hralovi a Morávkové, protože hlavní postavy, včetně Mistra

---

<sup>103</sup> Tamtéž, s.78.

<sup>104</sup> Masová organizace literátů

<sup>105</sup> MORÁVKOVÁ, Alena. *Křížová cesta Michaila Bulgakova*. Praha: Paseka, 1996, s.93.

<sup>106</sup> Tamtéž, s.11.

<sup>107</sup> HRALA, Milan. *Ruská moderní literatura 1890–2000*. Praha: Univerzita Karlova, 2007, s.491

<sup>108</sup> Tamtéž, s.491-492.

<sup>109</sup> MORÁVKOVÁ, Alena. *Křížová cesta Michaila Bulgakova*. Praha: Paseka, 1996, s.63.

coby alter ega Michaila Bulgakova, jsou inspirované skutečnými osobnostmi, ačkoliv to není v textu explicitně řečeno. Dále myšlenku podporuje i fakt, že děj autor nezasadil do konkrétního časového období, ale pouze se snažil vylicít prostředí Moskvy, v níž se odehrávají se skutečností neslučitelné události.

Jak nepřímo výše uvedená fakta naznačují, Bulgakovu tvorbu také ovlivnily politické okolnosti ve 20. a 30. letech, které formovala Stalinova diktatura. K represím a perzekucím docházelo i v uměleckém sektoru a v letech 1937–1938 následně vyústily v tzv. Velký teror, v němž byla velká část ruské inteligence odporující Stalinovi zatčena a poté zavražděna.<sup>110</sup> Morávková upozorňuje, že ačkoliv se Bulgakov nestal zakázaným autorem, ve velké míře mu bylo znemožněno publikovat, což se podle ní odráží i v jednom z motivů románu *Mistr a Markétka* skrze melancholickou postavu Mistra. Cenzura se ho výrazně dotkla především v roce 1929, kdy byly jeho hry staženy z repertoáru moskevských divadel, kvůli čemuž upadal do depresivních stavů, které jsou reflektovány právě skrze postavu Mistra.<sup>111</sup>

V roce 1930 reagoval Bulgakov na své tvůrčí represe dopisem adresovaným přímo Stalinovi, v němž jej žádá o pomoc v podobě svolení vycestovat z Ruska nebo možnost pracovat v MCHATu, při čemž Stalin mu vyhověl v druhé variantě.<sup>112</sup> Je proto zřejmé, že nejen Mistr, ale i Woland svými možnostmi ovlivnit osudy lidí nabývá podoby reálné postavy, a to právě Stalina.<sup>113</sup> Ten svým způsobem nadneseně řečeno mohl nemožné a jeho rozhodnutí měla fatální následky. Podobným, ale magickým způsobem Mistrovi Woland umožňuje opustit zdi psychiatrické kliniky a žít společně s Markétkou, byť na onom světě. Morávková z této perspektivy dodává, že Bulgakov kvůli svého bouřlivého profesního i osobního života toužil po klidu, což se mu však vyplnilo pouze v románu *Mistr a Markétka*.<sup>114</sup>

## 2.2. Analýza románu

Jak bylo v předchozí kapitole naznačeno, v Bulgakově tvorbě se prozaické a dramatické postupy prolínají a ani román *Mistr a Markétka* není výjimkou. Ačkoliv se kategorizuje jako prozaický text, svou strukturou nápadně připomíná divadelní

<sup>110</sup> SOVADINA, Jiří. *Velký teror 1937-1938*. Moderní dějiny [online]. 2013.

<sup>111</sup> MORÁVKOVÁ, Alena. *Křížová cesta Michaila Bulgakova*. Praha: Paseka, 1996, s.92-93.

<sup>112</sup> Tamtéž, s.96-101.

<sup>113</sup> O vztahu Bulgakova a Stalina napsal v roce 2011 divadelní hru *Rádce* britský spisovatel John Hodge.

<sup>114</sup> MORÁVKOVÁ, Alena. *Křížová cesta Michaila Bulgakova*. Praha: Paseka, 1996, s.37.

hru. Pro jeho strukturně-interpretaci analýzu jsou klíčové prostředky, díky kterým nabývá divadelního potenciálu, ať už se jedná například o kompozici děje nebo převahu dialogu nad pásmem vypravěče.

Podstatný element pro román *Mistr a Markétka* je rozčlenění, protože se dělí do třiceti dvou kapitol, které doplňuje epilogem, a skládá se ze dvou částí. Právě stavbou tak částečně připomíná strukturu dramatického textu, který bývá rozdělený do obrazů či jednání a rovněž v některých případech je jeho součástí epilog a prolog a případně obsahuje předěl na dvě části.<sup>115</sup> První část románu se věnuje dějové linii literátů Bezprizorného a Berlioze a zahrnuje první až osmnáctou kapitolu. Druhá se soustředí na vyprávění o Mistrovi a Markétce a tvoří ji devatenáctá až třicátá druhá kapitola, při čemž tato segregace je ovlivněna postavami, které jí dominují. V rámci řazení kapitol se jednotlivé dějové linie střídají nepravidelně a funguje mezi nimi pouze motivické propojení. Teprve až k závěru románu dochází k vytvoření kompatibilního celku, v němž se jednotlivé linie příběhu propojují a po vyústění děje je nastolen řád. Rusista Milan Hrala ke kompozici románu dodává, že v něm převládají scény, které popisují či demonstrují selhání lidského chování v důsledku absence řádu (společenského či náboženského), což se podle něj reflektuje i skrze nepravidelné střídání jednotlivých dějových linií.<sup>116</sup> Výše uvedené poznatky již potvrzují tezi, že román nabývá potenciálu dramatického textu, který je doložen řazením kapitol, jež svým motivickým propojením připomíná dělení dramatu do volné kompozice, a to konkrétně obrazů.

Podstatný element, který společně s motivy propojuje jednotlivé kapitoly, je figura vypravěče (konkrétně všudypřítomného vypravěče), jež se objevuje především v dramatizacích, ale nikoli v modelovém dramatu. Výjimku představuje epické drama, jež stojí na postavě komentátora čili vypravěče, který děj glosuje, díky čemuž si recipient od předváděných událostí vytváří odstup. Stejně tak v románu *Mistr a Markétka* funguje vypravěč jako průvodce v epickém dramatu, protože děj pouze nevypráví, ale rovněž jej i komentuje a hodnotí, což vyvolává zcizovací efekt (čtenářovu distanci od dění). Kromě pásem vypravěče, které z většiny uvozují kapitoly, převládá v románu velké množství promluv mezi postavami. Nutno

---

<sup>115</sup> Nelze však ignorovat fakt, že prolog a epilog se vyskytuje i v prozaických textech, jedná se tak spíše o společné prvky prózy a dramatu.

<sup>116</sup> HRALA, Milan. *Ruská moderní literatura 1890-2000*. Praha: Univerzita Karlova, 2007, s.500.

připomenout, že právě dialog<sup>117</sup> je základem dramatického textu, které je postaveno na vzájemném jednání postav. To doprovází nejen fyzická akce, ale i verbální složka, tudíž se jedná o další divadelní aspekt románu *Mistr a Markétka*.

Román tvoří tři základní dějové linie, které se navzájem překrývají. Jedná se o příběh básníka Ivana Nikolajeviče Bezprizorného a jeho kolegy spisovatele Michaila Alexandroviče Berlioze.<sup>118</sup> Ten za podivných okolností umírá na začátku vyprávění při cestě z Patriarchových rybníků, protože uklouzne na olivovém oleji a spadne pod jedoucí tramvaj, přičemž záhadně zmizí jeho odříznutá hlava. Právě záhadu jeho podivného úmrtí se snaží vyřešit jeho přítel Bezprizorný, jenž se domnívá, že za činem stojí neznámý cizinec (Woland). Básník se však nakonec ocitá v psychiatrické léčebně, což mu ztíží podmínky k vyřešení záhady. Druhý příběh se soustředí na postavu Mistra a jeho milé Markétky,<sup>119</sup> kterým se nedaří dojít ke společnému štěstí. Mistr se po psychickém kolapsu, kterému předchází zničení jeho rukopisu románu o Pilátu Pontském, dostává do téže psychiatrické léčebny jako Bezprizorný. Jeho milá se však po něm rozhodne pátrat, k čemuž jí pomůže náhodné navázání kontaktu s Azazelem, který ji přivede k ďáblovi Wolandovi, jenž jí umožní se s Mistrem opět setkat. Třetí příběh<sup>120</sup> představuje vyprávění o Pilátovi Pontském, který ve svůj prospěch nechá ukřižovat potulného filozofa Ješuu Ha-Nocriho, při čemž se proti němu spolčí s Jidášem Iškariotským, jenž posléze záhadně umře. Tato dějová rovina se prolíná oběma narativy a je rámcovým příběhem románu. Náboženská otázka se však objevuje napříč celým textem, protože rovněž hlavní postavy Mistr a Markétka, ale též Bezprizorný a Berlioz polemizují nad existencí Boha a ďábla na základě literárních textů vytvořených Bezprizorným (anti-náboženská poéma) a Mistrem (román o Pilátu Pontském).

Sled událostí je rozvržen autorem na základě rozdělení textu do kapitol, které se vždy týkají jedné dějové linie, ačkoli ve výjimečných případech dochází k jejich protnutí. Za účelem strukturně-interpretací analýzy románu, je nutné popsat konkrétněji a podrobněji sled událostí, jak jsou dány řazením kapitol. Vzhledem k rozsáhlosti románu jsou vybrány situace, které jsou klíčové pro zkoumané divadelní

---

<sup>117</sup> Dialog je rovněž součástí prozaických textů, avšak v jejich případě může, ale nemusí tvořit velkou část pásmo vyprávěče či deskriptce. Vycházím tak z faktu, že v románu *Mistr a Markétka* promluvy převládají nad těmito pasážemi, díky čemuž shledávám v jeho kompozici podobnost s dramatem.

<sup>118</sup> 1., 3.-15., 17.-18. a 24. kapitola.

<sup>119</sup> 13., 19.-24., 29.-32. kapitola.

<sup>120</sup> 2., 16., 25.-26. kapitola.

adaptace. V úvodní kapitole je vyobrazena scéna u Patriarchových rybníků, kde spisovatel Berlioz společně s básníkem Bezprizorným diskutují o existenci Ježíše Krista na základě básnickovy anti-náboženské poémy, která byla kritikou odmítnuta. Do této diskuze se zapojí cizinec – Woland (d'ábel), jenž se k jejich ateistickým úvahám staví skepticky a tvrdí, že byl u Ježíšovy popravě přítomen. Dále je čtenáři představen příběh Piláta Pontského a potulného filozofa Ješui Ha-Nocriho, v níž Pilát potvrzuje rozsudek smrti pro filozofa za jeho náboženské názory, kterými měl jeruzalémský lid přimět k zboření tamního chrámu. Pilát odmítá jakoukoli diskuzi s odsouzeným a chová se k němu nevlídně, což zapříčiňuje i jeho bolest hlavy. Nepomáhá ani žádost přítele Ješui, Matouše Léviho, aby byl filozof viny zproštěn. Pilát je rozhodnut jednat ve svůj prospěch, aby si udržel mezi poddanými popularitu.

Poté se vypravěč navrácí k Patriarchovým rybníkům. V této části varuje Woland Berlioze, že Aňuška už rozlévá slunečnicový olej a posléze se vytratí. Spisovatel odchází na tramvaj, avšak uklouzne na oleji, spadne do kolejiště a tramvaj mu odřízne hlavu. Tato část těla pak záhadně zmizí. Smrt spisovatele vzbudí rozruch, při čemž si Bezprizorný všimne v dáli cizince ve společnosti Korovjeca a černého kocoura. Začne je pronásledovat, ale bez výsledku. Tím začíná Bezprizorného pátrání po identitě cizince, kterého podezřívá z Berliozovy vraždy, což činí téměř až do konce románu.

Následně se děj přesouvá do Gribojedova domu, kde se připravuje schůze MASOLITU, již má předsedat Berlioz a kde panuje silná nervozita. S informací o Berliozově úmrtí přichází již ztrpčený a zmatený Bezprizorný oblečený pouze do spodního prádla, který pomateně tvrdí, že Berlioze zabil cizinec a že je to asi d'ábel. Je přivolána lékařská pomoc a sanitka ho převáží do psychiatrické léčebny, kde je až do konce románu hospitalizován. Poté se stává dějištěm Berliozův byt na Sadové ulici, který se spisovatelem obývá ještě S'opa Lotrov, ředitel zdejšího Varieté. Ten je po ránu ve stavu kocoviny navštíven Wolandem, jenž ho přesvědčí, aby v jeho podniku mohl vystoupit s černou magií. Náhle se v jeho pokoji začne objevovat i zbytek Wolandovy svity Kňour a Korovjev, a nutí S'opu, aby byt opustil. Když s tímto nesouhlasí, za pomoci čar a kouzel se ocitne u moře na Jaltě. Mezitím se Bezprizorný pomalu aklimatizuje na prostředí psychiatrické kliniky, respektive upadá do pasivity, protože jeho výpověď o Wolandovi nikdo nevnímá jako věrohodnou. Následuje vypravěčův návrat do Berliozova bytu, kde se objeví Nikanor

Ivanovič Bosý, předseda domovní správy, a začne s Korovjevem vyjednávat o pronájmu. Bosý se nechá uplatit valutami i vysokým nájmem, který je mu nabízen a odchází do svého bytu, jenž se nalézá ve stejné budově jako ten Berliozův. Korovjev však Bosého telefonicky udá policii, která vtrhne do jeho bytu a nalezne zde valuty. Bosý je zatčen.

Děj pokračuje ve Varieté, kde je administrativnímu řediteli Rinskému a administrátorovi Varenuchovi doručen telegram z Jalty od Lotrova. Varenucha chce celou situaci prošetřit, ale vyslechne varovný telefonát od Korovjeva, ať to nedělá. Avšak neuposlechne a Wolandova svita (tvořená Azazelem, Korovjevem, Kňourem a Helou) na něj fyzicky zaútočí při cestě na policii. Později se odehrává Wolandova Seance s černou magií ve Varieté. Její součástí je nečekané odtržení hlavy od těla a jejího navrácení konficiérovi Bengálskému. Dále je manželce jednoho z vystupujících veřejně vyzrazeno, že má dotyčný milenku. Následuje rozdání všelijakých darů v podobě šatů, parfémů a peněz celému publiku, kteří se o ně perou.

Nato se příběh navrácí do psychiatrické léčebny, kde mezi sebou vedou dialog Bezprizorný a Mistr, díky čemuž zjistí, že oba znají Wolanda. Rovněž dojdou k závěru, že svým způsobem se oba na klinice ocitli pro své texty o ukřižování. V případě Bezprizorného se jedná o protináboženskou poému, u Mistra jde o román o Pilátovi Pontském. Mistr se zároveň svěřá Bezprizornému, že je zamilovaný do vdané ženy a začne mu vyprávět o jejich prvním setkání. Poté se opět vypravěč navrácí do prostředí Varieté, v níž záhadně zmizí všechny Wolandovy dary a po ulicích Moskvy se prochází z ničeho nic průvod nahých dam, což způsobí pozdvižení, které napraví milice. Pak je děj znovu přenesen do psychiatrické léčebny, kde je pro tentokrát hospitalizován Nikanor Ivanovič Bosý. Nato se děj přesouvá na Golgotu, kde dochází k popravení, respektive ukřižování Ješui Ha-Nocriho s dalšími dvě odsouzenými. O jeho bezvládné mrtvé tělo se pak postará jeho dobrý přítel Matouš Lévi, který s ním po celou dobu prožívá i jeho utrpení a je mu oporou.

V další pasáži se vypravěč vrací zpět do prostředí Varieté den po Wolandově vystoupení, kde mezitím zavládl naprostý chaos a všichni marně pátrají po Sťopovi Lotrovi. Zároveň záhadně zmizí smlouva o Wolandově seanci a s ní i další materiály, které by dokazovaly, že tato událost skutečně proběhla.

V druhé části románu se objevuje postava Markétky, milá Mistra, která se pochází po Arbatu v parku, když zrovna probíhá smuteční pochod za Berliozem. Zde

si k ní přisedá Azazelo, jenž jí nabízí pomoc z úzkosti a příležitost se setkat s Mistrem, s čímž Markétka souhlasí. Dá jí krém, jímž se má v určenou hodinou pomazat. To učiní ve své ložnici, kde se však objeví i její služebná Nataša. Markétka se postupně mění v čarodějnici, což však učiní i Nataša a skončí jako její paní. Poté Markétka lítá nahá na koštěti nad Moskvou, při čemž zdemoluje byt kritika Latunského, jenž napsal negativní reflexi na Mistrův román. Stejně tak si i onu čarodějnickou svobodu užívá Nataša a nad městem pokřikuje urážky na kolemjdoucí. Následuje scéna Berliozova bytu, kde se Markétka setkává s Wolandem, který ji požádá, zda by mu mohl dělat doprovod na ples novoluní. Na této události je pak Markétka středem pozornosti a každý z hostů jí odhaluje svůj příběh včetně důvodu, proč je nyní umrlcem. Markétka se všem snaží naslouchat, ale zmáhá ji únava, nakonec však ples skončí bez eskapád. Kromě Markétky pozornost získává také Berliozova hlava, kterou položil Woland na stůl doprostřed sálu. Svita společně se vysmívá spisovateli, že pochyboval nad existencí Boha. Po plese Woland vyzývá Markétku, aby si zvolila odměnu. Ta ho však poprosí, zda-li by se mohl slitovat nad návštěvnici Frídou, které je za vraždu vlastního dítěte neustále dáván pod polštář kapesník, kterým jej udusila. Woland tak činí s nelibostí a dává Markétce ještě možnost druhého přání. Markétka se rozhodne tentokrát ve svůj vlastní prospěch a přeje si opět žít s Mistrem. Woland tak se svitou unesou Mistra z kliniky. Oba milenci pak společně po určitou dobu žijí v Mistrově sklepním bytě.

Poté vypravěč popisuje události po Ješuvě ukřižování. Pilát zde vede o něm dialog s Afraniem a ujišťuje se, že vše proběhlo v pořádku. Nakonec jej ne zcela jasně požádá, aby zabil Ješova zrádce Jidáše Iškariotského. Velký důraz je zde kladen na změnu počasí, kdy Judejí začne vládnout silná bouře. Dále dochází k zavraždění Jidáše zásluhou dívky Nisy, jeho milé, která jej vyvede za hradby města Jeruzaléma, kde je beze svědků zavražděn. Poté se Pilát setkává s nic netušícím Matoušem Lévim, s nímž diskutuje o Ješuvě smrti. Kapitola vyvrací biblický mýtus o Jidášově sebevraždě, při čemž Woland vizionářsky sděluje, že příští generace si budou myslet, že šlo o sebevraždu.

Mezitím v rámci druhé dějové linie čte Markétka Mistrovi kapitulu o Pilátu Pontském z jeho rukopisu, zatímco v první dějové linii začíná velké vyšetřování v souvislosti s činy Wolanda a jeho svity, Berliozův byt je bedlivě sledován, avšak bezvýsledně. Nakonec milice vtrhne do bytu a setkává se zde s Kňourem a



Korovjevem, po nichž se snaží vystřelit, ale marně, a v bytě propuká požár, který pohlcuje celou Sadovu ulici. V Moskvě nastává zmatek, svita zahlazuje po sobě stopy. Poté Korovjev a Kňour navštěvují restauraci Smolenský rynek, kde společně degustují i přes nelibost některých hostů. Dvojice nakonec zapaluje jak podnik, tak i blízký Gribojedův dům, čímž se velmi baví.

Na závěr románu se všechny tři dějové linie propojují a dochází k vyústění děje. Za Wolandem přichází Matouš Lévi, který mu předává vzkaz od Piláta, jenž si přečetl Mistrův rukopis, aby dal odpočinek Mistrovi a Markétce, s čímž nakonec Woland souhlasí a začne čekat na bouři. Když propukne, Mistr s Markétkou dostanou od Wolanda jako dar víno, po jehož vypití jsou připraveni na cestu na věčnost, k níž dojde během bouře. Svita i oba milenci se loučí s městem, při čemž na chvíli navštíví v léčebně Bezprizorného. Tomu je pak ošetřující sestrou sděleno, že jeho soused (Mistr) z vedlejšího pokoje zemřel. Poté všichni putují na onen svět. V závěrečné kapitole svita mění svou podobu na tu skutečnou. Z Korovjeva se stává rytíř, z Kňoura vyzáblý mladík, z Azazela démon vrah. Hela je opomenuta, zatímco Woland snímá svou masku, ale není přesně popsáno, jaká je jeho skutečná podoba. Na kamenné planině se setkávají Mistr a Markétka s Pilátem Pontským, který sní o Ješuu Ha-Nocrim. Woland pobídne Mistra, jestli chce dokončit svůj román, a tím dopřát klid Pilátovi, Mistr souhlasí a z prokurátora se stává svobodná bytost. Poté oba milenci putují k věčnému domu a svita společně mizí v propasti.

V epilogu se popisuje, co se dělo dál po odchodu svity z Moskvy, například že se od té doby začaly po městě šířit různé spekulace a historky o tom, že se zde objevil skutečný ďábel. Časem zájem o tuto senzací otupuje. Jediný, kdo ví, jak se to skutečně celé odehrálo, je Bezprizorný. Ten se po propuštění z ústavu pro duševně choré stává zaměstnancem historického a filozofického ústavu a jeden den v roce sedává u Patriarchových rybníků.

O souvztažnosti mezi jednotlivými dějovými rovinami vypovídá vztah syžetu a fabule, protože na základě příběhu Bezprizorného a Berlioze si čtenář konstruuje okolnosti, za jakých proběhla Berliozova smrt, a vytváří si hypotézy o Berliozově smrti. K jejich vyvrácení či potvrzení slouží dějová rovina zaměřená na Piláta Pontského a Ješuu Ha-Nocriho, ale také příběh Mistra a Markétky, jedná se tak o syžet románu *Mistra a Markétky*. To, že poslední dějová rovina je ozřejmována dvěma předchozíma dějovými liniemi, zjišťuje čtenář až ke konci první části románu,

konkrétně ve třináctém obraze. V tomto bodě dochází totiž k překrytí příběhů Mistra a Markétky a Berlioze a Bezprizorného. Bezprizorný se setkává s Mistrem ve svém pokoji v psychiatrické léčebně, kde jsou oba hospitalizováni. Sám Woland však již na začátku upozorňuje Berlioze a Bezprizorného, že byl přítomen u ukřižování Ježíše Krista, které v románu probíhá v šestnácté kapitole. Informace pak potvrzuje Bezprizornému Mistrem, který si uvědomuje Wolandovu identitu d'ábla. V léčebně mistr Bezprizornému začne vyprávět příběh o své milé Markétce, s níž se v nedávném čase seznámil a zamiloval se do ní. Markétka, která je nešťastně vdaná, rovněž Mistrovi opětovala svou lásku a kritikovi Latunskému se rozhodla pomstít za negativní reflexi Mistrova rukopisu. Právě tomuto řetězci událostí se věnuje druhá část, v níž se Markétka poznává s Bezprizorným ve dvacátém čtvrtém obraze, na kterém Markétka s Wolandovou svitou unáší Mistra z psychiatrické léčebny. Teprve až souhrn všech událostí čtenáři umožňuje porozumět všem třem dějovým rovinám, jedná se tak o fabuli románu.

Příběh Ješui Ha-Nocriho a Piláta Pontského představuje rámec románu, protože je mu přiřazena spojovací funkce a stojí na něm jak příběh Mistra a Markétky, tak Berlioze a Bezprizorného. Mistr i Bezprizorný totiž napíšou text polemizující s existencí Boha, v němž se spekuluje i nad Ježíšovým ukřižováním. S ním však provázaně souvisí hlavní motiv románu, a to motiv obětování, který prostupuje nejen rámcovým příběhem, ale i dalšíma dvěma dějovými liniemi (Mistra a Markétky, Berlioze a Bezprizorného). V rámci taxonomie motivů dle frekvence výskytu ve vyprávění se jedná o leitmotiv, ale zároveň znásobený a rekurentní motiv.<sup>121</sup> Jak Mistr, tak Bezprizorný za účelem poznání vyššího principu, zde se jedná o otázku náboženské víry, se vzdávají (byť částečně nedobrovolně) své vnější svobody, když odmítnou odvolat, že se setkali s d'áblem. Oba jsou, stejně jako Ješua Ha-Nocri, označeni za blázny a končí v psychiatrické léčebně. Rovněž Markétka se obětovává, když se rozhodne zachránit Mistra a odvést ho ze sanatoria, dokonce je ochotna pro něj zemřít. Pro změnu Berlioz je nedobrovolně obětován svitou, aby se stal důkazem existence d'ábla, nad kterou sám spekuloval. Stejně Woland se svitou se v závěru obětují, když se rozhodnou Mistra a Markétku osvobodit ze spárů reálného nespravedlivého světa. Tento čin ovšem jde proti principu existence d'ábla, totiž konat zlo. Podle literární historičky a překladatelky Aleny Morávkové *Mistrem a*

---

<sup>121</sup> Obecně všemi třemi dějovými liniemi prostupují stejné motivy.

*Markétkou* rezonuje poučení, že spravedlnost zvítězí pouze tehdy, když je k tomu využito magických nadpřirozených sil, čímž se nepřímo Bulgakov odkazuje na tehdejší politické dění.<sup>122</sup>

Na základě deskripce děje je zřejmé, že v *Mistrovi a Markétce* se projevuje faustovský motiv, který spočívá v touze člověka po poznání tohoto světa včetně všech faktů o něm, ale i principů, na nichž stojí, nevyjímaje princip dobra a zla, což souvisí rovněž s vírou. Alena Morávková k tomuto podotýká, že Mistr oproti Goetheho *Faustovi* neusiluje o poznání nepoznatelného a není ďáblem pokoušen, ale naopak je mu jím dopřána kýžená spravedlnost, když mu splní přání svobodné tvorby. Autorka také upozorňuje, že Bulgakovův román bývá často mylně spojován s Goethovým dramatem pro jeho název, který je pravděpodobně odvozen od Bulgakova oblíbené opery *Faust a Markétka*.<sup>123</sup> Ačkoli na základě vlastní komparace těchto obou textů (románu *Mistr a Markétka* a dramatu *Faust*) lze s Morávkovou souhlasit, pro román je určující skutečnost, že pokoušení ďáblem nespočívá v „goethovském“ filozofujícím poznávání. Naopak si zakládá na pragmatičnosti a se demonstruje na lidských negativních vlastnostech, jako je lakota, nespravedlivost či sobeckost, k čemuž dochází skrze konání Korovjeva. Paradoxně, nebo spíše komicky jsou postavy bez vlastního úsilí s transcendentálnem konfrontovány, ať už se jedná například o Berlioze a Bezprizorného, kteří se setkávají s ďáblem, ale domnívají se, že jde o agenta. Faustovský motiv se tak v *Mistrovi a Markétce* podává inverzně. Aktéři vlastně nestojí o to znát přesahující pravdu, ale nakonec je jim stejně odhalena. Jejich snaha stojí na zdánlivě bazálních, ale ne samozřejmých věcech, jako je například v případě Mistra a Markétky klid nebo svoboda.

Vedlejší motiv představuje motiv proměny, a to fyzické i niterné. Každá z ústředních postav, ale i z některých vedlejších, totiž mění v průběhu dění svou vizáž, ale i emocionální rozpoložení, což souvisí s obětí. Z Markétky se stává čarodějnice, Mistr je oficiálně prohlášen mrtvým, Berlioz skutečně umírá, Bezprizorný se stává stálým pacientem sanatoria pro duševně choré, Ješua Ha-Norci je ukřižován a Pilát Pontský po jeho smrti začíná trpět migrénou. Také svita v závěru odhaluje svou skutečnou podobu. Román si zakládá na transformacích způsobené lidským poznáním, které fungují jako metafora cyklu života, v němž mladý člověk

---

<sup>122</sup> MORÁVKOVÁ, Alena. *Křížová cesta Michaila Bulgakova*. Praha: Paseka, 1996, s.161.

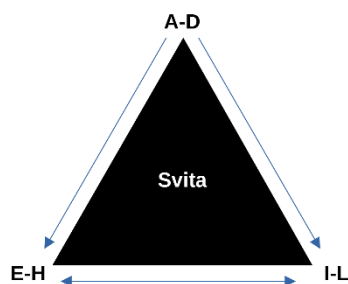
<sup>123</sup> Tamtéž, s.92.

rovněž postupně stárne, ale zároveň se prohlubuje jeho chápaní světa, a tím se proměňují hodnoty a vzhled. Právě na cykličnost se v románu klade důraz. S proměnou souvisí také pocit šílenství, jenž se projevuje ve všech třech dějových liniích. V rámci příběhu Piláta Pontského a Ješui Ha-Nocriho se jedná právě o římského prefekta, který po svém rozhodnutí trpí bolestmi hlavy a je úzkostlivý. V rovině Bezprizorného a Berlioze jde o Bezprizorného, jenž společně s Mistrem a dalšími vedlejšími postavami končí za zdmi psychiatrické léčebny. V jeho případě lze hovořit o posttraumatickém syndromu, který vyvolala jeho přítomnost u Berliozova usmrcení. V poslední řadě se jedná o Mistra, který skrze své neúspěchy a ztrátu milované osoby v podobě Markétky upadl do stavu hluboké deprese.

Pro zkoumání časoprostoru románu je třeba si uvědomit, že všemi třemi dějovými liniemi prostupuje postava Wolanda (d'ábla), který společně se svou svitou, tvořenou Kňourem, Azazelem, Korovjevem a Helou manipuluje s výše uvedenými hlavními postavami románu jako s šachovými figurkami na šachovnici. Právě svita tak představuje hybatele událostí, které se v románu odehrávají. Jak je zjevné, děj románu je velmi komplikovaný, proto byl za účelem práce vytvořen graf (viz. níže *Dějové schéma románu*), v němž se vysvětluje provázanost dějových linií (ozn. A-D, E-H, I-L). Výchozím narativem je dějová rovina Bezprizorného a Berlioze (ozn. I-L), které však předchází druhá odkrytá rovina Piláta Pontského a Ješui Ha-Nacriho (ozn. A-D), v jejímž důsledku ovšem probíhá i třetí rovina vyprávění o Mistrovi a Markétce (ozn. E-H). S odkazem na Gennetovu typologii uspořádání událostí jsou v tomto případě dějové linie sdělovány achronologicky, čili dle literární teorie se jedná o román, v němž se události řadí analepticky čili retrospektivou. Události A-D odehrávající se v minulosti jsou odkryty až po událostech E-H, které představují výchozí narativ a probíhají ve vypravěčově čase (čase diskurzu). Navzájem se však ovlivňuje pouze druhá a třetí dějová linie, protože na začátku románu probíhají paralelně v přibližně stejném čase, který přesně není určený, ale s velkou pravděpodobností se jedná o autorovu současnost, protože román obsahuje autobiografické prvky.<sup>124</sup> Ve třináctém obraze se roviny propojují, zatímco první (ozn. A-D) zůstává neměnná a je součástí dávné minulosti na přelomu letopočtu, její odehrání ovlivňuje následující dva příběhy. Proto je v dějovém schématu příběh Ješui Ha-Nocriho a Piláta Pontského na vrcholu trojúhelníku. Od něj jdoucí dvě postranní

<sup>124</sup> HRALA, Milan. *Ruská moderní literatura 1890–2000*. Praha: Univerzita Karlova, 2007, s. 492.

šipky znázorňují, že prochází dalšíma dějovými liniemi, které jsou od něho odvozeny, ale neovlivňují ho, kromě závěru, v němž Mistr dává Pilátovi věčný klid. Oproti tomu příběh Mistra a Markétky a Berlioze s Bezprizorným se navzájem proplétá a z toho důvodu je mezi nimi v schématu obojsměrná šipka. Jak si lze povšimnout, ve středu trojúhelníku se nachází svita, protože je svědkem i hybatelem všech událostí.



Obrázek 1: Dějové schéma románu  
Autor: Petra Kupcová

Dle vztahu mezi časem diskurzu (čas vypravěče) a časem příběhu se s ohledem na Gennetovu taxonomii trvání v *Mistrovi a Markétce* uplatňuje scéna a protažení. První typ funguje v druhé a třetí dějové rovině, v nichž je vypravěč přítomen společně s aktéry na jednom místě a v jednom čase jakožto divák či svědek, čas diskurzu se tak rovná času příběhu. Převládá zde rovněž popis postav, prostředí, lidí i událostí, který má téměř reportážní charakter. Protažení pak je způsobeno tím, že vypravěč se k již v minulosti proběhlé první dějové rovině o Ješuoovi Ha-Nocrim a Pilátu Pontském opakovaně vrací i v rámci dalších dvou příběhů čili o událostech se vypráví déle, než probíhají. Čas diskurzu tedy není roven času příběhu, ale naopak se na první dějovou linii nahlíží s odstupem. Zároveň však tuto část specifikuje frekventovaný výskyt promluv a deskripce atmosféry. Svým způsobem se tak jedná o hybrid protažení a scény.

Na základě Bachtinovy typologie chronotopu odvozené z psychologického vývoje hrdiny *Mistra a Markétku* charakterizuje chronotop dobrodružně-mravoličného románu. Dochází k proměně všech hlavních postav všech tří dějových rovin, což je pro tento typ románu emblematické.

Z hlediska prostorového zasazení se román odehrává ve třech lokacích, a to v Jeruzalémě, Moskvě a na kamenné planině, u níž není jasné, o jaké místo se konkrétně jedná. Prostředí Jeruzaléma náleží první dějové rovině a člení se na další čtyři místa, a to palác Heroda Velikého, v němž žije Pilát Pontský, Golgotu a scenérii

centra města i jeho část za hradbami. O prostoru paláce se dozvídáme, že je vybaven fontánou a zlatými, mramorovými i bronzovými sochami. Dominuje mu mozaiková podlaha a Pilát rád tráví čas ve své temné komnatě s křeslem. V paláci absentuje světlo čili je v něm po většinu času tma. Obklopují ho zahrady s vysokými sloupy. Tato ponurá palácová scenérie je podpořena i počasím, zejména ve dvacáté páté kapitole, kdy se venku smráká, prší a začíná bouřka. Vizuálně tak palác kontrastuje s Golgotou, kde dochází k ukřižování Ješui Ha-Nocriho, protože zpočátku jí prochází paprsky zapadajícího slunce a postupně krajinou začíná vládnout tma. Různá zákoutí města Jeruzaléma se představují skrze dvacátý šestý obraz, v němž dochází k zavraždění Jidáše Iškariotského, při čemž rovněž vše probíhá ve tmě za svitu měsíce. Podle popisu městu dominuje Antoniova věž a Kaifášův palác, ale také je tvořeno rybníky a zahradami. Za hradbami města se nachází malý hřbitov, blízko něhož je Jidáš zavražděn.

Moskva představuje centrální dějiště druhé a třetí narativní linie románu a je rozčleněna do sedmi částí, a to na Patriarchovy rybníky, Varieté, Gribojedův dům (sídlo MASOLITu – moskevské literární organizace), bytu č.50 (byt Berlioze, později útočiště svity) v Sadové ulici, vila nedaleko Arbatu (Markétčino obydlí) její okolí, sklepní byt Mistra a Smolenský rynek (restaurace). Patriarchovy rybníky jsou čtenáři představeny pouze v epilogu a v první kapitole, ve které dochází k rozhovoru mezi Berliozem a Bezprizorným, později i Wolandem, o existenci Ježíše. Z vypravěčova popisu vyplývá, že u rybníku je umístěno několik laviček a stánek s nápisem: „Pivo, limonáda“, také se zde nachází i alej. Oproti tomu o bytu č.50 se neuvádí mnoho informací, pouze že je vybaven telefonem, stolem se židlemi, tmavou předsíní, zrcadlem, dvěma místnostmi a v Sadové ulici, kde se nachází, bývá většinou poklidně. Varieté tvoří kancelář a sál, kde probíhají představení včetně Seance černé magie. Gribojedův dům se popisuje jako jednopatrová vila krémové barvy obklopená zahradou a asfaltovým placem a nachází se zde několik kanceláří, dva sály a dvě pokladny. Nedaleko tohoto kulturního centra je situován Smolenský rynek – restaurace, kde se chodí občerstvit právě umělecká delegace. Markétčina vila nedaleko Arbatu je vylíčena jako útulné místo, v jejím středu je umístěn krb. V ložnici Markétky se nalézají několik lamp, postel, noční stolky a toaletní stolek. Dům obklopuje zahrada a nedaleko je Alexandrinský park, v němž se Markétka setkává s Azazelem a zároveň je svědkem smutečního průvodu za Berlioze. Sklepní

byt Mistra vypravěč popisuje jako útulné místo s dvěma místnostmi, předsíní a malými okny, který slouží Mistrovi a Markétce jako úkryt. Nalézá se zde pouze postel, stůl, židle a křeslo.

Poslední lokací románu je kamenná planina, kde se ocitá svita s Mistrem a Markétkou, když opouští svět a odlétají z Vrabčích hor právě na toto místo, v němž panuje mlha, ale také močály, řeky a v pozorovateli vzbuzuje dojem večerní liduprázdné tiché krajiny, protože mu dominuje měsíc. Na kamenném křesle sedí v tenzi Pilát Pontský a čeká na spasení. V dáli stojí věčný dům, k němuž Mistr a Markétka společně kráčí a jedná se o posmrtný svět.

Další důležitý aspekt románu představuje figura vypravěče, která je v tomto případě velmi komplexní. Podle základního rozdělení vypravěče v literární teorii je těžké v tomto románu určit jeho typ, protože v případě *Mistra a Markétky* jde o hybrid odkrytého a skrytého narátora. Vypravěč totiž používá obou gramatických osob, zejména však er-formy, ale místy komentuje dění jakožto pasivní svědek v ich-formě. I přesto se vypravěče probíhající události bytostně týkají, a dokonce klade čtenáři otázku. Například v devatenáctém obraze s názvem *Markétka* se hned na začátku píše: „Čtenáři za mnou! Kdo říká, že na světě neexistuje pravá láska, věrná až za hrob? Ať tomu lháři vyříznou jeho proradný jazyk! Neváhej a následuj mě, já ti takovou lásku ukážu.“<sup>125</sup> Jedná se tak o skrytého vypravěče využívajících však postupů odkrytého vypravěče, protože není jasné, jak v příběhu figuruje.

Pro přesnější určení se nabízí Gennetovo rozdělení vypravěče, při čemž v *Mistrovi a Markétce* se uplatňuje heterodiegeticko-extradiegetický narátor, který na dění neparticipuje, ale popisuje myšlenkové i emocionální pochody postav, jež společně s událostmi komentuje. Dále není postavou ani jedné ze tří dějových rovin, které ve stejné míře a tímž způsobem zprostředkovává s ohledem na jejich společnou vazbu. V románu se nevyskytuje jiný vypravěč ani v podobě fokalizované postavy. Narátor dokonce sám sebe označuje za spolehlivého: „Dokonce i mně, pravdomluvnému vypravěči, ale přece jen cizímu člověku, se svírá srdce pomyšlením, co zkusila, když přišla druhého dne do Mistrova domku (naštěstí nestihla pohovořit s mužem, který se nevrátil v určenou dobu) a zjistila, že její milý zmizel.“<sup>126</sup> Otázkou však je, jestli se jedná o manipulaci se čtenářem, či nikoli. Lze se domnívat, že cílem

---

<sup>125</sup> BULGAKOV, Michail. *Mistr a Markétka*. Přeložil Alena MORÁVKOVÁ. V Praze: Rybka Publishers, 2020, s.317.

<sup>126</sup> Tamtéž.

vypravěče je čtenáře přinutit k zastání stejného hlediska k příběhu, který má on sám. Jedná se tak o skrytého narátora, jenž sice k ději zaujímá postoj, ale jako jedna z postav se ho neúčastní. Pouze zprostředkovává a prezentuje všechny tři dějové linie v širokém časovém rozpětí (začátek letopočtu až autorova současnost) a komplexně je vypráví. Vzhledem ke Gennetově rozdělení vyprávění dle fokalizace se v románu uplatňuje nefokalizovaná narace. Vypravěč dokonce popisuje i myšlenky či pocity postav a dodává k nim společně s dějem vlastní komentář.

Rovněž fokalizované mohou, ale nemusí být postavy příběhu. V *Mistrovi a Markétce* platí druhá varianta a na základě Gennetovy výše uvedené typologie se v románu projevuje fokalizace exténní. Příběh v *Mistrovi a Markétce* totiž nezprostředkovává ani jedna z postav a jejich komplexní deskripci podává zmíněná figura vševědoucího vypravěče.

Postavy (aktéři) jsou obecně nositeli děje a jedná se o jednu z důležitých naratologických kategorií. V rámci základního dělení postav na hlavní a vedlejší je v hojné míře v románu zastoupena druhá kategorie, která zahrnuje desítky aktérů. Mezi podstatné pro gradaci děje patří: Štěpán Lotrov (umělecký vedoucí Varieté), Varenucha (administrátor Varieté), Rimský (administrativní ředitel Varieté), Žorž Bengálský (konfenciér Varieté), Andrej Fokič Šťávin (bufetář Varité), Maxmilián Andrejevič Poplavský (ekonom a Berliozův strýc), Berlioz (spisovatel), Anuška (obyčejná žena), Alois Mogaryč (přítel Mistra), Nataša (služebná Markétky), Nikolaj Ivanovič (soused Markétky), doktor Stravinský (psychiatr), Nikanor Ivanovič Bosý (předseda domovní rady), Ješua Ha-Nocri (potulný filozof), Jidáš Iškariotský (zrádce Ješui), Hela (jeho služebná, čertice, členka svity) a Azazelo (démon, člen svity). Pro účely práce jsou klíčové zejména hlavní postavy, s kterými jsou spjaty všechny tři dějové linie. Jedná se o: Mistra (autor románu o Pilátovi Pontském), Markétku (jeho milá), Ivana Bezprizorného (přítel Berlioze a autor protináboženské poemy), Wolanda (d'ábel), Kňour (kocour, člen svity), Korovjev (Wolandův důvěrník, člen svity) a Piláta Pontský (prokurátor).

Jak vyplývá z výčtu hlavních i vedlejších aktérů, některé z postav jsou pojmenovány po skutečně žijících osobnostech, jiné naopak představují typy postav vyskytujících se zejména v pohádkové literatuře. Nabízí se tedy využití typologie postav podle literárního teoretika Jamese Phelana, který je dělí na základě jejich psychologizaci a podobnosti s reálnou osobností. V románu se v rámci hlavních



postav kombinují tematické i mimetické postavy, kterým je dán v příběhu určitý úkol. Jedná se o Wolanda s jeho svitou, kteří trestají skutky způsobené lidskou nespravedlností, byť si z lidí mnohdy utahují a dělají jim naschvály, čímž odkrývají i charakter jednotlivých aktérů. Tato úloha ďábla a čertů se projevuje i v pohádkách, v nichž pekelníci napravují křivdy učiněné na nevinných lidech. Stejně tak Bezprizorný a Markétka ze své pozice dostávají úkol, a to chránit své blízké, Berlioze a Mistra, čímž se svým způsobem obětují. Mimetickou postavu je Mistr coby alter ego Michaila Bulgakova, protože ten byl se svou tvorbou rovněž nepřijat kritikou i režimem. Filozof Ješua Ha-Nocri je analogií Ježíše Krista, stejně jako Pilát Pontský a Jidáš Iškariotský, kteří se jmenují stejně jako biblické postavy, které se podílely na zavraždění Ježíše Krista, což platí i v případě Ješui Ha-Nocriho.

Vzhledem k popisu postav skrze jejich přímé a nepřímé pojmenování v *Mistrovi a Markétce* k tomu dochází především za pomoci vypravěče. Převládá tudíž nepřímá charakterizace, v rámci dialogu se postavy spíše věnují akci, než popisu sebe či jiných aktérů událostí.

Mistr je vypravěčem popisován jako zhruba osmatřicetiletý muž se špičatým nosem a tmavými vlasy, které mu na závěr zbělají. V psychiatrické léčebně je oblečen do nemocničního úboru, černé čepice, županu a papučí. O jeho společenském statutu a ani prostředí není nic čtenáři sděleno, pouze že jeho díla kritikové odmítají a je tedy neúspěšný. Jedná velmi skromně, je odtažitý a plachý. Morálně selhává v tom ohledu, že je zamilovaný do vdané ženy, s níž měl poměr. Mluví spisovně až skoro poeticky, protože při popisu má tendenci líčit okolní prostředí. Pouze o Markétce se vyjadřuje v superlativech. Markétka ho charakterizuje jako hodného a talentovaného muže. Woland jej označuje za romantika.

Rovněž o Markétce se v románu není možné dozvědět příliš informací, ale vzhledem k tomu, že žije ve vile a její manžel je bohatý, pochází z vyšší sociální třídy. Má kolem třiceti let. Po namazání Azazelovým krémem se jí vlasy zvlíní a zčernají. Zhoustne jí obočí. Tváře jí zružovějí a zuby zbělí, takže vypadá nadpřirozeně a stane se z ní čarodějnice, která se všude pohybuje nahá, nebo pouze v županu. Výjimkou je Wolandův ples, kde je oděná do šatů. Z hlediska morálky Markétka nepředstavuje ideál hrdinky bez vad, protože jakožto vdaná žena udržuje poměr s Mistrem. Nicméně se mu snaží pomoci a její cit je upřímný. Ačkoli žije v materiálním blahobytu, nenaplnuje jí a upřednostňuje duchovní hodnoty. Svým

způsobem se dá říci, že je snílek, protože nedokáže skloubit své postoje se světem, ve kterém žije, stejně jako Mistr nebo Bezprizorný. Markétka hovoří spisovně, místy se upíná k poetickému jazyku, protože často popisuje i své pocity. Mistr ji charakterizuje jako půvabnou a krásnou ženu s osamělými očima.

Wolanda vypravěče popisuje asi jako čtyřicetiletého muže, který má jedno oko zelené a druhé černé a pokřivená ústa. Je brunet. Nosí drahý šedý oblek a baret. Působí jako cizinec. Jeho původ je mýtický, nelze přesně určit jeho identitu. Na rozdíl svých služebníků Korovjeva a Kňoura nejedná impulsivně, ale diplomaticky. Experimentuje s černou magií. Ačkoli představuje personifikaci d'ábla čili se jedná na první dojem o zápornou postavu, avšak vše dělá ve prospěch dobra. Se svou svitkou trestá lidi, kteří se nechovají spravedlivě, což se projeví zejména v rámci jeho představení ve Varieté. Hovoří vzdělaně a spisovně, ale především věcně. Bezprizorním ho charakterizuje jako nebezpečného cizince, Mistr o něm mluví jako o d'áblovi a zaměstnanci Varieté jako o mistrovi v černé magii. Markétka jej považuje za dobrotivou bytost, která se jí snaží pomoci.

Kňour je kocour, který nabývá lidských povahových rysů. Je černý, obrovský, chlupatý a nosí slaměný klobouk. Společně s Korovjevem představuje pravou ruku Wolanda. Rovněž o jeho identitě není čtenáři nic známo, ale na konci se přeměňuje v bezvládného mladíka démona. Kňour se chová provokativně a drze. Stejně jako Woland umí čarovat. K lidem je nelítostný s výjimkou Mistra a Markétky. Mluví nespisovně téměř až vulgárně. V románu jej mnoho postav charakterizuje jako špinavého kocoura.

Korovjev podobně jako Woland a Kňour neodkrývá svou identitu, ale na závěr románu se proměňuje v rytíře. Nosí rezavé boty s rezavým podpatkem, skřípcem a cirkusovým kostkovaným oblekem. Postavy ho popisují jako nezbedného cizince, naopak Markétka jej vnímá jako milou bytost. On sám se prezentuje jako Wolandův asistent a tlumočník. Má nakřáplý hlas. Vyjadřuje se drze, ale spisovně a je schopný ve vydírání jiných aktérů, jedná tedy na rozdíl od Kňoura nebo Azazela na vyšší verbální úrovni.

Ivan Bezprizorný je vypravěčem popisován jako ramenatý a nazrzlý mladík, který nosí kostkovanou čepici, košili pestrých barev, bílé pomačkané kalhoty a sandále. V Gribojedově domě se objevuje pouze v podvlíkačkách. V psychiatrické léčebně se pak převléká do nemocničního úboru. Stejně jako jeho přítel Berlioz je

spisovatel, ale věnuje se poezii a píše pod pseudonymem Bezprizorný, avšak jeho skutečné jméno je Ivan Nikolajevič Potápka. O jeho původu nikde nic není zmíněno, pouze že se obklopuje intelektuály a vůbec umělci. Je ateista, což sám o sobě i o Berliozovi tvrdí a dokazuje to i jeho protináboženská poéma, o které hovoří s Berliozem u Patriarchových rybníků. Klíčovým je pro jeho chování řídit se dle pravdy a morálky, což ho přivede právě až do psychiatrické léčebny, jedná se tak o moudrého blázna. Jedná dětinsky upřímně, snaží se pomoci Berliozovi i Mistrovi, takže jako jedna z mála postav to nečiní ve svůj vlastní prospěch, ačkoli touží poznat pravdu či dokonce tajemství víry. Vyjadřuje se spisovně a stručně bez metafor, ačkoli u básníka by se to dalo očekávat, tato potřeba líčení se objevuje pouze v jeho myšlenkových pochodech představovaných vypravěčem. V románu jej postavy označují za blázna.

Pilát Pontský představuje postavu vlivného prokurátora Judeje čili má urozený původ a pohybuje se zejména mezi vlivnými bohatými lidmi. Nosí purpurový plášť s bílou podšívkou. V tváři má křeč. Trápí ho sklony k migréně a jediné stvoření, ke kterému se chová vlídně, je pes. Na kamenné planině ho pak Mistr poznává ve stavu tenze a neklidu. Jedná ve prospěch slávy, nikoli však na základě vlastního přesvědčení, což ho přivádí do stavů úzkosti, ale protože je pokrytec, nedává to okolí najevo. Chová se nelítostně, místo dialogu je ochoten souhlasit s fyzickým útokem. Mluví diplomatickým jazykem čili se vyjadřuje spisovně bez expresivních výrazů, čímž se liší od jiných lidských postav. Postavy ho označují za zhoubce, on sám se odhaluje jako vrah Jidáše Iškariotského. Je jednou z nejpodstatnějších postav románu, protože se stává středobodem dění, když o něm Mistr napíše rukopis a protináboženská poéma Bezprizorného útočí právě na oběť ukřižování. Oproti němu je atypicky upomenuta role Ježíše Krista a Jidáše Iškariotského, jimž se věnuje ve světové literatuře mnoho textů, avšak na Piláta a jeho roli se neklade velký důraz. On však představuje příklad typu osoby, proti které Woland se svitou útočí a trestají ji za nespravedlnost. V tomto případě se jedná o Pilátův věčný neklid, který nakonec na Markétčino přání zruší a dochází tak k aktu smilování se.

V neposlední řadě je pro román klíčová dialogizace. Tvoří ji totiž z většiny promluvy mezi postavami, které se podílí na dynamice románu. Z hlediska dělení promluv podle literární vědy jsou v textu zastoupeny zejména dialogy. Postavy se

mezi sebou hojně v promluvách střídají, často si dokonce oponují. Jedna z mála monologických pasáží se objevuje jen v rámci kapitoly *Objevil se hrdina*, v níž Mistr popisuje Bezprizornímu jeho setkání s Markétkou. Monology se nahrazují i pásmem vypravěče, ve kterém čtenáři zprostředkovává myšlenkové i emocionální pochody aktérů, které ale i komentuje.

Z hlediska komplexního pojetí románu Milan Hrala nachází pojitko všech Bulgakových textů v pevně koncipovaném tvaru, pro který je emblematické překrývání reálií s fantasknem, jež vede k nekonvenčnímu zobrazení skutečnosti s akcentem na boj dobra a zla.<sup>127</sup> Z výše uvedených poznatků je také zřejmé, že Bulgakov měl především tendenci klást otázku morálky, avšak odpověď na ni relativizoval v souvislosti s absencí hodnotového žebříčku ve společnosti, a proto román *Mistr a Markétka* představuje nadčasové literární dílo. Určující je i další Hralova teze, a to že leitmotivem napříč Bulgakovými prózami se stalo tíhnutí k vyjádření potřeby normálu. Skrze něj Bulgakov demonstruje, jak je pro lidi nutné žít spokojeně a v klidu, což se stalo podstatným pilířem i pro román *Mistr a Markétka*.<sup>128</sup> Právě tento apel však souvisí s již zdůrazněnou otázkou morálky, která není černobílá.

Vzhledem k obecnému vyznění a překrývání fantaskních motivům se zachycením společenské atmosféry v Rusku během 30. let, je těžké v případě románu *Mistr a Markétka* jasně určit jeho žánr. Nabízí se polemika, zda-li se například nejedná o pohádku, horor nebo fantasy, pro něž je dominantní boj mezi dobrem a zlem. Stejně tak ale s tímto motivem pracuje satira či groteska, které kriticky reflektují aktuální problémy dané společnosti skrze kontrastující negativní a pozitivní aspekty bytí. Motiv pátrání, ať už Bezprizorného po Berliozově hlavě či Markétčino po Mistrovi, odkazuje k žánru detektivky. S přihlédnutím k výstavbě a charakterizaci postav, ale také ke kompozici děje je román *Mistr a Markétka* na pomezí satiry a fantaskní grotesky, tudíž se řadí k fantasticko-grotesknímu žánru, což potvrzuje i Milan Hrala, který pracuje se stejnou hypotézou. Tuto úvahu rozvíjí ve své publikaci také Alena Morávková, která románu přisuzuje groteskní žánr, respektive žánr černé grotesky,<sup>129</sup> v níž se propojují komické a karnevalové prvky, ať už se jedná o ples

---

<sup>127</sup> HRALA, Milan. *Ruská moderní literatura 1890–2000*. Praha: Univerzita Karlova, 2007, s.493.

<sup>128</sup> Tamtéž, s.495.

<sup>129</sup> Dle Morávkové se Bulgakov nechal inspirovat v propojování groteskních a komických prvků napříč svou tvorbou, ale i v divadelní praxi ruským dramatikem Antonem Pavlovičem Čechovem, který tyto postupy

novoluní či tanec spisovatelů konaný v Domě literátů, jež se odkazují k apokalypse.<sup>130</sup> Oba literární teoretikové tak naráží na v práci akcentovanou Bulgakovu provázanost s divadlem, které se odráží tematicky i kompozičně v románu *Mistr a Markétka* a na základě výše uvedených poznatků je pro něj určující.

Z interpretačního hlediska vše nasvědčuje tomu, že román se, byť nepřímo díky pozměnění faktů, opírá o Bulgakovy profesní zkušenosti, ať už se jedná například o prostředí literátů či varieté. Je však zjevné, že skrze tyto prostředky reflektuje tehdejší společnost, k níž vytváří analogii v podobě příběhu Piláta Pontského a Ješui Ha-Nocriho. Tento závěr potvrzuje i úvaha Aleny Morávkové, která tvrdí, že Bulgakov upozorňuje na největší lidskou slabost napříč staletími, zbabělost, což z *Mistra a Markétky* činí dílo pro každou dobu univerzální a aktuální. Tudíž je podle ní Jeruzalém za vlády Piláta téměř totožný s obrazem Stalinem ovládaného Ruska a Moskvy na konci 20. a začátku 30. let minulého století, mění se pouze mučící prostředky, ale oběti jakožto outsideri a nekompromisní vůdci zůstávají stejní.<sup>131</sup> Právě toto sdělení představuje hlavní myšlenku románu, která je univerzální, protože se týká i současné společnosti a nynějších událostí.

---

uplatňoval. v rámci svých divadelních her. (MORÁVKOVÁ, Alena. *Křížová cesta Michaila Bulgakova*. Praha: Paseka, 1996, s.65.)

<sup>130</sup> MORÁVKOVÁ, Alena. *Křížová cesta Michaila Bulgakova*. Praha: Paseka, 1996, s.161-162.

<sup>131</sup> Tamtéž, s.161.

### 3. Dramatizace

Pro vznik dramatizace je zásadní dramaturgicko-režijní koncept inscenace, který zahrnuje jednak proces dramatizace, tak i adaptace. Z toho důvodu je si třeba definovat pole působnosti režiséra a dramaturga, jejichž úloha se v rámci realizace dramatizace, ale inscenace prolíná. Většinou však platí pravidlo, že dramaturg odpovídá za psanou textovou složku, zatímco režisér za finální podobu inscenace především skrze vizuální podobu a hereckou stylizaci.

Jaroslav Vostrý k nastíněné problematice podotýká, že režie představuje činnost, či profesi zaměřenou na korigování všech složek, které společně vytváří divadelní produkci. Jejím výsledkem je scénické dílo zpracované jako tematický celek, jehož součástí může být i interpretace dramatu. Na tomto díle však kromě režiséra participují i další činitelé (např. dramaturg, scénograf, herci), kteří s režii své rozdílné perspektivy a přístupy sdílí, což napomáhá k celistvosti inscenace.<sup>132</sup> Z hlediska zacházení s textovou předlohou se Vostrý domnívá, že žádný režisér se nemůže vyhnout aktualizaci, která udává jak dobová, tak i osobní zkušenost tvůrců, a proto dochází i k pozměnění příběhu, protože režisér vytváří svou vlastní fabuli.<sup>133</sup> Na tomto základě se rozhoduje, jakou pro danou inscenaci vytvoří mizanscénu, čili kompozici tvořenou z hereckých, ale i dalších elementů konkrétního obrazu jednání. Jedná se o rozestavení herců i dalších prvků v prostoru jednak za cílem vytvořit vizuálně působivé aranžmá, ale stejně tak i ve smyslu již zmíněné tematizace.<sup>134</sup> Z uvedeného vyplývá, že režisér prostupuje všemi rovinami inscenace, jak textovou, tak vizuální, protože jeho cílem je, aby všechny složky spolu korespondovaly a navzájem podporovaly své funkce i významy.

Z hlediska dramaturgie rozvíjí režijní východisko Zdeněk Hořínek a konstatuje, že oproti režisérovi se dramaturg soustředí především na složku textovou, která je stěžejním předmětem dramaturgie. Dramaturg vytváří pro inscenaci dramatizaci, v níž nejprve rozhoduje o scénickém potenciálu dramatu či původně nedramatického textu, při čemž v častých případech druhý zmíněný typ je více vhodný svým obsahem, ale i formou k jevištnímu provedení než ten první.<sup>135</sup> Takový

---

<sup>132</sup> VOSTRÝ, Jaroslav. *Režie je umění*. Vyd. 2. Praha: Akademie múzických umění v Praze, Divadelní fakulta, 2009, s.5-7.

<sup>133</sup> Tamtéž.

<sup>134</sup> Tamtéž.

<sup>135</sup> HOŘÍNEK, Zdeněk. *Úvod do praktické dramaturgie*. Brno: Janáčkova akademie múzických umění v Brně, 2009, s.13-14.

potenciál předlohy se zkoumá i v předkládané práci, protože i když je *Mistr a Markétka* epickým dílem, nabývá vlastností dramatického textu. Obecně platí, že dramaturg na impuls režiséra vyhodnocuje aspekty vybraného literárního textu a soustředí se především na jeho dramatický potenciál, ale také možnosti jeho scénického provedení. Hořínek na základě dlouhodobých dramaturgických zkušeností konstatuje, že dramaturgicko-režijní koncepce představuje východisko inscenace, v němž je obsažena interpretace předlohy, ale i jeho provedení, jako je například divadelní žánr, výrazové prostředky a s nimi spojená stylizace. V inscenaci se zvolená koncepce konkretizuje skrze herce, ale také scénu a předměty, tedy jevištní fakty.<sup>136</sup>

Na dramaturgicko-režijní koncepci si zakládá práce, proto při následné analýze jednotlivých prvků budeme zkoumat naraci i strukturu divadelní adaptace, ale také specifika dramaturgicko-režijního konceptů, a to jak v dramatisačním, tak adaptačním procesu. Na Vostrého a Hořínkova navazuje svým nazíráním Aleš Merenus, při čemž všichni tři vychází z podobných zdrojů či dokonce stejných autorů především z oblasti literární vědy. Z tohoto důvodu se pracuje zejména s Merenusovými hypotézami, které jsou více aktuální, ale zároveň se předchází redundanci.

### 3.1. Dramatizace v Moravském divadle Olomouc

Koncepce každé dramatizace se odvíjí od dramaturgického směřování dané scény, které charakterizují určité opakovaně využívané tvůrčí postupy, ale také předlohy se společným tématem. V případě činohry Moravského divadla Olomouc se jedná o soubor s konzervativním repertoárem, který cílí na středoškolské, ale také generačně starší publikum, jež tvoří jeho abonentickou skupinu. V důsledku diváckého rozvrstvení se v inscenacích aktualizace objevuje minimálně a při transformačním procesu se dodržují pravidla stanovená předlohou, jako je například struktura nebo hlavní dějová linie. Repertoár Moravského divadla Olomouc tvoří zejména klasická dramata (např. *Revizor*, *Dům Bernardy Alby*), současné komedie (např. *Tlustý prase*, *Jméno*) a autorské komedie kmenových členů divadla, uměleckého šéfa Romana Vencla a dramaturgyně Michaeli Doleželové (např. *Když se zhasne*, *Královny*), které jsou napsány na míru tamního hereckého souboru. V posledních deseti letech se na

---

<sup>136</sup> Tamtéž, s.39-40.

repertoáru začínají čteně vyskytovat literární adaptace (např. *Zánik samoty Berhof, Hraběnka*), ale také filmové (např. *Starci na chmelu, Nedotknutelní*). Zároveň je v této dekádě znatelná snaha o progresivitu, protože autoři vybírají převážně populární dramatické i nedramatické tituly a ke spolupráci přizývají uznávané režijní osoby. Jedná se například o Miroslava Krobota a Janku Ryšánek Schmidtovou nebo slovenského režiséra Mariána Pecku. I přesto, vzhledem ke konzervativnímu, ale také komerčnímu repertoáru inscenace inklinují ke stereotypizaci a konvenčnosti, které se projevují skrze zaměření na bulvární témata a melodramata. V této souvislosti inscenace *Mistr a Markétka* vhodně zapadá do dlouhodobého dramaturgického plánu divadla, protože se jedná o adaptaci světové klasiky, ale také předloha obsahuje melodramatický příběh.

Dramatizaci stejnojmenného románu v překladu Aleny Morávkové vytvořil hostující polský režisér Bogdan Kokotek společně s kmenovou dramaturgyní scény Michaelou Doležalovou. Divadelní text se skládá ze dvou dějství složených dohromady z dvaceti jedna scén, čímž se nápadně odkazuje na rozdělení románu do dvou částí. První dějství zahrnuje prolog a devět scén, zatímco druhé je rozloženo do dvanácti. Dramatizace tak postrádá z předlohy epilog, ale naopak ji dotváří prolog, což nabourává původní strukturu.

Dramatizace obsahuje hlavní i vedlejší text, při čemž logicky dominuje první typ. Ve scénických poznámkách převládají neřečové prvky a akcent je veden zejména na akci a deskripci prostředí. Didaskálie rovněž nezahrnují popis aktérů, ale pouze jejich jména. Úvodní strana dramatizace obsahuje kromě výčtu postav také obsazení, ale i základní informace o inscenaci, včetně data první zkoušky a její premiéry.

Již z formálního hlediska se v dramatizaci narušuje původní kompozice, což udává redukce epilogu a amplifikace prologu, jenž je klíčový i pro interpretaci. Dochází v něm totiž k prvnímu setkání titulní dvojice, o kterém Mistr vypráví Bezprizornému až ve třinácté kapitole románu. Formou se však jedná jen o asociaci, protože pár mezi sebou vede krátký dialog o květinách a záhy začíná první scéna u Patriarchových rybníků. V důsledku uvedené dějové proměny se hlavním motivem dramatizace stal melodramatický příběh Mistra a jeho milé, čemuž nasvědčuje i potlačení dějové roviny Ješui Ha-Nocriho a prokurátora Piláta Pontského vynecháním pro román zásadního ukřižování.



Odklonem od struktury původního textu se narušuje osnova příběhu, v prologu se nejprve recipient zkratkovitě seznamuje s příběhem Mistra a teprve poté následuje první scéna, v níž Berlioz a Bezprizorný vedou anti-křesťanskou diskusi. Dále se vše opisně odehrává dle předlohy, kromě několika nuancí. V prvním dějství absentuje akt ukřižování a pouze na jeho konci zaznívá Pilátův verdikt o vykonání trestu. Zároveň se oddaluje Seance černé magie, k níž dochází až na začátku druhého dějství, zatímco v předloze se tak děje již ve dvanácté kapitole. Tento předěl tak zdůrazňuje ústřední postavy dramatisace, kterými se v případě Moravského divadla Olomouc stávají čistě Mistr a Markétka společně s Bezprizorným a Wolandem. Rovněž je do druhého dějství přesunuta scéna z první části románu, v níž Lotrov zjišťuje, že jej svita za pomoci kouzel nechala zmizet na Jaltu.<sup>137</sup> Téměř ke konci se mění pořadí dvou událostí: zatímco v románu nejdříve Pilát Pontský diskutuje s Afraniem o vraždě Jidáše a následně Mistr s Markétkou vypijí kouzelný nápoj, aby se mohli vydat na cestu na věčnost, v dramatisaci se obě situace odehrávají v opačném pořadí, ale přesto se zde význam neposouvá. První dějství se tudíž věnuje především příběhu Berlioze a Bezprizorného, v němž se prezentuje i osud Mistra a Markétky, zatímco druhé dějství pojednává především o této dvojici. Ačkoli se dramatisace z větší části řídí pravidly nastavenými románem, příběh je podáván objektivně, protože se zde neobjevuje původní figura vypravěče, která by dění komentovala. Dramatisátoři tudíž neinklinují k zahrnutí současného diskurzu do narace, čímž respektují předlohu i z hlediska časoprostoru.

V dramatisaci se redukuje některé situace či dokonce kapitoly z předlohy, avšak ve dvou případech Bogdan Kokotek společně s Michaelou Doleželovou původní text rozšiřují. Kromě zmíněného prologu se jedná o kapitolu,<sup>138</sup> ve které dochází k prvnímu kontaktu mezi Bezprizorným a Mistrem, v níž oba tyto aktéři skrze pootevřené dveře Bezprizorného pokoje sledují ošetření Bosého, který byl právě hospitalizován na klinice.<sup>139</sup> V předloze ty dvě události probíhají v oddělených kapitolách,<sup>140</sup> nejprve se setkává spisovatelská dvojice a až posléze se Bosý ocitá na klinice. V románu Mistr a ani Bezprizorný o hospitalizaci Bosého neví a s tímto faktem se obeznamuje pouze čtenář díky vypravěči. V dramatisaci jsou tak Mistr a

---

<sup>137</sup> 2. dějství: 3.scéna.

<sup>138</sup> 13. kapitola románu.

<sup>139</sup> Konkrétně se jedná o 8.scénu z 1.dějství dramatisace.

<sup>140</sup> 15. a 17. kapitola románu.

Bezprizorný více informovaní než v románu a mají lepší povědomí o činnosti Wolandovy svity. Redukce děje je však pro transformační proces mnohem podstatnější, protože se vyškrtávají zásadní události, jako je například již uvedené ukřižování, dále Markétčin let nad Moskvou, vražda Jidáše, utržení hlavy konferenciérovi Žorži Bengálskému během Seance černé magie, dění následující den po Wolandově vystoupení ve Varieté, požár na Smolenském rynku, návštěva Moskvy Berliozovým strýcem Andrejem Poplavským nebo na závěr zmizení svity v rokli. Z výčtu vyplývá, že dramaturgie se jednak soustředí na události související čistě s Mistrem a Markétkou nebo s Berliozem a Bezprizorným, v menším počtu s Pilátem Ponským a Ješou Ha-Nocrim, ale vyhýbá se scénám spojeným s kouzly. Primárně se tak jeví, že text nedisponuje významovým posunem. Zobrazení setkání Mistra a Markétky ihned v prologu a vynechání klíčového ukřižování totiž dokazuje, že si zakládá na melodramatické rovině.

Zmíněná diference se projevuje logicky i v motivech, protože se opomíjí hlavní motiv předlohy, ale též její leitmotiv, a to příběh Piláta Pontského a Ješui Ha-Nocriho, což vede k potlačení motivu obětování se, který se demonstruje pouze na úrovni dějové linie Mistra a Markétky. Jedná se o velmi razantní zásah, protože se mění spirituální vyznění předlohy a dramaturgie se naopak zaměřuje na lidský faktor, při čemž děj románu je zprostředkován ateistickým, nebo spíše pohanským způsobem. Ačkoliv jak v románu, tak v dramaturgii Pilát Pontský získává volnost od Mistra, postava Ješui jakožto morálního vzoru, ale i naděje absentuje, byť Woland v závěrečné scéně Markétce říká: „*Všecko dobře dopadne, na tom je založen svět*“.<sup>141</sup> Potlačení původní religiozity Bogdan Kokotek a Michaela Doležalová zdůrazňují, že každý člověk si za svůj život odpovídá sám bez vlivu náboženství a má možnost volby. Podobně nad dramaturgií uvažuje i Vladimír Just, který tvrdí, že se v ní pracuje především s konceptem světa bez Boha, ale s ďáblem, jenž ovládá chaos a strach.<sup>142</sup> Dramaturgie tak inklinuje ke zvýraznění morálních nedostatků ve společnosti, jako je prospěchářství či nevěra, protože například zahrnuje významově méně podstatnou scénu v podobě odhalení milostné nemanželské avantýry herce Apolonoviče v rámci Seance černé magie. Dramaturgoři poukazují na lidský faktor, který navíc selhává,

<sup>141</sup> KOKOTEK, Bogdan a DOLEŽALOVÁ, Michaela. *Mistr a Markétka* [dramaturgie]. Olomouc: Moravské divadlo Olomouc, 2016, s.53.

<sup>142</sup> JUST, Vladimír. *Divadelní reflexe Mistra a Markétky v Moravském divadle Olomouc*. In: *Divadlo žije!*, ČT art. TV, ČT24, 28.února 2017.

než na spirituální, jenž naopak napomáhá ke zlepšení světa. O nápravu částečně usiluje Wolandova svita, jež má však v divadelním textu omezený prostor, protože se v něm například nevyobrazuje a ani nereflktuje požár nad Moskvou a jemu podobné činy, které by trestaly lidské nemorální jednání (s výjimkou Seance černé magie a přivoláním milice na Bosého za přijetí úplatků). Svita se v dramatinaci stává pouze zprostředkovatelem, který napomáhá dojít Mistrovi a Markétce ke společnému štěstí. Jak je však zřejmé, i přes rezignaci na spiritualitu dramatinátoři do své koncepce začleňují motiv boje dobra a zla, jenž prostupuje všemi úrovněmi. Každý aktér je po zásluze potrestán, ale zároveň v některých případech dochází k odpuštění (viz. osud Piláta Pontského). Autoři dramatinace, Bogdan Kokotek s Michaelou Doleželovou, z původního díla přejímají pouze faustovský motiv, který se pojí s lidským (nemorálním) jednáním za přítomnosti ďábla. Dramatinace nerespektuje ani vedlejší motiv předlohy, a to motiv přeměny týkající se stavů šílenství Mistra a Bezprizorného, protože jsou redukovány scény, hlavně související s kouzly, v nichž k nim probíhá. Mění se pouze příběh Mistra a Markétky, kteří společně dochází ke štěstí a šíří jej i mezi ostatní, protože Pilátovi Mistr svým svolením dopřeje Pilátovi věčný klid.

Poměrně věrně dramatinace kopíruje předlohu i perspektivu časoprostoru, protože děj je situován do Jeruzaléma před dvěma tisíci lety a do Moskvy v 30. letech minulého století čili Bulgakově současnosti. Na rozdíl od předlohy se v dramatinaci uvádí konkrétní datum, kdy se Mistr s Bezprizorným poprvé setkávají, a to 29. dubna 1937. Ačkoli po rešerši historických pramenů nebyla nalezena žádná souvislost mezi tímto konkrétním datem a románem či osobností spisovatele Michaila Bulgakova, jedná se o rok, kdy Bulgakov vydal druhou verzi *Mistra a Markétky*. Zároveň v tomto období tzv. Velkého teroru (srpen 1937–prosinec 1938) probíhají politické represe vůči odpůrcům Stalinovy diktatury včetně ruské inteligence, velká část je zatčena a posléze zavražděna.<sup>143</sup> Z tohoto pohledu časový údaj představuje odkaz k jednomu z nejtemnějších období ruských dějin, v rámci něhož jsou nepohodlní režimu odstraňováni z veřejného života. Situaci Mistra a Bezprizorného je analogií zmíněné etapy, protože se oba aktéři ocitají za zdmi psychiatrické kliniky, neboť ví o konání Wolanda a jeho svity. S ohledem na taxonomii kontextu podle Hutcheon a Merenuses dochází v divadelním textu ke zdůraznění historických souvislostí.

---

<sup>143</sup> SOVADINA, Jiří. *Velký teror 1937–1938*. Moderní dějiny [online]. 2013.

Dramatizátoři Bogdan Kokotek a Michaela Doleželová tvrdí, že situováním děje do roku 1937 usilovali o co nejdetailnější ilustraci období, v němž Michail Bulgakov žil. Zároveň se snažili neopomenout, že neklidná etapa ruských dějin se stala inspirací pro napsání románu *Mistr a Markétka*.<sup>144</sup> Dramatizace tak svým způsobem nereferuje jen o Mistrově rukopisu o Pilátu Pontském, ale především o Bulgakově románu.

Další podstatnou kategorií pro naraci je figura vypravěče, při čemž s odkazem na Merenusovu typologii narátora se v dramatizaci uplatňuje dramatizovaná scéna, protože postavy příběh sice vypráví, ale nikterak ho nekomentují a nesnaží se v naraci uplatňovat své vlastní stanovisko k ději. Neprojevuje se žádná fokalizace a vše se odehrává plynule bez vlivu komentátora v podobě vypravěče. Absentuje tak podstatná složka románu v podobě vypravěče, který osciluje mezi objektivitou a subjektivitou. V předloze pásmo vypravěče náleží nezúčastněné postavě, respektive autorovi románu, na kterého je v dramatizaci za pomoci postavy Mistra coby jeho alter ega veden akcent. Dramatizátoři tak nepřímou postavu vypravěče začleňují, ale limituje se jeho komentář a stanovisko k ději.

Podstatný prvek pro naraci představují postavy, skrze které je děj zprostředkován. Vzhledem k rozsahu románu Bogdan Kokotek s Michaelou Doleželovou zvolili metodu redukce, při čemž ponechal z původního díla všechny hlavní postavy (Mistr, Markétka, Ivan Bezprizorný, Woland, Kňour – Behemot, Korovjev, a Pilát Pontský), ale z vedlejších zde vystupují pouze tyto: Hela, Frída, profesor Stravinskij, Berlioz, Lotrov (Lichodějev), služebná Nataša, Nikanor Ivanovič Bosý, Kaifáš, Anuška, Ješua Ha-Nocri, Afranius a sestra Praskovja Fjodorovna. Pracují nejen s redukcí, ale i s amplifikací, a to v rámci plesu novolunní, jehož hosty jsou Lenin, Stalin, Adolf Hittler, Pavlík Morozov, Johann Sebastian Bach, Wolfgang Amadeus Mozart, Glen Miller, Felix Edmundovič Dzeržinskij, císař Rudolf, Gaius Caesar Caligulla a císařovna Messalina. Pokud budeme zkoumat, jak se v dramatizaci postavy využívají, zvolíme Merenusovu taxonomii postav, avšak ani jeden z přístupů nelze aplikovat na dramatizaci Moravského divadla Olomouc. Divadelní text si zakládá na komorním složení čili redukcí aktérů a pouze nízký počet herců je obsazen do více rolí. Vhodnější analytický nástroj představuje typologie introspekce postav Lindy Hutcheon, při čemž v případě olomoucké

---

<sup>144</sup> JUST, Vladimír. *Divadelní reflexe Mistra a Markétky v Moravském divadle Olomouc*. In: *Divadlo žije!*, ČT art. TV, ČT24, 28. února 2017.

dramatizace se volí promluva postavy, v níž se introspekce postavy redukuje. Na místo emocí postavy hovoří především o svých myšlenkách, jako je tomu například v případě monologické promluvy Piláta Pontského, týkající se rozsudku nad Ješuo Ha-Nocrim: „Zbabělost je nesporně jednou z nejhorších lidských slabostí. Ne, je to vůbec nejhorší lidská slabost! Ale copak někdo může připustit myšlenku, že prokurátor Judeje zahodí svou kariéru kvůli člověku, který se prohřešil vůči Caesarovi? Ano, ano... Ovšemže to udělám. Ráno bych to ještě nedokázal, ale teď, v noci... všechno jsem dobře rozvážil. Teď už se nikdy nerozloučíme. Kam půjdeš ty, tam půjdu i já! Kdykoli mě vzpomenou, vzpomenou i tebe!“.<sup>145</sup> Dramatizace rovněž postrádá líčení emočních a myšlenkových pochodů, které z větší části zprostředkovává v předloze figura vypravěče, která se však v divadelním textu neobjevuje. Ačkoli je akcent veden na hlavní postavy, což udává i kvantitativní redukce, a do ústředí dramatizace je postaven příběh Mistra a Markétky, popisy týkající se emocí a myšlenek se vyskytují zřídka. Divadelní text je věcný a dramatičtější se zdržují jakéhokoliv i autorského komentáře. Naopak nechávají postavy pouze konat, a to zejména racionálně, tudíž se limituje i pohádkový motiv boje dobra a zla a zvýrazňuje se faktor lidský na úkor faktoru spirituálního. Zároveň dramatizace nevyobrazuje Ješuoovo utrpení, ale Pilátovo, které je důsledkem jeho špatného racionálního úsudku. Dramatizátoři tak svým způsobem poukazují na to, že i rozum může selhat a kladou důraz na melodramatickou linii.

S postavami rovněž souvisí jejich promluvy čili dialogizace, při čemž s odkazem na Aleše Merenuse a Zdeňka Hoříňka dramatizace dialogy disponuje buďto za pomoci amplifikace či redukce, které se uplatňují jak v promluvách aktérů, tak v pásmu vypravěče. V případě olomoucké dramatizace románu *Mistr a Markétka* jsou z velké části původní dialogy zachovány, ale využívá se redukce postav. V promluvách se uplatňuje aktualizace, protože postavy se vyjadřují nejen v románu převažujícím spisovným jazykem, ale naopak jejich promluvy jsou jazykově obhroublé, ať už se jedná například o básníka Bezprizorného či předsedu domovní rady Bosého. Kokotek a Doleželová z předlohy abstrahují expresivní jazyk svity (kromě Wolanda), který často hraničí s vulgarismy, avšak současnému divákovi je ve vyjadřování bližší a uplatňuje je u všech aktérů. Svým způsobem se dramatičtější snaží z postav vytvořit divákovy současníky, byť je děj zasazen do roku 1937. Dobrým příkladem jazykové proměny je Bezprizorného hospitalizace na klinice.

---

<sup>145</sup> KOKOTEK, Bogdan a DOLEŽALOVÁ, Michaela. *Mistr a Markétka* [dramatizace]. Olomouc: Moravské divadlo Olomouc, 2016, s.45.

### Román (6.kapitola):

„Já tě zdravím, záškodníku!“ odpověděl hlasitě a zlostně Ivan.

Sviňkov natolik zrozpačitěl, že se neodvážil pohlédnout zdvořilému lékaři do očí. Ale ten se ani trochu neurazil. Navyklým elegantním pohybem snal brýle, nadzvedl cíp pláště a schoval je do zadní kapsy kalhot. Pak se zeptal Bezprizorného:

„Kolik je vám let?“

„Polibte mně všechny nohy, ksakru!“ rozkřičel se hrubě Ivan a odvrátil se“. <sup>146</sup>

### Dramatizace (5.scéna):

„Praskovja	<i>Je to známý básník Ivan Bezprizorný. Zkrátka bojíme se, aby to nebylo delirium tremens...</i>
Profesor	<i>Hodně pil?</i>
Praskovja	<i>Pil, ale prý ne tak moc.</i>
Profesor	<i>Nehonil šváby, krysy, bílé myši? A proč má na sobě spodky? Vytáhli ho z postele?</i>
Praskovja	<i>On takhle přišel do MASOLITU, pane primáři.</i>
Ivan	<i>Šlohl mi šaty.</i>
Profesor	<i>Kolik je vám let?</i>
Ivan	<i>Polibte mi všechny prdel“.</i> <sup>147</sup>

Z ukázky vyplývá, že ji určují tři aspekty. První představuje fakt, že epizodní postavy, jako je například Sviňkov, nahrazují vedlejší postavy, které v předloze vystupují vícekrát, ba jsou podstatné pro děj, jako je i zdravotní sestra Praskovja. Druhý spočívá v jemných nuancích, v nichž dochází k aktualizaci jazyka, ale nikoli ke změně ve sdělení. S čímž souvisí třetí jev, a to že se v dialozích dramatizace snaží co nejdříve odkazovat k předloze.

S těmito aspekty se pojí aktualizace, která se, byť v omezené míře, v divadelním textu uplatňuje ve smyslu ozvláštňení. S odkazem na perspektivu Hoříňka a Hutcheon se tak v olomoucké dramatizaci děje na rovině výrazových prostředků a celkové stylizace, ale také skrze dobový a aktuální kontext. Kokotek sice formálně i obsahově respektuje předlohu, avšak zasazuje ji do roku 1937, tudíž zvýrazňuje dobu, v níž žil Bulgakov. Tato reflexe probíhá především v rámci plesu novolunní, na kterém vystupují pouze outsideri a původci „zla“ či odchylek v chování vzdorujícím společenským pravidlům. Viz. tato ukázka:

„Korovjev	<i>Legendární pionýr Pavlík Morozov. Donášel na svého otce.</i>
Markétka	<i>Těší mě.</i>

<sup>146</sup> BULGAKOV, Michail. *Mistr a Markétka*. Přeložil Alena MORÁVKOVÁ. V Praze: Rybka Publishers, 2020, s.3.

<sup>147</sup> KOKOTEK, Bogdan a DOLEŽALOVÁ, Michaela. *Mistr a Markétka* [dramatizace]. Olomouc: Moravské divadlo Olomouc, 2016. s.14.

*Behemot*            *Markýz de Sade!*  
*Hela*                *Konečně. /vrhá se mu kolem krku, ale markýz se rychle vyproští/ Ale kam šel...  
/Služebná a Markétka se na sebe zasmějí./*  
*Korovjev*           *Vůdci světového proletariátu. Všichni tři! Marx- Engels – Lenin“.*<sup>148</sup>

V souvislostí s aktualizacemi se liší pohled dramaturgů od reflexe divadelního kritika Vladimíra Justa, který tvrdí, že divadelní text věrně kopíruje předlohu a nedochází zde k násilné aktualizaci. Avšak tvůrčí dvojice proklamuje, že předlohu zaktualizovala, protože tehdejší dění v 20. a 30. letech vnímá jako analogii k dnešku, a proto se v jejich podání jedná o podobenství současné společnosti bez Boha.<sup>149</sup> Věrohodněji však působí Justova interpretace, protože z výše uvedeného plyne, že dramaturgie především akcentuje Bulgakovu dobu a tehdejší politicko-filozofické vlivy, které formovaly nejen tehdejší kulturu, ale celou společnost. V tomto ohledu podporuje tezi i fakt, že v rámci postav Kokotek a Doleželová upřednostňují titulní postavy Mistra a Markétky, motivicky se podle předlohy soustředí na umělecké prostředí, a naopak eliminují dějovou linii Piláta Pontského a Ješui Ha-Nocriho, která souvisí s náboženským životem. Dramaturgie se tak věnuje zejména osobě Michaila Bulgakova, při čemž na místo portréту autora vzniká portrét jeho doby, který se tlumočí současným jazykem, což představuje jediný aktualizací prvek. S ohledem na Lindu Hutcheon je nutné připomenout, že s aktualizací souvisí změna žánru. Dramaturgie disponuje na rozdíl od předlohy melodramatickým žánrem, respektive historickým dramatem, protože si zakládá na dějové linii titulní dvojice. Mistr je zde jasnou aluzí na Michaila Bulgakova, zatímco v předloze se tak děje náznakem.

S aktualizací a mírou autorství souvisí v neposlední řadě typ dramaturgie. Dle Hořínkovy taxonomie není v případě dramaturgie Moravského divadla Olomouc jasné, o jaký typ se jedná, protože stojí na pomezí jevištního přepisu a dramaturgie v běžném smyslu. Ačkoli v dramaturgi Bogdana Kokotka a Michaeli Doležalové dochází jak na rovině narace, výrazových prostředků i aktualizace ke změnám, svou strukturou bez jakéhokoli projevu autorského komentáře se z větší části shoduje s předlohou, při čemž redukce je dána rozsáhlostí původního textu. Nicméně vzhledem k potlačení dějové linie Ješui Ha-Nocriho a Piláta Pontského se spíše jedná o dramaturgi v běžném smyslu, protože zásadně pozměňuje celkovou interpretaci.

<sup>148</sup> Tamtéž, s.38.

<sup>149</sup> JUST, Vladimír. *Divadelní reflexe Mistra a Markétky v Moravském divadle Olomouc*. In: *Divadlo žije!*, ČT art. TV, ČT24, 28.února 2017.

Spiritualita tolik emblematická pro předlohu absentuje, a naopak je zvýrazněna melodramatická rovina pretextu skrze příběh Mistra a Markétky. V rozporu je však autorství, protože Kokotek a Doležalová jsou zmíněni až v podtitulu, i když se nejedná pro tuto Hořínkovu taxonomii o zásadní údaj.

Z výše uvedeného vyplývá, že dramatizační postupy Bogdana Kokotka a Michaely Doleželové jsou postaveny na pozměnění původní struktury, a to jak obsahově, tak formálně, avšak i přes to dramaturgie nápadně kopíruje kompozici původního textu. Dramatizátoři přistupují k předloze autorsky, a to zejména v rámci dobového kontextu a aktualizace jazyka. V dramaturgii se výrazně projevuje historické hledisko, které se dle autorů divadelního textu má vztahovat k současnosti a upozorňovat na opakující se chyby, ať už ve smyslu politickém, tak společenském.<sup>150</sup> Zamýšlený tvůrčí záměr však není zjevný, protože v dramaturgii se soustředí na postavu Mistra coby alter ega Michaila Bulgakova, čemuž napomáhá i fakt, že další postava, na kterou je upírána pozornost, je Woland jakožto aluze na Stalina, při čemž z předlohy se přejímá především rozpor mezi těmito aktéry. V aktualizaci zahrnující zakomponování postav například Stalina, Lenina či Hitlera se opět akcentuje selhání lidského faktoru, respektive celé společnosti, která postrádá hodnoty a nahrazuje si je vlastními alternativami v podobě politických ideologií. V tomto spočívá podobnost se současností, ale žádnými prostředky tato paralela není recipientovi zprostředkována.

Výrazný tvůrčí zásah představuje eliminace figury vypravěče či limitace konání svity, díky čemuž se potlačuje magický princip, na kterém je román postaven. Posttext nenabývá původního spirituálního rozměru, ale naopak stojí na osudech obyčejných lidí, jako je Mistr s Markétkou či Bezprizorný s Berliozem a Pilát Pontský, kteří duchovní hodnoty postrádají, nebo je dokonce neuznávají. V dramaturgii se rovněž pozměňuje žánr, protože na místo groteskně-fantastické satiry se jedná o melodrama, případně o historické drama. Pro tyto žánry je emblematický rozpor mezi emočním poutem milenecké dvojice a panujícím společenským klimatem, což platí i v případě ústředních postav divadelního textu.

---

<sup>150</sup> Tamtéž.



### 3.2. Dramatizace v Divadle Petra Bezruče

Adaptační linie se v dramaturgickém plánu Divadla Petra Bezruče objevovala od jeho počátku, v nichž patřilo mezi scény s nepravidelnou dramaturgií a tato tendence přetrvává dodnes. Divadlo se snaží oslovit co nejširší publikum, avšak vzhledem k četným adaptacím titulů z povinné středoškolské četby cílí především na studenty středních škol a diváky mladší generace. V hojném počtu se na repertoáru objevují jak adaptace literárních předloh (např. *1984, Spalovač mrtvol*), tak filmů (např. *Lásky jedné plavovlásky*), které dramaturgii dominují. Repertoár také tvoří klasické dramatické tituly (např. *Maryša*), současné české divadelní hry (např. *Transky, body, vteřiny*) a autorské inscenace (např. *Stará láska nerezaví*). Pro všechny dramaturgické linie platí autorský přístup k předloze, ke které inscenátoři přistupují jako k inspiračnímu zdroji a snaží se jej abstrahováním určitého tématu přiblížit současnému divákovi. Divadlo opakovaně spolupracuje s oceňovanými režijními osobnosti, jako je například Tomáš Dianiška nebo Janka Ryšánek Schmidtová, kteří využívají odlišných, ale provokativních tvůrčích postupů. Působením hostujících režisérů umělecké vedení předchází stereotypnímu zpracování inscenací, avšak kvůli uvádění populárních titulů scéna částečně inklinuje ke konvenci.

Dramatizaci románu *Mistra a Markétky* v Divadle Petra Bezruče vytvořila tehdejší kmenová dramaturgyně souboru Kateřina Menclerová podle překladu Aleny Morávkové, z kterého čerpal i Bogdan Kokotek s Michaelou Doleželovou v Moravském divadle Olomouc. Divadelní text skládá z dvaceti jedna obrazů s podobnými názvy jako kapitoly předlohy, které jsou uvedeny prologem a zakončeny epilogem. Z tohoto hlediska strukturace dramatizace se nápadně liší od předlohy členěné do třiceti dvou kapitol a epilogu. Hlavní text převládá, zatímco vedlejší text je výrazně zredukován. Řečové údaje se v něm objevují výjimečně, ale naopak neřečovými disponuje hojně. Scénické poznámky se totiž soustředí hlavně na deskripci prostředí a jednání postav. Didaskálie obsahují pouze jména postav, ale nikoliv popis jejich vzhledu.

Vzhledem k rozčlenění do obrazů odpovídá dramatizace Hořínkově taxonomii na fabulační drama a montáž, při čemž dochází ke kombinaci obou postupů. V dramatizaci se totiž využívá divadelního potenciálu předlohy a struktura obou textů je až na několik nuancí téměř identická. Menclerová pracuje s lineárním vyprávěním, které si však paradoxně zakládá na fragmentárnosti.

Jak bylo uvedeno v teoretické části práce, klíčovým je pro strukturně-interpretaci analýzu příběh, jenž však v rámci dramatizačního, ale i adaptačního procesu souvisí s postavami, dialogizací a časoprostorem, ale také s aktualizací. Z hlediska dějové posloupnosti je podstatná již zmíněná struktura dramatizace složená z dvaceti jedna obrazů, prologu a epilogu. V přidaném prologu se naznačuje tvůrčí záměr související s významovým posunem. Vystupuje v něm Wolandova svita, která svou pozornost obrací přímo k divákům. Z počátku postava Hely, členky Wolandovy svity, předčítá několika jazyky úryvek románu *Mistr a Markétka*. Ve vedlejším textu se uvádí, že tak činí, dokud nezjistí, že publikum jí rozumí pouze česky. Vzápětí přichází o hlas a je přerušena Korovjevem, který příběh Mistra a Markétky uvádí divákům jako histórii či mystérium, s nímž objíždí různé štace po světě a v poznámce vedlejšího textu se píše, že jedné divačce z prvních řad vyčaruje růži. Prolog tak akcentuje divadelní potenciál předlohy, ba dokonce jej tematizuje. Už na základě údajů obsažených ve vedlejším textu tvůrce nastiňují, že inscenace má nabývat formátu podívané za cílem ohromit všechny přítomné v sále. Inspirativním zdrojem se pravděpodobně stává kapitola z románu o Seanci černé magie, která funguje v stejném módu, v němž se eliminuje hranice mezi publikem a aktéry. Tomu nasvědčuje i fakt, že ve scénických poznámkách se často klade důraz na kontakt mezi herci a diváky. V prologu je zároveň nastíněna fokalizace dramatizace, protože se v ní upřednostňuje hledisko svity.

Rovněž epilog se svým obsahem liší od předlohy, protože se v něm dramaturgyně nezaměřuje na Moskvu po odchodu svity, ale odehrává se v něm pro román klíčové ukřižování, k němuž však v předloze dochází již v šestnácté kapitole. Hela získává opět hlas a celou situaci komentuje, při čemž uvádí, že toto oddálení byl záměr svity. Zároveň oproti předloze se dostává usmíření Pilátu Pontskému nikoli od Mistra či Markétky, ale od samého Jušui Ha-Nocriho, který mu tvrdí, že to vše se mu jen zdálo. Dramatizace tak ještě více než předloha relativizuje křesťanstvím tradovaný příběh o spasiteli a akcentuje morální hodnoty, protože Hela na závěr říká: „*Dábel a můj pán říkal, že svět je zařízen tak, že všechno dobře skončí. A každému se dostane podle jeho víry. No budíž. Třeba tenhle člověk věřil, že všichni lidé jsou dobří*“.<sup>151</sup>

Prolog a epilog vytváří rámeček dramatizace, který stojí na tom, že Hela na začátku ztrácí a na konci získává hlas, tím se však opět liší od předlohy, protože v ní

---

<sup>151</sup> MENCLEROVÁ, Kateřina. *Mistr a Markétka* [dramatizace]. Ostrava: Divadlo Petra Bezruče, 2019, s.69.

Hela verbální i fyzickou aktivitou vstupuje do děje. Rovněž rámec dramatizace představuje příběh Piláta Pontského a Ješui Ha-Nocriho, čímž se částečně shoduje s původním textem, v němž prostupuje i dalšími dvěma dějovými rovinami, avšak vzhledem k přesunutí ukřižování až na závěr, tuto dějovou linii dramatizace ještě více zvýrazňuje. Je zřejmé, že zásahy vedou ke změně osy posloupností událostí, tudíž se dle terminologie stanovené Alešem Merenusem a Saymourem Chatmanem proměňuje osnova příběhu. Kromě rámování v podobě prologu a epilogu dramatizace téměř identicky opisuje osnovu, ale i fabuli a syžet předlohy, s výjimkou prohození dvou událostí týkajících se Mistra s Bezprizorného a Seance černé magie. Zatímco v románu první dochází k seanci černé magie ve Varieté a pak se teprve seznamuje Mistr s Bezprizorným na klinice, v dramatizaci se tak děje naopak, ale v důsledku se nejedná o razantní zásah. Narativ zůstává až na tento výčet diferencí stejný, avšak mění se diskurz, a to dvojnásob. Zatímco v předloze funguje vševědoucí vypravěč, v dramatizaci vyprávění zprostředkovává zejména svita. Dále se liší diskurz vyprávění ve smyslu kontextu vzniku dramatizace, která vznikla v roce 2019, čili o několik desítek let později než předloha, což je aspekt, který Hutcheon vnímá jako důležitý prvek adaptačního procesu vytvářející nový význam. Jak již prolog naznačuje, jedná se o dramaturgický záměr, protože vystupující postavy si uvědomují, pro jakou společnost a v jakém čase budou příběh vyprávět, ale také hrát. Dramatizace se tímto přiznává k aktualizaci, protože svita příběh románu vypráví v retrospektivě a rámcově.

Kromě změn v osnově příběhu se v dramatizaci uplatňují i další zásahy vztahující se k ději, při čemž se jedná o redukci a doplnění textu. Dramatizace se zaměřuje zejména na hlavní postavy, a to Mistra, Markétku, Wolanda a jeho svitu, Bezprizorného, Jušuu Ha-Nocriho a Piláta Pontského, tudíž jsou zde vyobrazeny události související především s těmito aktéry. Zároveň vzhledem k jevištním podmínkám kromě schůze MOSOLITu, Seance černé magie a plesu novoluní neobsahuje téměř žádné davové scény, dochází tak ke škrtům typu těchto pasáží. Jedná se například o část, v níž je domovní správce Bosý usvědčen milicí z úplatků, které získal od Wolanda, dále příjezd Berliozova strýce Andreje Poplavského do Moskvy, vražda Jidáše na periférii Jeruzaléma, požár na Smolenském rynku způsobený Korovjevem a kocourem, pronásledování svity Bezprizorným po smrti Berlioze, rozruch v ulicích Moskvy vyvolaný Seancí černé magie, odhalení přiznání

nevěry předsedy moskevských divadel Apolonoviče či závěrečné zmizení svity v rokli. Rovněž se dramatičtka vyhýbá pasážím, kde se čaruje, z nichž většina souvisí s předchozím výčtem, jako je například rozruch po Moskvě způsobený Wolandovým vystoupením, v němž dámy jako dárek získají šaty, které však následující den z nich zmizí a chodí po městě nahé. „Magično“ románu *Mistr a Markétka* se však zcela neeliminuje, ale jak se v dramatičtce uvádí, spíše k němu dochází v podobě varietních triků (hra s kartami, vyčarování růže). Výjimkou je přelet Markétky jako čarodějnice nad Moskvou, kterou dramatičtce obsahuje v plné své citaci. Vzhledem k pozitivním zásahům se o všech těchto událostech zmiňují postavy, například právě o důsledcích z Wolandova vystoupení se Markétka dozvídá od Nataši. V některých obrazech dokonce se rekapituluje děj, při čemž postavy hovoří i o událostech, které se v dramatičtce bezprostředně neuvádí. Jako je tomu například v osmnáctém obraze, v němž se krátce objevují postavy, jako je Bosý či konfičtér Źorž, kteří končí za zdmi psychiatrické kliniky.

Dramatičtce děj sice redukuje a nahrazuje ho pouhým převyprávěním namísto akce, ale neopomíjí klíčové momenty. Stejně tak jako předloha si zakládá na stejných motivech. Leitmotivy zůstává tvůrčí proces v podobě Mistrova rukopisu o Pilátu Pontském, který se díky posunutí ukřižování na závěr dramatičtce akcentuje. S tím souvisí i zvýraznění motivu obětování se, ke kterému, jak v předloze, tak v divadelním textu dochází na několika úrovních. Zároveň dramatičtce tematizuje i předlohu především v prologu, při čemž se odkazuje k jejich podobnosti. Napříč divadelním textem se cituje, jak z Bulgakova románu *Mistr a Markétka*, tak Mistrova rukopisu o Pilátovi Pontském a oba se objevují jako rekvizity. Jedná se tak dle literární terminologie o násobný, ale zároveň příznakový motiv. Dramatičtce zdůrazňuje jejich podobnost související s identitou Mistra, který představuje alter ego Michaila Bulgakova. Spojujícím motivem zůstává boj dobra a zla, při čemž zdrojem zla, podobně jako v předloze, není d'ábel, ale člověk. V divadelním textu se opomíjí motiv přeměny, který vyplývá z redukci pasáží s kouzly a je pouze demonstrován na postavě Markétky. Pravděpodobně tento krok vychází z jevištních podmínek, které inscenaci limitují. V meritu věci se proměňují lidské postavy, ať už z hlediska děje, tak jejich psychiky. Svita navzdory románu zůstává stejná a do žádné rokly se nevrhá, čímž se opět vracíme k tomu, že již v prologu svita uvádí příběh Mistra a Markétky jako podívanou či mystérium, s nímž objíždí svět. V dramatičtce je tak přidán

prostorový motiv, protože se v ní tematizuje prostředí varieté či divadla, které slouží jako kulisa předlohy, ale zároveň se jím odkazuje k profesní kariéře Michaila Bulgakova.

Zmíněný aspekt rovněž souvisí s časoprostorem dramatisace, který Hutcheon, Hořínek i Merenus vnímají jako prostředek významového posunu, jenž je v případě ostravské dramatisace velmi zřetelný. V textu se uvádí dva časoprostorové údaje, v prologu a epilogu se pracuje s informací, že probíhají v roce 2019 v sále v Divadla Petra Bezruče v Ostravě čili dochází k propojení chronotopu předlohy a publika. Důraz na kontext je dán prezentací příběhu svitou v retrospektivě a snahou zapojit diváka do dění. Rovněž předloha využívá retrospekce nebo též analepse, ale pouze v dějové rovině o Jeušovi Ha-Nocrim a Pilátu Pontském, která se odehrává i v jiném prostředí (Jeruzalém), než další části děje. Retrospektiva se projevuje také v pasážích, v nichž Mistr vzpomíná na seznámení s Markétkou. Avšak dějové linie svity, Bezprizorného s Berliozem a Mistra a Markétky, probíhají ve stejném čase (autorova současnost) a místě (Moskva). Dvacet jedna obrazů v dramatisaci je situováno do Moskvy ve 30. letech minulého století, čímž se shodují s časoprostorem předlohy. Divadelní text tak předlohu skrze prostorové a temporální údaje aktualizuje, zvýrazňuje univerzálnost jeho poselství, která se může týkat i současnosti. Svým způsobem dramatisace funguje jako reflexe Bulgakova textu, která se opírá o jeho otázky morálních či náboženských hodnot ve společnosti.

Kritik Ladislav Vrchovský ve své recenzi výstižně poukazuje na fakt, že právě otázka hodnotového žebříčku ve společnosti je charakteristická pro dramaturgickou tvorbu Kateřiny Menclerové: „*Zde je na místě ohlédnout se za jinou úspěšnou úpravou Kateřiny Menclerové, za její dramaturgii bezručácké Maryši bratří Mrštíků. V ní šlo o důraz na život člověka v rámci křesťanských hodnot, respektive o dopad jejich porušování. U Mistra a Markétky jsme o něco dál. Jde o to, kdo a co hodnoty (pravidla pro lidský život) určuje a co si lidé pro svůj život z nabídky jak a pro co žít vybírají. A i když v takovém rámci je člověk hříčkou v rukou dobra a zla, podle Bulgakova i podle Menclerové platí jediné: člověk je v jádru dobrý. Stačí se držet lásky a milosrdenství a jeho život naplní svůj smysl.*“<sup>152</sup> Kateřina Menclerová se tak z předlohy snaží vždy vytěžit poslání, kterému může být blízké i současnému divákovi a reflektovat společnost, ve které žije, což potvrzuje i sama autorka dramatisace v rozhovoru o svém novém působení v Divadla Husa na provázku pro kulturní magazín Artiki:

---

<sup>152</sup> VRCHOVSKÝ, Ladislav. *Mistr a Markétka u Bezručů není pouhým převyprávěním románu. Je inscenací s jasným názorem a sdělením* Ostravan.cz [online]. 11.5.2019.

„Ohledně témat – předně by bylo potřeba si říct, co kdo považuje za téma. Já stále znovu usiluji ( a stále znovu selhávám) o hledání v tom, co už sedimentovalo jako „témata současnosti“, nějaké nové souvislosti, jemné předito nečekaných spojnic a důvodů. A pak přijde doba, jako je tato, která vším usazeným zatřese, staré vazby rozruší. Pro mě mimo jiné odhalila to, jak moc a pro kolik lidí je dnešní svět nesrozumitelný, nespojitý a odtažitý. Myslím, že jsme pořád nenašli žádnou šířeji sdílenou analogii za odložená náboženství. Co nám v době, kdy společně nevzýváme žádná božstva, kdy nedůvěřujeme elitám ani žádné reprezentaci, má pomoci pochopit události, jako je třeba celosvětová pandemie? Jak nahradit padlé jistoty něčím jiným? A jak se na tom vlastně domluvit s ostatními? I pro palčivost těchto otázek právě teď chystáme inscenaci o konspiračních teoriích, které jsou vlastně jakousi náhražkou náboženských systémů“.<sup>153</sup> Z výňatku vyplývá, že Kateřina Menclerová nepřímo charakterizuje dramaturgický koncept, který uplatňuje ve své tvorbě v různých divadlech.<sup>154</sup> Většinou spolupracuje s divadly s nepravidelnou dramaturgií, a svou koncepci demonstruje jak na autorských inscenacích bez původního textu, tak na adaptacích literárních děl. Vždy si zakládá na společenských hodnotových otázkách, jež jsou pro její dramaturgii emblematické. Román *Mistr a Markétka* tak představuje v jejím uchopení podobenství o současné společnosti, ve kterém příběh titulních hrdinů je pouze analogický s aktuálním společenským děním, ať se jedná ztrátu osobních jistot kvůli politickým vlivům nebo vzestupu ateismu ve společnosti.

S příběhem a časoprostorem souvisí vypravěč, který v případě dramaturgické divadla Petra Bezruče sehrává důležitou roli. Aleš Merenus tvrdí, že figura vypravěče je původně nedramatická a dramaturgické jí buďto redukuje, anebo amplifikuje.<sup>155</sup> S ohledem na Merenusovu typologii narátora Kateřina Menclerová vypravěče amplifikuje, při čemž původně vševědoucího vypravěče neparticipujícího na ději (heterodiegeticko-extradiegetický vypravěč) v divadelním textu nahrazuje několika postavami, konkrétně Wolandem a jeho svitou, kteří se mezi sebou ve vyprávění střídají. Nejvíce aktivní je však Korovjev, který se stylizuje do role hybatele děje, protože iniciuje různé zápletky postav, či jim dělá naschvály stejně jako v románu. Zároveň Korovjev komunikuje s diváky, což však činí i další členové svity, ale ne tak hojně. Dle Gennetova dělení vypravěče se v dramaturgii uplatňuje homodiegeticko-intradiegetický narátor. Logicky tak vyplývá, že se tímto uplatňuje i fokalizace

<sup>153</sup> KUPCOVÁ, Petra. *Za hledáním ztracených hodnot: Rozhovor s Kateřinou Menclerovou*. Artikl [online]. 21.2.2021 [cit. 2022-03-22].

<sup>154</sup> Městské divadlo Zlín, Divadlo Feste, Divadlo Petra Bezruče, Divadlo Husa na provázku, Divadlo D21 a Divadlo Tramtarie.

<sup>155</sup> Merenus opomíjí formu epického divadla, v níž naopak role vypravěče klíčová, protože se podílí na zcizovacím efektu.

postav. Svita v dramtizaci využívá podobných výrazových prostředků jako vypravěč v románu a místy jsou jeho pasáže téměř identické, viz příklad:

V 19. kapitole románu s názvem *Markétka* se píše: „*Čtenáři, za mnou! Kdo říká, že na světě neexistuje pravá láska, věrná až za hrob? Ať tomu lháři vyřiznou jeho proradný jazyk! Čtenáři, za mnou! Neváhej a následuj mě, já ti takovou lásku ukážu*“.<sup>156</sup>

V dramtizaci ve 12.obraze s názvem *Markétka kocour* promlouvá k publiku těmito slovy: „*Kdo říká, že na světě neexistuje pravá láska, věrná až za hrob? Ať tomu lháři vyřiznou jeho proradný jazyk! Diváku, za mnou! Neváhej a následuj mě, já ti takovou lásku ukážu. Mistr se mýlil, když si stěžoval, že na něj zapoměla. To se nemohlo stát. Odhalím vám tajemství, které Mistr neprozradil. Jmenuje se Markéta*“.<sup>157</sup>

Dramatizace plně respektuje románovou figuru vypravěče, se kterou pracuje ve prospěch formátu divadelního představení, aby došlo k udržení kontaktu mezi divákem a herci. Stejně tak není figura vypravěče nestranná a projevuje se její stanovisko k událostem. Zatímco v předloze lze spekulovat, zda se jedná či nikoli o spolehlivého vypravěče, v dramtizaci některé události svita záměrně zatajuje, jak je tomu například v případě zmíněného ukřižování. V rámci něj Hela říká: „*Hezký konec, že? Jenže jeden příběh vám ještě nevyprávěli, všimli jste si? Přeskočili ho! Má to celkem prostý důvod – je to jediný příběh, který je skutečně děsivý*“.<sup>158</sup> Po této promluvě se v textu uvádí, že dochází k rozevření opony na druhém jevišti umístěném po boku diváků, kde visí na kříži Ješua Ha-Nocri, a to až do odchodu publika ze sálu.

Dramatizace, jak je zjevné, rovněž odlišně zachází s postavami, a to jak z hlediska kvantitativního, tak pojetím. S ohledem na Merenusovu taxonomii se v případě dramatizace od Kateřiny Menclerové uplatňuje redukce postav, při čemž hlavní postavy zůstávají zachovány (Mistr, Markétka, Ivan Bezprizorný, Woland, Kňour, Korovjev, a Pilát Pontský), ale mění se počet postav vedlejších. Z druhého druhu postav zde vystupují: Hela, Azazelo, Ješua Ha-Nocri, prodavačka, Pilátův tajemník, Marek Krysobijce, básník Sviňkov, Kapitán Žorž, novelista Poskokin, básnička Půlměsíková, Štěpán Bogdanovič Lotrov, profesor Stravinskij, zdravotní sestra Praskovja, Nikanor Ivanovič Bosý, administrativní ředitel Rimskij, administrátor Varenuča, pošťačka, konferenciér Žorž Bengálský, Kaifáš, Dismas,

<sup>156</sup> BULGAKOV, Michail. *Mistr a Markétka*. Přeložil Alena MORÁVKOVÁ. V Praze: Rybka Publishers, 2020, s.73.

<sup>157</sup> MENCLEROVÁ, Kateřina. *Mistr a Markétka* [dramatizace]. Ostrava: Divadlo Petra Bezruče, 2019, s.69.

<sup>158</sup> Tamtéž, s.68.

Gestas, Bar-Rabban, Nataša, soused Nikolaj Ivanovič, pan Jacques se ženou, kníže Robert, signorrra Toffanová, Frída, baron Maigel, Alois Mogaryč a Matouš Lévi. Z Merenuseva hlediska postavy přejímají figuru vypravěče, ale také jeden herec představuje více postav, což se kromě protagonistů postav Wolanda, Markétky, Korovjeva, Kňoura, Azazela, Hely a Ješui Ha-Nocriho týká všech vystupujících, avšak bez významotvorného klíče.

Na základě typologie introspekce podle Lindy Hutcheon se v drammatizaci Divadla Petra Bezruče prezentuje myšlení aktérů promluvou či komentářem jiné postavy. Monologické pasáže jsou přetaveny do dialogu, nebo je zprostředkovávají postavy vypravěčů (Woland a jeho svita). Dobrým příkladem může být obraz č. 5 s názvem Podezřelý byt, v němž Korovjev popisuje Sťopu Lotrova (spolubydlícího Berlioze): „*Vážení, tohle je Sťopa Lotrov, ředitel Varieté. A jak sami vidíte, není v nejlepším stavu. Míša, kterého volá na pomoc, je zesnulý Michail Alexandrovič Berlioz. Nebohý Sťopa se ocitl v opravdu nezáviděníhodné situaci – úděsná kocovina, a k tomu ještě jeho spolubydlícímu ušmíkla hlavu tramvaj*“.<sup>159</sup> Zároveň ukázka potvrzuje hypotézu, že figura vypravěče je v ostravské drammatizaci dominantní. Lze však relativizovat, zda-li postavy narátorů divákům myšlenky a emoce jiných postav formulují věrohodně a nemanipulují s fakty, což se nakonec děje i v předloze.

Tento jev rovněž souvisí s dialogizací. S přihlédnutím k typologii tvůrčích zásahů v dialozích (amplifikace a redukce) podle Zdeňka Hořínka a Aleše Merenuse je nutné si připomenout, že román *Mistr a Markétka* disponuje četnými dialogickými pasážemi. Z tohoto důvodu se v drammatizaci Kateřiny Menclerové vyskytují promluvy, které jsou identické s předlohou. Jak bylo dříve zmíněno, některé introspektivní pasáže jsou zařazeny jako součásti dialogů či monologů. Amplifikace se volí pouze v případě promluv členů svity, protože se stali v drammatizaci vypravěči. Redukce dialogů souvisí se škrty v ději nebo se zkrácením příliš dlouhých dialogů, avšak podstatné informace pro orientaci v ději zaznívají. Stejně tak se redukuje pásmo vypravěče, které se však rozkládá mezi několik postav (svitu), ale Menclerová jej neopomíná a ponechává z něj, jako u dialogů, podstatné údaje, ale také poetický styl předlohy.

V neposlední řadě se nabízí drammatizaci vyhodnotit z hlediska autorského přístupu, který souvisí s mírou užití aktualizací, kterou především zkoumají

---

<sup>159</sup> Tamtéž, s.18.



Hutcheon a Hořínek. Jak bylo uvedeno v části o časoprostoru, dramatizace je zasazena do současnosti (Ostrava, 2019), ale zároveň se odkazuje k minulosti (Moskva, 30. léta), dochází tak přesto k aktualizaci. Důraz se klade na technický rozvoj města, respektive obou měst (Moskvy a Ostravy), protože například Korovjev nadšeně hovoří o tom, že se dá v tramvaji platit kartou. Rovněž se často opakuje, že lidé zůstali stejní, jen se změnila doba. Tato akcentace se uplatňuje, pokud postavy hovoří o penězích či mezilidských vztazích nebo různých závislostech, a to i na digitálních technologiích, jak naznačuje Woland v 9. obraze: „*Máš pravdu. Lidé se výrazně změnili. Myslím na první pohled. Jako ostatně i samo město. Nechci tu mluvit o módě, to je evidentní, ale objevily se ty...telefony, na které teď všichni zírají jak na oltář... přibylo aut...*“.<sup>160</sup> Dramatizace tudíž staví na pojitkách mezi současností a minulostí, ale pouze nenápadnými nuancemi. Například se téměř nemění jazykové prostředky předlohy, výjimkou jsou vypravěčské pasáže, kterými se komentuje nejen dění v rámci příběhu předlohy, ale i diváci a jejich doba, tudíž se na původním textu zvýrazňuje jeho komediální aspekt. Tento jev zároveň souvisí s proměnou žánru, ale podobně jako u předlohy, tak ani u dramatizace nelze jasně říci, o jaký se jedná žánr. V prologu Korovjev tvrdí, že jde o mystérium, tedy náboženskou hru čerpající ze Starého či Nového zákona nebo ze života svatých, čímž podtrhuje náboženský podtext předlohy. Zároveň však do tohoto mystéria vstupuje komično způsobené zejména jednáním a komentáři svity. Dramatizace vede akcent na fenomény, které v současné společnosti absentují, jako je víra a morální hodnoty. Několikrát se upozorňuje, že se lidé změnili jen zdánlivě, že pořád jednají stejně. Dramatizace v Divadle Petra Bezruče tak zdůrazňuje morální ponaučení, které vyplývá i z předlohy a demonstruje se na třech dějových liniích. Z nichž vždy alespoň jedna postava je ochotna něco obětovat, aby mohla dosáhnout svého štěstí, ale i štěstí druhého, což na závěr podtrhuje i akt ukřižování, v němž Ješua Ha-Nocri přitaká Pilátu Pontskému, že to vše bylo jen sen.

Na základě výše uvedeného lze na závěr podle míry autorství určit, o jaký typ dramatizace se jedná. S ohledem na Hořínkovu taxonomii v tomto případě divadelní text vyhovuje dramatizaci v běžném smyslu, kterou charakterizuje sice autorský přístup, ale zároveň dramatičtář respektuje zákonitosti stanové předlohou a uvádí se s autorem předlohy jako spoluautor dramatizace. Při čemž se jedná o jediný bod, který dramatizace v Divadle Petra Bezruče nesplňuje, protože Michail Bulgakov se

---

<sup>160</sup> Tamtéž, s.31.

označuje jako autor předlohy a Kateřina Menclerová jako autorka dramatisace, i přes zmíněnou nuanci však divadelní text splňuje specifikaci dramatisace v běžném smyslu, protože dramatisátorka zpracovala původně nedivadelní text s velmi výrazným dramatickým potenciálem. Rovněž respektovala strukturu předlohy, ale zároveň k původnímu textu přistupovala autorsky a částečně jej skrze zasazení do ostravského prostředí v roce 2019 aktualizovala. Autorka především zdůrazňovala určité motivy předlohy, zejména motiv oběti a redukovala postavy i děj. Podstatný aspekt její dramatisace představuje autorský komentář zprostředkovaný vypravěči, kterými se stali členové Wolandovy svity, jejichž promluvy dle scénických poznámek nesměřovaly pouze k jednajícím postavám, ale i k divákům.

S přihlédnutím ke ve všem získaným poznatkům je zřejmé, že dramatisace Kateřiny Menclerové sice respektuje z velké části původní text (pretext), přesto vytváří nové autonomní dílo (posttext), který se stává zároveň komentářem předlohy. Zejména k tomu slouží figura vypravěče, která se z románu přejímá, ale převádí se na postavy (členů Wolandovy svity), a vytváří pojítko mezi obdobím vznikem díla společně s jeho prostředím a Ostravou v současnosti, k čemuž dochází mimo jiné i skrze komunikaci s publikem. Redukce děje, nesouvisejícího s hlavními postavami, a především posunutí pro předlohu podstatného ukřižování filozofa Ješui Ha-Nocriho až na závěr, ukazuje, že pro dramatisaci je klíčová otázka morálních hodnot ve společnosti. Menclerová skrze tento krok upřednostňuje především spirituální aspekt románu *Mistr a Markétka*, avšak respektuje i melodramatickou linii Mistra a Markétky, kteří se snaží společně dojít ke štěstí, při tom ale neinklinuje ke zvýraznění Mistra jako alter ega Michaila Bulgakova. Naopak k titulnímu mileneckému páru přistupuje jako ke dvěma nekonkrétním osobám, na jejichž příběhu demonstruje, jak nepříznivé společenské klima může obyčejným lidem znemožnit žít. Menclerová úsilí člověka po klidu a pokoji uplatňuje i na konfliktu Ješui Ha-Nocriho a Piláta Pontského, kteří k němu docílí až po vzájemném odpuštění. Oproti předloze Pilát přistupuje na Ješuoovo tvrzení, že to vše bylo jen sen, protože chápe, že není schopen unést tíži své viny. Opět je tak dramatisátorkou podtrženo morální ponaučení, na kterém stojí jak dramatisace, tak román. Na rozdíl od postav Mistra a Markétky dramatisace jasně aktéry Piláta Pontského a Ješuu Ha-Nocriho konkretizuje skrze motivy přejaté z křesťanského náboženství, které ovlivňuje, jak politicky, tak společensky i nynější západní kulturu. Zdůrazněním příběhu Piláta Pontského a Ješui

Ha-Nocriho coby analogické dvojici Piláta Pontského a Ježíše Iškariotského, která je podstatná pro křesťanství, Menclerová poukazuje na Achillovu patu nejen společnosti starodávného Jeruzaléma či Stalinova Sovětského svazu, ale i té současné. Dramatizátorka z původního textu zvýrazňuje poselství o potřebě hodnot i vzájemného odpuštění. Bez nich totiž není možné nalézt klidu, ale ani míru. Vzhledem k aktuální napjaté politicko-spoločenské situaci v Evropě způsobené válkou na Ukrajině má tento apel bezprecedentní význam a dramatizace se stává ještě mnohem aktuálnější než v době svého vzniku.

## 4. Inscenace

### 4.1. Teoretické koncepty analýzy

Pro analýzu inscenace ve smyslu adaptace jsou klíčové dvě složky, a to herectví a scénografie zahrnující návrh hracího prostoru, osvětlení, kostýmy a líčení, mezi nimiž funguje vzájemná vazba a podílejí se na vytváření významů skrze vizuální vjemy. Tento náhled se v práci přejímá od Patrice Paviseho, který inscenaci zkoumá především za pomoci těchto dvou aspektů. Zároveň koresponduje s předcházející analýzou dramaturgií, jež se soustředila na příběh odehrávajícím v konkrétním časoprostoru, v němž jednají určití aktéři.

Podle amerického teatrologa Marvina Carlsona je v rámci prostorové organizace určující soustředit se na hranici mezi publikem a aktéry, což se opět podílí na významové rovině inscenace. Na základě interakce rozlišuje Carlson pět typů divadelního prostoru a prostoru představení (viz. níže *Schéma divadelního prostoru podle Marvina Carlsona*), a to enviromentální divadlo, arénu, předscénu, scénu konfrontace (kukátkové nebo portálové jeviště) a scénu oddělenost (kino). V enviromentálním divadle se uplatňují prostorové flexibilní vztahy, v němž není pevně stanovená mez mezi jevištěm a hledištěm, tudíž dochází k mísení diváků a herců. V arénovém divadle je sice definována hranice mezi jevištěm a hledištěm, ale i přes to funguje propojení mezi diváky a herci, protože ze všech stran scénu obklopuje publikum. Divadlo s předscénou rovněž pracuje s interakcí, protože díky přístavku napojeného na scénu se částečně spojuje jeviště s hledištěm. Naopak scény konfrontace a rozdělení s interakcí téměř nedisponují a striktně dodržují hranici mezi prostorem diváků a herců.<sup>161</sup> Ačkoli práce nezkoumá diváckou perspektivu, prostorové vztahy mezi publikem a aktéry se rovněž mohou podílet na vytváření významů. Zvláště v případě románu *Mistr a Markétka* se jedná o klíčový aspekt, protože se odehrává z části v prostředí varieté, kde je hranice mezi aktérem či performerem a divákem velmi relativní, a proto je vhodné tuto vazbu alespoň zmínit.

---

<sup>161</sup> BALME, Christopher. *Úvod do divadelnej vedy*. Bratislava: Divadelny ustav, 2018, s.218-219.



Divadelný priestor a priestor predstavenia (podľa Carlsona, 1987).

Obrázek 2 Schéma divadelního prostoru podle Marvinna Carlsona

Zdroj: Christopher Balme: *Úvod do divadelnej vedy*. Bratislava: Divadelny ustav, 2018.

Jevištní prostor podle Pavise specifikuje scénografie, která zahrnuje osvětlení a scénickou výpravu (kulisy, rekvizity), ale také kostýmy a líčení. Pavise tvrdí, že osvětlení nebo též light design udává představení určitou atmosférou. Skrze zaměření světla rozlišuje šest typů, a to osvětlení zezadu, světelný kužel, spodní světlo, horizontální osvětlení, osvětlení zepředu a laterální osvětlení. Dále se Pavise soustředí na barevnost světla, které dělí na teplé a studené tóny. První typ vyvolává v divákovi příjemné pocity, zatímco druhý přesně naopak.<sup>162</sup> Scénickou výpravu Pavis zkoumá také jako jednotlivé předměty, čímž má na mysli vše, s čím může herec manipulovat a využívá bazálního rozdělení na identifikovatelné a neidentifikovatelné předměty. Na základě tzv. předmětnosti rozlišuje deset typů předmětů ve škále určené materiálností až duchovností, a to přírodní matérii, nefigurativní tvary, čitelná materiálnost, nalezený předmět v představení nebo též recyklovaný předmět, konkrétní předmět vytvořený pro představení, předmět pojmenovaný a ukázaný, předmět zmíněný v předneseném textu, předmět popisovaný ve scénické poznámce, předmět vymyšlený postavou a sublimovaný nebo též semitizovaný předmět.<sup>163</sup> Jak je zřejmé, uvedené vlastnosti předmětů se výrazně podílejí na vytváření významu čili i interpretaci. Proto jsou klíčové pro analytickou část práce, v níž se inscenace zkoumá strukturně-interpretací analýzou.

Kromě scénografie definují časoprostor také kostýmy a líčení, které se vztahují k postavám, respektive jejich protagonistům, a proto je společně s nimi určující typ užití herecké stylizace. Dle Pavise lze kostýmy zkoumat dvojím způsobem, a to obecně a detailně. V prvním případě se analyzuje vazba kostýmu k inscenaci, zda koresponduje s dalšími složkami scénografie a dochází k určení designu kostýmu. Druhou metodou se pak zjišťuje, z jakého materiálu je kostým vyroben a jak koresponduje s hercovým tělem. Na tomto základě Pavis vyčleňuje tři

<sup>162</sup> PAVIS, Patrice. *Analýza divadelního představení*. Přeložil Kateřina NEVEU. Praha: Akademie múzických umění v Praze v Nakladatelství AMU, 2020, s.302-305.

<sup>163</sup> Tamtéž, s.294-296.

typy kostýmu. První představuje charakterizaci sociálního prostředí, období, stylu a osobních priorit. Druhá se vztahuje k dramaturgii, v níž se dekodují příčiny děje, ale také maskování či identifikování postavy. Třetí se týká celkového gesta, čímž Pavis míní vazbu představení a kostýmu k sociálnímu prostředí.<sup>164</sup> Kostým podle něj doplňuje líčení, které lze nadneseně označit kostýmem vepsaným do hercovy kůže a má jedinou funkci, a to zvýraznění rysů, avšak v souvislosti s oděvem. K tomuto však nemusí docházet jenom aplikováním dekorativní kosmetiky na kůži, ale například užitím latexu, který věrně kopíruje pružnost pokožky. Pro Pavise je podstatné se soustředit při popisu líčení na jeho efekt, tedy jakou emotivní reakci vyvolává a dále jak působí ve scénografii, ale vždy se jedná o intuitivní soudy.<sup>165</sup> Pavisem navržené nástroje pro analýzu kostýmu jsou variabilní a soustředí se především na jejich účel, ale také vytváření významů a celkovou profilaci inscenace. Podobný přístup byl použit i v analýze dramaturgie, v němž se všechny časoprostorové elementy analyzovaly společně, protože vytváří jeden celek.

Podobně jako nástroje pro zkoumání kostýmu a líčení nabízí Pavis ohebné kategorie i z hlediska herectví. Kromě kostýmů a líčení je pro přenos postav do divadelní adaptace totiž důležitá i herecká stylizace, která se neméně podílí na vytváření významů. V tomto aspektu vychází z divadelního teoretika Michela Bernarda, který zkoumá herectví na základě sedmi činitelů. Za prvé se jedná o rozsah a diverzifikaci viditelného tělesného pole, čímž je myšlena hercova ikoničnost v představení, která může být například dána maskováním, deformací či nahotou. Druhý se týká orientací tělesného pole vůči scénickému prostoru a publiku čili jde o způsob postoje, například jestli stojí herec zády či v profilu k hledišti. Na to navazuje třetí činitel, který se soustředí na postoj obecně vzhledem k vlivu gravitace na tělo. Čtvrtý souvisí s držení těla čili se v rámci něj zkoumá rozprostření somatických a dílčích pozic k okolí. Pátý činitel se věnuje přesunu nebo též transformacím dynamičnosti pohybu ve scénickém prostoru. Dále se jedná o mimiku coby vnější výraz těla zahrnující mimiku obličeje a gesta. Sedmý činitel zastupuje hlasitost neboli zvukový výraz těla a jeho náhrady či doplňky, které konají například prsty či chodidla. Pavis dělení doplňuje ještě o dva typy činitelů souvisejících s interakcí s publikem. Jedná se o působení těla, při čemž jsou tím myšleny signály vysílané

---

<sup>164</sup> Tamtéž.

<sup>165</sup> Tamtéž, s.290-292.

k divákovi. Druhý představuje divácká propriocepce, čímž jsou myšleny vnitřní vjemy diváka způsobené hercovým působením.<sup>166</sup> Z výše uvedeného vyplývá, že i v hereckém projevu se zkoumá jeho vztah k divákovi, avšak na něj se v práci nezaměřujeme. I přes to je nutné si uvědomit, že se může podílet na významovém posunu, například pokud se herci chovají k publiku jako aktivnímu participantovi představení.

V následující části se tyto koncepty vztahující se ke scénografii a herectví aplikují na obě divadelní adaptace románu *Mistr a Markétka*, při čemž se na jejich základě odvozuje interpretace inscenačních postupů. Důraz je zejména kladen na scénografickou složku, která se podílí na transformaci příběhu včetně jeho časoprostoru a na herecký projev, který skrze gesto a stylizaci sebou rovněž do inscenace vnáší významové konotace zejména týkající se postav, avšak opět i ve vztahu k časoprostoru.

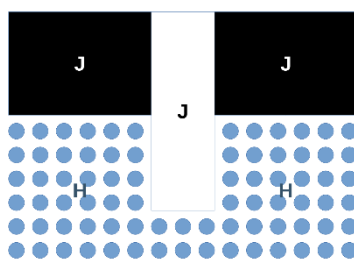
## 4.2. Analýza inscenace Moravského divadla Olomouc

V divadelní adaptaci románu *Mistr a Markétka* v Moravském divadle Olomouc dochází k zásahu do její textové složky (dramatizace), který s odkazem na Aleše Merenuse a Zdeňka Hořínka vyplývá ze zohlednění scénických podmínek. Konkrétně se jedná o prolog, ve kterém na rozdíl od dramatizace neprobíhá první setkání mezi Mistrem a Markétkou, ale tvoří jej scéna, ve které se setkávají Woland a Mistr, avšak spolu nekomunikují. Postupně se na jevišti objevuje několik bezejmenných postav, které střídavě citují z negativních reflexí o Mistrově rukopisu, na což Mistr reaguje hysterickým křikem a svůj rukopis zapaluje. Tímto krokem Kokotek zvýrazňuje hlavní téma inscenace, a to Mistrův osud. V první verzi prologu se jím stal melodramatický příběh Mistra a jeho milé, čemuž nasvědčuje i potlačení dějové roviny Ješui Ha-Nocriho a prokurátora Piláta Pontského. Ve finální scénickém ztvárnění prologu ale Bogdan Kokotek s Michaelou Doleželovou akcentují především postavu Mistra coby alter aga Michaila Bulgakova, jehož život se v inscenaci skrze postavu hlavního hrdinu tematizuje. Zároveň dramatičtější začleňují do textu událost v podobě spálení Mistrova rukopisu, kterou Mistr v předloze pouze převypráví.

---

<sup>166</sup> Tamtéž, s.110-111.

Z hlediska prostorového řešení je inscenace situována do barokního kukátka, avšak scénografický návrh Krzysztofa Malachowského tkví v propojení jeviště a hlediště. Dle Carlsonovy typologie využívá předscénu, respektive jeviště s předscénou (viz. níže *Schéma scénografického návrhu MDO*). Předscénu tvoří dlouhé molo začínající v zadní části jeviště (ozn.J), jehož středem prochází a končí až v předních řadách hlediště (ozn.H). S touto částí se disponuje při davových scénách, ať už se jedná o Seanci černé magie ve Varieté nebo ples novolunní, v nichž dochází k částečné interakci s publikem. Rovněž se v předscéně často pohybuje postava Wolanda, který tímto zvýrazňuje svou klíčovou roli v představení coby hybatele děje. David Zdařil v reflexi studentského časopisu *Krith* zdůrazňuje nefunkční využití mola a píše: „Molo má sloužit především ke zprostředkování většího kontaktu diváků s herci, avšak inscenátoři jej bohužel nevyužili více, než umístěním pár postav, zejména Wolanda. Ten je sice blíž k obecnstvu, avšak tuto „výsadu“ využívá jen tím, že upíná svůj pohled mezi diváky. Tento prvek se tedy zdá být přebytečným na jinak skvěle provedené scéně“.<sup>167</sup> Molo tak především prostor zvětšuje s potenciálem vytvořit most mezi časoprostorem románu a divákem, ale ze strany inscenátorů se využívá minimálně a pro inscenaci je prostorovým východiskem oddělení jeviště od hlediště.



Obrázek 3: *Schéma scénografického návrhu MDO*  
Autor: Petra Kupcová

Scénografii vytváří osvětlení a scénická výprava, jimiž Malachowski disponuje v omezené míře. Inscenace si zakládá na light designu, kterým se charakterizují jednotlivé dějové linie podle barevnosti. Příběhu Mistra a Markétky dominuje teplé žluté světlo, zejména při jejich společných scénách, což se odkazuje k jejich věčné lásce. Naopak studené modro-bílé světlo se používá v naraci Bezprizorného a Berlioze nebo při konání Wolandovy svity, kteří jednají pragmaticky, na základě racionálního uvážení, a stojí v částečné opozici k Bohu čili

<sup>167</sup> ZDAŘIL, David. *Mysteriózní Mistr a Markétka*. Krith: kritické theatrum [online]. 2017.



všemocné lásce. S červeným světlem se pracuje v dějové linii Piláta Pontského a Ješui Ha-Nocriho, filozofovu smrt. Podle rozlišení zaměření světla se v představení čteně manipuluje s horizontálním osvětlením a světelným kuželem. První typ se aplikuje zejména na příběhy Bezprizorného s Berliozem a Piláta Pontského s Ješuo Ha-Nocrim, což je dáno tím, že v nich figuruje velké množství postav a vyústění těchto rovin má důsledky pro širší společnost, ať už se jedná o umělecká či církevní seskupení. Druhý typ zaměření osvětlení dominuje vyprávění Mistra a Markétky, které zdůrazňuje jeho melodramatičnost a také fakt, že jsou titulními postavami románu. Kombinace obou druhů světelného zaměření se uplatňuje v rámci Wolandovy svity, protože prostupuje všemi dějovými liniemi románu a svým konáním je ovlivňuje. Světlo se tak značně podílí na atmosféře inscenace a nabývá zvýrazňující funkce. Skrze jejich barevnost i zaměření se totiž poukazuje na klíčové motivy předlohy, kterých se dramaturgie pevně drží a jedná se hlavně o Pilátovo krvelačné jednání stojící v kontrastu bezpodmínečné lásce Mistra a Markétky.

Podstatnou úlohu světla podtrhuje i scénická výprava, která je také minimalistická a tvoří ji podle Pavisovy terminologie tři typy předmětů. První představují předměty čitelné materiálnosti, v níž dominují velké bílý gauč na kolečkách a čtyři páry zrcadlových dveří umístěných po pravé a levé straně jeviště, které prostor opticky rozšiřují. Vzniká univerzální statický prostor, který se z větší části představení netransformuje a pokud ano, tak za pomoci posunutí pohovky, nebo především skrze světelné efekty, ať už se jedná změny barevného spektra nebo tmu. Typ předmětu čitelné materiálnosti dále zastupují kouzelnické karty a šátky, falešné bankovky, květiny, invalidní vozík, nerezové misky, deky, papíry, psací potřeby, poháry na pití vína, podnosy s jídlem a noviny. Mezi předměty vytvořené pro představení patří Berlizova utržená hlava, kterou aktéři disponují během plesu novolunní, jako je tomu i v předloze. Předměty ukázané a pojmenované tvoří krabička, kterou dostává Markétka od Azzazela a má se jednat o kouzelnou mast, která ji promění v čarodějnici. Do této kategorie předmětů náleží animace oka promítaná v pozadí scény, kterou Woland nazývá svým glóblem, skrze nějž sleduje dění ve světě. Jednak je zde při zmizení Stopy Lotrova na Jaltu promítáno moře, ale také se v něm ukazují fotografie z druhé světové války a z válečného konfliktu v Sýrii v roce 2016.<sup>168</sup> Ve zmíněné recenzi Zdařil výpravu komentuje slovy: „*Na jevišti se*

---

<sup>168</sup> Rok premiéry inscenace.

nachází pouze bílá pohovka. Po stranách jeviště je umístěno několik zrcadlových dveří, které, společně s projekcí oka na plátně v zadním prospektu, dotvářejí magickou atmosféru příběhu. Oka navíc mění barvy dle časových rovin, pro Moskvu v roce 1930 je modré, pro Jeruzalém roku 30 je červené“.<sup>169</sup> Je zjevné, že výprava podléhá light designu a animaci oka, které se podílejí na vytvoření tajuplné atmosféry, jež je pro román emblematická. Jak naznačuje recenzent, střídání červené a modré barvy v oku zároveň napomáhá rozlišení jednotlivých dějových rovin. Z velké části totiž k událostem v Jeruzalémě přihlíží i postavy zde nevystupující, tudíž orientační prvek má své opodstatnění. Zároveň animaci představuje metaforu vševědoucího Boha, kterého si však tehdejší společnost nahradila ateismem, ale on ji i přesto stále sleduje. V televizním publicistickém pořadu *Divadlo žije!* divadelní kritik Vladimír Just upozorňuje, že z tohoto důvodu je kladen scénograficky, ale i skrze dramaturgii důraz na postavu ďábla Wolanda, který roli Boha nahrazuje a světu či společnosti se snaží nastavit zrcadlo, proto je často situován i do přední části mola.<sup>170</sup> Toto metaforické uchopení můžeme vnímat i skrze úzus, že divadlo rovněž divákům navozuje zrcadlo a zde se děje doslovně skrze využití zrcadlových dveří. Jednotlivé scénografické prvky, ať už se jedná o předměty nebo osvětlení, si navzájem napomáhají ke své funkčnosti. I přes scénografický minimalismus se v inscenaci pracuje se všemi časoprostory předlohy, a to za pomoci slovní lokalizace. Herci totiž explicitně zdůrazňují, kde se postavy nachází.

#### 4.2.1. Kostýmy a herectví

K ilustraci prostředí také slouží kostýmy, které rovněž pro inscenaci vytvořil Krzysztof Malachowski a podílejí se i na charakterizaci postav. Dle Pavisova rozlišení funkcí kostýmů na tři oblasti (charakterizace postav, dramaturgická vazba a propojení gesta a kostýmu se sociálním prostředím) dochází v případě analyzované inscenace k naplnění všech uvedených kritérií. Je třeba však rozlišit mezi pohádkovými postavami čili Wolandovou sítou a postavami obyčejných lidí. V první skupině totiž není možné jasně určit sociální, ani dobové zařazení. Pro všechny platí, že korespondují s minimalisticky navrženou scénou a využívá se v nich i stejného barevného spektra (především červené, černé, bílé a modré).

<sup>169</sup> ZDAŘIL, David. *Mysteriózní Mistr a Markétka*. Krith: kritické theatrum [online]. 2017.

<sup>170</sup> JUST, Vladimír. *Divadelní reflexe Mistra a Markétky v Moravském divadle Olomouc*. In: *Divadlo žije!*, ČT art. TV, ČT24, 28.února 2017.

Kostým titulní postavy Mistra se skládá z hnědé čepice s vyšitým písmenem M, bílého pyžama, hnědých papučí a modrobílého pruhovaného županu, který zejména nosí, když se ocitá v prostředí kliniky, tudíž jej charakterizuje jako blázna nebo nemocného člověka. V druhé části představení jeho oděv tvoří vytaháný béžový svetr a černé kalhoty, díky čemuž je nevýrazný. Kostým nevychází věrně z módních trendů 30. let 20. století, nicméně poukazuje na Mistrovo sociální zařazení, což je střední společenská třída. Vizuální dramaturgie tak ilustruje jeho skromnou introvertní povahu, která se zvyrazňuje i tím, že Mistr s jevištěm splývá, zvláště pokud sedí či leží v županu na bílém gauči.

Podobný postup se využívá i v kostýmu Markétky, který více podléhá dobovým trendům, byť v náznaku. Ze začátku je postava oděna do šedých šatů jednoduchého střihu, klobouku stejné barvy a černých bot na podpatku, čímž se však její koncepce liší od předlohy. V ní se prezentuje jako velmi půvabná, mladá a nepřehlédnutelná žena, zatímco v inscenaci působí spíše nevýrazně a jako příslušnice stejné třídy jako Mistr. Oproti tomu druhou variantu jejího kostýmu tvoří pouze dlouhá blondátá paruka, černé spodní prádlo a krajkovaný župan s volánovými rukávy v téže barvě, který nahrazuje z předlohy Markétčinu nahotu, ale i přesto mezi ostatními postavami vyniká. Mezi kostýmním návrhem titulního páru tak vzniká kontrast, jenž poukazuje na jejich rozdílné chování, zatímco Mistr je pasivní, Markétka naopak jedná aktivně, čímž inscenace odpovídá předloze.

V podobným stylu jako Mistr má i navržený oděv i postava Ivana Bezprizorného, který také spadá do střední společenské třídy, což je vyobrazeno i vizuálně. Jeho kostým totiž z počátku tvoří béžová košile s opaskem, nadýchané kalhoty téže barvy a černé vysoké kanady, při čemž opět se nejedná o kopii dobového oděvu. Na rozdíl od Mistra však působí extravagantně, čímž se odkazuje k jeho básnické outsiderské povaze a odpovídá jeho deskripci v románu. Po hospitalizaci na klinice je rovněž i Bezprizorný oblečen do bílého pyžama doplněného modrobílým pruhovaným županem, tudíž se jako u Mistra charakterizuje jeho emoční rozpoložení, díky čemuž splývá se scénografií, pokud se ocitá na bílém gauči.

Oproti těmto třem postavám je Pilát Pontský vyobrazen věruhodně jak z hlediska dobového, tak sociálního zařazení, protože má na sobě kožené vysoké sandály a bílé roucho s červeným lemem, který symbolizuje jeho rozsudek o Ješuvě

krveprolití. Scénograficky vyniká, protože před usednutím na bílý gauč pokládá rudě červenou deku, díky čemuž je zvýrazněn.

Velmi rozdílnou koncepci zvolil Malachowski při vytvoření kostýmů svity, u nichž se na rozdíl od jiných postav využívá i výrazného líčení. Postava Wolanda je oděna do černého obleku se zlatými ornamenty, černé košile a společenské obuvi stejné barvy, zároveň součástí kostýmu je i hůl, na kterou se klade důraz i v předloze. Herec Petr Kubes ztvárňující tuto postavu má přebarvené své plavé vlasy na černo a stejně tak i vousy, při čemž černými linkami jsou mu zvýrazněny i oči. Stejně jako v románu působí jako cizinec, u nějž nelze jasně určit ani národnost a ani společenské zařazení. Od prostoru se velmi výrazně odlišuje, protože se pohybuje především na bílých plochách, jako je molo nebo gauč, čímž jej tvůrci akcentují jakožto jednu z klíčových postav. Zároveň však někdy vychází ze tmy, což poukazuje na jeho pozici šedé eminence, která na vše z povzdáli dohlíží, ať se jedná o činy Piláta Pontského nebo jeho svity.

Románu se drží i kostým Korovjeva, jenž je podle přesného popisu z předlohy oděn do nabíraného červeno-modrého károvaného obleku a velkých červených bot. Dominuje u něj výrazné černé líčení očí, které podtrhují kulaté brýle, ale především herečka Ivana Plíhalová, která do této role byla obsazena, má na hlavě vytvořenou pleš. V prostoru tato postava skrze červenou barvu kostýmu vyniká a vystihuje Korovejovu agresivní povahu, která kontrastuje s jeho smyslem pro humor. Možná proto kostým částečně evokuje dojem, že se jedná o klauna.

Podobně se románu drží Malachowski při ztvárnění postavy Kňoura, ale oproti jemu postrádá chlupy. Nosí totiž latexový kočičího oblek s dlouhým ocasem a kočičíma ušima, který doplňuje dlouhá zrzavá paruka a představitelka Kňoura Daniela Krahulcová má na tváři namalovaný kočičí obličej. Podobně jako u postavy Wolanda i v tomto případě kostým působí nápadně, protože postava se často pohybuje na bílém gauči, ale zároveň při použití tmy s jevištěm splývá.

Jak je zjevné, kostýmy tak rozlišují mezi postavami reálnými a pohádkovými, což je dáno i jejich vizuální stylizací. Kostýmy cíleně charakterizují postavy, při čemž se částečně shodují s deskripcí postav, která je uvedena v předloze. Ačkoliv titulnímu postavami románu jsou Mistr a Markétka, skrze oděv dominuje na jevišti především svita a Markétka, a to zřejmě proto, že se jedná o aktivní hybatele děje, kteří se společně snaží nastolit spravedlivý řád.

Podobné rozlišení funguje i v hereckém projevu. Zatímco představitelé Wolanda se svou svitou využívají velmi výrazného stylizovaného herectví a často realizují různé kouzelnické triky, herci ztvárňující lidské postavy naopak usilují o psychologické herectví a stylizují se do vážné polohy. Pavis pro přesnější charakterizaci určuje devět bodů, jak herecký projev zkoumat, při čemž zejména klade důraz na hereckou proxemiku, gesta, mimiku, intonaci a komunikaci s divákem. Jak bylo výše uvedeno, jednou z nejméně výrazných postav představuje v divadelní adaptaci Mistr ztvárněný Janem Āoupalíkem, který skrze svůj kostým splývá s prostorem. Podobně je tomu ale i v případě jeho hereckého projevu, protože po jevišti se pohybuje pomalu a shrbeně. Většinu času tráví uprostřed jeviště na gauči a s publikem neudrží žádný kontakt a ve výjimečných případech se k němu otáčí zády. Svůj pohled upíná do prázdna, mimiku má úspornou. Kromě vypjatých situací mluví tichým hlasem, expresivní je pouze v případě kontaktu s Markétkou nebo při konfrontaci s Wolandem.

Oproti tomu Vendula Fialová v roli Markétky dominuje jevištnímu prostoru, jak kostýmem, tak i svou hereckou stylizací, protože se po jevišti pohybuje svižně. Mluví rychle a hlasitě, ale její gesta a mimika je velmi úsporná. Stejně jako Mistr však spíše inklinuje k pohybu ve středu jeviště a s publikem se nesnaží udržovat kontakt. Herecká dvojice tak zdůrazňuje za pomoci svého projevu, že titulní postavy fungují v introvertním či intimním módu. O dění v okolí tolik nejeví zájem, protože žijí pro sebe, jako je tomu i v předloze. Kontrastu mezi těmito dvěma herci si povšiml i recenzent Roman Vaněk, který však zejména Āoupalíkův výkon vnímá jako negativum inscenace, při čemž vede polemiku nad tím, zda herce nelimituje dramaturgie, a píše: „*Pokud u tohoto hereckého ansámblu chceme hledat nějakou slabinu, pak bychom ji mohli nalézt snad jen u zdánlivě hlavní postavy Mistra. Ne že by Jan Āoupalík v roli Mistra podával špatný výkon, tato postava však byla nevýrazná a dostala tak málo prostoru, že herec ani nemohl ukázat příliš mnoho ze svých schopností a výsledek byl v jeho podání poněkud mdlý. Druhá představitelka hlavní postavy, Vendula Fialová v roli Markétky, působila o poznání přesvědčivějším dojmem, především při Wolandově plesu*“.<sup>171</sup> Z úryvku recenze je zřejmé, že recenzent naráží na fakt, že v dramaturgii se limituje Mistrův verbální projev. To jistě mohlo ovlivnit i Āoupalíkův herecký výkon, protože v divadelním textu se spíše zvýrazňuje Markétkino hrdinství, což však částečně platí i pro předlohu.

---

<sup>171</sup> VANĚK, Roman. *Dvě roviny Mistra a Markétky v Moravském divadle*. *Kultura 21* [online]. 1.6.2017.

V kontrastu k dvojici vystupuje Tomáš Krejčí v roli básníka Ivana Bezprizorného, který byť skrze svůj kostým není nikterak výrazný, svůj projev koncipuje jako impulsivní a má tendenci s publikem udržovat oční kontakt jakožto z jejich pozice svědků Berliozovy smrti. Krejčí zejména v první části představení využívá celého jeviště, pohybuje se rychle a často na ostatní aktéry reaguje křikem. Disponuje rovněž velkými gesty rukou i ve tváři, kterými demonstrovuje básníkovu zděšenost z konání Wolandovy svity. Čím déle se jeho postava ocitá v prostředí kliniky, tím je pasivnější a herečův výkon se postupně blíží módu Jana Ťoupalíka. Krejčí tak podobně jako protagonista Mistra koresponduje s románovým popisem povahy a chování Bezprizorného.

Podobnou genezí hereckého projevu jako Bezprizorný prochází protagonista Piláta Pontského Michal Przebinda, který ve svých počátečních výstupech je velmi expresivní a na scéně vyniká i díky výraznému kostýmu. Herec chodí po jevišti vzpřímeně čelem k publiku a podobně jako Woland hraje i na konci mola blíže k publiku, na které směřuje svůj projev, byť mluví k ostatním postavám. Velmi často disponuje výraznými gesty rukou, čímž zdůrazňuje Pilátovu velikost nebo důležitost jakožto historické, ale i románové postavy. Místo mluvy spíše křičí nebo klade silný důraz na svá slova, čímž se jeho projev stává ještě expresivnějším. Avšak během gradace děje sklouzává podobně jako protagonista Mistra či Bezprizorného k pasivnímu módu, jeho pohyb se zpomaluje, chodí shrbeně a výraznou hlasovou akcentací nahrazuje poklidnou mluvou. Rovněž tak Przebinda je režijním vedením přizpůsoben psychologickému vývoji postavy, jak je tomu v předloze.

Oproti protagonistům postav lidských se liší ve svém projevu protagonisté postav pohádkových, protože jejich projev je konstantně expresivní, schématický a navíc předvádějí kouzelnické triky, zvláště během Seance černé magie. Podobně jako Przebinda v roli Piláta Pontského, tak i Petr Kubes ztvárnující Wolanda pracuje s velmi výraznou gestikou i intonací a ze všech hereců je nejvýraznější. To potvrzuje i recenze Davida Zdařila, který Kubesův herecký výkon komentuje slovy: „*Stejně jako v románu, i tady dostává nejvíce prostoru ďábel Woland (Petr Kubes), který je přítomen téměř v každé situaci a omotává si ostatní postavy kolem prstu. Inscenace se hemží fantastními výstupy, kdy Wolandova trupa předvádí divákům opravdová kouzla přímo na jevišti. V druhé časové rovině působí silně osoba Piláta (Michal Przenbinda), divák u něj vidí souboj povinnosti s tím, co on považuje za správné./.../ Na inscenaci se herecky podíleli téměř všichni členové činohry, přizváni byli i hostující umělci, a také několik z nich představuje více rolí. Ze všech nejvíce vyniká Petr Kubes, jehož*

charismatický Woland je na scéně téměř po celou dobu představení. Ovšem skvěle hraje celý soubor, ať už to je Pilát Michal Przebinda, debutující Daniela Krahulcová v roli kocoura Behemota, nebo půvabná Markétka Vendula Fialová.<sup>172</sup> Jak je zřejmé, Kubes podobně jako románový Woland, si udržuje na rozdíl od jiných postav dominantní pozici, což je dáno jeho stále vzpřímeným postojem. Podstatná je i jeho proxemika, protože se pohybuje podobně jako protagonista Piláta na konci mola, ale k publiku se velmi často otáčí zády, čímž vyvolává dojem, že je jedním z diváků. Frekventovaně využívá velkých gest rukou, které jsou zvýrazněny tím, že neustále disponuje holí a po prostoru se pohybuje velmi rychle. Jeho mimika je úsporná, podobně jako Woland v předloze neprojevuje emoce, pouze soustředěně pozoruje a hovoří kultivovaným klidným hlasem. Vladimír Just si hereckou Kubesovu dominanci v inscenaci vykládá tak, že herec Wolanda ztvárnil jako božského d'ábla. Ten je vševědoucí a všudypřítomný, ve své podstatě roli Boha nahrazuje, což podle něj zvýrazňuje jedno z podstatných témat románu.<sup>173</sup> Zároveň Kubes manipuluje i se scénografií, protože animaci oka nazývá svým glóblem, který mu umožňuje sledovat dění ve světě, tudíž Justova interpretace vystihuje tvůrčí záměr. I přes to je Woland vyobrazen archetypálním způsobem jako cizinec či šedá eminence, jež dokonce částečně splývá s černým pozadím jeviště, ze kterého často nečekaně vychází. V Kubesově podání se mísí tak dvě protikladné tendence zobrazení d'ábla, které však korespondují s komplexností románu. Zároveň se, podobně jako v románu, v inscenaci relativizuje otázka, co znamená dobrou a zlo a jakých charakteristik nabývá.

Kromě Wolanda však protagonisté příslušníků svity disponují spíše schématickým hereckým projevem, což se zejména projevuje v případě Ivany Plíhalové v roli Korovjeva. Herečka se po jevišti pohybuje pomalým krokem, hrbí se a velmi často dělá výrazná gesta rukama a k publiku na rozdíl od Kubese se neotáčí zády. Mimiku nelze analyzovat, protože je limitována plešatou parukou, jejíž přechody jsou maskovány a zasahují i do tváře. Pro Plíhalovou je velice podstatný její slovní projev, protože mluví podobně jako románový Korovjev rychle a pisklavým nepříjemným hlasem, avšak skrze něj působí démonicky, ale i komicky, protože místy herečka hyperbolizuje.

<sup>172</sup> ZDAŘIL, David. *Mysteriózní Mistr a Markétka*. Krith: kritické theatrum [online]. 2017.

<sup>173</sup> JUST, Vladimír. *Divadelní reflexe Mistra a Markétky v Moravském divadle Olomouc*. In: *Divadlo žije!*, ČT art. TV, ČT24, 28.února 2017.

Odlíšným způsobem ztvárňuje roli Kňoura (Behemota) Danieala Krahulcová, jejíž verbální projev je redukován na pár slov, ale po jevišti se pohybuje rychle a nenápadně, protože splývá s černým pozadím scény. Neboť účinkuje v roli zvířete, často skáče přes pohovku či chodí po čtyřech. Herečka se velmi často otáčí čelem k publiku, se kterým udržuje oční kontakt, byť mlčí. Podobným způsobem jako Korovjev postava funguje jako pravá ruka Wolanda, která však komplikuje pohyb svým tělem ostatním aktérům. Společně s Plíhalovou tak věrně ilustrují chování těchto dvou příslušníků svity, jako je tomu v románu, byť Kocourova interakce s prostředím je limitována.

Z výše uvedeného vyplývá, že inscenace si zakládá na jevištním minimalismu, pro nějž je důležitou složkou light design, který vytváří atmosféru a funguje jako rozlišení mezi časoprostory. Úsporně, ale ilustrativně se disponuje i kostýmy, které dané postavy charakterizují věrně podle předlohy, ale také za pomoci archetypů zejména při vyobrazení d'ábla Wolanda. Režisér a ani scénograf postavy skrze vizualizaci nerelativizují román a téměř z něj opisně čerpají. Mezi postavami lidskými a pohádkovými však funguje rozlišení, zatímco první skupina má na sobě kostým náznakově odpovídající módě 30. let 20. století, v druhém případě se jedná spíše o maškarní kostýmy s výjimkou Wolandova oděvu, v němž se oba módní trendy kombinují. Dále tyto dva typy postav od sebe odlišuje líčení, zatímco první jej postrádá, druhý typ naopak má zvýrazněnou černou barvou oblast očí.

Podobně je tomu i v herectví, protože zatímco protagonisté lidských postav staví svůj projev na psychologickém herectví, herci ztvárňující pohádkové charaktery jsou ve svých výkonech velmi expresivní. Mezistupeň mezi těmito módy představuje Petr Kubes v roli Wolanda, který využívá v rámci svého výkonu obojího výrazu. Kubesovo odlišení od jiných herců spočívá relativizaci vyobrazení d'ábla ne skrze vizualitu, ale jeho chování, o které usiloval i Bulgakov. Kubesův Woland se totiž jeví jako zlidštěný d'ábel, což naznačuje i jeho proxemika, protože na postavy se často dívá ze stejného úhlu pohledu jako diváci. Zároveň je potřeba si uvědomit, že Woland je analogií diktátora Stalina, kterého by se dalo rovněž nazvat vzhledem k jeho politickému aparátu jako zlidštěného d'ábla. Stejně tak jako Woland usiloval o prosazení hodnot nebo svého řádu, avšak ve smyslu totality, zatímco postava románu se snaží o nastolení spravedlivého řádu. Ztvárnění Wolanda je tudíž vodítkem inscenace, protože tvůrci usilovali o ilustraci Bulgakova života a doby, ve které žil, a



jíž režisér Bogdan Kokotek považuje za analogii k dnešku.<sup>174</sup> Z výroku, ale i z divadelního textu a scénického provedení vyplývá, že inscenátoři se věrně drželi i Bulgakova životopisu, který se stal pramenem románu, ale ne zcela explicitně. Adaptace *Mistra a Markétky* se oproti předloze zaměřuje nikoli na titulní postavy, ale na autora románu, kterému, podobně jako postavám Ješui, Berlioze nebo Mistra, byla odpírána svoboda. Tomu nasvědčuje i odpověď Bogdana Kokotka, na můj dotaz, co jej společně s Michaelou Doleželovou vedlo k zásahu do původního prologu a v emailu ze dne 10.března 2022 píše: „V konečné fázi zkoušení jsem z inscenačních důvodů přidal jaksi kratičký prolog, kde se nám představil Mistr jako alter ego autora“. Z Kokotkova výroku je zřejmé, že inscenace cílila k vytvoření obrazu o Bulgakově životě a jeho době. V inscenaci se využívá zobecnění, protože z původního textu se zvýrazňuje fakt, že napříč dějinami se neustále objevují mučedníci a tyraní, a proto scénografie pracuje pouze s historickým náznakem. Zároveň scénické zpracování potvrzuje dříve uvedenou úvahu o žánru, že inscenace pracuje s žánrem historického dramatu, k čemuž dochází zvýrazněním historických aspektů Bulgakovy doby skrze kostýmy.

### 4.3. Analýza inscenace Divadla Petra Bezruče

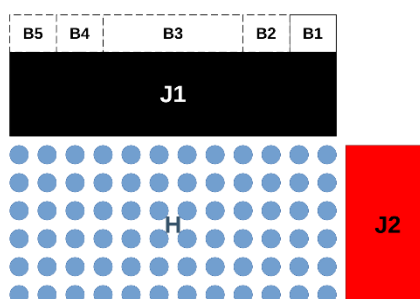
Ostravské Divadlo Petra Bezruče patří mezi divadla s komorní black-boxovou scénou, což se odrazilo i v adaptaci románu *Mistr a Markétka*. Scénografický návrh Lucie Žilák Labajové podle Carlsonovy typologie totiž spočívá v arénovém uspořádání, v němž se redukuje hranice mezi diváky a publikem, avšak se jedná o inverzní verzi této scény, protože diváci jsou téměř ze všech stran obkloповání herci. Ze schématu scénografického návrhu DPB (viz. níže) vyplývá, že divadelní prostor tvoří dvě jeviště (ozn.J1 a J2), která spolu svírají v pravé části sálu pravý úhel a je mezi nimi situováno hlediště (ozn.H). Větší část představení se však odehrává na prvním jevišti (ozn.J1), v němž jsou po levé a pravé straně umístěna propadla, která slouží ke kouzelnickým trikům a magickým scénám v podobě náhlého objevování postav na scéně. Pouze závěrečné scény, a to konfrontace Wolanda s Matoušem Lévim a Ješuoovo ukřižování, se odehrávají na jevišti (J2), scénograf tak vytvořením dvojího hracího prostoru odlišuje lidské počínání od božského, na což se v drammatizaci klade velký důraz. Ačkoliv obě jeviště jsou vyvýšená a zdánlivě se vytváří hranice mezi publikem a účinkujícími, herci se pohybují po celém divadelním

---

<sup>174</sup> Tamtéž.

prostoru, zejména v popředním meziprostoru prvního jeviště a hlediště. Dochází tak záměrně k interakci mezi diváky a herci, která významově určuje adaptaci.

Prostorového rozvržení rozvíjí důmyslná scénografie, koncepce osvětlení a scénická výprava. Důležité je na úvod zmínit, že první jeviště má vlastní členění, které je přímo závislé na změnách časoprostoru. Člení se do pěti bílých dřevěných buněk či mansionů s vlastním symbolem na štítu (v schématu jsou označeny zkratkami B1 až B5). Ty vydělují od sebe jednotlivé dějové roviny, ale také události, při čemž rozvíjením děje se buňky postupně přidávají k hlavnímu jevišti (ozn.J1), scénografie tak funguje velmi multifunkčně a dynamicky.



Obrázek 4: Schéma scénografického návrhu DPB  
Autor: Petra Kupcová

První buňka (B1) s nápisem „*Veni, vidi, vici*“<sup>175</sup> představuje Pilátovy komnaty nebo stánek s občerstvením u Patriarchových rybníků, při čemž v takovém případě se k buňce přidávají dveře s výdejním okénkem, nad kterým visí tabule s nápisem „*PIVO-LIMO*“. Prostor je prázdný a vystupuje v něm především protagonista Piláta Pontského či případně obsluha z kiosku. Nápis „*Veni, vidi, vici*“ se jeví jako ironický komentář k jednání Piláta Pontského, kterého i přes úspěch stejně rozsudek smrti nad Ješuoou Ha-Nocrim zničí. Druhá buňka (B2) se slunečními hodinami zastupuje prostředí kliniky a její zdi tvoří polstrované bílé kachle, které lze i vyklopit a vytvořit z nich poličku a po levé straně visí telefon. Jedná se o hrací pole především protagonistů Mistra a Bezprizorného, jejichž místnost působí velmi sevřeně a sterilně, což vystihuje prostředí psychiatrických léčeb. Symbol slunečních hodin odkazuje k bezčasí či nekonečnosti, které depresivní stavy doprovázejí, a je tak zdůrazněn motiv šílenství z předlohy. Třetí a největší buňka (B3) s červenou pěticí hvězdou ve štítu a černým poodhrnutým závěsem po levé straně ztvárňuje Berliožův byt, při čemž se jedná o nejvybavenější prostor v secesním stylu, protože je zde velká

<sup>175</sup> Z latiny přeloženo: Přišel jsem, uviděl jsem, zvítězil jsem.

pohovka, židle, několik lamp, starý telefon ve zdi, které doplňuje Goyův obraz *Oblečená Mája*. V této buňce se pohybují, jak protagonisté Wolandovy svity, tak Markétky a Mistra. Symbol ve štítu se odkazuje ke komunismu nebo též Sovětskému svazu, který souvisí s dobovým kontextem, ve kterém Michail Bulgakov žil. Čtvrtý mansion (B4) představuje prostor kanceláře Varieté a je vybaven malým psacím stolem a židlí, na zdech visí plakáty týkající se programu Varieté. Ve štítu má buňka reliéf směřícího se obličej, což se vztahuje k funkci této společnosti, která zprostředkovává zábavu masovému publiku. Zde účinkují protagonisté vedlejších postav, které se podílí na chodu Varieté. Pátá buňka (B5) zastupuje Markétčin pokoj a ve štítu má reliéf preclíku, jenž se odkazuje k Markétčině pečovatelské povaze, protože si chce s Mistrem vytvořit svůj vlastní domov a pohybují se zde především protagonisté Markétky a Mistra. Stejně jako Berliozův byt je vybavena secesním nábytkem v podobě bílé komody, dámského toaletního stolku se zrcadlem a židlí v téže barvě. Celému prostoru dominuje křišťálový lustr a doplňuje ho několik obrazů.

V první části představení mezi buňkami jsou vytvořeny zatarasy, které však v druhé části zmizí, protože všechny tři dějové linie mezi sebou splynou, tudíž spojené mansiony působí jako jeden obrovský dům. Vybavení celého prostoru se omezuje pouze na několik židlí a stolů a černou lavici, kterou se disponuje v průběhu celého představení. V závěrečné scéně je pak plocha prvního jeviště téměř prázdná a přes buňky jsou pověšeny plachty se středověkými výjevy posledního soudu. Mansionová sestava se nápadně podobá, zvláště v první části představení, uspořádání středověkého divadla, pro které bylo charakteristické, že každá z postav měla svůj vlastní hrací prostor (domeček, mansion). Zvýrazňuje se tak jedno z hlavních témat, a to otázka (křesťanské) víry. Zároveň každá buňka charakterizuje danou postavu, která se v ní pohybuje, jak bylo výše uvedeno. Divadelní kritik Ladislav Vrchovský k organizaci a symboličnosti prostoru dodává: „*Scénografka Lucie Labajová umístila podél boční delší stěny hlediště necelý metr vysoké černé molo, na jehož jednom kraji zpočátku stojí prodejní budka s nápoji a znuděnou prodavačkou. Ke kiosku postupně přijíždějí další stejně vysoké budky zobrazující jednotlivá dějiště, některé jsou prázdné, některé vybavené potřebným nábytkem. Po ukotvení je na jejich horní hraně vztyčen ozdobný štít připomínající horní lištu ikony – do světa Mistra a Markétky tedy člověk hledí skrze ikonu; nevládnou v něm pozemské zákonitosti.*“<sup>176</sup> Mansionový prostor skutečně připomíná jenom určitý výsek reality pracující však rovněž s

<sup>176</sup> VRCHOVSKÝ, Ladislav. *Co má být zavrženo, shoří*. Divadelní noviny [online]. 27.5.2019.

transcendentálnem, což podporuje v sále všudy přítomná tma. Rovněž i druhé jeviště (ozn. J2) pracuje se symbolem, ale oproti prvnímu je skoro prázdné a využívá se až v závěrečné části představení. Zakrývá ho červený závěs, za kterým stojí dřevěný kříž, což poukazuje na mystérium ukřižování a pohybují se zde pouze protagonisté Ješui Ha-Nocriho, Matouše Léviho a Piláta Pontského. Rovněž i zde Vrchovský shledává symboliku: „V závěrečném obrazu inscenace, scéně vztyčení kříže s Ukřižovaným, shoří vše, co má být zavrženo. Zůstává kříž, ze kterého Spasitel odpouští Pilátovi Pontskému a zbavuje ho výčitek svědomí potvrzením, že celá poprava byla jenom jeho snem. A kříž zůstává nasvícený na jevišti i s tělem, které není sejmuto ani během závěrečného potlesku, v jasném sdělení: Tento obraz nechť vás provází nejen při všech vašich děkovačkách, ale po celý váš život“.<sup>177</sup> Ačkoli mezi jevišti funguje zdánlivá oddělenost, spojují je právě symboly a ikony odkazující se k víře nebo též hodnotovému žebříčku lidské společnosti a společně vytváří prostor pro protagonisty svity deklamovaného mystéria.

Z výše uvedeného vyplývá, že dle Pavisovy terminologie scénografii tvoří především identifikovatelné předměty, které se však nějakým způsobem vztahují k jednomu z hlavních témat románu, a to víře, či charakterizují konkrétní postavu. V hojném počtu je zastoupen typ předmětů čitelné materiálnosti, jedná se o utěrky, červené podnosy, sklenice, lano, kladiva, hole, pilu, lampu, cigarety, číše ve tvaru lidské lebky, zapalovač, mikrofon, závěsné zařízení pro Markétčin let nad Moskvou, zrcadlo, kouzelnické náčiní (hůlky, karty a šátky), umělou kytici, falešné bankovky a hůl. Dále se zde vyskytuje konkrétní předmět vytvořený pro představení v podobě Berliozovy hlavy, se kterou manipuluje svita během plesu novoluní. V představení se rovněž využívají předměty pojmenované a ukázané, mezi něž patří za prvé betonová socha psa, ke kterému však protagonista Piláta Pontského přistupuje jako k živému tvorovi, při čemž se jedná o původní motiv. V románu totiž má Pilát zálibu v chování psů, které je kontrastní s jeho krvelačnou povahou. Inscenátoři tak stejně jako Bulgakov se snaží nabourat černobílé vnímání této postavy, což je dáno i tím, že protagonista Piláta se sochou často manipuluje a v její blízkosti se pohybuje. Dále mezi tyto předměty spadá obrovský dřevěný kříž umístěný na druhém jevišti (ozn. J2), který je označován za větší celek, a to Golgotu, kde k ukřižování došlo. Pak se jedná o krabičku s kouzelným krémem, po kterém se má Markétka proměnit v čarodějnici, ale ve skutečnosti se jedná o pudr, jenž zanechává třpytky na kůži.

---

<sup>177</sup> Tamtéž.

Dalším zástupcem tohoto typu předmětu jsou koňské hlavy použité v závěrečné scéně, které Wolandova svita s Mistrem a Markétkou nazývá oři. V poslední řadě se v inscenaci vyskytuje i předmět vymyšlený postavou, jenž je velmi podstatný, protože se jedná o román *Mistr a Markétka*, ale také *Mistrův rukopis o Pilátu Pontském*, které jsou napříč tematizovány a postavy z nich čtou. Tímto krokem se tak klade důraz nejen na titulní postavy, ale především Michaila Bulgakova, jehož alter egem je právě Mistr. Zároveň tematizace románu stojí nejen na verbální složce, ale právě i vizuální. Scénografie si tudíž zakládá na výpravě, která velmi důmyslně pracuje s detailem a symbolem, jenž je obsažen v předmětech a kulisách.

Méně klíčovou složkou scénografie se stává light design, ve kterém se těží z prostého faktu, že představení se odehrává v black boxu, při čemž se zde velmi pracuje s tmou. Prvnímu jevišti dominuje především žluté horizontální osvětlení a protagonisti Wolandovy svity vychází z potmělé části jeviště, což působí kouzelným dojmem, že v prostoru objevili z ničeho nic. Rovněž se využívá žlutého zadního osvětlení, protože mansiony lze odděleně nasvítit, k čemuž dochází zejména při komorních scénách, jako je například Pilátovo setkání s Ješou nebo schůzka Markétky a Mistra. Zároveň díky kombinaci tmy a žlutého osvětlení vzniká kontrast, který navozuje příjemnou komorní, nebo také děsivou atmosféru. Oproti tomu druhé jeviště disponuje pouze kuželovým osvětlením rovněž žluté, ale především červené barvy, která se odkazuje k Ješuvě krveprolití.

#### 4.3.1. Kostýmy a herectví

Scénografický návrh prostoru a light design svou symboličností, ale také barevností propojují kostýmy Davida Janoška, jejichž cílem je vystihnout prostředí, ale také aktéry. S ohledem na Pavisovu typologii, která se soustředí se na tři funkce kostýmů, to deskripci postav, propojení gesta s dramaturgií a vytvoření vazby se sociálním prostředím, u kostýmů funguje vlastní rozlišení, jež souvisí s časoprostorem a charakterem postav.

Kostým Mistra tvoří pyžamo složené z béžovo-stříbrného trika a tříčtvrtečních béžových kalhot, čepice téže barvy s vyšitým M a Mistrův protagonista chodí po prostoru bosý. Oděv jednak naznačuje, že Mistra trápí onemocnění, což určuje i prostor, ve kterém se pohybuje, jenž připomíná skrze svou vyprázdněnost a sterilitu pokoj na psychiatrické klinice. Ve scéně, v níž Mistr s Markétkou pijí

kouzelný nápoj, si Mistrův protagonista Mistra líčí na bílo, čímž se symbolizuje jeho smrt. Avšak vzhledem k úspornosti oděvu nelze jasně říci, do jaké společenské třídy postava Mistra podle inscenátorů náleží. Kostým totiž neodpovídá dobovým konvencím a vztahuje se spíše k Mistrově introvertní povaze, protože jej na rozdíl od jiných postav nezvýrazňuje a se svým mansionem Mistr spíše splývá.

Rozdílným způsobem se zpracovává kostým Markétky, který nosí velmi extravagantní oblečení, jež během představení střídá. Její oči jsou zvýrazněny umělými řasami a šedými stíny, což tvůrci přejímají z popisu zprostředkovaném v románu *Mistrem*. Markétčina protagonistka má zároveň vlasy doplněny dlouhými příčesky, které ji oproti jiným ženským postavám odlišují a napomáhají ke zdůraznění její jedinečnosti. Z počátku Markétčin kostým tvoří béžové tílko, růžové saténové kraťasy, bílé boty na podpatku a dlouhý průsvitný béžový župan, který má na sobě postava od začátku do konce představení. V jedné části Markétka nosí kožešinový kabát, jenž se jako jediná část jejího oblečení odkazuje k módě 30. let do 20. století. Během proměny v čarodějnici se postava Markétky obléká do růžového spodního prádla a průhledných punčoch se třpytkami, při čemž se mění i její kůže za pomoci užití bílého třpytivého pudru, který si dává na obličej. Tvůrci tak akcentují pro předlohu tuto důležitou proměnu a zároveň se snaží evokovat z předlohy Markétčinu nahotu. Na plesu novoluní se pak Markétčin úbor skládá z trojčipé bílé šaškovské čepice s malými rolničkami, bílého korzetu, který má oblečený přes svůj župan a černých bod na podpatku. Navzdory předloze Markétka na plese působí spíše komicky než půvabně, ale zapadá mezi další maškary, které na plese vystupují. Zároveň šaškovskou čepici je symbolem moudrosti, které Markétka postupem děje nabývá. Celkově barevné spektrum Markétčiny róby koresponduje s kostýmem Mistra, protože oproti jiným postavám není tak výrazné.

Pravý opak této dvojice vzhledem ke kostýmu představuje postavu básníka Bezprizorného, protože ze začátku je velmi výstřední a extravagantní. Jeho oděv tvoří bílá košile s prodlouženou spodní částí s rozpáraným spodním lemem, dále hnědé sako s kožíškem a kalhoty v téže barvě a černé mokašiny. Bezprizorného tak tato varianta kostýmu charakterizuje jako maškaru, ale především outsidera, který náleží do střední společenské třídy stejně jako jeho románový předobraz a zároveň se náznakem blíží tehdejším dobovým trendům. Po incidentu v MASOLITU pak básníkův kostým tvoří pouze bílá košile, podvlékač kalhoty stejné barvy a po

prostoru se pohybuje bosý, což jej vystihuje jako blázn a s prostředím svého bílého mansionu začne splývat.

Od této trojice se liší velmi výrazný kostým postavy Piláta Pontského, jenž se skládá z červeného obleku bez límce se zlatými ornamenty, který doplňuje jednoduchý plášť z téže látky, zlaté řetězy kolem krku a zlatý věnec z ratolesti na hlavě. Protagonista této postavy chodí po jevišti bosý s odhalenou hrudí, protože jeho oděv nezahrnuje žádný svršek pod sakem. Na rozdíl od jiných kostýmů lze v tomto případě jasně určit sociální zařazení, protože jak naznačují zlaté doplňky, jedná se o člověka z vyšší vrstvy. Nepodléhá však dobovým konvencím starodávného Jeruzaléma, ale spíše svou exotičností, se k tomuto prostředí pouze odkazuje. Zároveň orientální módní styl velmi výrazně odlišuje postavu od ostatních a zvýrazňuje jej ve scénografii. Jeho červená barva totiž na černobílém jevišti vyniká a nápadně se odkazuje k Pilátově kruté povaze a Ješuoově krveprolití, tudíž jej i charakterizuje.

Mezistupeň mezi postavami lidskými a pohádkovými v rámci kostýmu představuje Woland, který je oblečen do černého obleku tvořeného dlouhým frakem a kalhotami, dále se jeho kostým skládá z bílé a po sléze černé košile a černých lakýrek, ale také hole. Ve scéně situované do Berliozova bytu je oděn do dlouhého šedého županu, díky čemuž působí ještě více lidsky. Během plesu novolunní jeho kostým doplňuje stříbrná šerpa, která zvýrazňuje jak jeho důležitost na této akci, tak i v románu. Zároveň je protagonista Wolanda od plesu novolunní do závěrečné scény výrazně nalíčen, protože má tvář pokrytou bílou barvou, oči namalované na černo a pusku natřenou rudou rtěnkou. Postava Wolanda se tak skrze kostým vyobrazuje v archetypu d'ábla cizince, ale rovněž i gentlemana, který však přes výrazné líčení se jeví jako maškara. Tvůrci tak do určité míry nabourávají stereotypy d'áblova znázornění, protože Janoškova Wolanda jasně k ničemu nelze přiřadit. Jeho kostým totiž nepodléhá žádným dobovým konvencím a určovat jeho sociální zařazení je v jeho případě ambivalentní, ačkoli se jeví jako příslušník vyšší třídy, jako je tomu i v předloze. Ve vztahu ke scénografii se jedná o jeden z nejvýraznějších kostýmů, který dominuje bílému pozadí, ale zároveň při tmě se v prostoru ztrácí, což vyvolává dojem kouzla – zmizení.

Svým provedením se od Wolandova oděvu odlišuje Korovjevův kostým, který se více přibližuje zpodobnění d'ábla nebo démona, avšak dochází k relativizaci,

protože Janošek z Korovjeva vytvořil androgynní bytost. Jeho oděv se skládá z bílé košile, přes kterou má sako s motivem hadí kůže, černá dlouhá nabíraná sukně s červeným páskem, síťované silonky a černé boty na podpatku a červené saténové rukavice. Kostým doplňuje náhrdelník v podobě velkého černého kříže a dámská krátká platinová paruka, kterou v závěrečné scéně odhazuje a rovněž je stejně nalíčený jako Woland. Korovjev tak skrze barevné spektrum i make-up koresponduje se svým pánem, kterému je v předloze i v inscenaci pravou rukou. Kromě ganderu nelze u něj přesně určit sociální status, ale je zjevné, že vzhledem k extravagantnímu kostýmu patří ke členům svity. Stejně tak jako Woland je skrze oděv v souladu se scénografií, protože se v něm využívá černé a bílé barvy, které jevišti dominují. Odlišným způsobem se vyobrazuje postava Kňoura, kostým tvoří plyšový overal s černými a hnědými pruhy, bílý motýlek, červený korzet a límec, černé kanady a motorkářské rukavice téže barvy. Stejně jako Woland a Korovjev i Kocour je výrazně nalíčený, ale trochu odlišným způsobem, protože po obličejí coby kocour má namalované černé fleky. Skrze korzet si opět Janošek pohrává s jeho genderem, který není zřejmý, stejně tak jako období či sociální zařazení, ale zároveň se jím odkazuje na předlohu.

Na základě výše uvedeného se kostýmy dělí do čtyř skupin podle dějových linií, při čemž Wolandova svita jasně nelze zařadit. Postavy z příběhů Mistra a Markétky či Berlioze a Bezprizorného jsou oblečeny do kostýmů, které se pouze náznakem odkazují k trendům 30. let 20. století, ale zejména hlavní aktéři vypadají jako současníci diváků. Oproti tomu vystupující v dějové rovině dvou literátů jsou vyobrazení spíše karikaturně a působí jako maškary, tudíž se jedná o Janoškův ironický komentář, který se odkazuje k povrchnímu chování intelektuální společnosti. Naopak pro kostýmy postav vystupujících v příběhu Piláta Pontského a Ješui Ha-Nocriho jsou typické orientální prvky, jež se odkazují k prostředí Jeruzaléma. Naprosto odlišné kostýmy nosí Wolandova svita v gothic nebo maškarním stylu, které doplňuje i výrazné líčení. O těchto rozdílnostech Vrchovský píše: *„Bizarní kostýmy Davida Janoška vycházejí z výtvarného pojetí historických a mytických postav: po scéně se pohybuje výrazně nalíčená skupina ďábelských příšer, panoptikální figury z doby, kdy Bulgakov začínal román psát, ztělesňující komsomolce či literáty, a ve třetí dějové linii i biblické postavy z příběhu Piláta Pontského. Všechny tři roviny se na jevišti vzájemně prolínají přesně v duchu*



autorova románu“.<sup>178</sup> Jak je zřejmé, kostýmy přejímají autorským způsobem kolorit postav z románu, v němž se jednotlivé dějové roviny odlišují i skrze jejich vnější popis, což Janošek ve svém návrhu detailně rozpracovává.

S kostýmy rovněž velmi úzce souvisí herectví, které je podle Pavisovy taxonomie postaveno na pěti pilířích, a to proxemice, gestech, mimice, intonaci a komunikaci s divákem. V případě inscenace v režii Alexandra Minajeva se stávají tyto body rozhodujícími pro odlišení mezi postavami lidskými a pohádkovými stejně, jako je tomu v případě kostýmů. Zatímco u prvních převládá přirozené psychologické herectví a ve vypjatých situacích dochází ke stylizaci, druhý typ charakterizuje velmi výrazná groteskní exprese, při čemž svita realizuje i kouzelnické triky.

Mistr v podání Lukáše Melníka využívá velmi úsporné mimiky omezené na úsměv či zamýšlený pohled a je velmi nevýrazný, a to jak vzhledem k ostatním aktérům, tak i prostoru a kostýmu, v nichž se odráží jeho introvertní a melancholická povaha. Pouze v případě, že něco vysvětluje nebo projevuje emoce vůči Markétce, dělá rychlé pohyby rukou, jako by své myšlenky chtěl nahmatat, a aktivně udržuje upřený pohled se svými hereckými partnery. Po prostoru se pohybuje pomalým tempem a bývá shrbený. Jeho intonaci charakterizuje poklidný hlas, který zvyšuje pouze tehdy, když se jeho postava ocitá v ohrožení, nebo má radost. K divákům nikdy nestojí zády, maximálně je natočený profilem, ale aktivně s nimi neudrhuje kontakt.

S Melníkem částečně kontrastuje jeho herecká partnerka Pavla Gajdošíková v roli Markétky, která funguje ve dvou módech, ze začátku je v projevech stejně úsporná, ale po proměně v divoženku se stává svým pravým opakem a shoduje se s genezí románové Markétky. Transformaci hereččina výkonu reflektuje i na blogu festivalu OST-RA-VAR Aleš Kolařík: „*Pavla Gajdošíková si velice zdatně poradila se zlomovou přeměnou v divoženku, díky níž může zachránit svého Mistra a podařilo se jí vystihnout pravý naturel Markétky, jež by kvůli záchraně Mistrova života neváhala otrávit kritika Latunského, a to ještě před svojí proměnou*“.<sup>179</sup> Změna spočívá v tom, že herečka se pohybuje po jevišti velmi rychle. Z její mimiky jsou čitelné emoce, což především činí skrze pohled očí, často dělá velká gesta rukama. Mění se i poloha jejího hlasu, který umocňuje mikroport, jenž má herečka umístěný podél obličeje. Na rozdíl od počáteční poklidné a nevýrazné mluvy se vyjadřuje skrze velmi jasný znělý hlas, při čemž místy i křičí nebo se hlasitě směje, čímž se liší od Mistra. K divákům stojí čelem a často s nimi

---

<sup>178</sup> Tamtéž.

<sup>179</sup> KOLAŘÍK, Aleš. *Mezi realitou a fikcí*. In: Blog Festivalu OST-RA-VAR 2019 [online]. 28.11.2019.

udržuje i oční kontakt, ale přímo k nim nepromlouvá. Její hereckou ale i vizuální stylizací se odlišuje od jiných postav, což zdůrazňuje její roli coby hrdinky románu. Vůči prostoru však, podobně jako Mistr, je spíše nevýrazná, kromě scény na plesu novolunní, kde vyniká díky své róbě ve světlých barvách, zatímco ostatní postavy při této příležitosti nosí černé oblečení. Shodu, ale i odlišnost mezi protagonisty Mistra a Markétky Vrchovský charakterizuje slovy: „*Dvojici titulních postav hrají Lukáš Melník a Pavla Gajdošíková. Melník jako Mistr vnáší do hracího prostoru trýzeň umělecké tvorby i otázky jejího smyslu. Pavla Gajdošíková je ztělesněním ženskosti jako takové, ale hlavně ženské rozmanitosti a proměnlivosti. Je nejen milující ženou a žhavou milenkou, je i nesmiřitelnou nepřítelkyní odpůrců a názorových protivníků svého milovaného Mistra*“.<sup>180</sup> Herci tak společně pod Minajevovým vedením zvýrazňují jednak hlavní téma románu, a to bezpodmínečné a věčné lásky, ale také kontrast mezi milenci. Zatímco Markétka jedná aktivně, Mistr se naopak očitá v melancholii, stejně také ale tento rozpor vyplývá z předlohy.

Oproti této dvojici už od samého počátku představení outsiderským způsobem zpracovává svou roli básníka Bezprizorného Vojtěch Johaník, protože až na několik málo nuancí má velmi výraznou intonaci hlasu a namísto mluvy křičí, čímž se jeví jako hysterik. Během svých výstupů často dělá výrazná gesta rukama, zvláště když něco vysvětluje a z jeho mimiky lze díky pohybu očí vyčíst emoce, jako je znepokojení či strach. Po jevišti se pohybuje rychle a impulsivně, ostatním aktérům tak občas znemožňuje se přesunout z jednoho místa na druhé. K hledišti se většinou otáčí profilem či čelem, ale s diváky nerozvíjí žádný kontakt. Celkový Johaníkův herecký projev vystihuje Bezprizorného básnickou povahu, která okamžitě jedná na základě podnětů z okolí, tudíž ačkoli jeho postava díky kostýmu splývá se scénografií, je vzhledem k hercově expresivnímu ztvárnění nepřehlédnutelná.

Podobně extrovertně zpracovává svou roli Piláta Pontského Milan Cimerák, který stejně jako Johaník konstantně využívá vysoké intonace hlasu. Po jevišti se pohybuje vzpřímeně a pomalým tempem, čímž ilustruje Pilátovu dominantní roli jak v Jeruzalémě, tak v románu. Gesty i mimikou disponuje střídavě, nedává najevo žádné emoce, jen si často přikládá své ruce na hlavu, protože ho trápí migréna, což režisér Minajev převzal z románu. K publiku Cimerák stojí čelem nebo profilem a nesnaží se s ním rozvíjet interakci. Od ostatních postav si udržuje distanc a

---

<sup>180</sup> VRCHOVSKÝ, Ladislav. *Co má být zavrženo, shoří*. Divadelní noviny [online]. 27.5.2019.

v černobílém prostoru vyniká díky svému červenému kostýmu, který odkazuje na Pilátovo provinění.

Velmi výrazný herecký projev má Norbert Lichý jakožto Woland, jenž, ačkoliv se podle předlohy jeví jako démonická bytost, v Lichého podání působí jako obyčejný člověk, který by bez vizuálního odlišení splynul s ostatními lidskými postavami. Kolařík hercův modus komentuje slovy: „*Norbertu Lichému se daří zachytit Wolandovu nejednoznačnost spočívající v tom, že jej nemůžeme vnímat pouze negativně*“.<sup>181</sup> Lichého Woland se totiž z větší části vyjadřuje poklidným a milým hlasem, i když místy sklouzává k ironické tónu, zvláště pokud glosuje jednání ostatních aktérů, například Berlioze. V klíčových scénách jeho hlas umocňuje stejně jako u Markétky na tváři umístěný mikrofon. Zejména se jedná o ples novolunní nebo závěrečnou scénu, v nichž Lichý mluví velmi rázným a rychlým tempem, čímž akcentuje svou roli jakožto hybatele celého děje. Na rozdíl od jiných postav protagonista většinou vystupuje vsedě čelem k publiku, se kterým udržuje oční kontakt a občas k němu i promlouvá, protože stoupci svity mají roli vypravěče. Herec se po prostoru pohybuje minimálně a pomalu. S prostředím díky svému oděvu splývá, zvláště při využití tlumeného osvětlení. Téměř neprojevuje emoce skrze mimiku, často však dělá gesta rukou, v níž drží svou holi, čímž zdůrazňuje svou vůdčí pozici. Vrchovský celkový herecký projev Lichého charakterizuje slovy: „*Woland Norberta Lichého je působivý zjev, těžký pohled, pomalý pohyb a dikce obohacená množstvím nejrůznějších intonací a hlasových poloh dohromady vytváří dojem skutečného pána pekel a nesmiřitelného soudce*“.<sup>182</sup> Lichý tak Wolanda zpracovává velmi komplexně, na jedné straně jako démonického soupeře lidí, na druhé straně jako člověka toužícího po spravedlivém řádu. Režisér Minajev si tak v inscenaci pohrává s možností vyobrazení ďábla a nevyužívá při tom černobílé popisnosti, stejně jako Bulgakov. Díky červené pěticípé hvězdy ve štítu prostředního mansionu, kde se Woland pohybuje, lze polemizovat, zda rovněž i Minajev, stejně jako Bulgakov, se neodkazuje k analogickému zpodobnění ďábla Wolanda s diktátorem Stalinem, který lidem nastavoval dvě tváře. Tato poloha však v inscenaci není rozvíjena jinými prostředky, a tak je zřejmě Wolandovo pojetí apolitické.

S poklidným a lidským Wolandem kontrastuje Korovjev v podání Ondřeje Bretta, který je démonický a jeví se jako původce veškerého zla. Herec využívá velmi

---

<sup>181</sup> KOLAŘÍK, Aleš. *Mezi realitou a fikcí*. In: Blog Festivalu OST-RA-VAR 2019 [online].

<sup>182</sup> VRCHOVSKÝ, Ladislav. *Co má být zavrženo, shoří*. Divadelní noviny [online]. 27.5.2019.

výrazného skřípavého hlasu vyšší hlasitosti a po jevišti se pohybuje velmi rychle, byť v některých částech kulhá, což ovlivňuje i jeho obuv. Svě tělo drží ve vzpřímené pozici vyvolávající dojem respektu, ale také důležitosti postavy v inscenaci i románu. K publiku se Brett otáčí čelem a neustále ho sleduje, ba dokonce s ním permanentně udržuje kontakt, a to jak verbálně, tak i neverbálně. Herec často dělá velmi výrazná gesta ve tváři a neustále se ohání rukama, čímž mnohdy mate ostatní aktéry. Jeho projev je ironický a groteskně stylizovaný, protože pokud něco nadlehčuje či glosuje, záměrně přehrává a při tom akci ještě stranou komentuje. Jedná se tak o hlavního vypravěče inscenace, jenž s publikem téměř neustále udržuje kontakt, a Vrchovský ho ve své recenzi trefně označuje za vůdčí osobnost představení.<sup>183</sup> Tuto pozici dovytváří kostým, který je svou genderovou nejednoznačností atypický, ale zároveň koresponduje s barevným spektrem jeviště, při čemž boty na podpatku zvýrazňují postavu už tak dost vysokého herce.

Podobnou expresivitou disponuje i Jakub Burýšek v roli Kňoura, pro jehož herecký výkon je rovněž charakteristické udržování kontaktu s publikem, které vyplývá z jeho pozice průvodce představení, avšak spíše svého kolegu doplňuje. Na rozdíl od Brettovy démoničnosti Burýšek pracuje s komičností postavené na stylizaci v opileckém módu, ale také na výrazné fyzické dynamičnosti, protože často dělá akrobatické výstupy. Po jevišti se pohybuje neohrabaně, střídá rychlý a pomalý krok a někdy záměrně zakopává. Chodí, byť ne četně, coby zvíře po čtyřech a často se hrbí. Mluví tichým až šepotavým hlasem, ale občas jej zvýší, když chce něco zdůraznit ve svém výstupu, při čemž v takovém okamžiku využívá výrazných gest jak ve tváři, tak v rámci pohybu rukou. S publikem permanentně udržuje kontakt, ať už oční nebo verbální a je k němu otočený čelem, nebo si sedá rovnou do hlediště. Díky zvířecímu motivu zpracovaném v kostýmu vybočuje z celého prostoru, avšak často se schovává za nějakou rekvizitou nebo dalším aktérem, v čemž se odráží kočičí chování. Burýškův Kňour se tudíž velmi podobá svému románovému předobrazu, který rád tráví čas ve společnosti, ale zároveň ho limitují jeho zvířecí predispozice.

Herecké výkony jasně stanovují rozdíl mezi postavami lidskými a pohádkovými, protože každá skupina pracuje s odlišnou stylizací. Čtvrtou stěnu mezi jevištěm a hledištěm vytváří lidští aktéři, kteří hrají jakoby bez diváků. Na rozdíl od nich protagonisté svity vše s Wolandem naopak diváky a herce propojují a

---

<sup>183</sup> Tamtéž.

nechávají je nahlédnout do příběhu titulních hrdinů, ale také Piláta Pontského a Ješui Ha-Nocriho.

Inscenace v Minajevově konceptu stojí na dvou aspektech, a to zvýraznění (křesťanských) morálních společenských hodnot a diferenci mezi postavami lidskými a pohádkovými. Prostorové rozvržení se totiž odkazuje ke středověkému divadlu užitím mansionů, ale také faktem, že Wolandova svita prezentuje děj jako mystérium, což je typický žánr pro středověk. Zároveň se však ve štítu jednotlivých buněk objevují symboly, které odporují náboženství, zejména se jedná o červenou pěticípou hvězdu, která prezentuje komunismus zakládající si na ateismu. Ve scénografickém návrhu tak proti sobě stojí protiklady, a to i ve smyslu pojetí lidského a božského, protože pro akt ukřižování je vyhrazena druhá scéna. Scénografie Lucie Žilák Labajové koresponduje s režijně-dramaturgickým konceptem Alexandra Minajeva a Kateřiny Menclerové, kteří se na románu snažili zviditelnit především otázku náboženských a společenských hodnot. Prostor společně s kostýmy Davida Janoška charakterizují postavy, při čemž jejich výklad se drží románové předlohy, a cílem je vystihnout především výrazným emblém určitého aktéra, ať se už jedná například o Mistrovu melancholii, Pilátovu krvelačnost, Bezprizorného outsiderství či Korovjevo záškodnictví. Kostýmy rovněž odlišují od sebe pohádkové či mystické od lidského, protože zatímco představitelé obyčejných lidí nosí ne příliš stylizované oblečení, svita je oděna do oblečení odkazujícímu se k módnímu gothic stylu, což je dáno i líčením.

Rovněž i herecké projevy si zakládají na kontrastu mezi těmito dvěma skupinami postav, zatímco protagonisté lidských postav usilují o psychologické herectví, představitelé svity využívají výrazné stylizace v podobě groteskního šklebu. Zároveň oba typy protagonistů spojuje inklinace ke komičnosti, která je zřetelná zejména během kouzelnických čísel nebo při scénách, v nichž dochází k ironizování jednání postav. K umocnění nadsázky rovněž napomáhají komentáře Wolandovi svity, které se navíc podílejí na zcizovacím efektu, díky němuž může divák demonstrované události vnímat v souvislostech týkajících se aktuální společenské situace. Inscenace tak představuje podobenství, jak o Bulgakově době, tak o té současné. Z hlediska žánru inscenace i na základě analýzy dramatizace inklinuje ke grotesknímu žánru, pro který je typické vytváření kontrastů, ale především distance od tématu v podobě komentáře. Zároveň inscenace nabývá formátu kabaretu, protože

v ní aktéři dělají kouzelnická a akrobatická čísla, čímž se tvůrci odkazují předloze, jejíž značná část se odehrává v prostředí varieté, pro které je kabaret typický.

## 5. Komparace dramatisací a inscenací

Z předchozích analýz obou divadelních adaptací románu *Mistr a Markétka* vyplývá, že vychází z odlišné koncepce, a proto se tato kapitola soustředí na jejich klíčové rozdíly, a to jak v rovině textové (dramatizace), tak scénické (inscenace). Jejich společné specifikum představuje vazba textové složky s vizuálním ztvárněním, která nabývá v obou případech inverzního charakteru, protože se divadelní texty obsahově, nikoli kompozičně od inscenace liší, a to skrze využití perspektivy minulosti a současnosti.

V rámci detailnějšího popisu diferencí je zároveň nutné přihlédnout k dříve uvedenému faktu, že Moravské divadlo Olomouc a Divadlo Petra Bezruče jsou dvě typově odlišné scény. Zatímco první divadlo přistupuje k literárním předlohám konvenčním způsobem, druhé je zpracovává autorsky, což lze považovat za vodítko pro závěrečnou komparaci vybraných adaptací.

### 5.1. Dramatizace

Z technicistního hlediska dramatizace Moravského divadla Olomouc i Divadla Petra Bezruče obsahují téměř totožné údaje. Oběma dominuje hlavní text a ve vedlejším textu převládají informace o deskripci prostředí a chování postav, nikoliv však o jejich vzhledu. V dramatizaci Petra Bezruče neřečové akty doplňují instrukce týkající se kooperace herců a diváků, což druhý divadelní text postrádá. Jedná se však o podstatný aspekt dramatisací, protože se v nich udává stanovisko k publiku, zatímco v Moravském divadle Olomouc je divák pasivní složkou představení, v Divadle Petra Bezruče se s ním pracuje opačným způsobem.

Zásadní rozdíl z hlediska dramatizace spočívá ve struktuře, která se v obou případech částečně odchyluje od předlohy. V Moravském divadle Olomouc režisér Bogdan Kokotek a dramaturgyně Michaela Doleželová z původního díla vyčleňují epilog, a naopak do posttextu vkládají prolog, kterým určují hlavní téma inscenace, a to příběh Mistra a Markétky, jenž je aluzí na Bulgakův osobní i profesní život. Oproti tomu dramaturgyně Kateřina Menclerová ve svém divadelním textu epilog zachovává a amplifikuje k němu, stejně jako v případě předchozího textu prolog, v němž je následující děj demonstrován jako historie či mystérium, což už souvisí s hlavním tématem inscenace, a to otázkou náboženské víry. Zároveň i zde se objevuje odkaz na Michaila Bulgakova, protože v prologu se předčítá přímo z románu *Mistr a Markétka*, tudíž se tematizuje i předloha. V prologu i epilogu

postavy promlouvají k divákům, kterým známý titul světové literatury prezentují ze své perspektivy a dochází tak již od samého začátku do konce k propojení časoprostoru předlohy, ale i současného světa, konkrétně ostravského regionu. Pro obě dramaturgické verze je tudíž prolog klíčovou částí, která jednak vytváří její rámec, ale také se v ní nastiňuje dramaturgicko-režijní záměr.

V olomoucké verzi dramaturgické verze je výchozím hlediskem historie ve vztahu k románu *Mistr a Markétka*, při němž režisér a spoluautor dramaturgické verze Bogdan Kokotek společně s dramaturgyní Michaelou Doleželovou zvýraznili postavu Mistra jakožto alter ega Michaila Bulgakova a Wolanda jako nepřímou aluzi Stalina. Zároveň se děj olomoucké dramaturgické verze odehrává ve starodávném Jeruzalémě a v roce 1937, proto se v této spojitosti do textu začleňují postavy představující skutečné politické osobnosti. Pro dramaturgickou verzi se tak stávají podstatným aspektem okolnosti, za nichž byl Bulgakovův román napsán. Historické hledisko divadelního textu olomoucké inscenace podporuje i nezačlenění údajů o kooperaci herců s diváky, čímž se liší od ostravské verze.

Kateřina Menclerová si jako výchozí hledisko vybrala současnost a z předlohy abstrahovala univerzální téma, a to otázku morálních hodnot ve společnosti, díky čemuž se jednotlivé dějové linie staly demonstrací jejich absence bez náznaku vztahu k historii. Děj ostravského divadelního textu se odehrává v současné Ostravě, při němž Moskva ve 30. letech a starodávný Jeruzalém fungují jako paralely nynějšího světa. Nemůžeme však opominout fakt, že z podobného tvůrčího záměru vycházel i Bogdan Kokotek s Michaelou Doleželovou, kteří tvrdí, že postava Mistra stylizovaná do alter ega Michaila Bulgakova se měla, vzhledem k jeho lidskému utrpení a s přihlédnutím i k osudu Ješui Ha-Nocriho, stát pojítkem současnosti a minulosti.<sup>184</sup> I přes podobné východisko nejsou dramaturgické verze totožné, a to v důsledku odlišného hlavního sdělení.

V případě dramaturgické verze Moravského divadla Olomouc se zvýrazňují důsledky lidského konání ve světě, ve kterém absentuje Bůh a jeho roli nahrazuje ďábel, což je zřejmě důvod, proč text neobsahuje klíčovou pasáž o ukřižování a vyznívá pesimisticky. Klíčem dramaturgické verze se tudíž stává lidský faktor, nikoli náboženská otázka, jako je tomu v předloze, v níž se vede polemika nad Boží existencí.

---

<sup>184</sup> JUST, Vladimír. *Divadelní reflexe Mistra a Markétky v Moravském divadle Olomouc*. In: *Divadlo žije!*, ČT art. TV, ČT24, 28.února 2017.



V posttextu figuruje pouze ďábel, kterým se odkazuje na vzrůstající ateismus během Bulgakova života, jehož vzestup ovlivnil i sílící komunismus. Oproti tomu divadelní text Divadla Petra Bezruče se zaměřuje na Boží působení ve světě, a proto je v něm scéna ukřižování akcentována za pomoci posunu až na závěr. Vodítka dramaturgie je absence hodnotového žebříčku ve společnosti, která rovněž souvisí s nástupem ateismu zejména ve 20. století, ale také s přihlédnutím k aktuálnímu dění ve světě. Lidské jednání se tak klade kontrastně před Ješuvou obětí, která při rozuzlení děje vede ke katarzi, tudíž ostravská dramaturgie vyznívá na rozdíl od olomoucké optimisticky.

Určující rozdíl mezi oběma dramaturgiemi představuje zakomponování figury vypravěče. V Moravském divadle Olomouc byl narátor zcela odstraněn, tudíž převládá objektivní hledisko. Dramaturgie se tak odehrává v lineárním módu, který nepřerušuje vstupy třetí strany, a začleňuje do sebe jen časoprostor předlohy, čímž se zdůrazňuje historické hledisko. Naopak v Divadle Petra Bezruče se děj vypráví subjektivně, protože narátory jsou členové Wolandovy svity. Ti fungují v ostravské dramaturgii jako zprostředkovatelé autorského komentáře, čímž splňují stejnou funkci jako vypravěč v předloze.

Z hlediska postav i dialogizace se dramaturgie téměř shodují, protože v rámci obou elementů dochází k redukci a amplifikaci, ale zároveň se jedná o prostředek aktualizace. Z předlohy sice dramaturgoři ponechali všechny hlavní postavy, ale odstranili velký počet vedlejších aktérů. Ve verbálním vyjadřování postav v obou případech došlo k dopsání některých promluv, ale především k výrazným škrtům, při čemž jazyk tvůrci uzpůsobili současnému publiku a postavy využívají současných výrazů a hanlivých pojmenování, ale z většiny jsou promluvy téměř totožné s předlohou, kromě prologu a epilogu (pouze ostravská dramaturgie).

Na základě výše uvedených poznatků můžeme říci, že v obou divadelních textech se pracovalo s podobnými dramaturgickými postupy. Vzhledem k téměř totožnému tvůrčímu záměru dochází k vyvracení původní hypotézy diplomové práce, že zatímco u olomouckého divadelního textu se bude jednat o jevištní přepis, ostravská verze bude představovat dramaturgii v běžném smyslu. Oba divadelní texty si zakládají na přímém odkazu k předloze, ale také na vytvoření autorské výpovědi, a proto oba náleží k dramaturgiím v běžném smyslu. Jejich pojímání s předlohou představuje zachování hlavních dějových linií společně s hlavními postavami, tudíž

kromě několika nuancí jsou kompozice příběhu neměnné, avšak oba tvůrčí týmy pracují s odlišnou akcentací hlavních témat a motivů. Podstatný rozdíl divadelních textů představuje jejich vzájemná vazba k divákovi. Zatímco Bogdan Kokotek s Michaelou Doleželovou se v dramatinaci divákem nezabývají, Kateřina Menclerová do textu vkládá deskripci interakce mezi publikem a účinkujícími. Určující je rovněž časové ukotvení dramatinací, které vede k žánrové diferenci.

## 5.2. Inscenace

Razantní rozdíl inscenací tkví v jejich scénickém zpracování, skrze které se zmíněná specifika obou textů rozvíjí. Již na začátku komparace je třeba připomenout, že Moravské divadlo Olomouc disponuje kukátkovou scénou a početným hereckým ansámblem, zatímco Divadlo Petra Bezruče je komorní black-boxovou scénou s malým hereckým týmem. Je tak velmi pravděpodobné, že tyto technickoprovozní aspekty mohly ovlivnit podobu obou inscenací.

Společný aspekt obou inscenací představuje scénické zpracování, u nějž se projevuje inverzní vazba k dramatinacím, což souvisí se začleněním aktualizací. Zatímco v olomouckém divadelním textu se stala výchozí optika minulosti, vizuální provedení (scénografie) se odkazuje k přítomnosti. K jejímu zvýraznění napomáhají aktualizací prvky, jako jsou především zrcadla a animace oka, ale také pohovka v moderním stylu či molo, které částečně propojuje jeviště s hledištěm. K historii se pouze náznakově odkazují kostýmy a jejich hlavní funkcí je charakterizace aktérů. Potenciál reflexe současnosti naplňuje inscenace jen částečně, protože i přes zakomponování mola mezi účinkujícími a publikem nedochází k interakci, tudíž herci ve svých výkonech zohledňují pouze časoprostor jejich postav, při čemž v případě protagonistů lidských aktérů převládá psychologické herectví. Právě hereckým aspektem se výrazně liší inscenace Divadla Petra Bezruče, která stojí i dle instrukcí v dramatinaci na interakci s publikem, ačkoliv na rozdíl od divadelního textu se v ní uplatňuje perspektiva minulosti. Scénografie se skrze mansionovou konstrukci na prvním jevišti a dřevěným křížem na druhé scéně jasně odkazuje ke středověku, ale také starověku, při čemž klíčová je pro ni symbolika, ať už se jedná o samotný kříž či reliéfy ve štítu jednotlivých mansionů. Herci se pohybují i mimo určené hrací prostory a například si sedají do hlediště, kde komunikují s diváky nebo hrají v mezi prostoru jeviště a hlediště, díky čemuž časoprostor postav a publika

propojují. Zároveň protagonisté lidských postav kombinují psychologické a stylizované herectví, čímž napomáhají k vytvoření zcizujícího efektu.

Výše uvedené poznatky poukazují na fakt, že právě herectví je velmi podstatným prvkem, které napomáhá k realizaci tvůrčího záměru z románu předlohy *Mistr a Markétka* vytvořit podobenství, které se bude vztahovat nejen k minulému, ale i současnému světu. Vzhledem k tomu, že olomoucký herecký tým proxemikou, ale také gesty a pohybem navazuje vazbu pouze mezi svými členy, není schopen tvůrčí záměr naplnit. Naopak dynamické herectví ostravského ansámblu, které v rámci prostoru i výrazu eliminuje hranice mezi jevištěm a hledištěm, dovršuje cíle inscenátorů.

Z adaptačního hlediska u obou inscenací tvůrčí inovativní přístup představuje rozvíjení divadelního potenciálu románu, což se zejména projevuje skrze členění dramatisací, ale také scénografické zpracování. V obou případech se inscenátoři snaží propojit jeviště s hledištěm, ale jinými prostředky. V olomoucké inscenaci k tomu dochází za pomoci využití mola čili scénickým zpracováním, zatímco v ostravské verzi interakci publika a herců podporuje začlenění figury vypravěče.

V úvodu kapitoly bylo řečeno, že inscenace rozvíjí specifika dramatisací, avšak funguje mezi nimi inverzní vztah, který určují aktualizace ve formě vizuálních metafor. V olomouckém scénickém ztvárnění se na rozdíl od divadelního textu uplatňuje současné hledisko, při čemž scénografie odporuje konvencím klasického repertoárového divadla, protože je minimalistická a pracuje se v ní s náznakem. Oproti tomu inscenace Divadla Petra Bezruče svým scénickým zpracováním se přiklání k historické perspektivě a rovněž v jejím případě se narušuje konvence typového zařazení divadla ke komorním scénám, protože ve scénografii se dominantně projevuje konkretizace a tvoří ji detailní a rozsáhlá výprava. Z žánrového hlediska tvůrci volí odlišnou metodu, která koresponduje s pravidly stanovenými v dramatisaci a spočívá v hereckém projevu. Bogdan Kokotek vede představitele lidských postav k psychologickému herectví, a naopak pohádkové protagonisty k expresivní stylizaci, čímž se vyzdvihuje žánr historického dramatu. V případě Minajevova zpracování se uplatňuje stejná diference, avšak s tím rozdílem, že i protagonisté lidských postav v některých částech inklinují k hyperbole, čímž posilují v inscenaci nadsázku a podporují ukotvení v satirickém žánru.

## Závěr

Cílem mé diplomové práce bylo specifikovat dramaturgicko-režijní východiska dvou divadelních adaptací románu *Mistr a Markétka*, a to v Moravském divadle Olomouc a v ostravském Divadle Petra Bezruče, ve kterých jsem zdůrazňovala zejména narativní strukturu a kompoziční postupy. Jako metodologický nástroj jsem zvolila strukturně-interpretační analýzu, kterou jsem aplikovala na předlohu a obě dramaturgické i inscenace. Pro závěrečné srovnání obou divadelních adaptací jsem využila komparativní analýzu, ve které jsem se soustředila na textovou i scénickou složku. Jejich vzájemné difference, ale také kongruence určily specifika dramaturgicko-režijních konceptů, což mi napomohlo nalézt a popsat dva od sebe velmi odlišné tvůrčí přístupy k jedné předloze, čímž jsem splnila cíle práce.

Nejprve jsem se věnovala definici pojmů adaptace a dramaturgické skrze deskripci pro ně charakteristických tvůrčích postupů, k čemuž mi posloužila literatura z oblasti literární a divadelní vědy, ale také z inscenační praxe. Původně jsem si vymezila, že termín dramaturgické budu užívat v rámci textové složky, zatímco termín adaptace budu vztahovat k jejímu scénickému ztvárnění, protože jsem se primárně domnívala, že se jedná o dva odlišné pojmy. Z jednotlivých analýz však jasně vyplývá, že je není možné od sebe vydělit, protože si vzájemně určují svůj finální tvar. V závěrečné kapitole jsem si proto kladla otázku, co ovlivňuje a umocňuje jejich vzájemnou vazbu, při čemž hlavní faktor představuje provázanost textové složky s její transformací do scénického tvaru. Platí totiž pravidlo, že dramaturgické jsou součástí adaptačního procesu a naopak, z čeho lze vyvodit, s ohledem na teoretické vymezení Aleše Merenuse, že dramaturgické skutečně představují subkategorii adaptací.

Kvůli vybranému tématu práce, a to divadelní adaptace románu *Mistr a Markétka*, jsem kladla důraz na dramaturgické a adaptační procesy uplatněné v epické, tudíž původně nedramaturgické předlohy, u níž jsem zkoumala divadelní potenciál. Ačkoliv se může jevit jako nerelevantní, že jsem v rámci této výzkumné otázky zohlednila fakt, že Bulgakova při psaní románu ovlivnila jeho práce v divadle na pozici dramaturga a dramaturgického, z podobné premisy vychází také rusistka Alena Morávková, Milan Hrala a ruský teatrolog Anatolij Mironovič Smejlskij, kteří Bulgakova přirovnávají k jeho současníkovi, dramatikovi Antonu Pavloviči Čechovovi. Zatímco u Bulgakova se projevovala dramaturgické epiky, u Čechova

naopak docházelo k epizaci dramatu, avšak jejich texty jsou si motivy i obsahem podobné a souvisí s divadelním či uměleckým prostředím, které často oba spisovatelé tematizovali. Při analýze románu *Mistr a Markétka* se tak potvrdila má hypotéza, že prozaická předloha odpovídá formě dramatu. Vlastnost udává jednak fragmentární členění románu a převaha dialogů, ale také figura vypravěče, v jejímž důsledku dochází při naraci k vytvoření zcizovacího efektu, čímž se román podobá epickému dramatu. Analýza poukázala na skutečnost, že divadelní potenciál románu *Mistr a Markétky* se v oblasti literární i divadelní teorie mylně opomíjí. Důvodem je zřejmě vrstevnatý příběh složený ze tří dějových linií, které vedou k časoprostorové nejednotnosti, což neodpovídá charakteristice modelového dramatu, které si zakládá na jednotě místa, času a děje.

Dále jsem získané poznatky z teoretického vymezení uplatnila v analýze dvou stejnojmenných divadelních adaptací románu *Mistr a Markétka*, při čemž jsem u obou inscenací charakterizovala jednotlivé dramaturgicko-režijní koncepce. Vycházela jsem z premisy, že zatímco v inscenaci Moravského divadla Olomouc, jakožto městské repertoárové scény, se bude projevovat nízká míra autorství, v autorském divadle, jako je Divadlo Petra Bezruče, tomu bude naopak. Avšak s ohledem na výsledky analýzy dramaturgické i inscenace byla premisa vyvrácena, oba tvůrčí týmy přistupovaly k předloze autorsky. Využívaly podobných dramaturgických i inscenačních postupů a jejich shoda tkví zejména v aktualizaci spočívající v propojení historické a současné perspektivy.

Na základě závěrečné komparace jsem došla k poznatku, že obě inscenace se v mnoha aspektech spíše shodují, než odlišují, což je překvapivý závěr, protože jsem předpokládala opačný výsledek vzhledem k typovému zařazení obou divadel. Spojující prvek představuje tvůrčí záměr inscenací, a to vytvořit z románu *Mistr a Markétka* podobnost vztahující se k současnému světu, při čemž obě pracují s odkazy k historii, ale i k přítomnosti. Velmi výrazně se však liší jejich žánr, inscenace režiséra Bogdana Kokotka a dramaturgyně Michaeli Doleželové náleží do žánru historického dramatu, zatímco inscenace režijně-dramaturgického tandemu složeného z Alexandra Minajeva a Kateřiny Menclerové se řadí k satirě. Žánrové zařazení ovlivňuje především pozice vypravěče, protože zatímco v olomoucké inscenaci se události prezentují objektivně, v ostravské se projevuje ironizující autorský komentář zprostředkovaný narátory, kterými jsou členové svity. S narací

souvisí tvůrčí stanovisko k participaci publika na představení, které je diametrálně odlišné. Zatímco Bogdan Kokotek s Michaelou Doleželovou diváka do dění nezačleňují, Kateřina Menclerová s Alexandrem Minajevem mu umožňují na dění participovat.

Na závěr je nutné se na základě shodných a odlišných charakteristik obou inscenací nad jejich autonomií zamyslet z hlediska teorie adaptace. Z výše uvedených poznatků je zřejmé, že ačkoliv obě adaptace jasně odkazují ke své předloze, abstrahují z ní určitá téma, která dále detailněji rozvíjí společně. Jedná se zejména otázku morálních hodnot ve společnosti, která je aktuální i v současném světě, což se však paralelně demonstruje na historickém pozadí, tudíž obě inscenace jsou díky autorskému vkladu autonomními uměleckými díly.

Z práce vyplývá, že románu *Mistr a Markétka* je na českých scénách populární, zřejmě díky jeho divadelního potenciálu i nadčasovému sdělení, což potvrzuje i fakt, že v listopadu 2021 byla uvedena stejnojmenná inscenace v Divadle v Dlouhé, kterou režíroval tvůrčí tandem SKÚTR. Tuto dvojici specifikuje autorský přístup k předlohám, který si zakládá na nekonvenční interpretaci klasických předloh a je pro něj emblematické užití nadsázky, čímž se v mnohém podobá tvůrčímu rukopisu režiséra Alexandra Minajeva či dramaturgyně Kateřiny Menclerové. Proto se v rámci dalšího potenciálního výzkumu adaptací románu *Mistr a Markétka* v současném českém divadle nabízí analýza inscenace tandemu SKÚTR, jejíž dramaturgicko-režijní koncepci by bylo možné komparovat s divadelními adaptacemi, které se staly předmětem výzkumu diplomové práce.

## Bibliografie

### Prameny

BULGAKOV, Michail. *Mistr a Markétka*. Přeložil Alena MORÁVKOVÁ. V Praze: Rybka Publishers, 2020. ISBN 978-80-87950-75-3.

BULGAKOV, Michail. *Mistr a Markétka* [inscenace]. Režie: Alexandr Minajev. Ostrava: Divadlo Petra Bezruče, premiéra 10.5.2019.

BULGAKOV, Michail. *Mistr a Markétka* [inscenace]. Režie: Bogdan Kokotek. Olomouc: Moravské divadlo Olomouc, premiéra 25.11. 2016.

BULGAKOV, Michail. *Mistr a Markétka* [videozáznam]. Režie: Alexandr Minajev. Záznam inscenace Divadla Petra Bezruče pořízen z reprízy 11.6.2019 tanními členy souboru.

BULGAKOV, Michail. *Mistr a Markétka* [videozáznam]. Režie: Bogdan Kokotek. Záznam inscenace Moravského divadla Olomouc pořízen z premiéry 25.11. 2016 tanními členy souboru.

KOKOTEK, Bogdan a DOLEŽALOVÁ, Michaela. *Mistr a Markétka* [divadelní program]. Činohra Moravského divadla Olomouc, premiéra 25.11. 2016. Olomouc: Moravské divadlo Olomouc, 2016.

KOKOTEK, Bogdan a DOLEŽALOVÁ, Michaela. *Mistr a Markétka* [dramatizace]. Olomouc: Moravské divadlo Olomouc, 2016.

MENCLEROVÁ, Kateřina. *Mistr a Markétka* [divadelní program]. Divadlo Petra Bezruče, premiéra 10.5.2019. Ostrava: Divadlo Petra Bezruče, 2019.

MENCLEROVÁ, Kateřina. *Mistr a Markétka* [dramatizace]. Ostrava: Divadlo Petra Bezruče, 2019.

## Literatura

BALME, Christopher. *Úvod do divadelnej vedy*. Bratislava: Divadelny ustav, 2018. ISBN 978-80-8190-040-2.

HOŘÍNEK, Zdeněk. *Úvod do praktické dramaturgie*. Brno: Janáčkova akademie múzických umění v Brně, 2009. ISBN 978-80-86928-59-3.

HRALA, Milan. *Ruská moderní literatura 1890–2000*. Praha: Univerzita Karlova, 2007. ISBN 978-80-246-1201-0.

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

KOTTE, Andreas. *Divadelní věda: úvod*. Praha: KANT pro AMU v Praze, 2010. Disk (Akademie múzických umění v Praze). ISBN 978-80-7437-019-9.

KUBÍČEK, Tomáš a kol. *Naratologie: strukturální analýza vyprávění*. V Praze: Dauphin, 2013. ISBN 978-80-7272-592-2.

MERENUS, Aleš a kol. *Text a divadlo*. Praha: Academia, 2020. ISBN 978-80-200-3108-2.

MERENUS, Aleš. *Nárys teorie dramatizací literárních děl*. Brno, 2012. Dostupné také z: <https://is.muni.cz/th/iekdp/>. Disertační práce. Masarykova univerzita. Filozofická fakulta. Vedoucí práce prof. PhDr. Viktor Viktora, CSc.

MORÁVKOVÁ, Alena. *Křížová cesta Michaila Bulgakova*. Praha: Paseka, 1996. Historická paměť. ISBN 80-7185-051-9.

PAVIS, Patrice. *Analýza divadelního představení*. Přeložil Kateřina NEVEU. Praha: Akademie múzických umění v Praze v Nakladatelství AMU, 2020. Teoretická řada (Nakladatelství AMU). ISBN 978-80-7331-549-8.

SLÁDEK, Ondřej. *Slovník literárněvědného strukturalismu A–Ž*. Praha: Host, 2018. ISBN 978-80-88069-64-5.

SMELJANSKIJ, Anatolij Mironovič. *Zápas autora s divadlem: Michail Bulgakov v MCHAT*. V Praze: Akademie múzických umění, 2009. ISBN 978-80-7331-110-0.



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

## Elektronické zdroje

JUST, Vladimír. *Divadelní reflexe Mistra a Markétky v Moravském divadle Olomouc*. In: Divadlo žije!, ČT art. TV, ČT24, 28.února 2017. Dostupné z: <https://www.ceskatelevize.cz/porady/1095352674-divadlo-zije/417234100041001/>.

KOLAŘÍK, Aleš. *Mezi realitou a fikcí*. In: Blog Festivalu OST-RA-VAR 2019 [online]. 28.11.2019. Dostupné z: <https://2019.festivalostravar.cz/index.php/blog/192-mistr-ales>.

KUPCOVÁ, Petra. *Za hledáním ztracených hodnot: Rozhovor s Kateřinou Menclerovou*. Artikel [online]. 21.2.2021. ISSN 2336-2405. Dostupné z: <http://artikl.org/divadelni/za-hledanim-ztracenych-hodnot>.

*Mistr a Markétka: Divadlo Petra Bezruče* [online]. [cit. 2022-05-04]. Dostupné z: <https://www.bezrucic.cz/hra/456-mistr-a-marketka-dpb>.

*Mistr a Markétka: Moravské divadlo Olomouc*. In: Virtuální studovna Divadelního ústavu [online]. Dostupné z: <https://vis.idu.cz/ProductionDetail.aspx?id=46658>.

REDAKCE. *ANKETA: NEJ umělec Moravského divadla – ČINOHRA*. Olomoucký deník [online]. 13.8.2017. Dostupné z: [https://olomoucky.denik.cz/kultura\\_region/anketa-nej-umelec-moravskeho-divadla-cinohra-20170812.html](https://olomoucky.denik.cz/kultura_region/anketa-nej-umelec-moravskeho-divadla-cinohra-20170812.html).

ROC. *Mistr a Markétka. Moravské divadlo čeká mysteriozní sonda do světa Michaila Bulgakova*. Olomouc.cz [online]. 25.11.2016. Dostupné z: <https://www.olomouc.cz/zpravy/clanek/Mistr-a-Marketka-Moravske-divadlo-ceka-mysteriozni-sonda-do-sveta-Michaila-Bulgakova-26989>.

SOVADINA, Jiří. *Velký teror 1937–1938*. Moderní dějiny [online]. 2013. Dostupné z: <https://www.moderni-dejiny.cz/clanek/velky-teror-1937-1938/>.

ŠULAJOVÁ, Iva. *Dramatizace jako teoretický problém* [online]. In: 2004, s. 15. Dostupné z: <https://docplayer.cz/6832288-Dramatizace-jako-teoreticky-problem.html>.

VANĚK, Roman. *Dvě roviny Mistra a Markétky v Moravském divadle*. Kultura 21 [online]. 1.6.2017. Dostupné z: <https://www.kultura21.cz/divadlo/16316-dve-roviny-mistra-a-marketky-v-moravskem-divadle>.

VRCHOVSKÝ, Ladislav. *Co má být zavrženo, shoří*. Divadelní noviny [online]. 27.5.2019. ISSN 1210-471X. Dostupné z: <https://www.divadelni-noviny.cz/mistr-a-marketka-recenze>.

VRCHOVSKÝ, Ladislav. *Mistr a Markétka u Bezručů není pouhým převyprávěním románu. Je inscenací s jasným názorem a sdělením*. Ostravan.cz [online]. 11.5.2019. Dostupné z: <https://www.ostravan.cz/55944/mistr-a-marketka-u-bezrucu-neni-pouhym-prevypravenim-romanu-je-inscenaci-s-jasnym-nazorem-a-sdelenim/>.

ZDAŘIL, David. *Mysteriózní Mistr a Markétka*. Krith: kritické theatrum [online]. 25.1.2017. ISSN 2533-8153. Dostupné z: <https://krith.phil.muni.cz/recenze/mysteriozni-mistr-a-marketka>.

## Přílohy

### **Příloha č.1 Inscenace *Mistr a Markétka* v Moravském divadle Olomouc**

Překlad: Alena Morávková

Režie: Bogdan Kokotek

Dramatizace: Bogdan Kokotek, Michaela Doleželová

Dramaturgie: Michaela Doleželová

Choreografie: Katarzyna Anna Małachowska

Hudba: Zbigniew Siwek

Scéna a kostýmy: Krzysztof Małachowski

Projekce: Filip Jančo a Lubomír Peřina

Dramaturgie: Michaela Doleželová

Premiéra: 3.října 2016

#### **OSOBY A OBSAZENÍ**

Mistr: Jan Ťoupalík

Markétka: Vendula Fialová

Woland: Petr Kubes

Korovjev: Ivana Plíhalová

Azazelo: Václav Bahník

Behemot: Daniela Krahulcová

Hela: Kristýna Krajíčková

Michail Alexandrovič Berlioz, profesor Stravinskij: Vladimír Hrabal, j. h. / Marek Zahradníček, j. h.

Ivan Nikolajevič Bezprizorný: Tomáš Krejčí

Anuška: Naděžda Chroboková-Tomicová

Pilát Pontský: Michal Przebinda

Ješua Ha-Nocri: Vojtěch Lipina

Afranius: Zdeněk Svobodník, j. h. / Martin Štolba, j. h.

Služebná Nataša: Lenka Kočišová

Sestra Praskovja Fjodorovna: Vlasta Hartlová

Lichodějev: Roman Vencel

Nikanor Ivanovič Bosý, Kaifáš: Jaroslav Krejčí

Frida: Vladimíra Včelná

Divák Parčevský: Vladimír Hrabal, j. h. / Marek Zahradníček, j. h. .  
Divačka: Naděžda Chroboková-Tomicová a Vladimíra Včelná  
Divák: Zdeněk Svobodník, j. h. / Martin Štolba, j. h., Jaroslav Krejčí  
Komsomolka-řidička tramvaje: Lenka Kočišová  
Milicionáři: Lukáš Pořízka, j. h. a Milan Švestka, j. h.  
Římský voják: Marek Paráček, j. h.  
Jeptiška rohatá: Naděžda Chroboková-Tomicová a Vladimíra Včelná  
Caligula: Jan ěoupalík  
Messalina: Věra Šindlářová  
Markýz de Sade: Vladimír Hrabal, j. h. / Marek Zahradníček, j. h.  
Signora Toffanová: Naděžda Chroboková-Tomicová  
Stalin: Michal Przebinda  
Hitler: Vojtěch Lipina  
Císař Rudolf: Zdeněk Svobodník, j. h. / Martin Štolba, j. h.  
Majitelka módního salónu: Vlasta Hartlová  
Johann Strauss: Roman Vencel  
Kníže Robert: Jaroslav Krejčí  
Pan Jacques: Tomáš Krejčí

## **Příloha č.2 Inscenace *Mistr a Markétka* v Divadle Petra Bezruče**

Překlad: Alena Morávková  
Režie: Alexandr Minajev  
Dramatizace a dramaturgie: Kateřina Menclerová  
Scéna: Lucie Žilák Labajová  
Kostýmy: David Janošek  
Hudba: Ivan Acher  
Magie: A Kouzla Jaroslav Tovaryš  
Pohybová Spolupráce: Ladislava Košíková  
Premiéra: 10.května 2019

## **OSOBY A OBSAZENÍ**

Woland: Norbert Lichý

Mistr, Matouš Lévi, Tajemník Piláta Pontského: Lukáš Melník

Markétka Pavla Gajdošíková:

Korovjev: Ondřej Brett

Kocour Kňour: Jakub Burýšek

Azazelo: Michal Sedláček

Hela: Magdaléna Holcová

Ješua Ha-Nocri: Jan Vlas

Pilát Pontský, Štěpan Bogdanovič Lotrov a další: Milan Cimerák

Michail Alexandrovič Berlioz, Konferenciér Žorž Bengálský a další: Dušan Urban

Básník Bezprizorný, Kaifáš: Vojtěch Johaník

Profesor Stravinskij, administrativní ředitel Rimskij, prodavačka nápojů a další:  
Kateřina Krejčí

Administrátor Varenucha, zdravotní sestra Praskovja a další: Marcela Čapková  
Nikanor Ivanovič Bosý a další: Markéta Haroková

Nataša, Pošťáčka a další: Markéta Matulová

Zdravotní sestra, básnířka a další: Lenka Kučerová

Básník Sviňkov, soused Nikolaj Ivanovič a další: Filip Kapusta

Centurion Marek Krysobijce a další David: Žyla

Číšníci, hosté na plese a další: Martin Dostál, Kristián Kazický

## Fotodokumentace

### Moravské divadlo Olomouc



Obrázek 5: Zleva: Ivana Plíhalová, Petr Kubes a Roman Vencel

Autor: Jiří Kopáč

Zdroj: [olomoucky.denik.cz/kultura\\_region/anketa-nej-umelec-moravskeho-divadla-cinohra-20170812.html](http://olomoucky.denik.cz/kultura_region/anketa-nej-umelec-moravskeho-divadla-cinohra-20170812.html)



Obrázek 6: Zleva: Václav Bahník, Jan Ďoupalík a Vendula Fialová

Autor: Jan Procházka

Zdroj: [www.olomouc.cz/zpravy/clanek/Mistr-a-Marketka-Moravske-divadlo-ceka-mysteriozni-sonda-do-sveta-Michaila-Bulgakova-26989](http://www.olomouc.cz/zpravy/clanek/Mistr-a-Marketka-Moravske-divadlo-ceka-mysteriozni-sonda-do-sveta-Michaila-Bulgakova-26989)



Obrázek 7: Zleva Petr Kubes, Michal Przebinda a Vojtěch Lipina

Autor: Jan Procházka

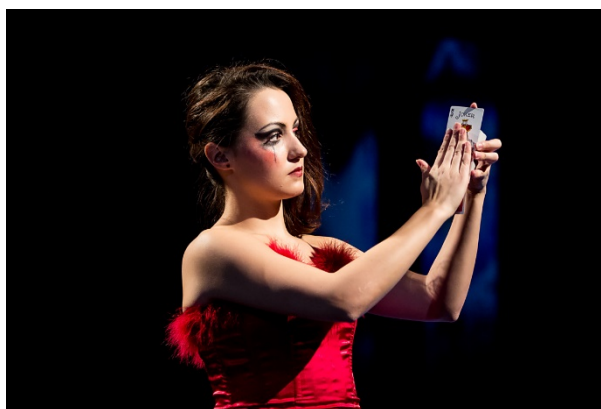
Zdroj: [vis.idu.cz/ProductionDetail.aspx?id=46658](http://vis.idu.cz/ProductionDetail.aspx?id=46658)



Obrázek 8: Zleva: Vojtěch Lipina, Vendula Fialová a Roman Vencel

Autor: Neznámý

Zdroj: [vis.idu.cz/ProductionDetail.aspx?id=46658](https://vis.idu.cz/ProductionDetail.aspx?id=46658)



Obrázek 9: Kristýna Krajičková v roli Hely

Autor: Jan Procházka

Zdroj: [vis.idu.cz/ProductionDetail.aspx?id=46658](https://vis.idu.cz/ProductionDetail.aspx?id=46658)



Obrázek 10: Zleva: Petr Kubes, Jan Ťoupalík, Vendula Fialová

Zdroj: screenshot ze záznamu

## Divadlo Petra Bezruče



Obrázek 11: *Ples novolunní*

Autor: Lukáš Horký

Zdroj: [www.bezrucic.cz/hra/456-mistr-a-marketka-dpb](http://www.bezrucic.cz/hra/456-mistr-a-marketka-dpb)



Obrázek 12: Zleva: Pavla Gajdošíková a Lukáš Melník

Autor: Lukáš Horký

Zdroj: [www.bezrucic.cz/hra/456-mistr-a-marketka-dpb](http://www.bezrucic.cz/hra/456-mistr-a-marketka-dpb)



Obrázek 13: Zleva: Markéta Matulová, Marcela Čapková, Kateřina Krejčí a Vojtěch Johaník

Autor: Lukáš Horký

Zdroj: [www.bezrucic.cz/hra/456-mistr-a-marketka-dpb](http://www.bezrucic.cz/hra/456-mistr-a-marketka-dpb)





Obrázek 14: *Svita Zleva: Michal Sedláček, Magdaléna Holcová, Norbert Lichý a Ondřej Brett*  
Autor: Lukáš Horký  
Zdroj: [www.bezrucy.cz/hra/456-mistr-a-marketka-dpb](http://www.bezrucy.cz/hra/456-mistr-a-marketka-dpb)



Obrázek 15: *Zleva: Jan Vlas a Milan Cimerák*  
Autor: Lukáš Horký  
Zdroj: [www.bezrucy.cz/hra/456-mistr-a-marketka-dpb](http://www.bezrucy.cz/hra/456-mistr-a-marketka-dpb)



Obrázek 16: *Zleva: Magdaléna Holcová, Milan Cimerák a Jan Vlas*  
Zdroj: screenshot ze záznamu

**NÁZEV:**

Adaptace románu *Mistr a Markétka* v současném českém divadle

**AUTOR:**

Bc. Petra Kupcová

**KATEDRA:**

Katedra divadelních a filmových studií

**VEDOUcí PRÁCE:**

prof. PhDr. Tatjana Lazorčáková, Ph.D.

**ABSTRAKT:**

Diplomová práce se věnuje na adaptacím románu *Mistr a Markétka* Michaila Bulgakova, konkrétně v Moravském divadle Olomouc a v ostravském Divadle Petra Bezruče, u nichž se soustředí na narativní strukturu a kompoziční postupy. Cílem je postihnout specifika režijně-dramaturgických konceptů jednotlivých inscenací, v rámci kterých se zkoumá textová složka (dramatizace) a scénické ztvárnění (adaptace). Metodologický nástroj představuje strukturně-interpretací analýza, která je doplněná závěrečnou komparací obou divadelních adaptací. Vzhledem k interdisciplinaritě tématu se v práci čerpá z literatury literární a divadelní vědy, při čemž výchozím odborným textem je disertace *Nárys teorie dramatizací literárních děl* literárního vědce Aleše Merenuse, od něž je přejata kategorizace adaptačních a dramatizačních aspektů, a to časoprostor, vypravěče, postavy, dialogizace a aktualizace.

**KLÍČOVÁ SLOVA:**

Adaptace, dramatizace, román *Mistr a Markétka*

**TITLE:**

Adaptations of the Novel *The Master and Margarita* in Contemporary Czech Theatre

**AUTHOR:**

Bc. Petra Kupcová

**DEPARTMENT:**

The Department of Theatre and Film Studies

**SUPERVISOR:**

prof. PhDr. Tatjana Lazorčáková, Ph.D.

**ABSTRACT:**

The thesis deals with two adaptations of Mikhail Bulgakov's novel *The Master and Margarita*, one in Moravian Theatre Olomouc, one in Petr Bezruč Theatre in Ostrava, focusing on their narrative structure and methods of composition. The aim is to capture the specifics of dramaturgical-directing concepts of both the productions, in which the textual component (dramatization) and stage performance (adaptation) are examined. The methodological tool is a structural-interpretive analysis, complemented by a final comparison of both the theatre adaptations. Given the interdisciplinary nature of the topic, the thesis draws on the literature of literary and theatre studies. The dissertation *An Outline of the Dramatization of Literary Works Theory* written by literary scholar Aleš Merenus poses as an initial theoretical text, from which is adopted the categorization of aspects of adaptation and dramatization: time and space, narrator, characters, dialogization and actualization.

**KEYWORDS:**

adaptation, dramatization, *The Master and Margarita* novel