

UNIVERZITA PALACKÉHO V OLOMOUCI
FILOZOFICKÁ FAKULTA



Bakalářská práce

**Dvě inscenační podoby hry Rozbitý džbán
Heinricha von Kleista**

Renata Vřeská

Katedra divadelních a filmových studií

Vedoucí práce: Mgr. Helena Spurná, Ph.D.

Studijní program: Teorie a dějiny dramatických umění

OLOMOUC 2017

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem tuto bakalářskou práci vypracovala samostatně na základě uvedených pramenů a literatury. Dále prohlašuji, že tato bakalářská práce nebyla využita k získání jiného nebo stejného titulu.

V Olomouci dne 13. dubna 2017

.....

Poděkování

Děkuji vedoucí své práce Mgr. Heleně Spurné, Ph.D., za odborné vedení, podnětné připomínky a pomoc při vypracování práce.

OBSAH

ÚVOD.....	5
1 ŽIVOT A DÍLO HEINRICHA VON KLEISTA	8
1. 1 Biografie.....	9
1. 2 Dílo.....	12
2 ROZBITÝ DŽBÁN	16
2. 1 Okolnosti vzniku	16
2. 2 Výstavba dramatu a děj	17
2. 3 Postavy	20
2. 4 Stručná inscenační historie hry	21
3 DVĚ INSCENAČNÍ PODOBY HRY	24
3. 1 Rozbitý džbán – Moravské divadlo Olomouc.....	24
3. 1. 1 Dramaturgicko-režijní východisko.....	25
3. 1. 2 Výprava a hudba.....	28
3. 1. 3 Herecká složka	30
3. 2 Rozbitý džbán – Národní divadlo Brno.....	34
3. 2. 1 Dramaturgicko-režijní východisko.....	34
3. 2. 2 Výprava a hudba.....	38
3. 2. 3 Herecká složka	41
ZÁVĚR.....	44
SEZNAM POUŽITÝCH PRAMENŮ A LITERATURY	48
PŘÍLOHY	52
Příloha č. 1 – Rozdíly v překladech	52
Příloha č. 2 – Obrazové materiály, Moravské divadlo Olomouc	53
Příloha č. 3 – Inscenační tým, osoby a obsazení, Moravské divadlo Olomouc ...	55
Příloha č. 4 – Obrazové materiály, Národní divadlo Brno.....	56
Příloha č. 5 – Inscenační tým, osoby a obsazení, Moravské divadlo Olomouc ...	58

ÚVOD

V roce 2011 uplynulo dvě stě let od sebevraždy jednoho z nejvýznamnějších německých dramatiků devatenáctého století Heinricha von Kleista. Ten se přitom za života přílišného úspěchu nedočkal a jeho dramatické dílo bylo doceněno a pochopeno až o mnoho desetiletí později. Ačkoliv se zaměřil na témata obvykle zpracovávaná v rámci rané německé romantiky, jimiž se zabývali i jeho starší současníci jako Goethe či Schiller, za ryzího romantika jej považovat nelze. Kleist ve svých dílech realisticky zobrazoval tehdejší společnost a pravděpodobně právě kvůli tomuto přístupu byl odsouzen svým okolím k nepochopení a také tvůrčí i životní osamělosti. Tu se pokusil překonat silným příklonem k vlastenectví v době obranné války proti Napoleonovi, i tak byl ale v určitém slova smyslu vykořeněným autorem. Svými sedmi dramatickými texty, osmi novelami a několika kritickými esejemi, které stihl vytvořit za necelou dekádu v období let 1802-1811, se nicméně vepsal hluboko do historie německého dramatu a také evropské literatury. Kleistovy texty přetrvaly dodnes a např. novela *Michael Kohlhaas* nebo mistrovská hra *Princ Bedřich Homburský* jsou vnímány jako díla, kterými Kleist jednoduše předběhl svou dobu a stal se inspirací pro mnohé další autory.

Otokar Fischer pro Kleistovu tvorbu stanovil čtveřici tematických motivů, jež se prolínají všemi jeho díly – jedná se o osud a náhodu, cit a jeho zmatení, nenávist a náklonnost v erotice a poměr individua k vlasti.¹ Konkrétně konflikt mezi rozumem a citem se pak v Kleistových dílech objevuje od chvíle, co se seznámil s dílem Immanuela Kanta. Tehdy propadl naprosté skepsi vůči rozumovému poznání a obrovskou moc začal přikládat emocionalitě a obecně neuchopitelnému a s nejvyšší vyvinutou snahou neovlivnitelnému „vyššímu plánu“. Citovou rovinu lze v Kleistově díle identifikovat také v podobě jeho vlastní emocionální rozpolcenosti a také snaze naleznout životní a filozofické jistoty. Podle Kleista Kantovy texty ukázaly, že na empirické poznatky nelze spoléhat, pravda je nedosažitelná a život v této perspektivě v podstatě pozbývá smyslu. Tento vlastní výklad Kantovy filozofie pak Kleista významně poznamenal a způsobil jeho vnitřní ideový střet, v němž se potýkaly myšlenky vrcholného osvícenství s „kantovským prozřením“,

¹ FISCHER, Otokar. *H. v. Kleist a jeho dílo*. Praha: F. Řivnáč, 1912, s. 11.

kteřé bylo jejich naprostým opakem. Podle některých autorů pak právě tato dezinterpretace Kantovy filozofie přivedla Kleista na scestí a významnou měrou přispěla také k jeho sebezničení. Neschopnost jakkoliv ovlivnit vlastní osud a předurčenost k tomu být zmítán neovlivnitelnými silami se pak promítá i do příběhů, jimiž ožívají Kleistovy postavy – ty jsou konfrontovány se situacemi, nad nimiž nelze mít žádnou kontrolu, ale i tak je nutné na ně nějak reagovat a postavit se jim.²

Charakteristickým pro Kleistovy texty pak bylo i přepracovávání námětů z antiky s moderními problémy tehdejší člověka – a to např. v dramatu *Amfitryon*, tragédii *Penthesilea* či v komedii *Rozbitý džbán*, který je kompozičně vystaven na postupech užitých v Sofoklově díle *Oidipús vladař*, kdy sám pachatel vyšetřuje vlastní zločin. Právě komedie *Rozbitý džbán* je dnes považována za jeden z nejlepších kusů německé dramatiky a je také nejčastěji uváděným Kleistovým dramatickým dílem.³

S ohledem na výše zmíněné byl Kleistův *Rozbitý džbán* zvolen také jako téma této práce. Ta v první kapitole představí Kleista jako osobitého autora, shrne jeho biografii s důrazem na životní události, které jej v jeho tvorbě formovaly, a rovněž jeho dílo. Za výchozí pro celý text budou využity odborné publikace věnující se životu i dílu Heinricha von Kleista – výběr z Kleistova díla v českém překladu *Záhadný nesmrtelný* (přeložil a uspořádal Jindřich Pokorný, 1980), *H. v. Kleist a jeho dílo* (Otokar Fischer, 1912) a *Výbor z díla* (Heinrich von Kleist, v českém překladu z roku 1954). Z cizojazyčné literatury budou využity monografie *A Companion to the Works of Heinrich von Kleist* (Bernd Fischer et. al, 2003) a *Heinrich von Kleist and Modernity* (Bernd Fischer, Tim Mehigan, 2011) a studie *The Major Works of Heinrich von Kleist* (Robert E. Hebling, 1975).

Druhá kapitola bude věnována specificky komedii *Rozbitý džbán* – okolnostem jejího vzniku, vlastnímu ději a také postavám a inscenační historii (opět budou využity výše jmenované literární zdroje).

² FISCHER, Bernd. Heinrich von Kleist's Life and Work. In: FISCHER, Bernd (ed.). *A Companion to the Works of Heinrich von Kleist*. Columbia, S. C.: Camden House, 2003, s. 3.

³ KLEIST, Heinrich von. *Záhadný nesmrtelný* (přeložil a uspořádal Jindřich Pokorný). Praha: Mladá fronta, 1980, s. 446-450.

Třetí kapitola se zaměří na dramaturgicko-inscenační analýzu (a následné srovnání) dvou jevištních podob Kleistova *Rozbitého džbánu*. První z nich bude inscenace Petera Gábora z Moravského divadla Olomouc, druhou potom inscenace Martina Františáka v Národním divadle Brno. Cílem práce je analýza a v závěru pak i komparace obou zpracování, přičemž půjde o to zachytit rozdíly ve vnímání situací, dramatických postav a jejich vzájemném jednání a dokumentovat je ve scénografickém řešení a v herectví.

Základem pro analýzu inscenací Kleistova *Rozbitého džbánu* (realizovanou zejména dle publikace *Komplexní analýza uměleckého díla II.* – Kulka, Doležel, Mareček, 1990) bude dramatický text Heinricha von Kleista v překladech Jindřicha Pokorného a Kateřiny Bohadlové. Analýza a srovnání bude provedeno na základě videozáznamu z archivu Moravského divadla Olomouc a zhlédnutého představení Národního divadla Brno a taktéž jeho videozáznamu z archivu divadla. Oba videozáznamy byly natočeny především pro archivní účely a v obou případech se tedy jedná o záznamy technické pořízené statickou kamerou v den premiéry.

Dále budou využity zpravodaje, fotografie z představení, divadelní programy, recenze a články uveřejněné v médiích, přičemž budou citovány také úryvky kritických reflexí, které budou zasazeny do kontextu a konfrontovány s konkrétními situacemi či hereckými výkony.

1 ŽIVOT A DÍLO HEINRICHA VON KLEISTA

Bernd Heinrich Wilhelm von Kleist je považován za jednoho z nejinnovativnějších autorů první dekády devatenáctého století. I proto jej nelze jednoznačně zařadit do žádného z tvůrčích směrů, jelikož „objevoval intelektuální a estetické struktury dané doby velmi radikálními myšlenkami prezentovanými prostřednictvím unikátního literárního hlasu.“⁴ Mnoho jeho děl tak může být nahlíženo jako experimentální případové studie možností a limitů někdejšího myšlení a poetiky. Kleistovy texty, jež lze v mnoha směrech považovat za skutečné literární experimenty, pak nezřídka tematizují možnosti jazyka, komunikace, ale i metafyzického uspořádání a podstaty lidského bytí – a nejspíš i proto se Kleistova dramata a novely následně zařadily do čela německého literárního kánonu na dlouhá desetiletí.⁵ Ovšem Kleistovy texty přetrvaly i do dnešní doby, překonaly intelektuální paradigmaty od realismu až po expresionismus, stejně jako posun od existencialismu po poststrukturalismus. „Kleist dokázal zkombinovat výjimečný literární talent a sofistikovanou citlivost pro skryté antinomie jeho světa na prahu modernity s radikálně extremistickým pohledem. Nezalekl se šokující brutality, znepokojující absurdity, stejně jako provokativní grotesky ve svůdných obrazech a narativních strategiích.“⁶

Kleistova díla čekala na svou premiéru mnoho desítek let. Určité předsudky vůči jeho tvorbě zesílila skutečnost, že byl považován za oficiálního dramatika nejprve německého císařství a pak dokonce nacismu. Ve své době byl státníky odsuzován, pozdějšími zkeslován, ale okruhem básníků, čtenářů a diváků byl uznáván pro svou citovou opravdovost. V Kleistově mnohovrstevném textu lze nalézt myšlenkové a umělecké bohatství, které je na jedné straně velmi osobité, na straně druhé je spjato s tradicí světového dramatu.⁷

⁴ FISCHER, 2003, pozn. 2, s. 1.

⁵ Tamtéž.

⁶ Tamtéž.

⁷ TOMAN, Rudolf. Předmluva. In: KLEIST, Heinrich von. *Výbor z díla: Rozbitý džbán - Michael Kohlhaas - Anekdoty - Dopisy*. Praha: SNKLHU, 1954, s. 12-15.

1. 1 Biografie

Bernd Wilhelm Heinrich von Kleist se narodil 18. října roku 1777 ve Frankfurtu nad Odrou jako první syn kapitána Joachima Friedricha von Kleista a jeho druhé choti Juliany Ulriky, rozené von Pannwitz. Když v roce 1788 Kleistův otec zemřel, zůstala celá jeho rodina bez prostředků – a když pruský král zamítl žádost Kleistovy matky na pravidelnou penzi a také přihlášku desetiletého Kleista na vojenskou akademii, bylo jedinou variantou umístit jej spolu s bratranci do berlínského penzionátu kazatele Samuela Heinricha Catela.⁸ V roce 1792, když bylo Kleistovi čtrnáct let, nastoupil do pruské armády na pozici desátníka. O rok později přišel Kleist i o matku a péče o něj i jeho sourozence se ujala Kleistova teta Auguste Helene von Massow.⁹

Kleistova kariéra v armádě se pak do jeho života promítla dvojím zásadním způsobem. V první řadě právě v armádě potkal Kleist své dva celoživotní přátele Otta Augusta Rühla von Liliensterna (1780-1847) a Ernsta von Pfuela (1779-1866). Neméně důležitý však byl také zážitek „fundamentální kontradikce mezi ideály osvícenského humanismu a reality pruského každodenního života v jeho drastické a neúnosné podobě.“¹⁰ V roce 1799 tak Kleist armádu opustil, zařekl se, že s ní již nechce mít nikdy nic společného, a začal se věnovat vlastnímu vzdělávání pro uplatnění v administrativě. Když potom ve dvaadvaceti letech získal přístup k rodinným fondům, vrátil se do Frankfurtu nad Odrou a zahájil studia na univerzitě. Právě tam se také spřátelil s rodinou Augusta Wilhelma von Zengeho, jehož dcery mu se studiem pomáhaly. V roce 1800 se pak Kleist s nejstarší Zengeho dcerou Wilhelminou zasnoubil a ještě téhož roku po třech semestrech univerzitu opustil a vydal se do Berlína, kde se ucházel o administrativní pozici v pruské civilní službě. Následně Kleist se svým přítelem z mládí cestoval do Vídně, Drážďan a Würzburgu – všechny tyto cesty, resp. jejich důvod, jsou opředeny mnoha tajemstvími, přičemž někteří autoři spekulují také o tom, zda Kleist tehdy nepůsobil jako špion pro pruskou vládu.¹¹

⁸ KLEIST, pozn. 3, s. 439.

⁹ FISCHER, 2003, pozn. 2, s. 6.

¹⁰ Tamtéž, s. 3.

¹¹ Tamtéž.

Od prosince roku 1800 vstoupil Kleist do výcviku Pruské technické komise, ale již na jaře následujícího roku požádal o vědecké volno a se svou nevlastní sestrou Ulrike cestoval do Drážďan a Paříže, kde se seznámil s množstvím evropských intelektuálů, umělců a vědců. V Paříži pak začal pracovat také na svém prvním díle – tragédii *Familie Ghonorrez*. A právě po návratu z cest se Kleist poprvé začal seriózně zabývat myšlenkou na to, že se stane spisovatelem.¹²

Když ve čtyřicetiletých letech získal Kleist plný přístup k rodinnému dědictví, chtěl se snoubenkou zakoupit farmu u jezera, kde by v klidu mohl psát. Ačkoliv Wilhelmina tento plán odmítla, Kleist si svůj vysněný dům alespoň pronajal a pokračoval v práci na v Paříži započatém textu (který následně přejmenoval na *Familie Schrockenstein*). Právě ze svého domu u jezera pak v roce 1802 také Wilhelmině napsal poslední dopis, v němž jí oznámil zrušení zasnoubení. Kleistovy nezvyklé dopisy Wilhelmině dodnes poutají pozornost badatelů zabývajících se jeho životem. Dokumentují totiž Kleistovo záněs pro ideály a koncepce raného osvícenství až po radikálně skeptický pohled na svět. Pro jeho zaujetí pak bylo podle vědců klíčové období, které označují jako tzv. Kantovskou krizi.¹³

Na jaře 1801 Kleist Wilhelmině napsal, že po přečtení díla Kanta je velmi otřesen nově nalezeným přesvědčením, že lidský intelekt není schopen rozpoznat, zda to, co nazýváme pravdou, skutečně pravou je, nebo se nám pravdou pouze zdá.¹⁴ I proto je velkým tématem Kleistových textů hledání pravdy, jelikož právě na základě studia Kantovy filozofie dospěl k absolutní skepsi vůči rozumovému poznání a přesvědčení, že jedinec se může plně spoléhat pouze na vnitřní hlas vlastního citu.

Velkým povzbuzením v kariéře literáta a dramatika byl pro Kleista názor Christopa Martina Wielanda (1733-1813) na jeho tragédii *Robert Guiskard, Herzog der Normänner*. Wieland totiž vyjádřil přesvědčení, že Kleist disponuje talentem zachycovat vysoce dramatické skutečnosti kombinováním postupů typických pro období modernity s postupy ryze antickými srovnatelným s Goethem a Schillerem.¹⁵ Dílo však Kleist v roce 1803 v důsledku psychického kolapsu téměř

¹² FISCHER, 2003, pozn. 2, s. 7.

¹³ Tamtéž, s. 4

¹⁴ Tamtéž.

¹⁵ Tamtéž.

celé zničil. Do roku 1807 pak střídavě žádal o opětovné přijetí do armády, cestoval, snažil se pokračovat ve studiu, přičemž jej stále tížily zdravotní a zejména psychické problémy. Nakonec byl právě v roce 1807 v Berlíně zatčen francouzskými úřady kvůli podezření ze špionáže a půl roku vězněn. Proto po zbytek života pociťoval vůči francouzským okupantům silnou nenávist a naopak se stal velkým patriotem.

Následně založil Kleist s kolegou Adamem Müllerem periodikum *Phöbus: Ein Journal für die Kunst*¹⁶, jehož první číslo vyšlo 23. ledna 1808 a obsahovalo také část Kleistova dramatu *Penthesilea*. Kleistova díla pak obsahovalo i dalších jedenáct čísel, která vyšla.

V následujícím období Kleist opět cestoval, v Rakousku navštívil bojiště u Aspernu, a to pouhé tři dny po první porážce Napoleona (který však v následné bitvě opět zvítězil), a zapojil se také do hnutí francouzského odporu, přičemž doufal, že se mu podaří získat zaměstnání ve Vídni, stejně jako se to povedlo mnoha německým intelektuálům s anti-napoleonskými postoji.¹⁷ Jelikož se však průběh války nakonec otočil ve prospěch napoleonských vojsk, setrval Kleist v Praze – Berlínem se tehdy dokonce se šířily zvěsti, že právě v Praze v roce 1809 Kleist zemřel. Ty však byly vyvráceny jeho příjezdem tamtéž v roce 1810. V Berlíně Kleist pracoval v redakci novin *Berliner Abendblätter*, a to až do ukončení jejich existence v březnu 1811.

Kleist se tak opět ocitl bez zaměstnání a finančních prostředků, proto se snažil získat místo jako editor *Kurmärkisches Amtsblatt* či se vrátit opět do civilní služby. Svou zoufalou situaci dokonce vylíčil v dopise princí Wilhelmovi von Preussenovi a také králi Friedrichu Wilhelmovi III. Díky audienci u krále byl Kleist nakonec do armády přijat. Jelikož byl přesvědčen o tom, že válka s Francií je nevyhnutelná, navštívil svou rodinu ve Frankfurtu nad Odrou s žádostí o peníze na uniformu – jak pak uvedl v jedné ze svých zpráv, bylo mu však řečeno, že je nepotřebným parazitem.¹⁸

Během shánění peněz na uniformu se Kleist seznámil s Adolfinou Sophií Henriettou Vogel, která trpěla neléčitelnou formou rakoviny. Kleist, který se

¹⁶ KLEIST, pozn. 3, s. 442.

¹⁷ FISCHER, 2003, pozn. 2, s. 7.

¹⁸ Tamtéž.

v podstatě celý život potýkal s myšlenkami na sebevraždu, již v té době podlehl definitivní životní deziluzi, a když spolu dvojice 20. listopadu trávila čas v hotelu nedaleko Berlína, rozhodl se ukončit jejich utrpení a zastřelil nejprve Adolphinu a pak i sebe. Na pamětní desce ve vilové čtvrti Wannsee na okraji Berlína pak stojí čtyřverší: „On v době chmurné, zlé – žil, trpěl, snil a psal. – V zoufalství hledal smrt – svým dílem z mrtvých vstal.“¹⁹

1. 2 Dílo

Stěžejním tématem, které prostupuje všemi Kleistovými díly, jsou mezilidské vztahy. Autor umělecky vypovídá o zásadních otázkách lidského života a taktéž podrobně zkoumá bohatství a složitost duševního života. Láska je pro něj symbolem nejvyšší lidskosti. Postavy oplývají výjimečnou citlivostí a snovostí, která je vede k jednání proti vnuceným pravidlům. Zkušenost jedince se stává zdrojem poznání světa. Kleist úzce propojuje kontrasty a sny se skutečností, z čehož toho lze soudit, že Kleist byl velmi bystrým pozorovatelem tehdejšího světa, který dokázal interpretovat jak z perspektivy psychologické, tak i třídní.²⁰ „Ve skutečnosti byl Kleist jeden z největších dramatických talentů světové literatury vůbec. Obsah, kterým svá díla naplňoval, však nebylo možno sepnout v klasicistickou dramatickou formu. Hrdinové jeho divadelních her podléhají nevysvětlitelným podvědomým nutkáním, jejich vášně zůstávají nekorigovány rozumovou úvahou a vedou je k jednání, které naplňuje jevištní děj hroznými činy a neuvěřitelnými situacemi.“²¹

Kleist během svého života vytvořil osm dramatických textů – prvním z nich byla tragédie *Robert Guiskard*, z něž se však dochovaly pouze fragmenty. Text v roce 1803 spálil, avšak fragment rekonstruoval po paměti a v roce 1808 jej uveřejnil v časopise *Phöbus*. Dochovaná část textu představuje vojevůdce Roberta Guiskarda v okamžiku klíčového střetnutí při dobývání Cařihradu. Část vojska je nakažena morem, včetně Guiskarda, který se snaží tuto skutečnost zatajit. Jeho ctižádostivý syn ovšem rozšíří zprávu o jeho nemoci a vojsko žádá návrat do vlasti.

¹⁹ TOMAN, pozn. 7, s. 7.

²⁰ FISCHER, 1912, pozn. 1, s. 10-11.

²¹ TOMAN, pozn. 7, s. 12.

Tímto fragment končí. Poprvé byl text převeden na jeviště až 6. dubna roku 1901 v berlínském divadle Berliner Theater.²²

První Kleistovo drama, které bylo dochováno v kompletní podobě, je tragédie *Rodina Schroffensteinských* (v první verzi *Rodina Ghonorrezových*), jež vznikla v roce 1802. Pojednává o šlechtické rodině, jejíž dvě větve se prou o rodinný majetek. Příbuzní se podezírají ze vzájemných ústrků, jejich nenávist ještě vzroste po nalezení mrtvého syna jednoho z hrabat.²³ Tato tragédie omylů, v níž „nesmyslná touha po majetku činí lidi slepými, takže jejich činy vedou k opaku jejich záměrů, a v níž slepec je jediným vidoucím,“²⁴ vyšla bez Kleistova přičinění anonymně v Bernu 1803. Premiéru, o níž Kleist nevěděl, měla hra ve Štýrském Hradci 14. ledna roku 1804.

Pomineme-li *Rozbitý džbán*, kterému je pozornost věnována v následující samostatné kapitole, je z Kleistových děl komedií pouze *Amfitryon (Božská láska)* z roku 1806, při jejíž tvorbě se Kleist inspiroval Molièrem. Ve skutečnosti se však jedná ze značné části o původní dílo.²⁵ Dějovou osnovu Molièrovy komedie o Jupiterovi, který dosáhne nevěry Alkmény tak, že se k ní vloudí v podobě jejího manžela Amfitryona, Kleist ve své verzi vcelku zachovává, na druhé straně však – pochopitelně – značně poměňuje styl a myšlenkové pojetí.²⁶ Dramatické scény hraničící s drastičností Kleist pojímá mnohem realističtěji a niterné pocity svádějícího Jupitera a zmatené Alkmény líčí s důrazem na celkovou složitost psychologie postav. V Kleistově zpracování pak není Jupiter bohem – vítězem, ale lidsky zlomenou bytostí, jelikož jak se ukáže, jeho žena v něm milovala jen svého skutečného manžela. Hra vyšla tiskem roku 1807. Převedena do divadelní podoby byla poprvé 8. dubna roku 1899 v berlínském Neues Theater. První české realizace se hra v překladu Miloše Hlávky uskutečnila v Městském divadle na Poříčí 19. března roku 1943.²⁷

Básnická tragédie z roku 1808 pak nese název *Penthesilea*. Přestože patří k autorovým vrcholným dílům, divadlo si k ní nenalezlo natrvalo cestu, s výjimkou

²² KLEIST, pozn. 3, s. 447.

²³ Tamtéž, s. 446-447.

²⁴ Tamtéž, s. 447.

²⁵ Tamtéž, s. 448.

²⁶ Tamtéž, s. 447.

²⁷ Tamtéž.

expresionistického období. V díle užil Kleist téma z okruhu pověstí kolem trojské války a aplikoval mýtický námět z boje Řeků s ženským státem Amazonek. Báseň vypovídá o lásce a osudovém nedorozumění dvou lidí, končící jejich smrtí.²⁸ „Expresionisté v této Kleistově hře spatřovali přímo předobraz umění, jaké jim tanulo na mysli. Možná, že dnešní rozpaky nad touto hrou vyplývají právě z toho, že se dosud nikomu nepodařilo její pojetí osvobodit od expresionistické exaltovanosti a křečovitosti.“²⁹

Premiéra se konala za Kleistovy přítomnosti 23. dubna roku 1811 v koncertním sále berlínského Národního divadla, kde Henriette Hendel-Schütz ztvárnila pouze jednotlivé scény jako pantomimu, vždy s úvodní recitací.³⁰ První provedení celé hry se konalo až v královské činohře v Berlíně 25. dubna roku 1876. První česká realizace se uskutečnila 12. prosince roku 1914 v Městském divadle na Královských Vinohradech, a to v překladu Otokara Fischera.³¹

Historické drama *Katynka z Heilbronn* neboli *Zkouška ohněm* je velká dějepisná rytířská hra o pěti jednáních, která měla premiéru 17. března roku 1810 ve Vídni. Toto dílo bývá označováno jako žánrově nesourodé – proto je považováno buď za rytířské drama s pohádkovým dějem či za dramatickou báseň. Drama bylo od prvopočátku obecně pochopeno a oceněno a jako první Kleistova hra vešlo natrvalo do repertoáru divadel.³² Drama poskytuje karikaturní pohled na odvrácenou stranu rytířských mravů, taktéž podrobuje lásku velkým zkouškám, kritizuje vztahy ve světě vybudovaném na nerovnosti stavů. *Katynka z Heilbronn* končí až pohádkovým závěrem, ovšem s krutou odplatou Katynčiny soupeřky Kunhuty, která je odrazem klamu, bezcitnosti, sobectví a proradnosti. Hra je vystavěna na vypjatých kontrastech a nabízí napínavý děj.³³ Tiskem vyšla v Berlíně roku 1810 a premiéru měla ve vídeňském divadle Theater an der Wien (Divadlo na Vídeňce) 17. března téhož roku. První české provedení ve Stavovském divadle v překladu Václava Filípka se odehrálo 22. dubna roku 1838.³⁴

²⁸ KLEIST, pozn. 3, s. 448-449.

²⁹ Tamtéž, s. 449.

³⁰ Tamtéž.

³¹ Tamtéž.

³² Tamtéž, s. 261-263.

³³ Tamtéž, s. 478-485.

³⁴ KLEIST, pozn. 3, s. 449.

Jednostranně zaujatým dílem zaměřeným proti Napoleonovi je vlastenecká činohra *Bitva Arminiova (Die Hermannsschlacht)*, která vznikla roku 1808. Kleist tendenčně nabádal německý lid k boji proti Španělům, které pokládal za vetřelce. „Kleist si protinapoleonský boj představoval po vzoru tehdejší „guerilly“ (tzv. partyzánské války) španělského lidu jako celonárodní odboj proti vetřelcům a prohlašoval, že v tomto lidovém boji je dobré vše, co pomáhá vítězství.“³⁵ Kleist se za svého života nedočkal ani publikování, ani provedení této hry. Vyšla až v roce 1821.³⁶ Poprvé byla provedena 29. října roku 1839 dvorním divadlem z Detmoldu v lázních Pyrmont.³⁷

Posledním Kleistovým dramatickým dílem, které dokončil krátce před svou smrtí roku 1811, je *Princ Bedřich Homburský*. Tiskem vyšel text až v Tieckově vydání Kleistových spisů v roce 1821. První provedení se uskutečnilo na scéně vídeňského Burgtheatru pod titulem *Die Schlacht bei Fehrbellin (Bitva u Fehrbellinu)* 3. října roku 1821. První české realizace se dílo dočkalo 14. května roku 1942 v Národním divadla, a to v překladu Miloše Hlávky.³⁸ Vypráví příběh mladého prince-generála, snílka, který je zamilován do kurfiřtovy dcery Natálie. Sám kurfiřt jejich lásce přeje, avšak z milostné roztržitosti se princ proviní proti vojenské kázni (vede svůj oddíl do zakázaného útoku) ve vítězné bitvě a vojenským tribunálem je nakonec odsouzen k trestu smrti.³⁹

³⁵ Tamtéž.

³⁶ Jako součást Kleistových sebraných spisů Ludwiga Tiecka.

³⁷ KLEIST, pozn. 3, s. 449-450.

³⁸ Tamtéž, s. 450.

³⁹ Tamtéž, s. 503-512.

2 ROZBITÝ DŽBÁN

2. 1 Okolnosti vzniku

Prvotní impuls ke vzniku díla poskytla Kleistovi návštěva Heinricha Zschokkeho v roce 1801. V jeho domě byla vystavena měděná rytina *Le juge, ou la Cruche cassée*, na níž se v centru dění objevuje soudce v konfrontaci s rozčilenou ženou, která v rukou svírá rozbitý džbán, a dvojice nešťastných milenců.⁴⁰

Když Kleist následně čelil tvrzení, že by nebyl schopen napsat komedii, přistoupil k sázce se svými přáteli Ludwigem Wielandem a Heinrichem Zschokkem. Každý z nich měl mnohoznačný výjev zachycený na rytině vyjádřit po svém a také v jiné formě. Wieland měl vytvořit text satirický, Zschokke měl napsat povídku a Kleist právě veselohru. Kleistův *Rozbitý džbán* v tvůrčím klání jednoznačně zvítězil, jelikož dokázal námět nejlépe a nejhlouběji vystihnout a do své veselohry vložil vážný obsah s hravými prvky.⁴¹

V *Rozbitém džbánu* se však samozřejmě kromě základního soudního námětu zrcadlí také Kleistovy životní zkušenosti a v určitém slova smyslu je tedy i jeho výpověď o světě, jak jej on sám vnímal. Francouzská rytina pak pravděpodobně vystihla také Kleistovy pocity v době, kdy se z Francie uchýloval do Švýcarska.⁴² Na vlastní děj pak lze kromě perspektivy soudního procesu a pádu hlavní postavy užít i optiku historickou vztahující ke džbánu samotnému – dějinné reference k boji Nizozemska o nezávislost a také kolonizační válčení.⁴³

Do konečné podoby dozrávalo dílo velmi dlouho. Kleist na něm pracoval od roku 1802 ve Švýcarsku, Drážďanech, Berlíně, Královci a v dopisu z 31. srpna 1806 se poprvé zmínil o hotovém rukopisu, ale zároveň také vyjádřil své obavy a pochybnosti nad jeho hodnotou. V roce 1807 se pak dokončená verze dostala do rukou Johanna Wolfganga von Goetha.⁴⁴

⁴⁰ HELBLING, Robert. *The Major Works of Heinrich von Kleist*. New York: New Directions Publishing, 1975, s. 119.

⁴¹ KLEIST, pozn. 3, s. 21-22.

⁴² Tamtéž, s. 23.

⁴³ MÜCKE, Dorothea von. The Fragmented Picture and Kleist's Zerbrochener Krug. In: FISCHER, Bernd a MEHIGAN, Tim (ed.). *Heinrich von Kleist and Modernity*. Columbia, S. C.: Camden House, 2011, s. 51.

⁴⁴ KLEIST, pozn. 3, s. 23.

Hra se dochovala ve dvou verzích. První, delší z nich, pochází z roku 1806 a je prokazatelně textem výmarské premiéry režírované Goethem, druhou přepracoval sám autor pro první knižní vydání z roku 1811.⁴⁵

Dějiny uvádění hry pak reflektují problematičnost Kleistova nápadu vystavět děj na statické formě soudního procesu. Již Goethe jako první inscenátor hry namítal, že tento kus patří „neviditelnému divadlu“, že autor je sice schopen živého zobrazení, ale přiklání se spíše ke „slovní dialektice“.⁴⁶ Právě proto se Goethe rozhodl Kleistovu jednoaktovou hru rozpracovat do tří dějství. Výsledek však byl spíše kontraproduktivní, jak dokládají dobové recenze, které poukazovaly na neúměrné protahování děje do okamžiku soudcova doznání.⁴⁷ Původní jednoaktová forma byla tedy bližší autorovu záměru.⁴⁸

Pro svou rehabilitaci Kleist po Goethově přepracování vytiskl také fragmentární text *Rozbitého džbánu* v časopisu *Phöbus* v březnu roku 1808 s poznámkou, že tato veselohra, kterou zkomponoval před několika lety, vzbudila rozruch na výmarském jevišti a čtenáře bude jistě zajímat pročpak se tak stalo.⁴⁹

2. 2 Výstavba dramatu a děj

Základní dějová linie se odvíjí od vyšetřování rozbití vzácného džbánu. Tím je pověřen rychtář (soudce) Adam, který je však zároveň pachatelem tohoto „zločinu“, z nějž majitelka džbánu, Marta Koulová (Marta Rull), obviňuje snoubence své dcery Evy, Ruprechta. Ten ale tvrdí, že džbán rozbil neznámý cizinec, který prchal oknem z ložnice jeho milé.

Při této rozepři tak nejde pouze o džbán, ale také o pošramocenou pověst Evy. Ačkoliv se Eva snaží zabránit veřejnému procesu opakovaným ubezpečováním Ruprechta o své lásce, pravda o identitě jejího pokušítele postupně vyplouvá na povrch a ukazuje se, že tím mužem, který ji chtěl svést, je sám rychtář Adam. Pravdu nakonec přiznává i Eva, kterou Adam vydíral hrozbou, že dá Ruprechta odvést na vojnu. Když navzdory snaze Adama manipulovat s důkazy a vymýšlet

⁴⁵ MÜCKE, pozn. 43, s. 45.

⁴⁶ KLEIST, pozn. 3, s. 108.

⁴⁷ Tamtéž, s. 116.

⁴⁸ Tamtéž, s. 117.

⁴⁹ FISCHER, 1912, pozn. 1, s. 131.

rozličné kličky vyjde pravda najevo, Adam prchá a milenci se usmíří. Nakonec se všechny události vysvětlují a paní Marta znovu důsledně žádá náhradu svého rozbitého džbánu...

Veselohra je od počátku až do konce soudním přelíčením, ukázkou soudcovského dokazování, usvědčování, vyjádření moci a taktéž parodií na soudní rozepři. Děj hry však v základní rovině na příkladu vyšetřování, kdo rozbil džbán, zároveň zachycuje změny ve společnosti ve smyslu přechodu od tradičního právního pořádku a administrativy k modernizovanému právnímu systému založenému na kodifikovaném právu přibližně tak, jak jej známe dnes.⁵⁰

Většina komediální dynamiky se odvíjí od protichůdných a napůl skrytých motivů, které se točí kolem týchž událostí – jak Adam, tak i Eva se snaží skrýt své noční setkání, ona proto, že chce chránit Ruprechta, on proto, aby se vyhnul skandálu. Naopak soudní rada Pánek, písař Světlík a Ruprecht chtějí odhalit pravdu – první v zájmu spravedlnosti, druhý kvůli vlastní kariéře a třetí ze žárlivosti. Neúprosná Marta se pak stará především o to, kdo ji připravil o onen džbán.⁵¹

Zdeněk Hořínek ve své publikaci *Kniha o komedii* o dramatickém textu *Rozbitý džbán* hovoří jakožto o ironii, která proniká do struktury komediálního díla a utváří příznačný vztah mezi autorem, dílem a jeho příjemcem. Její základ tkví v tom, že divák díky vůli autora dramatického textu ví více, než dramatický hrdina. „Dramatická ironie vyplývá z autorského a diváckého odstupu. Autor vystupuje v roli stvořitele a ředitele lidských osudů, aniž tuto svou pozici maskuje iluzivností stvořeného dramatického světa. Divák si uvědomuje fiktivnost, umělost tohoto světa, získává nadhled, a proto chápe více než dramatický hrdina, jenž je v zajetí svých osobních vášní, zájmů, představ.“⁵²

Jelikož se Kleist mylně domníval, že rytina, která mu byla inspirací, je dílem nizozemského mistra, zasadil děj do holandské vesnice. Na úrovni inspiračních zdrojů však nelze opomenout ani předlohu slovesnou, kterou byl Kleistovi Sofoklův *Král Oidipus*. „Vzor Oidipův a motiv soudnický mají společnou konsekvenci, že Kleistova veselohra jest, co do své techniky, dramatem analytickým, nikoli

⁵⁰ HELBLING, pozn. 40, s. 119.

⁵¹ Tamtéž, s. 124.

⁵² HOŘÍNEK, Zdeněk. *Kniha o komedii*. Praha: Scéna, 1992, s. 126-127.

progresivním.“⁵³ Struktura a ironie obsažená v Kleistově komedii pak určité elementy, které se vyskytují v právě v *Oidipovi*, také obsahuje. Děj, jehož cílem je odhalit pachatele, je poskládán z objevování nepřímých důkazů, které nakonec pomohou najít viníka, ironicky právě toho, kdo zločin sám vyšetřoval. Na druhou stranu v Sofoklově předloze hrdina sám věří ve vlastní nevinu a teprve během vyšetřování zjišťuje, že pachatelem je on sám, kdežto v *Rozbitém džbánu* hrdina o své vině od prvopočátku ví a naopak se snaží popírat ji rozličnými úskoky.⁵⁴ Kleist také velmi živě stupňuje hrdinskou historii onoho džbánu (na ploše popisu toho, komu dříve džbán patřil, přibližuje výjevy a postavy z dějin Nizozemska), avšak tato historie úmyslně paroduje homérovské pasáže.⁵⁵

Zvláštnost formy Kleistovy veselohry je dána její strukturou. Nedělí se na akty (je totiž jednoaktovkou), ale na výjevy (výstupy), kterých je celkem dvanáct doplněných ještě o výstup nazvaný přímo „*Poslední*“.⁵⁶ Vlastní text je psán v tzv. blankversu, tedy v nerýmovaném sylabotónickém zpracování „vznešených“ námětů.⁵⁷ Ve hře lze naléznout kromě postupů typických pro atelánskou frašku i odkaz na komedii dell'arte (komedii typů) a antický střepinový soud, primitivní formu přímé demokracie známou už z Aischylových děl.⁵⁸

Kleistův text poskytuje prostor k různým způsobům jeho uchopení, což je jistě jeden z faktorů, který přispěl k tomu, že *Rozbitý džbán* je i v dnešní době často inscenovaným kusem. Repliky jednotlivých postav nejsou jednosměrné a jednoznačné; v podtextu často skrývají další možné významy. Základní konflikt hry a vnitřní dramatické napětí se odráží v jazykové výstavbě. Postavy se bezděčně přeteknou nebo do jejich promluv vstupují zámlky, opakování slov v jiném kontextu či gestikulaci.⁵⁹

⁵³ FISCHER, 1912, pozn. 1, s. 134.

⁵⁴ HELBLING, pozn. 40, 120.

⁵⁵ Tamtéž.

⁵⁶ FISCHER, 1912, pozn. 1, s. 148.

⁵⁷ SLÁDEČEK, Martin, MICHKOVÁ, Helena (ed.). *Heinrich von Kleist, Rozbitý džbán*. Divadelní program. Činohra Národní divadlo Brno, premiéra 24. 4. 2015 v Mahenově divadle. Brno: Národní divadlo Brno, 2015, s. 9.

⁵⁸ Tamtéž, s. 26.

⁵⁹ MACURA, Vladimír. *Slovník světových literárních děl. Sv. I, A-L*. Praha: Odeon, 1988, s. 422.

2. 3 Postavy

Jména všech postav jsou volena tak, aby vypovídala něco podstatného o jejich charakterech. V osobních jménech Adama a Evy je skryta sarkastická narážka na milostný pár z ráje, ale role jsou vyměněny - Adam je svůdcem i zloduchem.⁶⁰

Adam je člověk arogantní, bez úcty k autoritě, který jedná bez ohledu na své postavení, bez citu pro spravedlnost, bez studu. Jeho postava je však zároveň velmi plastická a de facto ztělesňuje určitý paradox. Na jednu stranu totiž Adamovi schází morální odpovědnost a lze říci, že nepravda je jeho potěšením a takřka životní potřebou. Přesto na vesnici představuje autoritu a tamější lidé ho považují za dobrosrdečného, spravedlivého, opuštěného starého mládence. Ve volbě prostředků, jak dosáhnout svého, není nijak vybíravý; u mladičké dívky Evy využil neznalost písma. V průběhu hry se však ukazuje jeho bravurní schopnost lhaní teprve tehdy, má-li rovnocenné soupeře, tedy soudního radu a písaře v soudním přelíčení. Postava Adama se přímo nevymezuje vůči všeobecně platným lidským typům či molièrovským typům jako Tartuffe, ale má důrazný individuální povahopis.⁶¹

Vedle ústřední postavy Adama dramatik vytvořil řadu postav neméně ostře viděných, které lze rozdělit na selskou čtveřici (oba milenci se svými rodiči), soudcovskou trojici (Adam, soudní rada, písař) a epizodické figury služebných a paní Brigity. Služebné vykresluje Kleist stereotypně jako prosté, hloupé dívky, které Adamovi zahřívají lože a plní veškeré jeho příkazy. Paní Brigita charakterizuje pošetilost a pověřčivost vesničanů.⁶²

Představitelkami strany žalující jsou matka s dcerou. Matka Marta, porodní bába, je velmi tvrdošíjná, výřečná, přímočará, neústupná a svého práva se domáhá pravou selskou neoblomností. Naopak Eva působí jako nejsympatičtější osoba celé hry. Je si vědoma své čistoty a je velmi nešťastná, že se zklamala v Ruprechtovi, jenž jí nevěří a není natolik šlechetný, aby dobrovolně vzal na sebe vinu, přiznal se k rozbití džbánu a tak zachránil čest své dívky. Rodí se v ní takové city, které jsou hnací silou lidského jednání. Ačkoli Eva ani nesvádí, ani se nedá Adamem svést, přesto se stává příčinou jeho pádu. Adamova ďábelská zločinnost je silným

⁶⁰ KLEIST, pozn. 3, s. 106.

⁶¹ FISCHER, 1912, pozn. 1, s. 138-150.

⁶² Tamtéž, s. 145-146.

protikladem k andělské čistotě Evy. Někteří autoři pak docházejí při hledání symboliky až k tomu, že právě rozbitý džbán symbolizuje Evinu ztrátu nevinnosti.⁶³

Ruprecht Louža – v originále Ruprecht Tümpel (něm. „kaluž“)⁶⁴ – neoplývá vysokou inteligencí, sličností ani krásnou mluvou. Jadrnými slovy popisuje svou prvotní vášeň k Evě. Ve chvíli, kdy mu žárlivost zaslepí zdravý úsudek, stává se z něj surovec. Velký vztek v něm vyvolá fakt, že on sám se zřekl nočních návštěv své milované, kterou však místo něj navštěvuje jiný.

Selsky vychytralý je písař Světlík (v něm. originále Licht, tedy „světlo“), jenž je určitým přechodovým můstkem ze sféry selské k úrovni vzdělců. Je pokorný k představeným a laskavý k vesničanům. Sám by jednou chtěl nastoupit na místo Adama. Jméno Světlík pak naznačuje, že jde o chytrého člověka, kterému je brzy vše jasné.⁶⁵ Implikuje však také jistou vychytralost. Výklad jeho jména je tak obdobně dvojznačný jako sám charakter postavy: na jednu stranu totiž vyšetřované záležitosti Světlík objasňuje (vrhá na ně světlo), na stranu druhou nezapomíná přitom sledovat i zájmy vlastní. Z této perspektivy je tak jeho jméno ukázkou již zmiňovaného Kleistova smyslu pro ironii.⁶⁶

Pánek (v originálu Walter) je tím, kdo řídí, spravuje.⁶⁷ Soudní rada, který teprve zjišťuje místní poměry, je vážný, důstojný a lidský. Vůči Evě se nenechává omezovat literou zákona. Naopak Adamovo nekorektní jednání mluvou potichu ke svědkyni Evě nekompromisně slovně odsuzuje, avšak nejde mu až tak o pravdu, nýbrž o autoritu vrchnosti vůči prostému lidu.⁶⁸

2. 4 Stručná inscenační historie hry

Dramatický text *Rozbitého džbánu* má scénický potenciál a lze ho různě interpretovat a inscenačně rozvíjet. Oplývá místy až rozvernou komediálností, současně ale i naléhavostí. Příznačným rysem Kleistova dramatu je výrazný kontrast mezi symbolickou staticností do prostoru aranžovaných postav a

⁶³ HELBLING, pozn. 40, s. 124.

⁶⁴ KLEIST, pozn. 3, s. 454.

⁶⁵ Tamtéž, s. 451.

⁶⁶ HELBLING, pozn. 40, 124.

⁶⁷ KLEIST, pozn. 3, s. 452.

⁶⁸ FISCHER, 1912, pozn. 1, s. 145-148.

dynamicky vypjatým vzrušeným dialogem. Z textu je patrné, jaké přesnosti je v drobnostech třeba, aby celek byl reálný a uvěřitelný.

Navzdory výše uvedeným kvalitám pronikal do repertoáru divadel *Rozbitý džbán* velmi pomalu. Soukromé představení v Drážďanech, které se chystalo za tamějšího Kleistova pobytu (1807-1808), se nakonec neuskutečnilo, zmiňovaná Goethova inscenace ve Výmaru byla hned po premiéře stažena z repertoáru (za což však veškeré kritiky vinily výlučně autora). Další pozornosti se hra znovu dočkala až v roce 1816 v Mnichově, ovšem nevzbudila velkou pozornost.⁶⁹

Prvního úspěchu dosáhl *Rozbitý džbán* 28. září roku 1820 na městské scéně v Hamburku. O dva roky později se v Berlíně na programu udržela veselohra opět jen po tři reprízy.⁷⁰ Repertoárovou hrou se stal *Rozbitý džbán* až od poloviny devatenáctého století, a to zásluhou vídeňského provedení, přesněji řečeno zásluhou představitele Adama.⁷¹ Karl La Roche⁷², který se prý jako první dokázal vcítit nejen do postavy, ale i do Kleistova stylu, hrál roli od premiéry 2. března roku 1850 a sklízel v ní úspěchy ještě o čtvrtstoletí později.⁷³

Hojněji se začala uvádět až v druhé polovině devatenáctého století. V současnosti je považována za jedno z vrcholných děl německé veseloherní tvorby a téměř každou sezónu se objeví na jevišti některého německy hrajícího divadla.⁷⁴

Česká premiéra hry se konala až 9. dubna roku 1910 v Městském divadle na Královských Vinohradech. Inscenace se nedočkala výraznějšího úspěchu, dosáhla čtyř repríz. Poskytla však možnost Karlovi Hugovi Hilarovi, aby v kritice vyjádřil vlastní pronikavé pochopení hry, které uvedl v časopise *Divadlo* 20. dubna roku 1910.⁷⁵ Český úspěch zažila veselohra mnohem později, avšak ve stejném divadle, a to v roce 1939 pod režijním vedením Františka Salzera. V novém nastudování uvedl komedii v rychlejším tempu a plynulém rytmu. Využil otáčivé hlediště, které

⁶⁹ KLEIST, pozn. 3, s. 115-116.

⁷⁰ Tamtéž, s. 118.

⁷¹ Tamtéž.

⁷² Německý charakterní herec. Působil od roku 1833 ve vídeňském Burgtheatru (poslední vystoupení 1880). Vynikal zejména jako charakterní komik a představitel bonvivánů. Viz Tamtéž, s. 459.

⁷³ Tamtéž, s. 118.

⁷⁴ MACHAČÍKOVÁ, Markéta (ed.). Heinrich von Kleist, *Rozbitý džbán: klasická komedie o jedné malé kauze*. Divadelní program. Činohra Moravského divadla Olomouc, premiéra 17. 1. 2014. Olomouc: Moravské divadlo, 2014, s. 9.

⁷⁵ KLEIST, pozn. 3, s. 119.

umožňovalo pohled na Adamovo sídlo ze všech stran. Z několika dalších úspěšných uvedení se zapsala zejména inscenace Aleše Podhorského v Národním divadle v roce 1944⁷⁶ s Václavem Vydrou starším v roli Adama, které herec vtiskl osobitou povahu.⁷⁷ Od roku 1952 pak vzniklo na třicet českých inscenací *Rozbitého džbánu*, jen mezi léty 1952-1956 jich bylo šestnáct, přitom zejména ty, které byly uvedeny v posledních dvou desetiletích, se přílišného úspěchu nedočkaly.⁷⁸

Např. ve stejném roce uvedení olomoucké inscenace (2014) uvedlo *Rozbitý džbán* také ve Východočeské divadlo Pardubice v režii Víta Vencla. Podle kritik bylo jeho pojetí rozvláčné, nudné a kvůli přílišné „pohybové“ a „dialogové barevnosti“ působily některé obrazy nepřehledně až chaoticky. Podle Jany Sekerové se navíc z inscenace vytratily veškeré metafory a překlad Jindřicha Pokorného (který byl užit i v případě Moravského divadla Olomouc) postrádal s ohledem na archaičnost také na údernosti.⁷⁹ Diváky tak zaujala především scéna, která byla postavena „naruby“ a herci jako by se procházeli po stropě. Jak ale uvedla další z kritických recenzí, „ani scéna nedokáže vše zachránit. V průběhu představení se totiž objevuje mnoho hluchých a občas i zmatených míst, kdy se diváci nejenže nesmějí, ale dalo by se říci, že buď tápou, nebo se nudí.“⁸⁰

⁷⁶ Premiéra 29. ledna 1944.

⁷⁷ KLEIST, pozn. 3, s. 19-20.

⁷⁸ MACHAČÍKOVÁ, pozn. 74, s. 11.

⁷⁹ SEKEROVÁ, Jana. Rozbitý džbán shodil nabitou sezónu. In: *Pardubicepodlevas.cz* [online]. 17. 2. 2014 [cit. 15. 3. 2017]. Dostupné z: <<http://www.pardubicepodlevas.cz/co-hybe-pardubicemi/rozbity-dzban-shodil-nabitou-sezonu>>

⁸⁰ PLEŠKOVÁ, Kristýna. Rozbitý džbán v Pardubicích je plný otazníků. Chybí mu jiskra. In: *Topzine.cz* [online]. 3. 4. 2014 [cit. 15. 3. 2017]. Dostupné z: <<https://www.topzine.cz/recenze-rozbity-dzban-v-pardubicich-je-plny-otazniku-chybi-mu-jiskra>>

3 DVĚ INSCENAČNÍ PODOBY HRY

3. 1 Rozbitý džbán – Moravské divadlo Olomouc

Režie Kleistovy veselohry se v případě Moravského divadla Olomouc ujal Peter Gábor, který je současným ředitelem činohry Národního divadla moravskoslezského v Ostravě. V minulosti však s olomouckým divadlem dlouhodobě spolupracoval, resp. zastával v něm tutéž pozici, na jaké nyní působí v Ostravě. Jeho posledním režisérským počinem před Kleistovým *Rozbitým džbánem* bylo v Moravském divadle Olomouc nastudování Shakespearovy komedie *Mnoho povyku pro nic*, a to v roce 2004.⁸¹

Jako hostující režisér se tak Gábor v Olomouci mohl sám ujmout inscenace Kleistova textu, přičemž v době, kdy byl činný jako šéf olomoucké činohry, nastudoval tamní soubor pod režisérským vedením Zbigniewa Zasadnyho Kleistovu *Katynku z Heilbronn*. Kleistovo dílo tak Gáborovi při nastudování *Rozbitého džbánu* již rozhodně nebylo cizí, což by bylo zároveň možné považovat také za jistou devizu pro uchopení látky a její dramatické ztvárnění. Konkrétně se *Rozbitý džbán* na scénu Moravského divadla Olomouc vrátil po šedesáti letech, kdy jej poprvé režíroval Julius Lébl.⁸² Dramaturgyně Markéta Machačíková pak oproti druhému porovnávanému nastudování dala přednost překladu Jindřicha Pokorného z roku 1980.

⁸¹ KRESTA, David. Činohra Moravského divadla Olomouc uvede *Rozbitý džbán*, komedii o soudci, který má usvědčit sám sebe. In: *Moravskedivadlo.cz* [online]. 14. 1. 2014 [cit. 15. 3. 2017]. Dostupné z: <<http://www.moravskedivadlo.cz/moravske-divadlo/prectetesi/aktuality/?s=detail&id=545>>

⁸² PROCHÁZKA, Jan. V Moravském divadle se budou sbírat střepy *Rozbitého džbánu*. In: *Moravskedivadlo.cz* [online]. 17. 1. 2014 [cit. 15. 3. 2017]. Dostupné z: <<http://www.moravske-divadlo.cz/moravske-divadlo/prectetesi/napsalionas/v-moravskem-divadle-se-budou-sbirat-strepy-rozbiteho-dzbanu/?s=detail>>

3. 1. 1 Dramaturgicko-režijní východisko

Inscenační dějiny kusu dokládají snahy režisérů text zhustit, a podpořit tak vnitřní tempo a dynamiku děje.⁸³ Gábor se však při vlastním zpracování pevně držel původního textu. Vyškrtnout některá dějově retardující místa, kvůli nimž inscenace nabývá vleklého tempa a stává se s postupujícími výjevy únavnou, by přitom nebylo na škodu. Např. během úvodní rozmluvy rychtáře Adama s písařem Světlíkem Adam zdůrazňuje své vůdčí postavení, a to navzdory tomu, že právě Světlík má být tím, kdo na věci vrhá světlo a má být selsky vychytralý, přitom se ale chová pouze jako vystrašený a úlisný poskok; obdobně inscenaci neprospívá ani závěrečné udobření milenecké dvojice, která se velmi dlouho a nevkusně „miliskuje“ a válí po podlaze.

Naopak některé scény v Gáborově pojetí by si zasloužily poněkud hlubší a výrazově závažnější vyjádření – např. při nabádání Adama soudním radou Pánkem, aby soudní proces ukončil, jelikož množství důkazů proti jeho osobě je zničující, Pánek namísto toho, aby dal najevo emoce jako rozhořčení, zlost či pohrdání nad Adamovou arogancí, pouze dvakrát zcela klidně a suše Adamovi oznámí, že je na čase onu frašku již ukončit.

Peter Gábor k režii veselohry dle vlastních slov přistoupil jako k materiálu, jehož aktuálnost přetrvala do dnešní doby a který v mnoha směrech reflektuje svět, v němž dnes žijeme. „Je zde ukázána nedokonalost justice a zákonů, neustálé překrucování pravdy. Kleistova satira je zrcadlem dnešní společnosti se všemi těmi politiky, co také pořád lžou.“⁸⁴ To, co jej na hře dále zaujalo, byl vytříbený slovní humor, trefné dialogy a mnohoznačnost promluv, umožňující různost interpretací.⁸⁵ To vše jsou zároveň východiska, která Gáborovi posloužila k utvoření jeho dramaturgické koncepce, za jejíž cíl lze (s ohledem na jeho vyjádření) považovat zpracování látky v duchu blízkém i dnešnímu divákovi. Je však samozřejmě otázka, do jaké míry se mu to podařilo.

Kleistova hra rozhodně nepatří mezi tituly klasické dramatické tvorby, o kterých by bylo možné říci, že navzdory dávné době vzniku je text „nadčasovým“, a inscenátoři tedy nemusí vyvíjet žádné úsilí v ospravedlnění jejich výpovědní

⁸³ KLEIST, pozn. 3, s. 115-123.

⁸⁴ HRADILOVÁ, Vlasta. Rozbitý džbán se po šedesáti letech vrací. *Právo*. 16. 1. 2014.

⁸⁵ Tamtéž.

hodnoty pro přítomnost. Jak z hlediska samotné zápletky, tak i užitých stylových prostředků je zřejmé, že hra se vztahuje k dobovým reáliím, které jsou samozřejmě dnešnímu divákovi cizí. Např. tvrzení jednoho z recenzentů J. P. Kříže, že zápletka dokonale vystihuje „dnešní zametání kauz pod koberec, umění proměnit každou lež v právníckou pravdu“⁸⁶, se pak v tomto kontextu jeví spíše jako nadsazené. Kleist o satirické vyznění neusiloval a prvoplánově společensko-kritickou intenci prisuzovali této veselohře až kritici 20. století.⁸⁷

Jako objektivní a pravdě nejbližší zhodnocení sociálně kritických aspektů textu hry se může jevit závěr Alexandra Dejče, který již v roce 1968 napsal, že hledat v *Rozbitém džbánu* důslednou sociální satiru by bylo přehnané. Kleist podle něj „nepředkládal divákovi žádné zobecňující vývody o všeobecné prodejnosti a licoměrnosti soudnictví.“⁸⁸ Ve skutečnosti podle Dejče dramatik zobrazil odporné pletichy svého hrdiny v dosti neškodných tónech. „V *Rozbitém džbánu* není ani hněv, ani rozhořčení. Nade vším vládne dobromyslný úsměv,“ píše.⁸⁹ Ve snaze přesněji určit míru a způsob tendenčnosti hry uzavírá Dejč své zhodnocení konstatováním, že za ovzduším malého vesnického světa, zobrazeného jako komedie, přesto nemohl divák nepocítit sociální význam charakterů a situací. „Třebaže o to autor záměrně neusiloval, prosvítal za nevinným humorem ostře kritický vztah k životu, který tento umělec pravdivě zobrazil.“⁹⁰

Z inscenace, označené podtitulem „klasická komedie o jedné malé kauze“, je patrné, že režisér zachoval žánr hry, který však místy posunul až do roviny frašky, když na Kleistovy situace „zavěsil“ množství gagů a lascivních vtipů nezřídka postavených na sexuálních narážkách („tady by se to jen pářilo a kotilo“) a např. i obecném pojetím postav děveček jako laškujících sexuálních objektů. Jedním z opakujících se stereotypních prvků inscenace je pak také jejich neustálé mňoukání při každém vyslovení slova „kočka“, které má asociovat starého mlsného kocoura Adama (posledním slyšeným zvukem inscenace je taktéž kočičí zamňoukání). Záhy

⁸⁶ KŘÍŽ, Jiří P. Vrahem není zahradník, nýbrž belzebub. *Právo*. 25. 1. 2014.

⁸⁷ Patřili mezi ně kupř. významný marxistický kritik Georg Lukács nebo Naum Berkovskij. Viz KLEIST, pozn. 3, s. 111.

⁸⁸ DEJČ, Alexander: *Sudby poetov* (1968). Viz KLEIST, pozn. 3, s. 111-112.

⁸⁹ Tamtéž, s. 112.

⁹⁰ Tamtéž.

se ale potvrdí známá pravda, že opakovaný vtip přestává být vtipem a že revuálně pokleslejší výstupy ve svém konečném důsledku otupují satirický podtext hry.

Naopak narážek politických se diváci v Gáborově pojetí prakticky nedočkali – a to navzdory tomu, že z výše uvedeného je zřejmé, že právě nadčasovost na úrovni politické je tím, co by mělo na Kleistově textu stále bavit. Jak však konstatovala další kritika, Gáborova sázka na povrchní žertování, které nezdá se v oblasti sexuální balancovalo na hranici vkusu, režisérovi nevyšla a „publikum se smálo jen zřídka.“⁹¹ Ačkoliv se tedy Gábor snaží navodit po celý čas inscenace spíše odlehčenou atmosféru, která by měla dávat větší prostor pro komiku, paradoxně tím zbavil Kleistův text jeho vrstevnatosti a podtextu, který by bylo možné (i komediálně) zúročit. Autorova pointa se pak v závěrečné scéně více než cokoliv jiného posunula spíše do roviny rozpačitého gesta.

Příběhu inscenátoři ponechali historizující realie i ukotvenost postav v dobové společenské hierarchii (děvečky jsou jako ženy nízkého postavení stylizovány do klasické podřízené role žen sloužících svému pánovi, a to i k jeho potěšení jako postelový doplněk, písař Světlík je svému šéfovi pouhou „podržtaškou“, nemůže se plně projevit, a to jak kvůli tomu, aby ho Adam nevyhodil, tak rovněž kvůli společenskému postavení, které má atd.).

Pokud by dramaturgie přistoupila ke hře ve snaze upozornit na „nedokonalost justice a zákonů“ či „neustálé překrucování pravdy“ a snažila se v postavě soudce Adama postihnout rys dnešních „prolhaných politiků“, jak se vyslovil sám režisér Gábor, znamenalo by to podchytit v textu dramatické situace a momenty v jednání postav, v nichž se koncentruje satirický podtext, a jevištními a hereckými prostředky je vyhrotit. To se však v případě Gáborovy inscenace neděje. Avizovaná aktuálnost, spojitost se současností a „nestárnoucí“ téma hry se v případě této konkrétní inscenace stává pouhou proklamací režiséra a dramaturgyně Machačíkové. Diváci jen a pouze přihlížejí vesnické frašce z 19. století.

Z recenze Jana Procházky je pak evidentní, že tento krok se rozhodně nevyplatil a zejména absentující schopnost tvůrčího týmu zpracovat Kleistův text

⁹¹ CUKROVÁ, Hana. Rozbitý džbán ztratil v Olomouci vtip. Vyvolá spíš rozpaky. In: *Topzine.cz* [online]. 11. 3. 2014 [cit. 16. 3. 2017]. Dostupné z: <<https://www.topzine.cz/recenze-rozbity-dzban-ztratil-v-olomouci-vtip-vyvola-spis-rozpaky>>

způsobem odpovídajícím dnešní době pak Gáborovu inscenaci připravila o jakoukoliv diváckou atraktivitu. „Střepy prý přinášejí štěstí. V případě nového představení Moravského divadla s příznačným názvem *Rozbitý džbán* je však otázkou, zda toto pořekadlo platí. Ono totiž není moc o co stát. Paradoxně za to ale nemohou herci. Spíš dramaturg. Tahle dvě stě let stará fraška se totiž vůbec neměla dostat na jeviště.“⁹² Ještě ostřeji se vyjádřila Tereza Hýsková: „Celé provedení je klasičtější než klasické a hlavně zoufale nijaké. Týká se to scény, kostýmů, hudby i hereckých výkonů.“⁹³ V Moravském divadle podle ní tentokrát vznikla „prázdná inscenace“ a doporučuje, aby po vzoru klasiků při dalších reprízách raději rovnou zamkli hlavní vchod.⁹⁴

3. 1. 2 Výprava a hudba

Autorem scény olomouckého představení je jevištní výtvarník David Bazika. S ohledem na to, že dům soudce Adama může budit dojem spíše prostého obydlí - což víceméně nekoresponduje s tím, že Adam je nejváženější osobou vesnice, ani s tím, jaká by mohla být představa holandského obydlí (tedy příbytku bohatého a pestrého, jak jej popsal v předchozí kapitole citovaný Grossman) -, by bylo možné polemizovat o tom, nakolik Bazika naplnil původní představu Kleista o scénickém pojetí. Ač totiž samy scénické poznámky nic specifického neobsahují, lze předpokládat, že nejvýše postavená osoba v obci ani podle Kleistovy vlastní představy neobývala světnici připomínající spíše obydlí chasy.

Na druhou stranu Bazika navodil jistý kontrast mezi uzavřeností prostoru, v němž se děj hry odehrává, a hloubkou jeviště, jehož hranice nejsou přesně vytýčeny. Domov soudce Adama je tak v inscenaci propojen s venkovním prostorem bez jakékoli – byť zlehka naznačené – separace. Výprava se vyhýbá jakékoli holandské idyle a neulpívá na zbytečnostech. V předním plánu jeviště je pódium, kde se uskutečňuje převážná část herecké akce. Na první pohled upoutají stohy dokumentů a papírů po obou stranách scény, které se vrší až ke stropu a představují soudní síň. Tato „Babylónská věž“ z dokumentů pak s největší

⁹² PROCHÁZKA, pozn. 82.

⁹³ HÝSKOVÁ, Tereza. Nuda v Olomouci. In: *Divadelni-noviny.cz*, [online]. 4. 4. 2014 [cit. 16. 3. 2017]. Dostupné z: <<http://www.divadelni-noviny.cz/rozbity-dzban-olomouc-recenze>>

⁹⁴ Tamtéž.

pravděpodobností symbolizuje laxní přístup k úředním spisům, lhostejnost a pohrdavost vůči prostým občanům, stává se symbolem nicnedělání, lenosti Adama, který prakticky nic neřeší, jen spisy zakládá, až se vrší do stropu, a „věže“ z nich postavené nabírají gigantických rozměrů. Celý zadní plán je tvořen klikatou cestou, na níž díky bílé barvě (naznačující roční dobu, kdy se děj odehrává) procházející postavy zanechávají stopy právě jako ve sněhu. Dojem, že se jedná o skutečnou v dále mizící cestu, je umocněn za pomoci perspektivy.

V pravé části jeviště jsou umístěna kamna, ale středobodem je postel, která v průběhu inscenace mění svou znakovou funkci (slouží také jako soudní lavice a následně i jako jídelní stůl). Vlevo se nachází psací stůl, po jevišti je rozházeno několik kusů dřevěného nábytku – židle, stoličky či verpánek, to vše vyvedeno v přírodních materiálech. Využití rekvizit je relativně úsporné, po celé scéně jsou rozházeny papíry, úřední dokumenty, které opět symbolizují neúctu soudce Adama k úřadu. Užití barevné spektrum se drží zemitých tónů – béžové, hnědé a černé barvy, ty jsou pak doplněny barevnými prvky na kostýmech a kostýmních aplikacích z dílny Marty Roszkopfově (kostýmy viz Příloha č. 2).

Roszkopfová vytvořila pro inscenaci oděvy kombinující v sobě prvky dobové se současnými, přitom respektující výše zmiňované tlumené barevné spektrum. Ačkoliv většina postav si během přelíčení odkládá svrchní části oděvu, i poté se kostýmy drží úsporných barevných kombinací a maximálně se odhaluje např. bílá košile. Jako barevný protiklad pak působí kostýmy děveček, jejichž čepce jsou ve světlých odstínech. Kostýmy spolu navzájem korespondují jak po stránce barevné, tak po stránce materiálové. Dominantu tvoří pokrývky hlav mužských i ženských postav, které v některých případech nabývají až gigantických rozměrů.

V oděvu soudního rady Pánka dominuje černá, obdobně jako v případě ostatních postav. Opět černý kostým písaře Světlíka je pak ozvláštněn bílým límečkem. Obdobně tříští černé šaty paní Marty Koulové a paní Brigity bílé doplňky v podobě rukaviček či čepce. Postava Evy jako jediná vyčnívá díky červenému čepci, což koresponduje s tím, že svým čistým charakterem se všem ostatním postavám vymyká. Ostrá červená barva jejího čepce symbolizuje lásku,

oddanost, odhodlanost.⁹⁵ Sluha svým zevnějškem stvrzuje chudinský původ, stejně tak i profesi. Grotesknost i vyšší věk postavy paní Brigity podtrhují černé kulaté brýle se silnými obroučkami. Co se kostýmů týká, nelze také přehlédnout nápadné sněžnice, které má v úvodu inscenace na nohou písař Světlík, což má evokovat zimní období, v němž se děj odehrává. Proto kostýmy dalších postav doplňují také šály, zimní palcové rukavice a kožešinový rukávník.

K vytvoření iluze zimního období užívají inscenátoři také osvětlení. Po celou dobu inscenace je tak shora osvětlen pouze přední plán scény, nejdříve méně zřetelně, později mnohem jasněji. Zapálená svíčka napomáhá k vytvoření atmosféry chladného zimního dne. Zimní období, ale i prostředí a nálady pak umocňují rozličné efekty. Např. dopadající sněhové vločky na probouzejícího se Adama evokují chladné ráno. Z dalších efektů zaujmou např. ty pyrotechnické, kdy při Adamově útěku po výbuších zahálí jeho postavu hustý kouř, s čímž koresponduje také výrok paní Brigity – „byl to čert, možná sám Belzebub“.

Hra nevyžaduje žádné změny scény, veškeré drobné proměny probíhají za zvuku hudby přímo před zraky diváků a podílí se na nich sami herci. Hudba v inscenaci je nediegetická a napomáhá navozovat patřičnou atmosféru doby a prostředí, ovšem není natolik výrazná, aby se stala stylovou dominantou inscenace, což nejspíš nebyl ani záměr inscenátorů. Zvolený hudební podkres koresponduje s veselohrou (tj. dobová lidová „kutálka“ z počátku 19. století, přičemž mírně matoucí může být podobnost s tradiční lidovou německou dechovkou).

3. 1. 3 Herecká složka

Kleistovou snahou bylo vytvořit realistické figury, do nichž vložil odpozorované charakteristické rysy lidí tehdejšího pruského venkova. Ve způsobu, jímž figury a zápletky vystavěl, se projevil právě jeho realistický smysl pro plastičnost charakterů, schopnost vystihnout jejich psychologický základ, a to aniž by se vyhýbal i prostředkům fraškovitým. Navzdory tomu však tyto autorovy

⁹⁵ Většina významů červené barvy byla metaforicky odvozena z její podobnosti s krví. Považuje se za symbol lidského těla, energie, odvahy, ale i mužského principu a hněvu. Viz ČERNÝ, Jiří, HOLEŠ, Jan. *Sémiotika*. Praha: Portál, 2004, s. 197.

záměry Gáborova inscenace prakticky nebere v potaz, herecké výkony hraničí se šablonovitostí, což dokládá i jedna z mnoha publikovaných recenzí, tvrdící, že herectví v této inscenaci se vyznačuje rutinovaností a šaržovitostí⁹⁶ (inscenační tým, osoby a obsazení viz Příloha č. 3).

Inscenační historie hry pak také dokládá, že duchaplná komika Kleistovy veselohry vyzněla vždy nejlépe v takovém provedení, ve kterém dbali inscenační tvůrci o svižné tempo dialogů a dějový spád bez zbytečných pomlek⁹⁷, což se opět v případě Gáborova pojetí – kdy původní text nebyl de facto nijak krácen a ani upraven – neděje. Výsledné provedení tak spíše nudí, než baví. Stejně tak v Gáborově inscenaci nebyl vytvořen prostor pro výraznější diferenciaci hereckého stylu v uchopení jednotlivých postav. Zaujmou tak spíše některé detaily než celková charakteristika.

Hrubozrnný a smyslný soudce Adam soudí v podstatě vlastní vinu (z níž se pokouší vylhat) a snaží se vyhnout nejen odsouzení na úrovni zákonné, ale také společenské, a to neustálým vymlouváním se, změnami tvrzení apod. (proto je při této roli stěžejní zejména mluvená složka). Právě v kontextu svého vlivu by měl Adam budit také respekt, příp. strach, přitom ale právě milostná eskapáda, v jejímž důsledku je zraněný a má potlučený nos a nohu (což také předepisuje text), jej záměrně zlidšťuje a činí jej v jeho snahách spíše komickým. Role Adama je zároveň tou, na níž nejvíce závisí dynamika jevištního dění; jeho promluvy jsou spjaty s výraznými gesty a pohybem postavy na scéně. Ačkoliv hra neobsahuje téměř žádné scénické poznámky vztahující se k výrazu Adamovy postavy v rámci promluv, je zřejmé, že notná část komického efektu situací vychází právě z kontrastu mezi soudcovskou přetvářkou a mimikou, která soudce neustále usvědčuje z nepravdy. Jak konstatuje např. Hans Joachim Schrimpf, právě ve fyziologicky, živočišně

⁹⁶ „Mezi herci nikdo nevyčnává, nikdo nezáří, nikdo neselže. Stanislav Šárský prostě hraje starého oplzlého soudce, Ivana Plíhalová rozlícenou vdovu, Vendula Fialová její zamilovanou dceru a tak dále. Jako podle učebnice...“ Viz HÝSKOVÁ, pozn. 93.

⁹⁷ Jedním z prvních velkých představitelů této postavy byl Theodor Döring v berlínské inscenaci z roku 1844. Vévodil prý jevišti z výše své soudcovské stolice a hrál v neustálém neklidném pohybu, s prudkými změnami v intonaci mluvy, kterou nadto ještě výrazně rytmižoval. V českém prostředí se obdobným způsobem zhostil této role Vladimír Řepa v inscenaci Františka Salzera, která vznikla roku 1939 v Městském divadle na Královských Vinohradech. Jindřich Vodák o jeho ztvárnění uvedl, že hrál s „okázalou převahou zastrašování, vykřikování, neurvalého odrážení“, ale také „s překotnou nebo nadbíhavou úlisností“, a přitom „z obratu do obratu, v jednom trysku.“ Viz KLEIST, pozn. 3, s. 118-120.

založené titulní postavě dokázal Kleist oživit tradici antické frašky.⁹⁸ „Rychtář Adam je se svým zraněním na hlavě, poškrábaným obličejem, natlučeným nosem, oteklou nohou, chybějící parukou a koňskou nohou i bez ohledu na řeč a dějové skutečnosti přímo živoucí pantomima, která prochází celou hrou.“⁹⁹

Roli záletného soudce Adama ztvárňuje v olomoucké inscenaci Stanislav Šárský, který se po několikaletém působení v pražském Švandově divadle stal novým členem olomoucké činohry. Ústřední postavu hraje po celou dobu v nezměněné poloze, ve které se snoubí bohorovnost s lhostí k okolí. Využívá množství rozmáchlých gest, která však nejsou propojena s vnitřním obsahem situace, a stávají se po chvíli pouhou manýrou. V málo propracovaném způsobu mluvy často zaniká vtipná pointa replik, přičemž nezřídka je představiteli Adama také obtížné rozumět. Na to poukazuje např. i Hana Cukrová, podle jejíhož názoru právě kvůli nesrozumitelnosti mluveného projevu Šárského mohli mít diváci při začátku představení problém orientovat se v ději.¹⁰⁰ A co je hlavní, režisér nevedl herce tak, aby divák pocítil zřejmý zlom v taktice Adama ve chvíli, kdy zjišťuje, že před odhalením pravdy již není úniku. Ačkoliv tedy v momentě Adamova odhalení konečně dochází k „akci“, která má spád - Adam je zatlačen do kouta, vrhnou se na něj vesničané, kteří svrhnou soudcovský stůl i s lavicemi a s verpánkem mu hrozí, a on se rozhodne uprchnout -, jeho postavě v tuto vypjatou chvíli schází jakýkoliv výraz, který by značil obavy či vyděšení. Rovněž v pohybové složce nebylo využito možností, které tato role nabízí.

Za nejobtížnější pro ztvárnění lze pak považovat postavu mladé a naivní Evy. Měla by působit uvěřitelně – ostatně ve hře je její čest a celý probíhající soud více soudem právě o její počestnosti než o tom, kdo je zodpovědný za rozbití džbánu. Eva během celé hry čelí podlým výpadům soudce Adama, ale také podezření sousedů a vlastně i své matky a přítele Ruprechta z nevěry. Musí však právě v zájmu svého milého i nadále lhát, čímž v její postavě rezonuje na jednu stranu čest a na stranu druhou snaha za každou cenu – a to i za užití lži – v zájmu Ruprechta zatajit pravdu. Vendula Fialová se role Evy zhostila s přirozeným nasazením, avšak ani jí se nepodařilo překročit stín předepsané postavy

⁹⁸ KLEIST, pozn. 3, s. 114.

⁹⁹ Tamtéž.

¹⁰⁰ CUKROVÁ, pozn. 91.

„zamilované naivní dívky“. Obdobně je to i v případě Marty Koulové, Eviny matky, vdovy a žalobkyně v jedné osobě, kterou ztvárnila Ivana Plíhalová. Ta pouze urputně – přesně jak jí to role předepisuje – lpí na tom, aby zjistila, kdo jí rozbil džbán, prakticky bez ohledu na vedlejší škody (ačkoliv se samozřejmě snaží, aby čest její dcery nedoznala úhony). Výkon Plíhalové je v každém případě živelně komediální, plný variovaných emocionálních výbuchů.

Patřičné vzrušení vnáší na jeviště ale až Vlasta Hartlová ztvárňující paní Brigitu, korunní svědkyni, která sice viděla viníka při činu, avšak kvůli kulhání jej považuje nakonec za čerta. Výkon Hartlové v této veskrze komické roli je nepřehlédnutelný. Svou postavu uchopila s osobitou nadsázkou, s bohatou hereckou fantazií v temperamentním, místy možná a přespříliš expresivním výkonu. Herečka v této inscenaci spolu s režisérem posunuje dramatikův obraz k jemné groteskní karikatuře, jejíž ztvárnění pak divák ocení a skutečně od srdce se konečně zasměje.

Za zmínku pak stojí ještě postava soudního rady Pánka v podání hostujícího Josefa Bartoně, který přijíždí na inspekci, a stává se tak živoucím důvodem, proč Adam nesmete celý případ urychleně ze stolu. Bartoňově Pánkovi neschází charisma, odhodlanost a zároveň ani elegance a noblesa. Přirozený respekt budí už svým příchodem na scénu, a to i díky svému až chorobně znějícímu hlasu, který je pro Bartoně charakteristický. Originalitu projevu přitom nenahrazuje povrchní atraktivností. Postava je vytvářena velmi prostými a čistými prostředky. I ty však stačí na to, aby pod jejím klidným a vyrovnaným zevnějškem objevoval divák bohatý citový fond, jako je vážný a mravně nekompromisní vztah k životu a justici. Výkon Josefa Bartoně je realisticky věrohodný a emočně působivý. Postava však zároveň vytváří i dominantu důležitou pro výklad postav dalších. Hraje energického a čínorodého muže, jenž s profesionální rutinou zvládá překerní stav věcí a záhy v něm získává převahu. V jeho znělém mluveném projevu navíc Kleistova slova dostávají skutečný obsah.

3. 2 Rozbitý džbán – Národní divadlo Brno

Inscenace *Rozbitého džbánu* na prknech brněnského Národního (Mahenova) divadla byla svěřena zkušenému režisérovi Martinu Františákovi, který má na kontě již více než šest desítek jevištně zpracovaných titulů, a to jak z oblasti klasických literárních děl, tak i adaptací filmových předloh či současných českých dramat. Jedním z Františákových prvních inscenačních počínů pak byla shodou okolností Kleistova *Katynka z Heilbronn* (tehdy Františák působil pouze jako asistent režie).¹⁰¹

Pro inscenaci Národního divadla Brno vznikl také nový český překlad od Kateřiny Bohadlové, který se tak přidal ke třem již existujícím (od Ladislava Quise, Pavla Eisnera a Jindřicha Pokorného).¹⁰² Překlad Kateřiny Bohadlové je více současný, vyhýbá se archaismům a aktualizuje i vulgarity, oproti předchozím českým verzím textu pozměňuje také jména postav (resp. ponechává jim jejich originální německá jména) a názvy profesí. Německá jména v překladu Kateřiny by mohla v určitém slova smyslu vést k vytracení významů, které obsahovaly starší překlady (nelze a priori předpokládat, že publikum bude zběhlé v němčině a mluvící jména jako Licht, Pfaul si přeloží do mateřštiny – vybrané rozdíly v překladech viz Příloha č. 1). Kromě toho je aktualizován slovosled tak, aby odpovídal současné mluvě.

3. 2. 1 Dramaturgicko-režijní východisko

Brněnský tým, stejně jako Gábor, který inscenaci uvedl v Olomouci, považoval hru za nadčasovou a uplatnitelnou i na mechanismy fungující v dnešní společnosti. „Je to hra s univerzální platností, podvodníci a vykukové žijí v každé době. Vždy také platí, že boží mlýny melou pomalu, ale jistě,“¹⁰³ vysvětlila Kateřina Bohadlová, čím je podle ní Kleistovo dílo výjimečné.

¹⁰¹ Tato inscenace z roku 1998 v režii Martina Tichého byla vytvořena na scéně Divadelní fakulty JAMU Brno (Studio Marta), a to pod názvem *Katynka z Heilbronn neboli Zkouška ohněm* Premiéra 8. prosince 1998.

¹⁰² SLÁDEČEK, MICHKOVÁ, pozn. 57, s. 30.

¹⁰³ GILLÍKOVÁ, Kristýna. Rozbitý džbán se vrací na prkna Národního divadla Brno v novém překladu. In: *Munimedia.cz* [online]. 24. 4. 2015 [cit. 19. 3. 2017]. Dostupné z: <<http://www.munimedia.cz/prispevek/rozbity-dzban-se-vraci-na-prkna-narodniho-divadla-brno-v-novem-prekladu-9095/#sthash.hHvcUcQe.dpuf>>

Sám František se pak ještě před premiérou nechal slyšet, že se nepokouší o detektivku s primární snahou odhalit „pachatele“, ale spíš o lidově drsný příběh „prznění pravdy“, ¹⁰⁴ přičemž samotné zkoušení dle jeho slov připomínalo broušení diamantu. „Postupně jsme objevovali skryté vrstvy a metaforičnost hry,“ ¹⁰⁵ uvedl.

Dramaturg Martin Kubran definoval jako problém hry konfrontaci správy obce s pravidly demokracie ¹⁰⁶ a jeho kolega Martin Sládeček přiblížil pochopení textu a jeho vidění v analogii se současností následovně (citováno z e-mailové korespondence s Kubranem): „Kdybych se chtěl na hru podívat prizmatem koncepce, kterou skicujete, Martine, viděl bych ostatní postavy *Rozbitého džbánu* a řešení v podobě léčky na Adama (pochopil jsem správně?), které volí, nikoli jako obraz potenciálně fungující demokracie, nýbrž jako obraz demokracie zkřivené a selhávající. A spolu s Václavem Klausem, hrdinou zcela jiných her, bych dodal: Národ má takové politiky, jaké si zaslouží.“ ¹⁰⁷ Tak by také podle něj bylo záhodno ostatní postavy *Rozbitého džbánu* nahlédnout, „tedy žádná Fuente Ovejuna, žádná glorifikace jednoty, ale rozbitá, rozkládající se ryba smrdící od hlavy až po ocasní ploutev.“ ¹⁰⁸

Podle Sládečka se u Kleista pravda buď „ohne“, anebo „praskne“ a právě z tohoto ohýbání (jelikož Adam pravdu ohýbá až do poslední chvíle, přímo ad absurdum), nikoli z detektivního pátrání, údajně pramení zábava, kterou si divák při sledování *Rozbitého džbánu* může užít. Hra v sobě dle něj skrývá také patřičné napětí, s nímž divák očekává, zda a kdy všechno praskne. Podle Sládečka Kleist ve hře klade naléhavou otázku, zdali vůbec existuje objektivní pravda. ¹⁰⁹ K tomu Martin Kubran dodává: „Pravda je to, na čem se dohodneme. Handluje se s ní odedávna. Kde sídlí nejvyšší soud? ‚Na velkém trhu.‘ Ten zdánlivě zbytečný Poslední výstup je klíč.“ ¹¹⁰ a poukazuje tak na obsah *Posledního výstupu*, v němž je paní Marta v neutuchající honbě za pachatelem (odhodlána hledat sídlo vlády

¹⁰⁴ ČECH, Vladimír. Brněnský rozbitý džbán postrádá ostré střepy. In: *Brněnsky.denik.cz* [online]. 2. 6. 2015 [cit. 19. 3. 2017]. Dostupné z: <http://brnensky.denik.cz/kultura_region/brnensky-rozbity-dzban-postrada-ostre-strepy-20150601.html>

¹⁰⁵ GILLÍKOVÁ, pozn. 103.

¹⁰⁶ SLÁDEČEK, MICHKOVÁ, pozn. 57, s. 26-27.

¹⁰⁷ Tamtéž.

¹⁰⁸ Tamtéž, s. 28.

¹⁰⁹ Tamtéž, s. 30.

¹¹⁰ SLÁDEČEK, MICHKOVÁ, pozn. 57, s. 31.

v Utrechtu) odeslána „na velký trh“ jako k té správné „soudní“ instanci. Nutno dodat, že tento *Poslední výstup* se v dramatickém textu nachází, ale v inscenaci ho nenalezneme. Tedy inscenátoři se dogmaticky nedrželi dramatického textu.

Inscenace má zachytit porušení společenského řádu a také určitou deziluzi, k níž člověk dospěje poznáním, že právě Kleistem tolik oblíbené hledání pravdy vlastně nemá konstruktivní konec. Objektivní pravda neexistuje a jednání postav je vždy ovlivňováno dalšími okolnostmi, příp. situační etikou (v případě Evy, nikoliv pak samozřejmě v případě Adama). Jak v e-mailové komunikaci uvádí Františák: „K postavě Evy... Ano. Jak se říká – pravda bolí. A ne každý má k bolesti strategii. Bolest, strach, zahanbení. Jaké je anatómie poznání? Jak kvete leknín Evy? Ona je takový leknín, zakořeněný v bahně jedné noci. Anebo to tak není?“¹¹¹ Rozpor mezi čestnou Evou hájící různými prostředky „pravdu“ a zrádným Adamem, který se naoko snaží o totéž, je pak pro Františákův výklad hry stěžejní. V podstatě lze říci, že vrcholným bodem kompozičního oblouku inscenace je dvanáctý výstup, v němž ve Františákově pojetí velmi intenzivně vystupuje na povrch morální debakl. Mezi milenci, Evou a Ruprechtem, nedochází ke smíru, naopak dospívají k silnému zoufalství. Ruprecht je zničen sám sebou, svou slepotou, nedůvěřivostí vůči Evě, svým nezralým a nevyspělým přístupem. Eva je zdrcena jak Ruprechtovým, tak i Adamovým chováním. Teprve nyní jí dochází, jak byla naivně důvěřivá vůči oběma mužům. Františákova inscenace tedy divákovi nedává smířlivý závěr (jako to činí Gábor), ale naopak se snaží poukázat na bezútěšnost situace – moment prozření a právě oné deziluze z „pravdy“.

Je zjevné, že tvůrčí tým se rozhodl hru v určitých momentech zdynamizovat, proto předloha prošla dramaturgickými úpravami (např. byl vyškrtnut *Poslední výstup*), které však ve výsledku nemají podstatný vliv na vyznění Kleistovy hry. Ve Františákově inscenaci např. dochází ke změně vazeb v rodině Ruprechta. V Kleistově hře je jeho otcem sedlák (chalupník) Vít, v případě brněnského zpracování je však Vít Ruprechtovým bratrem, čímž dochází k určitému narušení možného patriarchálního zastání. Lze ale říci, že tato změna je pouze dílčí a nijak nemění charakter postav. Vít v pozici staršího bratra prakticky autoritativní úlohu zastává, tudíž je nesnadné odhadnout, jaký byl za touto změnou vlastně

¹¹¹ SLÁDEČEK, MICHKOVÁ, pozn. 57, s. 31.

dramaturgický záměr. Rovněž vypuštění epizodní postavy sluhy, který se jednání účastní pouze ve druhém výstupu hry, nijak nemění významové předivo textu. Režisér jeho repliky přenechal písaři Lichtovi.

Pro inscenaci je typická záměrná jednoduchost a střídmost využitých výrazových prostředků, ovšem převládá určitá dynamika jevištní hry, díky níž je udržována také údernost obsahu. Ve Františákově pojetí již nelze hovořit o jednoaktové veselohře o dvanácti výstupech, ale o satirické komedii. Stejně tak mu nelze upřít režijní nápaditost směřující k drsnosti a onomu vyznění textu, poukazujícímu na zkorumpovanou a prolhanou společnost a nedokonalost justice. Místy tento tón přerůstá až v nemístnou vulgarizaci (krkání, sexuální narážky apod.) a parodii obecných společenských ideálů.

K nejsilnějším momentům inscenace patří závěrečný konflikt odehrávající se na předscéně. V této scéně plně vynikne Evino zoufalství a také Adamův výsměch všem zúčastněným, kdy jak Eva, tak i Ruprecht jsou zničeni, zato Adam se jim s nadhledem vysmívá přímo do tváří. Tento morální debakl postihl všechny zúčastněné a ty ani v nejmenším nenapadne Adama stíhat. Adam je natolik otrlá bytost, že o tichém odchodu nemůže být řeč. Své poslední vteřiny „vlády“ v malé holandské vesnici nedaleko Utrechtu si slovně užívá. Odchází s nadřazeností sobě vlastní a symbolicky shazuje ohrádku pro vypovídajícího, jako znak kolísavosti a podjatosti pravdy. Soudní rada Walter pak nemarní čas ozřejmованиеm zfalšovaného dokumentu a před zraky ostatních jej trhá. Sama listina má symbolicky kolosální rozměry, stejně tak jako džbán i zrcadlo (zde je třeba poukázat také na Františákovo záměrné a opětovné zveličování). Režisér v každém případě využil možností, jaké mu Kleistova předloha nabízela, a v jednotlivých postavách a každém situačním detailu se mu podařilo vystihnout ambivalenci ideálů a reality. Sám Adam působí jako poslední anomálie v dokonalém systému absolutní moci, kdy se bezúhonný čin nakonec přetvoří v etický debakl.

Navzdory výše uvedenému byla brněnská inscenace kritikou přijata relativně rozpačitě. Vladimír Čech do *Brněnského deníku* napsal: „Jakkoliv působí dramaturgická volba *Rozbitého džbánu* v tištěných proklamacích brněnských inscenátorů nezpochybnitelně a velmi přesvědčivě, konečný výsledek je

zklamáním.¹¹² Jako by prý tato „rozkráplá nádoba“ nezanechala žádné ostré střepy, které by se divákovi dostaly pod kůži a vytrhly ho tak z jakési permanentní letargie. Františákův *Rozbitý džbán* uváděný bez pauzy a netrvající ani sto minut i tak podle Čecha působí zdoluhavě. Celé soudní vyšetřování obou trestných činů hlediště dle jeho slov zřejmě mívá, přičemž se leckdo může ptát, co je v tomto divadelním procesu tak komediálního, že hra nese žánrové označení veselohra.¹¹³ Podobně nahlíží na inscenaci Luboš Mareček, podle něhož se Františákův drsný příběh o prznění pravdy (jak chtěl režisér *Rozbitý džbán* inscenovat) smrsknul do chladné, divácky poněkud odtažené podívané. A její přesah nebo sdělení, že jsme na tom vlastně s právem a jeho vykonavateli hůř než za Kleista a že jsou tady stále lidé, kteří pro udržení se u „koryta“ udělají cokoli, místy zanikl pod nánosem vulgarity a celkového výkladu.¹¹⁴

3. 2. 2 Výprava a hudba

Scénografické zpracování poukazuje na jednoznačně konkrétní prostředí. Marek Cpin¹¹⁵ vytvořil rozlehlý interiér domu soudce v zelenomodrém (tyrkysovém) tónu a zaplnil jej omšelými rekvizitami a starými kusy nábytku, přičemž stejně jako Gábor využil jeden z nich opakovaně a při různých příležitostech, postel se tak stala soudní lavicí, ale i jídelním stolem. Scéna vystihuje nehostinnou atmosféru honosného domu obecního soudce. Co do využití prostoru, protagonisté jej pokrývají beze zbytku, kdy zejména v případě vypjatých dramatických situací je užívána předscéna.

Celý prostor je laděn do tmavších barevných valérů. V levé přední části jeviště jsou dvě okna, která jsou zprvu zahalena závěsy. V pravé přední části jeviště je umístěna ohrádka pro vypovídajícího, za ním zcela vpravo třetí okno. Zadní plán je detailně propracovaný a stává se součástí promyšlené kompozice díky schodům, které ovšem nikam nevedou. V pravé zadní části se nachází dveře. Nelze opomenout skříně na spisy s římskými číslicemi a pozlacený lustr. Po scéně je

¹¹² ČECH, pozn. 104.

¹¹³ ČECH, pozn. 104.

¹¹⁴ MAREČEK, Lubomír. *Rozbitý džbán pod nánosem vulgarity. Lidové noviny*. 2015, roč. 28, č. 139, s. 8.

¹¹⁵ Držitel ocenění za scénografii roku 2014.

rozmístěno několik dřevěných židlí s čalouněním a křeslo s opěrkami a koženým čalouněním, stohy svázaného papíru omšelého vzhledu, menší stolek a stůl zakrytý červeným ubrusem s květinovým motivem, na němž stojí svícny.

Promyšlené výtvarné pojetí předznamenává i dramaturgickou koncepci a režijní výklad, pro nějž je stěžejní především repetitivnost a hyperbolizace. K ní lze přičíst např. i samotný rozbitý džbán, který má jako rekvizita rozměry kolosální nádoby. Další opakující se rekvizitou je zaprášené zrcadlo (opět gigantických rozměrů), k němuž se nejčastěji obrací soudce Adam, který je v odrazu jakoby zvětšen, čímž je dodávána vážnost jeho postavě (resp. zdůrazněno jeho postavení na společenském žebříčku). Použité rekvizity jsou nezřídka hyperbolizovány s cílem upozornit na ironii celého řešeného sporu, kdy v popředí je zdůrazněn zejména i rozměry gigantický rozbitý džbán, který stojí na počátku soudního řízení a bez nějž by k žádnému ani nedošlo.

Celá scéna, včetně některých rekvizit, je pokryta cáry látky potřísněnými krví, vše působí velmi realisticky, a to jak v celkové koncepci, v založení rolí, tak i ve výpravě. Přední plán jeviště je prázdný, představuje tak neomezený prostor pro hereckou akci. Takto upravená scéna zůstává po celou dobu představení neměnná, dochází jen k drobným přestavbám, kdy předměty mění znakovou funkci.

Významné je pro celé inscenační řešení v rámci scénografie také využití protikladu světla a tmy. Martin Sedláček v této souvislosti naznačil mj. inspiraci šerosvitem vlámského malířství (na základě jedné takové malby *Rozbitý džbán* vznikl).¹¹⁶ Nejvíce tak vyniká atmosféra soudcovského domu při zatažení závěsů oken, čímž scéna dosahuje vyšší bezútěšnosti a nevlídnosti. Osvětlení je řešeno bodovými světly, kterých přibývá či ubývá dle požadavků a záměrů inscenátorů. Dalším zdrojem osvětlení je honosný zlatý lustr a dva svícny. Za zmíněnými okny jsou využity reflektory, které se v průběhu inscenace dle potřeby ztlumují. Světelný design je tedy skutečně výrazným významotvorným prvkem, který zásadně dotváří výtvarnou stránku inscenace.

Na rozdíl od relativně barevné scény jsou kostýmy protagonistů laděny do zemitých barevných tónů, jimž dominuje hnědá, šedá, béžová a zelená. Cpin

¹¹⁶ SLÁDEČEK, MICHKOVÁ, pozn. 57, s. 30.

však užil výraznou kostýmní stylizaci, resp. využil kostýmy k tomu, aby sdělovaly něco o postavách a jejich charakterech. Ženské postavy mají dlouhé sukně a živůtky s dlouhým rukávem, služebné zástěry a čepce. Kostýmy jsou elegantní a u všech postav naznačují také jejich společenské postavení. Postava Evy je oděna do dlouhých smetanových šatů se zdobnými květy a na scénu vstupuje se závojem stejné barvy, což umocňuje nevinnost a plachost. Soudce Adam má na sobě odpudivý nátělník, zaprané trenýrky bílé barvy a světlé srolované podkolenky vylézající z černých bot. Kostým tedy poukazuje na značnou zpustlost svého nositele, který je i vizuálně silným protipólem něžně oděné Evy. V průběhu inscenace se Adam oblékne do černých kalhot s páskem, které jsou mu krátké, a dlouhého černého kabátu ke kotníkům s lesklými klopami. Písař Licht je oděn do hnědých kalhot, které jsou mu taktéž krátké tak, aby vykukovaly srolované podkolenky z hnědých nevábných nízkých bot, světlé košile, hnědé vesty, černé vázanky a hnědého kabátu ke kolenům. Kostým sedláka Víta Tümpela je v tónech šedých a zelených a je střídme reálný, doplňuje ho slaměný klobouk. Součástí kostýmů jsou i paruky, které mají některé (převážně ženské) postavy. Kostýmy vzájemně korespondují a dotvářejí vnějškově efektní scénu (kostýmy a scéna viz Příloha č. 4).

K podpoření gradující atmosféry přispívají také hudební motivy Jiřího Hájka, ve kterých je nápaditým a ozvlášťujícím prvkem shromážděný lid zpívající místní hymnu (*Die Guldene Sonne*) se zakrytýma očima, odvrácenými tvářemi a zdviženými pažemi, symbolizující vítězství nevšímavosti nad hloupostí, podlostí i bezprávím. Tímto výstupem je také dáno najevo, že na zavedených pořádcích se nic nemění. Tato kompoziční složka přesahuje obvyklý rozměr scénické hudby, ale i její standardní funkci. Určuje temporytmickou výstavbu představení, stává se jeho významnou dramatickou a slohotvornou složkou. Hudba je tedy záměrně vázána na ostatní složky inscenace. Zvláště falešný zpěv hereckého souboru dodává vrcholně klamné iluzi na působivosti. Na druhou stranu kritická reflexe Luboše Marečka hovoří takto: „Zúčastnění v záměrně patetické póze s pažemi napřaženými k nebi zpívají popěvek *Die Guldene Sonne*. Čtyřikrát opakovaná píseň o světlé budoucnosti v rytmu upachtěné kutálky je groteskní vidění tohoto dění, kde už

všichni uvykli vykloubeným poměrům, více retardujícím než vtipným prvkem inscenace. A navíc se ukazuje, jak nedobře pěvecky na tom tito činoherci jsou.“¹¹⁷

3. 2. 3 Herecká složka

Františák se snaží vést herce tak, aby podtrhl charaktery jejich postav. Herci se aktivně podílejí na utváření temporytmu představení, divák se díky mnoha zajímavým hereckým typům nenudí. Představitelé zároveň využívají možností, jaké jim dává Kleistova předloha k tomu, aby na scéně rozehráli výrazné fyzické akce. Františák se pak věnuje detailnímu vykreslení postav tak, aby skutečně ožily. Vedle jádrného slovníku (někdy až přespříliš) se režie snažila také akcentovat cynismus hlavního hrdiny, pramenící z jeho soudcovské imunity i otrlosti. (inscenační tým, osoby a obsazení viz Příloha č. 5).

Představitel Adama Zdeněk Dvořák je herec se schopností precizně odpozorovat a napodobovat typické rysy, ostře pointovat, zveličovat a zvýrazňovat s přesným smyslem pro míru a významovou podstatu hry. Oplývá naturalismem a živočišností, dobrou hlasovou technikou a pečlivou dikcí. Postava Adama díky němu v inscenaci jednoznačně dominuje. Hraje v neustálém neklidném pohybu, s prudkými změnami v intonaci řeči a ostrými důrazy při neustálém stupňování účinku až do vrcholu a závěru. Dvořák vytvořil slizkou karikaturu odporného tělnatého starce bez skrupulí a lze říci, že ve své sdělnosti ztvárňuje postavu do šířky i hloubky a sugestivita a osobitost celého jeho projevu je na velmi vysoké úrovni. V jeho podání je lež daleko přesvědčivější než (dobře utajená) pravda.

Postava písaře Lichta, kterého ztvárňuje Pavel Doucek, je pak pojata jako portrét „šedé eminence“, která – ač neviděna – nezřídka významně zasahuje do událostí a dlouhé roky se podílí na rozličných administrativních a správních činnostech v jejich pokřivené podobě. Díky tomu, že do věcí vidí, má na ně také kritický názor, avšak nijak se aktivně nepodílí na jejich změně. Proto příjezd soudního rady Waltera prožívá stejně jako soudce Adam s velkými obavami. Vysoká úroveň technického zvládnutí hlasového i pohybového vybudování figury umožnila herci výkon nejen výrazně rytmicky členit a proměňovat, vypracovat jej

¹¹⁷ MAREČEK, pozn. 114, s. 8.

do mnoha živých a zajímavých detailů, ale stát i nad rolí, vyslovovat názor a soudit. Živý a přesvědčivý (jak z hlediska dikce, tak i samotného fyzického projevu) je např. výstup, kdy Licht popisuje návštěvu soudního rady Waltera v sousední vsi. Doucek pak ve své roli přesvědčivě ztvárňuje také lstivé rozmary jeho postavy, kdy chvíli vystupuje jako úslužný pomocník, chvíli jako tichý posluchač a shromážděné informace pak užívá dle vlastní vůle a potřeby.

Tereza Groszmannová v roli Marty Rull podává obdobně jako Dvořák působivý a autentický výkon, který zaujme především jistou naléhavostí, s níž Groszmannová vdovu vytrvale hledající pravdu o rozbitém džbánu podává. Jak na úrovni intonace, tak i tak i gest a mimiky Groszmannová vždy precizně vystihuje podstatu předkládaného sdělení a je také evidentním protikladem introvertní Evy. Naopak ta – v podání Terezy Slámové – reprezentuje křehkou nevinnou bytost, která se dosud se světem intrik nikdy nesetkala. Slámové pak nelze upřít její přirozeně podanou plachost – tiše se pohybující drobná dívka se smutkem v očích má nejlepší předpoklady pro zvládnutí výchozí situace milostného utrpení.

Petr Bláha představující mladíka Ruprechta se snaží prostřednictvím hlasového i pohybového projevu co nejdůkladněji zachytit emoce zoufalého člověka, který přechází od hněvu až k zoufalství a v určitém slova smyslu rezignaci. Mnohdy až křečovitě silácká gesta k tomuto obrazu zlomeného mladíka přispívají stejně jako jeho chlapecký vzhled. Nevyhledává subtilní projevy, využívá rozmáchlá gesta a pohyb, čímž evokuje jistou nerozhodnost a vnitřní nevyrovnanost.

Projev soudního rady Waltera v podání Martina Slámy působí (záměrně) monotónně, a to i díky nevzrušivé a sofistikovane dikci, tedy stojí v naprostém kontrastu vůči postavě Adama. Je možné zkonstatovat, že v tomto případě se velmi zdařilo výrazné a kontrastní definování charakterů postav. Sláma pak charakter postavy naplňuje nejen dikcí, ale i vzhledem a bravurně ztvárňuje drobnými nuancemi posun od přátelského, důvěřivého vztahu vůči Adamovi, až po rozpaky nad jeho chováním a ztrátu trpělivosti.

Marie Durnová v roli paní Brigity přesvědčivě ztvárňuje prostou a pošetilou ženu, obdařenou jak darem postřehu, tak i „slepoty“. Brigita viděla, ale neporozuměla. Není schopna si spojit stopy, které vedou od jedné k druhé, a

dovtípit se skutečnosti. Durnová je projevem subtilní, její postava budí adekvátní dojem nejistoty, obavy a váhavosti. Velmi přesvědčivě ztvárňuje vesničanku zbavenou logického úsudku, která v jemném přesvědčivém vzrušení popisuje „setkání s ďáblem“.

ZÁVĚR

Heinrich von Kleist patří mezi nejznámější německé dramatiky 19. století, jeho dílo se však dočkalo pochopení až o mnoho desetiletí později, což dokladuje např. i prvotní nepřijetí inscenace jeho dramatického textu *Rozbitý džbán*. Ten je přitom dodnes považován za komedii, která již v době svého vzniku pregnančně vystihla problémy tehdejší společnosti, které jsou aktuální i dnes. S tímto argumentem pak ke hře přistupují i dnešní režiséři, kteří se *Rozbitý džbán* rozhodnou opětovně uvést na divadelní prkna.

Bakalářská práce se zaměřila na dvě inscenační podoby hry Heinricha von Kleista *Rozbitý džbán*, a to v Moravském divadle Olomouc a v Národním divadle Brno. Cílem práce bylo zaměřit pozornost na dramaturgicko-režijní koncepci, a pokusit se doložit, jak se odrazila ve scénografii a v herectví. Důležitým hlediskem byla kritická recepce obou inscenací.

V první kapitole byla představena osobnost Heinricha von Kleista, jeho život a události, které jej z hlediska tvůrčího nejvíce ovlivnily. Zejména deziluze z hledání pravdy se prolnula do většiny jeho děl, *Rozbitý džbán* nevyjímaje. Druhá kapitola se pak zaměřila konkrétně na okolnosti vzniku *Rozbitého džbánu* a jeho výstavbu, stejně tak byly přiblíženy jednotlivé postavy a zmíněny některé stěžejní inscenace titulu.

Třetí kapitola se již specificky soustředila na režijní uchopení *Rozbitého džbánu* Peterem Gáborem (Olomouc) a Martinem Františákem (Brno). Obě inscenace byly představeny jak z perspektivy dramaturgicko-režijního východiska, výpravy a hudby, tak i z hlediska herecké složky.

V případě snahy o srovnání pak lze zkonstatovat, že interpretace komedie *Rozbitý džbán* se u obou režisérů evidentně liší. Stěžejní byla již volba odlišného překladu, kdy Františák požádal o překlad zbrusu nový, aktualizovaný, současnému diváku bližší, kterého se ujala Kateřina Bohadlová. Oba režiséři inscenovali text prakticky v nezkrácené podobě (pomineme-li vyškrtnutí závěrečného *Posledního výstupu* v případě brněnské inscenace). Nutno dodat, že Františák nerespektoval všechny scénické poznámky (jako např. zásadní scénickou poznámku ve *Dvanáctém výstupu* k Evě a Ruprechtovi: „líbají se“).

Gábor uchopil *Rozbitý džbán* pouze jako komedii, což se snažil podpořit mnoha gagy s prvoplánovým sexuálním podtextem, plastičnost postav se vytratila a herci pouze přednášeli text, pravděpodobně vedeni k tomu, aby byli za každou cenu „zábavní“. Optimističtější náhled naznačuje i závěr inscenace, která končí smírem všech (vyjma paní Brigity, která po konečném prozření vyjadřuje své zklamání nad zkorumpovaností soudce tím, že kope do jeho kabátu). A to právě i milenců Evy a Ruprechta. Ti se na sebe doslova „vrhají“ a divák může dojít k jedinému logickému závěru, že i Eva se zbavila veškerých morálních zásad, které už nevznáší ani vůči Ruprechtovi. Závěrečný konflikt Evy a Ruprechta tak přerůstá v pouhou sexuálně laděnou frašku, kdy citlivá dívka i po tak obrovském selhání svého milého bez vyjádření jakéhokoliv ostychu či pozvolného odpuštění končí v jeho náručí. Režisér jako by rezignoval na jakoukoliv snahu domyslet jednání více do hloubky a znázornit morální dilemata postav. Přesah Kleistova textu se tak z inscenace vytratil.

Celkově se tedy Gáborův výklad více blíží žánrovému označení komedie, jakkoli zůstal komediální základ hry kupř. v rovině herecké nevyužit. Až úporná snaha o „humor“ stojí za množstvím vtipů, které tvůrci navrhli na text a jež mají charakter klišé a lascivních narážek

Naopak stěžejní v pojetí inscenace *Rozbitého džbánu* brněnským týmem bylo přesvědčení, že není nutné vytvořit další tradiční veselohru. Těžiště dramaturgického výkladu režisér Františák posunul z roviny „emocionální“ do sféry „racionální“, jinak řečeno, diváka přinutil k tomu, aby při představení kriticky myslel a snažil se hledat analogie se současností, které i bez výrazných aktualizací ve scénografické složce naznačil. Režisér se navíc pokusil do této komedie vtisknout i dramatičtější linii, což se projevilo jak v pojetí jednotlivých postav (a v důsledku i hereckých výkonů), tak v pojetí některých situací. To se pak promítlo např. i do závěru, v němž se ústřední milenecká dvojice ocitá ve stavu morální a citové krize a naivní Eva „zjištěním pravdy“ navíc propadne deziluzi a prozře. Františákovi se podařilo mnohem lépe zachytit Ruprechtův vnitřní konflikt a vývoj postavy ústící až do stavu naprostého zdrcení. Brněnská inscenace navíc končí dvanáctým výstupem (*Poslední výstup* schází a postava Marty se již nedožaduje dořešení situace se džbánem, jelikož je na to příliš opilá, vším znechucená a na

celou záležitost rezignuje). Tento dramaturgický záměr neubral na mistrovsky vykreslené charakteristice paní Marty. Postava oplývá tvrdohlavostí a zarputilostí. Díky hereckému projevu Terezy Groszmannové, zejména v emotivně napjatých situacích, vyplývá na povrch neutěšenost stavu skutečnosti a bezmoci.

Právě v pojetí postavy Ruprechta lze pak identifikovat největší rozdíl v případě olomoucké a brněnské inscenace. Zatímco Gábor Ruprechta degradoval na koktavého komického „panáka“, což je ale zcela v kontrastu s pojetím Evy, která vystupuje jako citlivá a hluboce prožívající dívka, jež Ruprechta miluje celým svým srdcem (v tomto případě se tak divák může pouze zmateně tázat, z čeho ona hluboká láska pramení), Františák jej pojal jako skutečného emoce cítícího muže prožívajícího v závěru hluboké utrpení.

I scénografie brněnské inscenace je oproti olomoucké velmi výrazná a zároveň stylově jednotná. Světelný design je dominantním prvkem, který dotváří významovou stránku inscenace. Koncepce scénografa úzce koresponduje s pojetím režiséra, který chtěl vyjádřit pompéznost bydlení soudce Adama. Čitelný symbolem se stává schodiště, které funguje jako portál do jiného prostředí. Postavy po něm stoupají, aby unikly skutečnosti.

Důležitými prvky ve Františákově pojetí jsou také hudba a svícení. Na rozdíl od Gábora, pro nějž hudba není dominantní, neslouží výrazně ani k dokreslení situací a dalo by se říci, že je v inscenaci pouze proto, aby vůbec zazněly nějaké „tóny“, pracuje Františák s hudební složkou velmi výrazně, např. nad rámec dramatického textu užívá živého zpěvu.

Brněnská inscenace pak ze srovnání vychází jako zdařilejší i proto, že se jí skutečně podařilo alespoň naznačit režisérem proklamované paralely Kleistova textu se současným světem, v němž má pravda a právo skutečně pokřivenou podobu. *Dvanáctý výstup* tak končí odchodem Adama (téměř středem), kdy po shození ohrádky pro vypovídajícího ji s gustem rozhoupe, aby vizuálně dotvořil kolísavou a vrtkavou skutečnost pravdy. Zbytek zúčastněných zkoprnělých bezprávím a bezmocí jen mlčky přihlíží.

Ačkoliv i Františákova inscenace samozřejmě vykazovala jisté nedostatky a obdobně jako Gáborova četné a zbytečné vulgarismy (na což poukázaly mj. i mnohé kritické reflexe), lze tedy shrnout, že jeho pojetí *Rozbitého džbánu* bylo

bezpochyby zdařilejší než Gáborovo. Františák lépe využil jak dramatický text, tak i potenciál herců, stejně tak výrazněji než Gábor pracoval se světlem i hudební složkou. Jeho dramaturgicko-režijní přístup lze zároveň klasifikovat jako divácky atraktivnější.

Závěrem vyvstává polemika, zda *Rozbitý džbán* je skutečně oním kusem, který by měl současné diváky upozorňovat na to, že dnešní politické a společenské problémy měli lidé i před dvěma sty lety. Jak totiž ukazují obě podoby divadelního zpracování dramatického textu, ona oběma režiséry stále opakovaná „nadčasovost“ textu je přinejmenším velmi obtížně uchopitelná (a to zejména v případě, kdy režisér k textu přistoupí jako Gábor, tedy „jak leží a běží“). Klást si otázku, zda by Kleistova komedie měla být i nadále zařazována do repertoáru divadel, je pak nasnadě také proto, že ani jedna z inscenací se nedočkala příliš kladného přijetí jak ze strany diváků, tak ani recenzentů.

SEZNAM POUŽITÝCH PRAMENŮ A LITERATURY

PRAMENY

Dramatické texty

KLEIST, Heinrich von. Rozbitý džbán. Překlad Jindřich Pokorný. In: POKORNÝ, Jindřich (ed.). *Záhadný nesmrtelný*. Praha: Mladá Fronta, 1980, 518 s.

KLEIST, Heinrich von. Rozbitý džbán. Překlad Kateřina Bohadlová. In: SLÁDEČEK, Martin, MICHKOVÁ, Helena (ed.). *Heinrich von Kleist, Rozbitý džbán*. Divadelní program. Činohra Národní divadlo Brno, premiéra 24. 4. 2015 v Mahenově divadle. Brno: Národní divadlo Brno, 2015. 94 s. ISBN 978-80-260-8611-6.

Audiovizuální prameny a zhlédnutá představení

KLEIST, Heinrich von. *Rozbitý džbán* [videozáznam na DVD]. Režie Peter Gábor. Moravské divadlo Olomouc 17. 1. 2014. Archiv Moravského divadla Olomouc.

KLEIST, Heinrich von. *Rozbitý džbán* [videozáznam na DVD]. Režie Martin Františák. Národní divadlo Brno 24. 4. 2015. Archiv Národního divadla Brno.

KLEIST, Heinrich von. *Rozbitý džbán* [živě zhlédnuté divadelní představení]. Režie Martin Františák. Národní divadlo Brno 26. 5. 2015.

Divadelní programy

MACHAČÍKOVÁ, Markéta (ed.). *Heinrich von Kleist, Rozbitý džbán: klasická komedie o jedné malé kauze*. Divadelní program. Činohra Moravského divadla Olomouc, premiéra 17. 1. 2014. Olomouc: Moravské divadlo, 2014. 12 s.

SLÁDEČEK, Martin, MICHKOVÁ, Helena (ed.). *Heinrich von Kleist, Rozbitý džbán*. Divadelní program. Činohra Národní divadlo Brno, premiéra 24. 4. 2015 v Mahenově divadle. Brno: Národní divadlo Brno, 2015. 94 s. ISBN 978-80-260-8611-6.

Recenze a ohlasy

CUKROVÁ, Hana. Rozbitý džbán ztratil v Olomouci vtip. Vyvolává spíš rozpaky. In: *Topzine.cz* [online]. 11. 3. 2014 [cit. 31. 1. 2017]. Dostupné z: <<https://www.topzine.cz/recenze-rozbity-dzban-ztratil-v-olomouci-vtip-vyvola-spis-rozpaky>>

ČECH, Vladimír. Brněnský Rozbitý džbán postrádá ostré střepy. In: *Brnensky.denik.cz* [online]. 2. 6. 2015 [cit. 31. 1. 2017]. Dostupné z: <http://brnensky.denik.cz/kultura_region/brnensky-rozbity-dzban-postrada-ostre-strepy-20150601.html>

GILLÍKOVÁ, Kristýna. Rozbitý džbán se vrací na prkna Národního divadla Brno v novém překladu [online]. In: *Munimedia.cz* [online]. 24. 4. 2015 [cit. 19. 3. 2017]. Dostupné z: <<http://www.munimedia.cz/prispevek/rozbity-dzban-se-vraci-na-prkna-narodniho-divadla-brno-v-novem-prekladu-9095/#sthash.hHvcUcQe.dpuf>>

HRADILOVÁ, Vlasta. Rozbitý džbán se po šedesáti letech vrací. *Právo*. 16. 1. 2014.

HÝSKOVÁ, Tereza. Nuda v Olomouci. In: *Divadelni-noviny.cz* [online]. 4. 4. 2014 [cit. 16. 3. 2017]. Dostupné z: <<http://www.divadelni-noviny.cz/rozbity-dzban-olomouc-recenze>>

KRESTA, David. Činohra Moravského divadla Olomouc uvede Rozbitý džbán, komedii o soudci, který má usvědčit sám sebe. In: *Moravskedivadlo.cz* [online]. 14. 1. 2014 [cit. 15. 3. 2017]. Dostupné z: <<http://www.moravskedivadlo.cz/moravske-divadlo/prectetesi/aktuality/?s=detail&id=545>>

KŘÍŽ, Jiří P. Vrahem není zahradník, nýbrž belzebub. *Právo*. 25. 1. 2014.

MAREČEK, Lubomír. Rozbitý džbán pod nánosem vulgarity. *Lidové noviny*. 2015, roč. 28, č. 139, s. 8.

PLEŠKOVÁ, Kristýna. Rozbitý džbán v Pardubicích je plný otazníků. Chybí mu jiskra. In: *Topzine.cz* [online]. 3. 4. 2014 [cit. 15. 3. 2017]. Dostupné z: <<https://www.topzine.cz/recenze-rozbity-dzban-v-pardubicich-je-plny-otazniku-chybi-mu-jiskra>>

PROCHÁZKA, Jan. V Moravském divadle se budou sbírat střepy Rozbitého džbánu. In: *Moravskedivadlo.cz* [online]. 17. 1. 2014 [cit. 15. 3. 2017]. Dostupné z: <<http://www.moravskedivadlo.cz/moravske-divadlo/prectetesi/napsalionas/v-moravskem-diva-dle-se-budou-sbirat-strepy-rozbiteho-dzbanu/?s=detail>>

SEKEROVÁ, Jana. Rozbitý džbán shodil nabitou sezónu. In: *Pardubicepodlevas.cz* [online]. 17. 2. 2014 [cit. 15. 3. 2017]. Dostupné z: <<http://www.pardubicepodlevas.cz/co-hybe-pardubicemi/rozbity-dzban-shodil-nabitou-sezonu>>

LITERATURA

ČERNÝ, Jiří, HOLEŠ, Jan. *Sémiotika*. Praha: Portál, 2004. 363 s. ISBN 80-7178-832-5.

DOLEŽEL, Pavel: Komplexní analýza divadelní inscenace. In KULKA, Jiří, DOLEŽEL, Pavel, MAREČEK, Zdeněk: *Komplexní analýza uměleckého díla II*. Brno: JAMU, 1990.

FISCHER, Bernd. Heinrich von Kleist's Life and Work. In: FISCHER, Bernd (ed.). *A Companion to the Works of Heinrich von Kleist*. Columbia, S. C.: Camden House, 2003, s. 1-21. ISBN 1-57113-177-9.

FISCHER, Otokar. *H. v. Kleist a jeho dílo*. Praha: F. Řivnáč, 1912. 339 s.

HELBLING, Robert. *The Major Works of Heinrich von Kleist*. New York: New Directions Publishing, 1975. 288 s. ISBN 978-0811205641.

HOŘÍNEK, Zdeněk. *Kniha o komedii*. Praha: Scéna, 1992. 159 s. ISBN 80-85-214-12-1.

KLEIST, Heinrich von. *Výbor z díla: Rozbitý džbán - Michael Kohlhaas - Anekdoty - Dopisy*. Praha: SNKLHU, 1954. 326 s.

KLEIST, Heinrich von. *Záhadný nesmrtelný* (přeložil a uspořádal Jindřich Pokorný). Praha: Mladá fronta, 1980. 518 s.

MACURA, Vladimír. *Slovník světových literárních děl. Sv. 1, A-L*. Praha: Odeon, 1988. 475 s.

MÜCKE, Dorothea von. The Fragmented Picture and Kleist's Zerbrochener Krug.
In: FISCHER, Bernd a MEHIGAN, Tim (ed.). *Heinrich von Kleist and Modernity*.
Columbia, S. C.: Camden House, 2011, s. 41-55. ISBN 978-1571135063.

PŘÍLOHY

Příloha č. 1 – Rozdíly v překladech

Překlad Jindřich Pokorný	Překlad Kateřina Bohadlová
soudní rada Pánek.....	Walter, soudní rada
rychtář Adam.....	Adam, obecní soudce
písař Světlík.....	Licht, písař
paní Marta Koulová.....	paní Marta Rull
Vít Louža, chalupník – otec Ruprechta.....	Vít Tümpel, sedlák – bratr Ruprechta
v Horkách.....	v obci Holla
Lhota.....	Huisum
rada Jalovec.....	rada Wachholder
soudce Moulis.....	soudce Pfaul
kaprál Berlička.....	kaprál Holzgebein
drábové.....	justiční stráž
rouno.....	vlna
Úřad už tedy předal.....	A jeho flek už taky zdědil jiný.
I pomoz vám tu pánbů.....	Bůh vám pomáhěj.
Jsem hrozně lehavý.....	Jsem nemocný.
Vuřty.....	klobásy
Tento pán vám písaří?.....	To je pan písař?
Líčení.....	soudní řízení
Zatraceně.....	a sakra
Vlásenka.....	paruka
Coura.....	děvka
Halama jeden!.....	Vypasený lump!
Držadlo.....	rukojeť
Nestydo jeden!.....	Vy nemravo!
Holomku.....	syčáku

Příloha č. 2 – Obrazové materiály, Moravské divadlo Olomouc



Moravské divadlo Olomouc, foto: Pavel Malý



Moravské divadlo Olomouc, foto: Pavel Malý



Moravské divadlo Olomouc, foto: Pavel Malý



Moravské divadlo Olomouc, foto: Pavel Malý

Příloha č. 3 – Inscenační tým, osoby a obsazení, Moravské divadlo Olomouc

Premiéra 17. ledna 2014

Inscenační tým:

Překlad: Jindřich Pokorný

Režie: Peter Gábor

Scéna: David Bazika

Kostýmy: Marta Roszkopfová

Dramaturgie: Markéta Machačíková

Výběr hudby: Peter Gábor

Obsazení:

Rychtář Adam	Stanislav Šárský
Soudní rada Pánek	Josef Bartoň, j.h.
Písař Světlík	Petr Kubes
Paní Marta Koulová	Ivana Plíhalová
Eva, její dcera	Vendula Fialová
Vít Louža, chalupník	Václav Bahník
Ruprecht, jeho syn	Vojtěch Lipina
Paní Brigita	Vlasta Hartlová
Sluha	Jiří Nebenführ
Markéta, děvečka	Tereza Richtrová
Líza, děvečka	Věra Šindelářová

Příloha č. 4 – Obrazové materiály, Národní divadlo Brno



Národní divadlo Brno, zdroj: archiv NdB



Národní divadlo Brno, zdroj: archiv NdB



Národní divadlo Brno, zdroj: archiv NdB



Národní divadlo Brno, zdroj: archiv NdB

Příloha č. 5 – Inscenační tým, osoby a obsazení, Moravské divadlo Olomouc

Premiéra 24. dubna 2015

Inscenační tým:

Překlad: Kateřina Bohadlová

Režie: Martin Františák

Scéna a kostýmy: Marek Cpin

Dramaturgie: Martin Kubran, Martin Sládeček

Hudba: Jiří Hájek

Obsazení:

Adam, obecní soudce	Zdeněk Dvořák
Walter, soudní rada	Martin Sláma
Licht, písař	Pavel Doucek
Paní Marta Rull	Tereza Groszmannová
Eva, její dcera	Tereza Slámová, j.h.
Vít Tümpel, sedlák	David Kaloč
Ruprecht, sedlákův bratr	Petr Bláha
Paní Brigita	Marie Durnová
Markéta, služebná	Monika Maláčová
Líza, služebná	Jana Štvrtecká

NÁZEV:

Dvě inscenační podoby hry Rozbitý džbán Heinricha von Kleista

AUTOR:

Renata Vřeská

KATEDRA:

Katedra divadelních a filmových studií

VEDOUCÍ PRÁCE:

Mgr. Helena Spurná, Ph.D.

ABSTRAKT:

Bakalářská práce se zaměřuje na osobnost Heinricha von Kleista, jednoho z nejvýznamnějších dramatiků 19. století, jeho dílo a faktory, které jej na tvůrčí rovině ovlivnily. Konkrétně je pozornost věnována jeho komedii *Rozbitý džbán*, jež je podrobena analýze (okolnosti vzniku, postavy, významné inscenace), a to tak, aby bylo možné využít ji jako východisko pro komparaci dvojice inscenací – v Moravském divadle Olomouc (režie Peter Gábor) a Národním divadle Brno (Martin Františák). Cílem práce bylo srovnání dramaturgicko-režijních východisek, scénografie, kostýmů a také herecké složky právě v případě zpracování *Rozbitého džbánu* Peterem Gáborem a Martinem Františkem. Z analýzy vyplynulo, že navzdory proklamované nadčasovosti vykazují obě hodnocené inscenace značné nedostatky. Ačkoliv Františákovo zpracování lze klasifikovat jako zdařilejší, ani jedna z inscenací nebyla kladně přijata jak diváky, tak ani kritikou.

KLÍČOVÁ SLOVA:

Analýza divadelní inscenace, Heinrich von Kleist, Martin Františák, Peter Gábor, Rozbitý džbán

TITLE:

Two theatre productions of the play *The Broken Pitcher* by Heinrich von Kleist

AUTHOR:

Renata Vřeská

DEPARTMENT:

The Department of Theatre, and Film Studies

SUPERVISOR:

Mgr. Helena Spurná, Ph.D.

ABSTRACT:

The bachelor thesis focuses on the personality of Heinrich von Kleist, one of the most important playwrights of the 19th century, on his work and on factors which influenced him on the creative level. Particularly, the attention is paid to his comedy *The Broken Pitcher* which is subject to analysis (circumstances of creation, figures, important stagings). The analysis is used as a starting point for a comparison of two productions – at the *Moravian Theatre Olomouc* (directed by Peter Gábor) and at the *National Theatre Brno* (by Martin Františák). The aim of the thesis is to compare the dramaturgical and directorial basis, the scenography, the costumes, and the actors' component in the approach to *The Broken Pitcher* by Peter Gábor and by Martin Františák respectively. The analysis showed that although Františák's inscenation can be classified as more successful, none of the performances have not been positively received by both audiences and even criticism.

KEYWORDS:

Heinrich von Kleist, Martin Františák, Peter Gábor, theater production analysis, *The Broken Pitcher*