

UNIVERZITA PALACKÉHO V OLMOUCI
FILOZOFICKÁ FAKULTA

Její pastorkyně v režii Martina Františáka

Gabriela Preissová's Jenufa directed by Martin Františák

Bakalářská práce

Autor: Jaroslava Kolibačová

Vedoucí práce: doc. PhDr. Jiří Štefanides

Studijní program: Teorie a dějiny dramatických umění

Olomouc 2014

Prohlášení

Místopřísežně prohlašuji, že jsem bakalářskou práci na téma: „Její pastorkyně v režii Martina Františáka“ vypracovala samostatně pod odborným dohledem vedoucího bakalářské práce a uvedla jsem všechny použité podklady a literaturu.

V Olomouci dne.

Podpis

Poděkování

Mé upřímné poděkování patří vedoucímu práce doc. PhDr. Jiřímu Štefanidesovi za jeho nesmírnou trpělivost a cenné rady při vedení mé bakalářské práce. Ráda bych také poděkovala Národnímu divadlu moravskoslezskému, Jihočeskému divadlu a Městskému divadlu Zlín za poskytnutí divadelních záznamů.

NÁZEV:

Její pastorkyně Gabriely Preissové v režii Martina Františáka

AUTOR:

Jaroslava Kolibačová

KATEDRA:

Katedra divadelních, filmových a mediálních studií

VEDOUcí PRÁCE:

doc. PhDr. Jiří Štefanides

ABSTRAKT:

Tato bakalářská práce se zaměřuje na inscenaci *Její pastorkyně* v Národním divadle moravskoslezském v Ostravě v režii Martina Františáka z roku 2011. Poukazuje na Františákovy inscenační prvky použité ve zpracování vesnických dramát.

Práce se věnuje analýze všech složek zmiňované inscenace a jejího zařazení do kontextu Františákovy režijní tvorby vesnických dramát, které vychází z hledání společných prvků v inscenacích dramát z vesnického prostředí *Maryši* a *Ďáblice* z Městského divadla Zlín a *Advent* z Jihočeského divadla. Dále je v ní obsažena komparace videozáznamu pořízeného Národním divadlem moravskoslezským s televizním záznamem České televize v režii Janusze Klimszy. Největší důraz je kladen na samotnou analýzu inscenace *Její pastorkyně* a vystopování specifických režijních postupů.

V závěru jsou vymezeny styčné body Františákovy inscenační poetiky vesnických dramát a jeho aplikace na inscenaci *Její pastorkyně*.

KLÍČOVÁ SLOVA:

Její pastorkyně, Jenůfa, vesnické drama, Martin Františák, televizní záznam

TITLE:

Gabriela Preissová's *Jenufa* directed by Martin Františák

AUTHOR:

Jaroslava Kolibačová

DEPARTMENT:

Department of Theatre, Film and Media Studies Faculty of Arts

SUPERVISOR:

doc. PhDr. Jiří Štefanides

ABSTRACT:

This bachelor thesis is focus on the production *Jenufa* from 2011 by Martin Františák in National Moravian-Silesian Theatre at Ostrava. It points out Františák's staging elements used in productions of rural plays.

On the basis of the searching the common elements in the productions of plays from rural environs (*Marysha* and *The She Devil* in Town Theatre Zlín along with *Advent* in South Bohemian Theatre), the thesis is devoted to an analysis of all theatre components in *Jenufa* and its subsumption into the context of the stagings of rural plays by Františák. Furthermore there is a comparison of videorecording made by National Moravian-Silesian Theatre and telecord by Czech Television in directory of Janusz Klimsza. The emphasis is put on the analysis of production *Jenufa* and the definition of particular staging methods.

In the conclusion there are main points of Františák staging poetics of rural plays and its application on production *Jenufa*.

KEYWORDS:

Jenufa, *Jenufa*, rural plays, Martin Františák, telecord

Obsah

Úvod.....	7
1 Martin Františák a jeho inscenování vesnických dramát.....	10
1.1 Osobnost Martina Františáka	10
1.2 Inscenování dramát z vesnického prostředí	10
1.2.1 Maryša	11
1.2.2 Advent	11
1.2.3 Ďáblice.....	12
1.2.4 Františákovy inscenační prvky	13
2 Analýza inscenace.....	16
2.1 Dramaturgicko-režijní koncepce.....	16
2.2 Režie.....	19
2.3 Scénografie.....	21
2.4 Kostýmy	24
2.5 Hudba a pohyb	27
2.6 Charakteristika postav a herectví	31
2.6.1 Jenůfa.....	31
2.6.2 Kostelnička Buryjovka	33
2.6.3 Laca Klemeň.....	35
2.6.4 Števa Buryja	36
2.6.5 Vedlejší postavy	36
3 Komparace videozáznamu pořízeného divadlem s televizním záznamem.....	39
Závěr	41
Bibliografie	43
Literatura	43
Prameny.....	45
Příloha č. 1 Dokumentace inscenace	48
Příloha č. 2 Fotografická dokumentace	49
Příloha č. 3 Přepis rozhovorů.....	53

Úvod

Hlavním tématem mé bakalářské práce je rozbor inscenace dramatu *Její pastorkyně* Gabriely Preissové, kterou uvedlo dne 31. března 2011 Národní divadlo moravskoslezské v Ostravě v režii Martina Františáka. Ten se ve své tvorbě dlouhodobě zaměřuje na české vesnické drama. V roce 2014 Česká televize odvysílala na stanici Art televizní záznam této inscenace, který režíroval Janusz Klimsza. Po zhlédnutí jsem došla k názoru, že pořízený záznam je atraktivnější než představení v divadle, což mě donutilo zamyslet se nad tím, čím je tato inscenace výjimečná. Cílem práce bude analýza inscenace *Její pastorkyně* a její následná komparace s televizním záznamem. *Její pastorkyni* zařadím do kontextu tří Františákových inscenací, v nichž je zásadním způsobem tematizován motiv vesnice, ve kterých je akcent kladen na silné ženské hrdinky. Dále popíšu interpretační posun, který do inscenace přidal Martin Františák.

Poprvé jsem se setkala s Františákovou tvorbou v roce 2008, kdy jsem se stala stálým divákem ostravských divadel. Od té doby jsem pravidelně vídala všechny jeho inscenace, které režíroval v Divadle Petra Bezruče, kde během svého působení ve funkci uměleckého šéfa uvedl pouze jediné vesnické drama, a to *Nevěstu*, kterou kromě již zmíněné režie také sám napsal. Výjimečným rokem byl pro mě 2011, kdy jsem měla možnost zhlédnout hned dvě inscenace; první byla *Rodinná slavnost* od Thomase Vinterberga a Mogense Rukova, uvedena Divadlem Petra Bezruče a druhá pak samotný předmět mé bakalářské práce, *Její pastorkyně* Gabriely Preissové v Národním divadle moravskoslezském. Obě inscenace byly odbornou veřejností oceněny na přehlídce ostravských divadel OST-RA-VAR. Františákova tvorba mě zaujala natolik, že jsem se následně více zaměřila na jeho práci; začala jsem sledovat jeho tvorbu i mimo Ostravu – ve Zlíně, Uherském Hradišti, Českých Budějovicích a v Praze.

Práce bude rozdělena do tří částí. První část bude obsahovat rozbor tří inscenací, kde tematizuje vesnické prostředí (*Maryša*, *Advent*, *Ďáblice*) Martina Františáka, ze kterých na základě komparativní metody odvodím jeho poetiku inscenování vesnických dramát. Druhá část bude obsahovat detailní analýzu inscenace dramatu představitelky českého realismu Gabriely Preissové *Její pastorkyně*, která byla inscenována v roce 2011 v Národním divadle moravskoslezském. Na základě textu Preissové definuji dramaturgicko-režijní koncepci, která bude východiskem k samotné analýze inscenace.

Obě kapitoly budou vycházet z pramenů, jež jsou k inscenacím dostupné, z videozáznamů divadelních představení a z vlastní divácké percepce. V poslední části provedu komparace televizní záznam s videozáznamem pořízeným divadlem.

Většina literatury mi slouží pouze jako inspirační zdroje a v samotné práci nejsou téměř citovány, přesto mi však pomohly potvrdit některá tvrzení. Pro určení odborných pojmů mi dopomohou publikace *Divadelní slovník* Patrice Pavise¹ a *Základní pojmy divadla* Petra Pavlovského.² K rozboru dramatu mi poslouží kniha Artura Závodského *Drama jako struktura*³ a studie *Jak číst divadelní hru* Davida Drozda.⁴ K analýze inscenace jsem použila dostupné prameny, převážně divadelní program, recenze či festivalový zpravodaj z OST-RA-VARU. Nejvíce jsem vycházela z audiovizuálního záznamu inscenace a z propagačních fotografií. K určení inscenačního stylu a poetiky režiséra budu využívat bakalářskou práci Terezy Vrabřové *Martin Františák a jeho inscenační tvorba v Divadle Petra Bezruče v Ostravě*,⁵ ve které se zabývá osobností a charakteristikou jeho režijního stylu. K lepšímu pochopení herectví mi výrazně pomohla kniha Jana Hyvnara *O českém dramatickém herectví 20. století*⁶ a publikace Jaroslava Vostrého *O hercích a herectví*.⁷

O inscenaci *Její pastorkyně* rozsáhle reflektoval denní i odborný tisk - Moravskoslezský deník, Právo, Divadelní noviny, Svět a divadlo, Festivalový zpravodaj/ OST-RA-VAR. U elektronických zdrojů se jedná na portálech rozrazilonline.cz a kultura21.cz o recenze, popřípadě rozhovory. Všechny tyto recenze mi pomohly posunout se v mé analýze dále a mnohé z nich mě inspirovaly. K vyhledávání pramenů jsem využila virtuální archiv Divadelního ústavu. Také divadelní program je pro mě cenným pramenem, jelikož obsahuje životopis a ukázky z knih Gabriely Preissové a rovněž fotografie z rodinného alba herečky ze souboru Národního divadla moravskoslezského Alexandry Gasnářkové, která své dětství prožila na Slovácku. Součástí divadelního programu je nejen představení inscenačního týmu,

¹ PAVIS, Patrice. *Divadelní slovník*. 1. vyd. Praha: Divadelní ústav, 2003. 493 s.

² PAVLOVSKÝ, Petr. *Základní pojmy divadla: teatrologický slovník*. 1. vyd. Praha: Libri, s.r.o., 2004. 348 s.

³ ZÁVODSKÝ, Artur. *Drama jako struktura*. 1. vyd. Brno: Krajské kulturní středisko v Brně, 1971. 100 s.

⁴ DROZD, David. *Jak číst divadelní hru*. 1. vyd. Brno: Olomouc, 2008. 28 s.

⁵ VRABĚOVÁ, Tereza. *Martin Františák a jeho inscenační tvorba v Divadle Petra Bezruče v Ostravě*. Bakalářská práce, Filozofická fakulta UP Olomouc. Olomouc: Univerzita Palackého, 2008.

⁶ HYVNAR, Jan. *O českém dramatickém herectví 20. století*. 1. vyd. Praha: KANT pro Akademii múzických umění v Praze, 2008. 319 s.

⁷ VOSTRÝ, Jaroslav. *O hercích a herectví*. 1. vyd. Praha: Achát, 1998. 274 s.

ale i samotné drama *Její pastorkyňa*, ale s upraveným názvem *Její pastorkyně*. Dramaturgyně Klára Špičková opomenula, že název dramatu není shodný s názvem inscenace. Na přehlídce ostravských divadel OST-RA-VAR byla inscenace přijata kladně; v anketě se umístila na třetím místě a v tištěném zpravodaji byla hodnocena nadprůměrně. V příloze mé bakalářské práce bude přepis elektronické korespondence s Januszem Klimszou.

V první kapitole se budu věnovat především režisérovi Martinu Františákovi a inscenování dramatu s vesnickým prostředím. Vybrala jsem si tři zástupce rozdílných dramatiků. *Maryšu* od bratří Mrštíků inscenoval v Městském divadle Zlín a touto inscenací započal linii silných ženských hrdinek. Dále *Ďáblici* Karla Schönherra, kterou režíroval v komorní scéně Studia Z Městského divadla Zlín. Inscenace je rozdílná oproti ostatním v záporné protagonistce. Poslední inscenací je *Advent* Jarmily Glazarové, jenž režíroval v Jihočeském divadle. Následně se zaměřím na Františákovu spolupráci s jinými soubory.

Druhá, nejrozsáhlejší, kapitola bude obsahovat samotnou analýzu Františákovy inscenace *Její pastorkyně*. Nejprve popíši dramaturgicko-režijní koncepci. Dále se budu důkladně věnovat všem složkám inscenace: režii, scénografii, kostýmů, hudbě, pohybové spolupráci a herectví. V rámci druhé kapitoly ve stručnosti pojednám také o dosavadní spolupráci Martina Františáka s kolegy z inscenačního týmu – jsou to Jan Štěpánek, Marek Cpin a Nikos Engonidis. Budu vycházet hlavně z vlastní divácké percepce, ze zapůjčeného záznamu a již zmíněných ostatních pramenů.

Kapitola třetí bude obsahovat komparaci videozáznamu pořízeného technikem Národního divadla moravskoslezského s televizním záznamem České televize. Technický záznam z divadla natáčela jedna statická kamera bez stříhu. Jediným dynamičtějším prvkem jsou nájezdy a odjezdy kamery. Televizní záznam režíroval kmenový režisér Národního divadla moravskoslezského Janusz Klimsza. Záznam je snímán několika kamerami, v postprodukci je sestříhán do jednotného celku. Pomocí komparace se pokusím určit, proč je v tomto případě televizní záznam lepší než divadelní představení samotné.

1. Martin Františák a jeho inscenování vesnických dramát

1.1 Osobnost Martina Františáka

Martin Františák je český divadelní a televizní režisér, dramatik a autor rozhlasových her. V útlém mládí se pohyboval v hudebním prostředí undergroundových kapel. Stal se členem kapely Nešťastná zvířátka, kde zpíval a hrál na různé nástroje.⁸ Po studiích na JAMU v Brně, obor dramatická výchova a režie, započal svou divadelní kariéru ve studentském divadle Mandragora ve Zlíně. První jeho samostatnou inscenací Herberta Bergera *Když tiché žluvy volají aneb Kterak manželé Schullerovi zaslechli sprosté slovo* (1999) a pak působil na brněnské divadelní scéně, ze které pak expandoval do jiných měst. Na svém kontě má již přes padesát režii v moravských a českých divadlech. V současné době je uměleckým šéfem činohry Národního divadla v Brně. Františáková dramata *Doma* (režie Michal Dočekal) a *Karla* (režie Jan Kačer) uvedlo Národní divadlo v Praze. Dále napsal výše již zmiňovanou hru *Nevěsta*. Je také autorem tří rozhlasových her *Tvůj děda*, *Dva chlapi za město* a *Průtrž*. Poslední zmiňovaná hra zvítězila v soutěži o nejlepší původní rozhlasový text k 90. výročí Českého rozhlasu roku 2013. Pro Českou televizi režíroval cyklus *Česko jedna báseň* (2007). Doposud jako jediný zdramatizoval romány Jarmily Glazarové *Advent* v Jihočeském divadle a *Vlčí jámu* v Divadle v Dlouhé. Tvorbu spojil se svým rodným krajem, Valašskem, který ho inspiruje nejen přírodou, ale i mentalitou místních obyvatel. Typické projevy režijní podoby Martina Františáka jsou v použití jevištní metafory, živé hudby, práce s dětskými herci a dále pomocí barevných světél dotváří atmosféru jednotlivých obrazů. Martin Františák je dle mého názoru výrazná osobnost nejen divadelní scény, tak i rovněž rozhlasové a dramatické.

1.2 Inscenování dramát z vesnického prostředí

Díky svému původu je Martin Františák celý život fascinován vesnickým dramatem a ženskými hrdinkami, což sám také přiznává v rozhovoru pro časopis Národního divadla moravskoslezského: „Lákají mne dramata, kde hlavní roli hraje ženská duše, a která vyprávějí o povaze české a moravského venkova. *Její pastorkyně* patří k vrcholným dramatům, která přežijí staletí a takové hry jsou výzvou pro každého

⁸ BERNÁTEK, Martin. *Jednou nohou z města ven* [online]. Rozrazil online [citováno 21. 11. 2014]. Dostupné z WWW: <<http://www.rozrazilonline.cz/clanky/186-Jednou-nohou-z-mesta-ven>>.

režiséra, scénografa a herce.“⁹ Na následujících třech inscenacích se pokusím definovat Františákovu inscenační poetiku a jeho přístup k vesnickému prostředí.

1.2.1 Maryša

Maryša bratří Mrštíků je právem zařazena mezi nejlepší dramata českého realismu. Františák ji inscenoval během své kariéry již třikrát, a to v typově odlišných divadlech.¹⁰ Poprvé režíroval *Maryšu* v ochotnickém Divadelním souboru Jana Honsy Karolinka v roce 2003, podruhé o tři roky později v brněnském Divadle Polárka. V roce 2008 *Maryša* zaznamenala největší úspěch v Městském divadle Zlín. Františák si zvolil stejný inscenační tým, jako u *Její pastorkyně* – Jan Štěpánek, Marek Cpin a Nikos Engonidis. Díky souhře všech složek inscenace vznikla téměř autentická atmosféra moravské vesnice, v níž se příběh odehrává. Jan Štěpánek pracuje se scénografií vesnického prostředí, kde například nechybí kostel. Kostýmy Marka Cpina jsou směsicí dobového, civilního oblečení s lidovými prvky. Šaty charakterizují především postavu Maryši. Mění barvy šatů podle pocitů, nejprve je v jasně žlutých šatech na znamení volnosti, které zamění za pastelově modré; svatební šaty na důkaz odporu má jedovatě zelené a v druhé půli vystupuje v tmavých barvách. Režisér ponechává jihomoravské nářečí, které podkresluje Engonidisova cimbálová muzika a reálné zvuky šicího stroje či rány sekáčku. Františák v inscenaci vyzdvihuje gradující rodinné a milenecké vztahy, ale pozornost věnuje hlavní postavě Maryši, která nebojuje pouze za svou lásku, nýbrž i za svobodu. V závěru již rezignuje na svůj život, ale přeci jen v sobě najde sílu pomstít se a naservíruje Vávrovi otrávenou kávu. Františák pracuje s mísením realistických a stylizovaných prvků s výraznou symbolikou. Ve Zlíně dokazuje pevné režijní vedení, ze kterého vyplývají přesvědčivé herecké výkony. Nad všemi herci dominuje Petra Hřebíčková, která byla za tuto roli oceněna Thálií za rok 2008.¹¹ V roce 2010 vznikl televizní záznam pro Českou televizi režírovaný samotným Martinem Františákem.

1.2.2 Advent

V roce 2013 inscenoval Františák v Českých Budějovicích vlastní dramatizaci románu Jarmily Glazarové *Advent*, kde je příběh situován do valašského vesnice. Inscenace se vyvíjí v baladickém duchu, začíná pozvolna a postupně graduje

⁹ BŘEZINOVÁ, Pavla. *Její pastorkyně*. Národní divadlo moravskoslezské, 2011, č. 5, s. 14.

¹⁰ Dorovnal se Vladimírovi Morávkovi, který taktéž inscenoval *Maryšu* třikrát: Divadlo Husa na provázku 1995, Divadlo Na zábradlí 1996, Klicperovo divadlo 1999.

¹¹ V tomtéž roce dostal Norbert Lichý cenu Thálie za nejlepší mužský herecký výkon za roli Mendela Singera v inscenaci dramatizace románu Josepha Rotha *Job* v režii Martina Františáka.

k překvapivému konci. *Advent* je drama o ženské emancipaci a problémech tehdejší vesnice. Marek Cpin opět vytvořil dobové kostýmy, které korespondují i se zachovaným nářečím. Jednoduchá scéna je laděna do šedivě chladných odstínů s reálnými kulisami evokující vesnické prostředí – dřevěný vozík, stůl se židlemi, kožešina. Nad prostředními dveřmi visí kříž symbolizující kostel. Zadní prospekt je osvětlen barevnými filtry. Důležitá je v inscenaci hudba Jiřího Hájka dokreslující atmosféru venkova. Součástí hudební složky je také hudba diegetická ve formě zpívaných pasáží. Františák se opět zaměřil na důkladnou práci s herci. V inscenaci výrazně převládají ženské herecké výkony. Za hlavní roli Františky byla Lenka Krčková nominována na Cenu Thálie. Františák vytvořil stylizované scény s působivou mizanscénou. Již v úvodu jsou postavy rozestavěny po scéně v toporných postojích, zpívají příběh, který se teprve bude odehrávat. To celé je v kontrastu s realisticky laděným obrazem, který se prolíná celou inscenací. Františák nedávno zdramatizoval další román Jarmily Glazarové *Vlčí jáma*, který inscenuje v pražském Divadle v Dlouhé. Do hlavní ženské role, postavy Kláry, si vybral Helenu Čermákovou ze Zlína, se kterou již spolupracoval na *Maryše*.

1.2.3 Ďáblice

Třetím zástupcem Františákovy tvorby je sto let staré komorní drama *Ďáblice* Karla Schönherra,¹² kterou inscenoval v květnu 2014 ve Studiu Z Městského divadla Zlín. *Ďáblice* byla v České republice převedena na jeviště pouze čtyřikrát.¹³ Františáka oslovila jednoduchost příběhu a základní půdorys lidové balady.¹⁴ Příběh je situován do horského pohraničí Tyrol. Scéna Jaroslava Čermáka je minimalistická, kolem dokola jsou jen dřevěné desky. Uprostřed je na prkenném čtverci, jenž znázorňuje malé pódium, stůl se židlemi a lavor s vodou. Marek Cpin při vytváření kostýmů vycházel z dobových konvencí. Hlavní ženskou postavu oblékl nejprve do šatů šedivé barvy, v druhé půli má pak červené šaty, které symbolizují její d'ábelskou a nevyzpytatelnou povahu. Františák zde zapojil autentický prvek, smažení ryby přímo na jevišti. *Ďáblice* je intimní drama pro tři postavy, jež se ocitají v milostném trojúhelníku. Režisér znovu prokázal výtečnou práci s herci, na kterých je inscenace postavena. Diváků neruší

¹² Reprezentant rakouského expresionismu.

¹³ V Praze mezi lety 1915-1921. V Jihlavě v roce 1942 a roku 2013 ji nastudovalo pražské uskupení Zakázané uvolnění.

¹⁴ KAFKOVÁ, Jana. *Karl Schönherr - Ďáblice*. Divadelní program. Městské divadlo Zlín, premiéra 17. 5. 2014. Zlín: Městské divadlo Zlín, 2014.

zbytečné scénografické řešení a soustředí se jen na probíhající vztahy postav. Vzájemně se doplňují a jsou si rovnocennými partnery.

1.2.4 Františákovy inscenační prvky

Martin Františák se zaměřuje na ženské postavy se silnými charaktery, které rozvíjí a vyzdvihuje nad ostatní postavy. Sílu inscenací podtrhuje dokonalá syntéza všech divadelních složek, jež se navzájem doplňují. K textu přistupuje většinou s respektem a snaží se zachovat prostředí, jazyk předlohy. Text příliš nedeformuje svými nápady, kterých užívá přiměřeně. Po zhlédnutí několika jeho inscenací venkovských dramát je možné nalézt společné inscenační prvky, kterým je mimo jiné věnována tato bakalářská práce.

Scénografové Jan Štěpánek a Marek Cpin rozdělují jevištní prostor do několika úrovní a děj se může odehrávat ve více plánech. V *Maryše* je prostor rozdělen do tří úrovní. Městské divadlo Zlín má k dispozici obrovské jeviště, kde mohou využít celý jeho potenciál - v popředí se nachází domácí interiéry, ve střední části je veřejný prostor s protékajícím stylizovaným potokem a zadní část uzavírá jeviště nasvíceným horizontem. V *Adventu* je scénografický prostor rozdělen do dvou částí – větší přední část slouží pro znázornění světnic a zadní část je opět nasvícena. Zde stejně jak v *Maryše* jsou vyskládány v popředí boty, které si lidé zouvají, než vcházejí do místnosti, což je myšleno metaforicky, jelikož žádná z postav to neudělá a jen znázorňují počet osob domácnosti. *Ďáblice* je inscenována na malé scéně, kde se jeviště dělí do dvou částí. Střed scény je obehnan dřevěnými deskami, za kterými se schovává pohraničník či se převléká žena. Scény se vyznačují svou jednoduchostí a funkčností rekvizit. Typickou Františákovou rekvizitou je bílá látka, která nese určitý symbol. V *Maryše* slouží jako prádlo k vyprání, když se z něj vykrucuje voda, je to projev Maryšiny niterné bolesti. V *Adventu* slouží stejně jako v *Její pastorkyni* k zakrytí hrdinčina hříchu - nemanželského dítěte, tak jako ubrus přikrývající stůl. V *Ďáblici* symbolizuje pašeráctví a lepší životní podmínky manželů, které je čekají. Františák v inscenacích používá realismus s prvky naturalismu. V inscenaci *Maryša* je těchto autentických prvků nejvíce – na plotně se vaří polévka a dokonce se i na scéně skládá uhlí. V *Ďáblici* se pouze smaží ryba na pánvi.

Atmosféru Františákových inscenací podtrhuje svícení s pomocí barevných filtrů. Tento princip využil v *Maryše* i *Adventu*, kde je zadní prospekt nasvícen různými

barvami. Například v *Adventu* se světlo změní z modrého na červené po úmrtí Jana. Nedokresluje tedy pouze atmosféru, ale také symbolizuje smrt. *Ďáblice* se odehrává v potměném osvětlení na znamení ukrývání se před policií. Skrze dřevěné desky prosvítá světlo, které má představovat pouliční lampu. Jednotlivá dějství jsou od sebe oddělena pomocí stříhu, tedy zhasnutím světel.

Martin Františák díky svým hudebním zkušenostem volí často v inscenacích živou hudbu a sborový zpěv, příznačný pro folklor. V *Adventu* jsou pasáže, které zpívají všichni herci na jevišti. Působí jako intermezza mezi jednotlivými dramatickými výstupy. Například úvodní zpívaná scéna je předzvěstí budoucnosti, protože svým textem naznačuje nadcházející děj. V *Maryše* zpívají rekruti, což dokresluje veselí na scéně. Engonidisova hudba, stejně jako Hájkova v *Adventu*, vychází z lidových a cimbálových písní. Některé hudební motivy se v inscenaci opakují v souznění s příběhem. Prostředí vesnického života je dotvářeno reálnými zvuky například drhnutím podlahy, hučením šicího stroje aj. *Ďáblice* se odehrává v jedné uzavřené místnosti, kam vstupují pouze tři postavy. Hudba posiluje stísněnou atmosféru.

Františák se zaměřuje především na sociální témata, mezilidské vztahy, disfunkční rodinné zázemí, maloměstskou komunitu a osobní tragédii. Tato témata pozvedává nad ostatní. Ve zmiňovaných inscenacích klade důraz na psychologizaci ženských postav. Vyzdvihuje v každé z nich bojovnici, jež si chce rozhodovat o svém životě sama. Maryša v závěru nebojuje pouze za lásku, ale za svobodu, která jí patří. Františka je příkladem emancipované mladé ženy, která nepotřebuje ke svému žití muže. Stejně ale podléhá své matce a vdá se za nevěrného muže. Nestane se pouze jeho manželkou, věří stále sobě samé a dokáže utéci. V obou inscenacích objevuje téma společenského a veřejného života na vesnici. Zobrazuje rodinné problémy, kdy rodiče dětem vždy špatně poradí, což vede ke zkáze. V *Ďáblici* rezonují témata jako pašeráctví, nevěra a co je člověk ochoten udělat pro lepší žití. Hlavní hrdinka je mladá a vášnivá, kterou její starší manžel neuspokojuje. Při shledání stejně mladého pohraničnicka v ní vzplane touha zažít vášnivý vztah. Františák ukazuje společnost, v níž vládne pokrytectví, dysfunkčnost mileneckých i rodinných vztahů a závist.¹⁵

Evidentní předností Františákových režii je skutečnost, že dokáže herecký soubor motivovat k precizní kooperaci. O zlínských hercích se režisér zmínil

¹⁵ Stejně téma Františák akcentuje v jeho rozhlasové hře *Průtrž*.

v rozhovoru se Šotkovskými, že „*má zlínské herce rád. Jsou dobří, mají fundament, zkušenosti, ale také brechtus getus! (...) Osobně jsem rád s herci v tvůrčím napětí, které povolí do přátelské herdy. To Zlín nabízí*“.¹⁶ V Jihočeském divadle byl *Advent* jeho prvotina a i zde prokázal důkladné vedení herců, u kterých převažuje realistické herectví s prvky exprese. Občas se objeví postavy či obrazy, které jsou stylizované. Často ve svých inscenacích pracuje s dětskými herci. V *Adventu* je to Metud, který je hlavní hybatel děje. Dále také v *Její pastorkyni* a v drammatizaci Martina Velíška a Ivana Rajmonta *Petrolejové lampy*. Františákova režijní poetika je různorodá. Buď příběh situuje do modernějšího, stylizovaného prostředí (*Vlčí jáma*), nebo si ponechává původní, vesnickou atmosféru. Františák ctí text a v něm použité nářečí.

¹⁶ ŠOTKOVSKÝ, Jan, ŠOTKOVSKÁ, Jitka. Mám stále větší touhu procházet úzkou bránou. *Theatralia* 13, 2010, č. 2, s. 114.

2 Analýza inscenace

Inscenace *Její pastorkyně* byla uvedena v sezoně 2010/2011 Národního divadla moravskoslezského. Martin Františák byl již v té době uznávaný režisér, který zpracovává rurální témata, a proto není divu, že si ho dramaturgie Národního divadla moravskoslezského přizvala ke spolupráci na titulu od Gabriely Preissové. Františák konstatoval. „Rád společně s titulem objevuji i autora v rovině života, prózy a poezie.“¹⁷ *Její pastorkyně* je napsána v románové i dramatické formě.

2. 1 Dramaturgicko-režijní koncepce

Martin Františák společně s dramaturgyní Klárou Špičkovou pozměnili v inscenaci název dramatu na *Její pastorkyně*. Odstranili jeho podtitul *Drama z venkovského života moravského o třech dějstvích* v divadelním programu, ale na webových stránkách je inscenace uvedena s podtitulem *Vášnivé drama z moravského venkova v hávu antické tragédie*. Ten je použit v titulcích videozáznamu, ale je zkrácen pouze na *Vášnivé drama z moravského venkova*. K dvanácti dramatickým osobám přibýly postavy malé Jenůfky, malého Laca a Števy. V tomto dramaturgicko-režijním pojetí se proměňují kostýmy. Preissová v textu vyžadovala tradiční kroje, avšak v inscenaci jsou použity krojům stříhově podobné jednobarevné šaty.

Razantním zásahem do původního dramatického textu je připsaná úvodní scéna, ve které je divákovi prezentována prehistorie příběhu. Během rozhovoru tří dětských postav Laci, Števy a Jenůfy, jenž zní z reproduktoru, jsou vykresleny charaktery a vzájemné vztahy mezi aktéry. Repliky Števy předjímají pozdější repliky jeho staršího já. Vykreslují divákovi povrchnost vztahu k Jenůfce, založenou na obdivování její krásy. „Števa: Ty máš pěkné jablůčko Jenůfka tak jak líca.“¹⁸ V kontrastu ke Števovi stojí jeho nevlastní starší bratr Laca, který chce být nápomocen nejen Jenůfě, ale také Kostelničce, jež mu zaslíbila svou pastorkyni. Laca cituje Jenůfě verše z lidové písně *Dívča, dívča, laštovička*. Jenůfa si má vybrat mezi láskou a krásou. Kostelnička přichází děti rozehnat domů a následně vysvětluje Jenůfě jejich rodinné vazby.

Připsaná scéna zapadá použitým nářečím a lidovým vyzněním do původního dramatického textu Gabriely Preissové. Tvůrci si dali dokonce záležet, aby zachovali

¹⁷ E-mail korespondence s režisérem Martinem Františákem. Přepis 28. 11. 2014 v Olomouci, v přílohouvé části bakalářské práce.

¹⁸ PREISSOVÁ, Gabriela. *Její pastorkyně*. [záznam inscenace na CD-ROM]. Režie Martin Františák. Národní divadlo moravskoslezské, premiéra 31. března 2011.

charakteristické prvky moravského nářečí, což dosvědčuje i výběr použité písně. Informačně vychází z prvního dějství, třetího výstupu, kde se Kostelnička v delším monologu vypráví o minulosti. Tímto nápaditým prvkem byly repliky týkající se Lacovy oddanosti v mládí k Jenůfě odstraněny a nahrazeny epileptickým záchvatem Jana, čímž se změnil i význam dalších promluv postav. Například Lacovo zvolání „*Kostelničko!*“, které v původním textu odkazuje na skromnost, nyní pouze pragmaticky upozorňuje na nastalou situaci. Další přidanou jevištní akcí, jež opět předpovídá následné dění, je vyvolávání rekrutů, které potrhuje Jenůfčinu hrůzu ze Števova odvodu.

Preissová používá scénické poznámky k popisu místa děje a rekvizit. Rozdělují se do dvou skupin – zevně a vnitřně popisné. První skupina se zaměřuje na deskripci prostředí, místa děje a pohybu postav. Do druhé skupiny patří vnitřní procesy, nálady a reakce postav. Ve vedlejším textu je uveden čas syžetu, který trvá osm měsíců. Mezi prvním a druhým dějstvím uplyne půl roku, mezi druhým a třetím dva měsíce. První jednání začíná v podvečer ve mlýně, kde Jenůfa, stařenka a Laca čekají na Števa až se vrátí z odvodu. Druhé a třetí jednání se odehrává u Kostelničky doma. Všechny akty se odehrají během jednoho dne. Uplatňuje se zde chronotop vesnického dramatu. Čas a prostor hry jsou popsány detailně, až autenticky.

V rámci dramaturgicko-režijního výkladu většina vedlejšího textu není respektována. Týká se to také náboženských symbolů a tematiky víry, která zůstává pouze ve slovech. Náboženské symboly absentují nejen ve výzdobě domu, ale i Kostelniččin kostým je bez viditelných znaků. Z čehož by se dala odvodit pokora, která však nekorresponduje s jejími replikami. Její bezměrná křesťanská láska se v ní oproti předloze neodráží, spíše dominuje sobectví. Skutečnou prezentaci křesťanské lásky můžeme vidět na postavě Jenůfy, která je schopna milovat, odpouštět a v okamžiku strachování se o syna se modlí k Bohu. Slova modlitby jsou podpořena hereckou akcí, postava Jenůfy reálně skládá nábytek na sebe a následně na něj stoupá blíže k nebi.

Významný textový škrť se týká dvou průlomových okamžiků Jenůfčina života. Jedná se o scény, kdy jí Laca poraní tvář, a scénu, ve které Jano přiváží mrtvé dítě. V dramatu jsou tyto činy komentovány vedlejšími postavami, což odpoutává pozornost od Jenůfy. Tvůrci se v inscenaci zaměřují především na Jenůfu, a proto jsou repliky vynechány a nahrazeny Jenůfčiným zoufalým výkřikem, který proniká v nastoleném tichu.

V rámci soustředění se na ženské postavy dochází k přesunu textu u postavy Stárka ke stařence, kterou lze vnímat jako naslouchající pevný pilíř rodiny. Nejpůsobivější moment inscenace je stařenčin zpěv během svatebních příprav, který upoutá Jenůfčinu pozornost a má vliv na příjemnější atmosféru v Kostelniččině příbytku. Stařenka je tam v neustálé blízkosti Jenůfy jako její rodina. Dokonce mezi prvními přibíhá Jenůfu uklidnit, když přiveze Jano mrtvé dítě.

Další změnou je upozadění postavy Bareny a jejím pomyslným nahrazením již zmíněným pasákem Janem. Ten pomáhá ve mlýně s pracemi. Barena je prioritně součástí dívčího sboru. Hlavní zpěvačka Aneše je v inscenaci nahrazena Karolkou, dcerou rychtáře a budoucí snoubenkou Števy. Oproti dramatickému textu, kde se Karolka objeví pouze ve třetím dějství, je jí v inscenaci ponechán větší prostor. Na jevišti je téměř neustále přítomna jako členka sboru.

Větší prostor je dán také skupině dívek, které se objevují v průběhu celé inscenace. Skupina je tvořena Barenou a rychtářovými dcerami. Svým zpěvem doprovází jednotlivé obrazy a svou prakticky neustálou přítomností jsou také vesnickým drobnohledem, díky němuž je vše věci veřejnou.

Proměnou prošla postava pasáka Jana, který byl v původní dramatické předloze pouze negramotný, ale v inscenaci se jedná o prostoduchého epileptika. Jeho důležitost je dána zdůrazňováním Jenůfčiny laskavé, až mateřské povahy. Učí Jana číst a psát, zároveň si s ním hraje, jezdí s ním po scéně ve vozíku vystlaném polštáři, evokující dětský kočárek. Vztah Jenůfy a Jana lze také vnímat jako vztah matky a syna. Jeho oddanost je pak ještě umocněna hlasitými výkřiky, během kterých, v těch nejvypjatějších dramatických situacích, vždy třikrát vykřikne jméno Jenůfy. Tím se pozornost více strhává k její postavě. Když přinese truhlu s mrtvým dítětem, najednou se jeho hlas promění v temný, což scéně dodává více dramatické atmosféry.

Další úpravy týkající se proškrtnutí vět a slov jsou jen minimálním zásahem. Jsou provedeny s ohledem na celkové vyznění textu, aby monology a dialogy nepostrádaly smysl a zásadně neměnily význam inscenace. Dramaturgické úpravy nezasáhly do venkovského koloritu, folklóru či zpěvu lidových písní. Tato atmosféra prostupuje celou inscenací.

V inscenaci je hlavní pozornost zaměřena na postavu Jenůfy, což se projevuje odlišným herectvím. Gabriela Mikulková ve svém ztvárnění užívá odlišných výrazových prostředků, než její herečtí kolegové. Její herectví je založeno na symboličnosti a výrazné stylizaci celého projevu. Na rozdíl od dramatu, v němž je postava Jenůfy pasivní, vláčená osudem a odmítá bojovat za svůj život. Naivně přijímá vše a jediný okamžik aktivity je akt usmíření Števa a Laca. Tento moment je ovšem v inscenaci potlačen, ve spojení s mrtvým synem již Jenůfa absolutně rezignuje na život a v symbolické smrti se uzavírá do skříně. Pesimistické vyznění závěru inscenace je tedy v kontrastu s pozitivním závěrem dramatické předlohy.

2. 2 Režie

„Režisérova Pastorkyňa patří k nejlepším v posledních desetiletích, a kam moje paměť ještě sahá, lepší jsem viděl jenom z Pitínského dílny ve Zlíně v polovině 90. let.“¹⁹

Martin Františák je výrazným tvůrcem své generace. Ve své vlastní dramatické tvorbě (*Doma, Nevěsta*) se zaměřuje na venkov, lidové tradice a kultury a s tím spjatou tematiku. Soustředí se na důkladnou práci s herci, akceptuje text a nepřistupuje k razantním škrtkům. Dramata si vybírá taková, která vynikají osobitými ženskými hrdinkami. Typická pro Františáka je snaha převést na jeviště co možná nejvíce autentických prvků.

Františák si po zkušenostech s bratry Mrštíky (*Maryša, Paní Urbanová*) vybral jednu z hlavních představitelk českého realismu Gabrielu Preissovou a její drama *Její pastorkyňa* odehrávající se na moravském venkově. Spolu s dramaturgyní Národního divadla moravskoslezského Klárou Špičkovou se zaměřili na nadčasovost textu a zdůraznili charaktery postav; nejvíce se ale soustředili na postavu Jenůfy. Kritička Pavla Bergmannová napsala, že „tvůrci zvolili klasickou cestu jemné obraznosti, záměrně oproštěnou od možného balastu postmoderních výkladů a nejrozmanitějších formálních experimentů“.²⁰ Inscenátoři s důrazem na text vykreslují vesnické prostředí, ze kterého vytvořili mikrosvět. Především vyzdvihli témata, která rezonují i v současnosti; vliv společenských konvencí, osobní identita člověka, vášně, zrada, pýcha, jež pohání lidi k prosazování vlastních zájmů, což často vede ke krutosti. Františákova inscenace není

¹⁹ KRŮŽ, Jiří Pavel. Balada o smutných očích pastorkyně Jenůfy. *Právo*, 14. 4. 2011, s. 11.

²⁰ BERGMANNOVÁ, Pavla. Pastorkyně v hávu antické tragédie. *Divadelní noviny* 20, 2011, č. 10, s. 6.

postavena pouze na dialozích, ale převážně na scénických akcích, které na sebe vzájemně navazují. Herci se tak soustřeďují na detaily, což na velkém jevišti občas bohužel zaniká.

Režisér si ke spolupráci přizval své dlouholeté spolupracovníky; tedy scénografa Jana Štěpánka a kostyméra Marka Cpina, se kterými spolupracoval na již výše zmíněných vesnických dramatech *Maryša* a *Paní Urbanová*, kde se odklonili od tradičního vyobrazení doby, ve kterých byly napsány. Štěpánek ponechal jeviště téměř prázdné a pracoval převážně se světly. Cpin se volně inspiroval lidovým oblečením, k jehož vytvoření použil moderní materiál.

Martin Františák přistupuje k *Její pastorkyni* svým osobitým stylem. Do středu zájmu postavil Jenůfu, která se stala centrem příběhu a vše je k ní směřováno. Pro tuto roli si vybral herečku Gabrielu Mikulkovou, jež roli uchopila svým stylizovaným herectvím. Pracovala převážně s gestikulací, čímž se vymezila oproti ostatním postavám, mohli bychom říci, že se tím nad ostatní osoby vyvýšila. Další herci předvádějí civilní herectví rovněž s nádechem stylizace. Andrea Sedláčková ve své recenzi konstatuje, že „režisér inscenační tvar oprošťuje od naturalistických aspektů, naproti tomu vyzvedává psychologickou drobnokresbu a náznak (strnulé objetí Stárka, jehož paže konejší, s Lacem, kterého nesmlouvavé nakročení a prsty objímající střenku nože předznamenávají sílu jeho touhy po krvi)“.²¹ Symbolicky je ztvárněno poranění Jenůfčiny tváře a stejně tak i její smrt. Režisér si zakládá na herecké práci s rekvizitou a zapojil opakování činností, typické pro realistické dramatiky; například škrabání brambor či ořezávání větve. Františák tento prvek používá ve většině svých inscenací, jmenovat můžeme například zlínskou inscenaci *Maryša*, kde se tento motiv objevil také, v tomto případě se však jednalo o opakované vaření polévky na plotně. Režisér se skrze tyto detaily snaží vtáhnout diváka do prostředí venkova.

Františák inscenaci rozděluje do dvou částí. V té první převládá živelná fyzičnost. Nejvíce se projevuje při příchodu Števy s muzikanty a dívkami z hospody. Panuje mezi nimi nespoutané mládí, seskakují ze zdi a neskrývají živočišné pudry. Přidávají se k nim dokonce i Jenůfa se Števou, explicitně vyjadřují svůj milostný vztah. Laca dává průchod emocím a citům, zejména zbrklosti a agresivitě, které způsobí, že Laca

²¹ SEDLÁČKOVÁ, Andrea. *Pastorkyně se stigmatem osudovosti*. [online]. Rozrazil online [cit. 21. 11. 2014]. Dostupné z WWW: <<http://www.rozrazilonline.cz/clanky/704-Pastorkyne-se-stigmatem-osudovosti>>.

nedopatřením zohaví Jenůfčinu tvář. Vědom si svého činu následně utíká ze mlýna. Oproti tomu ve druhé části se energie změní opačným směrem. K tomu napomáhá změna prostoru na stísněnou světnici Kostelničky. Františák v této části vytváří řetězec stylizovaných mizanscén. Jenůfa se po vypití makoviny stává neviditelnou. Po příchodu Števy vychází z dětského pokoje lehnout si doprostřed scény. Dává najevo svou přítomnost. Posléze Kostelnička přikryje Jenůfu světlou plachtou a pomalu se otáčí. Nejpůsobivější je scéna, kdy dívky zpívají Jenůfě. Během písně Jano uchopí světlou truhlu a svatebčané vytvoří svatební špalír, který v nás evokuje smuteční průvod kráčejíci za bílou rakví. Bílá barva pak značí nevinnost dítěte. Rozmístění postav po jevišti je promyšlené. Povšimnout si toho můžeme především ve scéně, kdy se odhalí, že dítě je Števovo; venkované se rozestoupí a po stranách usednou na židle, ve snaze zabránit Števovi prchnout. Števa je pak všem neustále na očích.

K hudební spolupráci si Františák přizval Nikose Engonidise, se kterým vytvořil většinu svých inscenací. V *Její pastorkyni* posílili hudební složku vytvořením dívčího sboru - dívky doprovázejí a dokreslují jednotlivé obrazy svým zpěvem.

Františák v inscenaci propojil minulost s přítomností, vyzdvihl současná témata a dokázal, že klasické české drama je na českých jevištích stále aktuální. Ladislav Vrchovský napsal, že „ostravská Její pastorkyně nabízí divadlo plné vášni a zároveň upozorňuje na nezdravé podléhání vlivu společenských konvencí, a v tom je největší síla Františákovy inscenace“.²² Dokonce by se dalo říci, že vesnickému dramatu dodal nádech tragédie, která je definována jako „hra, která představuje osudné lidské jednání a zpravidla končí smrtí“.²³

2. 3 Scénografie

Martin Františák si již po třinácté ke spolupráci přizval scénického výtvarníka Jana Štěpánka, kterého ho lze považovat za jeho dvorního scénografa.²⁴ Stejně jako pro samotného režiséra, tak i pro Jana Štěpánka byla tato spolupráce s Národním divadlem

²² VRCHOVSKÝ, Ladislav. Činohra Její pastorkyně v NDM je divadlem vášni. *Moravskoslezský deník*, 7. 4. 2011, s. 7.

²³ PAVIS, cit. s. 407.

²⁴ Vystudoval DAMU v Praze obor scénografie u profesorů Jana Duška a Jany Zbořilové. Pracoval s předními českými i zahraničními režiséry. Pravidelně spolupracuje s Janem Nebeským, Janem Antonínem Pitínským a od roku 2001s Martinem Františákem, se kterým vytvořil inscenace například *Tatka střelil góly* (Jiří Pokorný), *Bezruč?!* (Jan Balabán, Ivan Motýl), *Maryša* (bratři Mrštíkové), *Revizor* (Nikolaj Vasiljevič Gogol), *Doma, Nevěsta* (Martin Františák) aj. V současné době působí mj. jako ročníkový vedoucí na JAMU v Brně, ateliér scénografie.

moravskoslezským prvním. Štěpánek se tomuto tématu věnoval již v minulosti; v roce 1991 se podílel na zlínském ztvárnění *Její pastorkyně* v režii Jana Antonína Pitínského.

Štěpánek se musel přizpůsobit jevištnímu prostoru Divadla Jiřího Myrona, kde na velkém jevišti vytvořil minimalistickou scénu, rozdělenou do dvou plánů, oddělených barevně. Zadní plán dotváří pomocí barevných filtrů atmosféru jednotlivých scénických obrazů, čímž kontrastuje s přední částí jeviště, která je tvořena tmavší barvou.

V prvním výstupu přicházejí na scénu tři dětské postavy Jenůfy, Laci a Števy. Jeviště je poloprázdné. Vpravo vidíme pouze stůl se židlí, nalevo hromadu větví. Jejich hlasy se ozývají z reproduktorů. Po odehrání úvodního výstupu se opona zvedne za doprovodu ústřední melodie inscenace. V prvním plánu, v popředí, je již zmíněný stůl se židlí, otep větví, dále vozík vystlaný peřinou a pytle uložené za stěnou. Druhý plán je oddělen zdí, za kterou stojí strážní věž, jež separuje život vesnické komunity od zbytku světa. Obyvatelé vesnice musí přejít přes šikmou plošinu do uzavřeného prostoru mlýna, který je zdůrazněn stejným nabarvením zdi a podlahy. Když porovnáme inscenaci s textem, zjistíme, že se Štěpánek při realizaci inspiroval scénickými poznámkami Gabriely Preissové. Stařenka sedí u stolu a vykrajuje brambory. Vlevo na hromadě křovin sedí Laca, ořezává křivákem větve a Jenůfa nervózně stojí uprostřed scény.

Přechod do druhého dějství je velice efektní a jednoduchý. Zed', na které stojí Laca, se posouvá dozadu, což může symbolizovat snahu utéct co možná nejdál od své činu, jež provedl Jenůfě. Přestavbu realizují rekruti, odhazují a odnášejí rekvizity, jež jsou součástí mlýna - kbelík s brambory, zástěnu, za níž jsou schované pytle, a která slouží jako místnost pro pracovníky mlýna. Kromě toho také přinášejí nové rekvizity, v případě druhého dějství jsou to hrnečky na stůl a světlá dřevěná truhla. Po levé straně je přistavěna velká černá skříň. Jenůfa nejprve truhlu láskyplně obejmě; domnívám se, že tato akce má symbolizovat porod. Následně z něj Jenůfa vytáhne bílé prostěradlo, které specifickým přehozením přes ramena vytváří dojem spícího dítěte. Během této jevištní akce se odděluje první a druhý plán tmavou stěnou s obdélníkovým otvorem uprostřed, do nějž je vsunuta kolébka. Vedle ní je položena Jenůfčina peřina. Dětský pokoj je malý. Všichni, kteří do něj vcházejí, se musejí sklonit nad kolébkou, což může

divákovi silně evokovat jakousi poklonu nad hrobem. Scéna se pomocí přidané tmavé stěny promění ve stísněné a ponuré obydlí Kostelničky.

Ve třetím dějství je z průřezu odstraněna kolébka a divák může pozorovat zadní osvětlený prospekt. Na stole je sváteční ubrus a rozmaryje jako symbol svatební hostiny. Při příchodu Števy, Karolky a skupiny dívek se odkrývá černá stěna mezi prvním a druhým plánem. Opět se hraje v otevřeném prostoru ohraničeném zdí, za kterou jsou stromy. Svatby se účastní celá pospolitá vesnická komunita. Před zdí jsou postaveny židle, které v závěru slouží jako pomyslná soudní síň. Když Kostelnička začne vyprávět, z jakých důvodů zabila dítě, z výšky se spustí ptáčky nad Šteвовou hlavou na znamení přicházející smrti Jenůfy. Více nasvícena než v předchozím dějství je černá skříň, kde je schovaná výbava pro Jenůfu, jež se pro ni stane hrobem. V popředí scény je umístěna truhla, která zprvu slouží jako úložný prostor pro prostěradla a Jenůfčiny svatební šaty a posléze se stane rakví pro novorozeně. Světlá barva symbolizuje nevinnost dítěte.

Dalším scénografickým prvkem je osvětlení. Jednotlivé obrazy jsou synchronizovány barevnými světly, která podtrhují situaci na jevišti. Nejprve je zadní prospekt nasvícen blankytně modrou. Jenůfa oznámí, jaká je část dne: „*Už se večer chýlí a Števo se pořád nevrací,*“²⁵ a podle času se později osvětlí horizont. Příchodem Kostelničky a Rychtářky s děvčaty barva potemní na znamení večera. Z levého horního rohu svítí měsíc, který je přítomen celé první dějství a osvětluje příchod muzikantů, dívek a Števy do mlýna. Když Kostelnička vyřkne svůj ortel ohledně svatby Števy a Jenůfy, pohasnou světla a nastává v zadním plánu tma. Černá představuje konečné rozhodnutí a barvu smrti, který tento rozsudek později přivolá. Když Jenůfa zažívá deprimující situace, nasvítí se zadní plátno zelenou barvou, která je spojena s představou chladu a ticha. Nejprve se objeví, když Laca poraní Jenůfě líc. Při přestavbě se více zesvětlí a zář je zaměřena na něho jak stojí na zdi. Dále zelená prosvítá výřezem po smrti dítěte, kde je odstraněna kolébka. Osvětlení zeleným filtrem nám může evokovat, že svatba Jenůfy s Lacem není pro ni šťastnou událostí. Postupná ztráta naděje na lepší život vyžene Jenůfu k razantnímu řešení a zvolí si raději smrt, čímž světlo pohasíná.

²⁵ PREISSOVÁ, cit. 18.

Kostelniččina světnice ve druhém dějství je nasvícena studeným, modrým světlem, které má vliv na nezdravé zobrazení obličejů postav (propadlé tváře), jež se něčím provinily. Přirozené světlo nastane, jakmile vstoupí Kolušina, která nemá nic společného s jejich prohřeškem. Ale po příchodu Števy, místnost opět obklopí chlad. Charakter studené barvy určuje voda, která je pro Kostelničku vražedná zbraň. Do dětského pokoje svítí modrá, což divákovi naznačuje, že kolébka je kostka ledu. Předpovídá Kostelniččin čin. Recenzentka Tereza Sieglová chápala nasvícení takto: „Světlo pokojíčku a temnota sednice symbolizují radost a nevinnost nového života na straně jedné a stín hříchu z lidí na straně druhé.“²⁶ Když se Kostelnička rozhoduje, zda zabít dítě, místnost potemní, a odhalí divákovi největší hříšníci. Dokonce usadí Laca na okraj jeviště, aby nebyl součástí jejího provinění ohledně narození a smrti dítěte. Oproti předchozímu je ve třetím jednání použito teplé, přirozené nasvícení.

Scénografie Jana Štěpánka se jeví jako účelná, neboť přestavby jsou součástí děje, které vykonávají herci. Rekvizity jsou rovnoměrně rozloženy po jevišti a vytvářejí dokonalou kompozici, nejsou zde zbytečná prázdná místa. Nejdůležitější předměty, které obsahuje drama, poviján a čepčáček jsou implicitně vyjádřeny. Svůj význam mají v identifikaci mrtvého dítěte.

2. 4 Kostýmy

Kostýmy k inscenaci vytvořil Marek Cpin, pro kterého to byla v pořadí již dvacátá spolupráce s Martinem Františkem.²⁷ *Její pastorkyně* byla pro Cpina desátou spoluprací s Národním divadlem moravskoslezským. Předtím zde Marek Cpin nejvíce spolupracoval s režisérem Janem Mikoláškem; nutno říci, že se jednalo o velice úspěšné inscenace. Jmenovat můžeme například Sofoklovu tragédii *Oidipus*, *Sczcygielův Gottland* či *Hedu Gablerovou* od Henrika Ibsena

Marek Cpin vytvořil působivé kostýmy, které adekvátně dotvářejí charakter jednotlivých postav. Volně se inspiroval dobovým lidovým oblečením, ale k jeho vytvoření použil i moderní materiál odkazující na současnou dobu. Dosáhl tím syntézy dvou časoprostorových struktur. Kostýmy se v průběhu inscenace téměř nemění.

²⁶ SIEGLOVÁ, Tereza. *Shadows of Ostrava. Svět a divadlo* 22, 2011, č. 6, s. 46-55.

²⁷ Vystudoval obor scénografie na JAMU, ale také se věnuje kostýmnímu výtvarnictví. S Františkem spolupracoval například na dramatech bratří Mrštíků *Maryše*, *Paní Urbanové* a *Rodinné slavnosti* Thomas Vinterberga a Mogensa Rukova aj. Jejich spolupráce započala roku 2000. (jedenáctkrát jako scénograf a devětkrát jako kostymér). Kromě divadla se věnuje také módní tvorbě, spolupracuje s TV Nova, Českou televizí i tištěnými médii.

Výraznou postavou, která z hlediska kostýmů vyniká nad ostatními, je opět Jenůfa, která jako jediná postava v průběhu inscenace změní kostým. V prvním dějství ji Cpin oblékl do růžových pletených šatů se zapínáním na zádech²⁸ a do šedých vysokých holinek. Typem a barvou použitého materiálu se nejvíce odlišuje od ostatních žen v inscenaci. Pod šaty má bílou spodničku, na znamení symbolu čistoty a nevinnosti, která se ve druhém dějství, po porodu dítěte, změní na šedou s květovaným motivem, představující nyní její dospělost a vyzrálost. Také růžové šaty se změní na nevýrazné světle hnědé. Kostymér tak vyjadřuje emoce Jenůfy, z živelné mladé dívky, plné radosti, se rázem promění na utrápenou a životem zničenou ženu. Ve třetím dějství si Jenůfa oblékne na bílou košilku růžové, háčkované svatební šaty se srdcem uprostřed, kolem kterého jsou přišpendlena růžová peříčka. Pírka můžeme chápat jako symbol ztráty dítěte, jelikož se při hovoru o smrti dítěti objeví v inscenaci ptáci. Nejprve se snesou nad kolébku ve chvíli, kdy Kotelnicka zalže Lacovi, že je novorozeně mrtvé. Posléze je vidíme přilétat během Kostelniččina přiznání vraždy. Dalším doplňkem ke svatebním šatům je věnec vyrobený z květin, zdobený taktéž peříčky. Věnec evokuje v divákovi trnovou korunu, která symbolizuje Jenůfčino utrpení. Tento moment je zvláště silný, uvědomíme-li si, že Jenůfčino utrpení je srovnáváno s utrpením Ježíše Krista na kříži. Trnová koruna pak zastupuje jeden z motivů křesťanství, které se v inscenaci objevují. Jenůfa dostala od Kostelničky béžovou látku z kanafasu jako věno do života. Poprvé je tato látka použita jako přehoz, jehož účelné uchopení připomíná chování dítěte, později se pod ní Jenůfa ukrývá a následně ji rozkládá na podlaze směrem ke skříni. Shrnuje plátno nohou směrem k sobě, když Laca žádá Jenůfu o ruku. Látka se stává součástí scény až do úplného závěru. Plátno, které Jenůfa dostala od Kostelničky, v sobě nese opět hlubokou symboliku. Důkazem toho je i fakt, že s látkou si kromě Jenůfy pohrávají i další postavy, například Kostelnicka kanafasem přikrývá Jenůfu a předstírá žehlení. Plátno mělo zřejmě původně jiný význam, jelikož na fotografiích v divadelním programu bylo červené. Dokladem je tvrzení Terezy Sieglové, kde popisuje, že „scénická práce herců s červeným plédem ve 2. dějství, který se zde objevuje jako symbol krve, zločinu, ale i lásky“.²⁹ Ve videozáznamu z divadla ani v televizním záznamu se neobjevuje, ale pracují se světlou látkou.

²⁸ Stejně řešené šaty s viditelným zipem na zádech má i *Maryša* ve Zlínském zpracování.

²⁹ SIEGLOVÁ, cit. 25.

Nevlastní matka Jenůfy, Kostelnička, je skrze kostýmy představena jako její pravý opak. Marek Cpin zde zvolil nejrazantnější kombinaci moderních a lidových materiálů. Pro zachování venkovského dekora má Kostelnička na hlavě uvázaný černý zdobený šátek, typický pro starší ženy. Oblečena je v dlouhém, tmavém vlněném kabátě, vysokých botách a v šedé košili. Nejzajímavější na jejím kostýmu je ale vínová kolová sukně z plastového materiálu (na její výrobu byla zřejmě použita slída) připomínající řeznickou zástěru, která symbolicky připomíná vraždu nevinného dítěte. Nejvíce ji však připomíná Kostelničce, která se z toho hrůzného činu nikdy nevymaní. Zvláštní je, že služka Barena má spodničku ze stejného igelitového materiálu jako Kostelnička.

S mužskými postavami kostymér Cpin příliš neexperimentoval. Bratry Števa a Laca oděd odlišně, podle jejich charakteru, ale barevně je oba sladil do protichůdných barev. Starší, svědomitý Laca má na sobě světlou košili, černé jednořadové sako s kalhotami, vysoké boty. Později si oblékne černý svetr a kožený kabát. Laca je viditelně slušněji oblečený než Števa, který nejprve přibíhá opilý, špinavý v šedé košili s červenou stužkou, ve vysokých botách má zastrčené hnědé kalhoty. Postupem času si na sebe oblékne ještě hnědý svetr s knoflíky a koženou bundu s kožíškem.

Další mužské postavy jsou oblečeny podle funkce ve vesnici. Stárek má klobouk, kožený kabát s kožichem, světlou košili, černé kalhoty zastrčené do vysokých bot. Rychtář je oděd do tmavých barev, jako symbol bohatství má honosný kožený kabát s kožichem a rovněž jako Stárek má také klobouk. Pasák Jano dostal zřejmě poděděné oblečení od pánů ze mlýna: hnědé kalhoty, pletený svetr s kožešinovým límcem opásaný řemenem a klasické černé boty, na hlavě má beranici.

Ženy z vesnice jsou oděny do kolových jednobarevných sukní a kabátků tlumených barev, rychtářovy dcery mají šedé a Barena modré, na nohou vysoké boty. Všechny dívky mají dlouhé spletené vlasy do copů, ale každá je má různé. Liší se barevností či rozdělením do dvou copánků a vpletením stužek. Marek Cpin zvolil kombinaci vlasů a paruk. U dívek to není šťastné řešení; do hnědých vlasů připletl provázky jiné barvy, které s barvou vlasů příliš neladí. Jenůfě a Karolce dal jednobarevnou paruku s jedním copem. Nutno říci, že byť divák pozná, že se jedná o paruku, tyto dvě postavy vypadají i přesto nejpřirozeněji. Mezi venkovskými dívkami vyniká Karolka. Má světle modré květované šaty na širší ramínka s bílou spodničkou.

Jako členka sboru má na sobě béžový kabátek, ale jakmile se představí jako Števova nevěsta, sundává si ho.

Starší ženské postavy mají každá na hlavě uvázaný šátek tmavé barvy. Na svatbu se však všechny převléknou do svátečního. Na vesnicích byla svatba vždy velikou událostí, které se účastnili všichni obyvatelé, což se děje i v současnosti. Stařenka má nejprve hnědé vzorované šaty se spodničkou a kabát. Na svatbu má podobné šaty, které jsou ozdobeny velkou květinou. Selka Kolušina je sladěna do světlé barvy, a to šátkem, kabátem i sukni. Rychtářka má zprvu černou kolovou sukni a světle modrou pláštěnku. Ve třetím dějství se převlékne do slavnostních šatů: do fialového kabátku, zdobeného květinou stejné barvy.

Taktéž rekruti jsou oblečeni do tmavých barev, ale pod tmavě modrými pláštěnkami mají žluté pletené svetry, ze kterých jim vyčuhuje bílá košile. Ve vysokých holínkách mají, stejně jako ostatní muži z vesnice, zastrčené černé kalhoty. Na hlavách mají barevně vyšívané čepice ozdobené bílými pírkami, které patří k moravskému kroji. Kostýmy rekrutů se tedy velmi přibližují představám o moravském venkově.

Děti představující Jenůfu, Laca a Števu oblékl Marek Cpin do šatů nejvíce podobným lidovému oděvu. Modrá Jenůfčina sukně s modrobílou pruhovanou halenkou lemovanou žlutou stuhou připomíná venkovský kroj. Copánky má svázané modrou pentlí. Laca i Števa mají hnědé kalhoty a kabátek, pod nímž nosí bílou košili s rozhalenkou, tzv. rubáš, s modrou stužkou kolem krku. Bratři se odlišují v pokrývce hlavy. Laca je ukázán jako více pracovitý. Oproti němu Števa má na hlavě klobouk s modrou pentlí a v ruce hračku, z čehož vyplývá, že si raději hraje, než pomáhá ve mlýně. Jejich výstup je podkreslený tichou cimbálovou melodií. Vše nasvědčuje snaze se co nejvíce přiblížit modelu moravské venkova.

2. 5 Hudba a pohyb

Důležitou složkou inscenace je nepochybně hudba. Martin Františák si podruhé vybral hudebního skladatele Nikose Engonidise, pro kterého byla inscenace *Její pastorkyně* již čtvrtou spoluprací s Národním divadlem moravskoslezským.³⁰

³⁰ Absolvent Janáčkovy konzervatoře v oboru violoncello. Od roku 1992 působí jako muzikant, zpěvák, skladatel a příležitostný herec v Divadle loutek v Ostravě. S Martinem Františák spolupracoval v roce 2003 na inscenaci *Ze Starých pověstí českých* od Aloise Jiráska. Kromě divadelních spoluprací se věnuje také televizi a filmu (*Trosečníci* v režii Tomáše Krejčího a *Iva Macharáčka, Podvraťáci* v režii Karla Janáka).

Engonidisova hudba vychází z lidových písní, doprovázených použitím nástrojů známých z folklorních muzik; výrazné jsou především smyčcové nástroje a flétny. Navíc prostředí moravského venkova samo vybízí k určité hudebnosti. Martin Františák využil všestranného hereckého souboru a ponechal zpěv na hercích (Andrea Mohylová, Igor Orozovič, Alexandra Gasnářková), kteří nepotřebují ke zpěvu doprovod, díky němuž se více přibližují venkovskému prostředí moravského Slovácka.

V textu Gabriely Preissovové jsou napsány texty tří lidových písní, které v dramatu zpívají muzikanti a Aneša s děvčaty. V inscenaci zpěv obstaral převážně dívčí sbor a vedlejšími zpěváky byli rekruti, Števa, Jano a stařenka. Nejvýraznější zpěvačkou je Karolka (Andrea Mohylová), která svým pronikavým hlasem určuje emoce na jevišti. Hudební složka zřetelně podkresluje dialogy a převážně také emotivní okamžiky a scénické obrazy inscenace. „Lidové písně jsou také interpretovány s určitou dávkou expresivity, což v divákovi navozuje pocit rituálnosti.“³¹ Jednotlivé výstupy jsou odděleny smyčcovou melodií, kde převládá basa.

Ústřední písní celé inscenace je *Ej, mamko, mamko*, která je napsána i v dramatu. Ponechání písně opět značí snahu přiblížit se co možná nejvíce atmosféře moravského venkova, jak je již zmiňováno v předchozí kapitole. Také je v kontrastu s Kostelničkou a jejím chováním.

„Ej, mamko, mamko, maměnko moja!

Zjednejte mi nové šaty,

já sa budu vydávati, maměnko moje! Ej!...

Ej, dcerko, dcerko, dceruško moja!

Nechaj toho vydaváňa,

však si eště hrubě mladá,

dceruško moja! Ej!

³¹ BERGMANNOVÁ, cit. 19.

Ej, mamko, mamko, maměnko moja!

Také jste vy mladá byly,

ráda jste sa vydávaly,

*maměnko moja! Ej!...*³²

Františák tuto píseň používá v průběhu celé inscenace, nechává ji zpívat dívčím sborem, ale jednotlivě po slokách, čímž vždy přesně podtrhuje danou situaci. Celá píseň zazní, jak je napsáno v dramatu, při vinšování Jenůfě k svatbě. Nejprve zazní druhá sloka při příchodu Kostelničky do mlýna, která dává najevo, že Jenůfčina nevlastní matka nechce, aby se Jenůfa vdala za Števa. V tomto případě nám píseň také předurčuje, co se dál bude dít. Melodie písně pokračuje při ukázce kanafasu, který přinesla Kostelnička. Během této scény Rychtářka vzpomíná, jak přišla o dvě děti, a Kostelnička používá přirovnání o vyhublé kočce. Stejnou část písně zpívají dívky po Kostelniččině rozsudku ohledně svatby. Ve třetím dějství jdou dívky přát Jenůfě ke svatbě a zazpívají jí celou lidovou píseň *Ej, mamko, mamko!*, kterou vydávají za pěknou veselou píseň, což je v rozporu s tím, co se děje na jevišti. Dalo by se říci, že Františák si tak pohrává s jednotlivými postavami, jelikož se prohlubuje jejich utrpení, zejména pak Jenůfčino. Ta se v křeči drží za hlavu a svatebčané se řadí do svatebního špalíru za Janem táhnoucím truhlu. Pronikavý zpěv Andrey Mohylová dotváří emotivní náladu scény.

Dalším pěveckým talentem je Igor Orozovič v roli Števa, který zpívá Jenůfčinu píseň. Oproti dramatické předloze je však použita pouze poslední sloka.

„Zlatá makověnka

dolů s věže spadla,

moje galanečka

*do klína ju vzala.*³³

Chraplavý hlas, jakým je píseň zpívána, odkazuje na Števovu hýřivost a lásku k alkoholu. Vyzývá muzikanty, ale žádný se k němu nepřidá a všem je spíše pro smích. Hlas jednoho ze zpěváků zní z reproduktoru, kterého doprovázejí rekruti a děvčata.

³² PREISSOVÁ, Gabriela. *Její pastorkyňa*. Praha: Artur, 2007, s. 50.

³³ Tamtéž s. 61.

Píseň o vojně je opět použita ve shodě s dramatickou předlohou. Jano společně s muzikantem předzpívává píseň; divák jasně vnímá radost z přítomnosti nových lidí, která z Jana přímo číší. Celou situaci také dokresluje fakt, že kromě zpěvu Jano bubnuje do rytmu na dětský bubínek. Kromě čiré radosti tím může být naznačena Janova jednoduchost a bezprostřednost.

Martin Františák nepoužil pouze lidové písně, obsažené již v dramatu; přidal do inscenace dvě lidové písně, které zpívá stařenka (Alexandra Gasnářková). Nejprve zazpívá dvě sloky z písně *Mamko moja já se vydávat mám*, když se čeká na svatbu. Rychtář, Rychtářka, Kolušina a stařenka sedí u stolu a vyčkávají na pohoštění. Najednou se stařenka zvedne ze židle, začne zpívat Jenůfce a směřuje k ní jako její milující babička. Snaží se tím zlepšit atmosféru v Kotelniččině příbytku, kde jsou všichni vážní místo toho, aby se radovali. Stařenka, která představuje nejen babičku Jenůfy, ale také celý pilíř rodiny, se za každé situace snaží držet všechny pohromadě. Nasvědčuje tomu například i scéna, ve které Karolka vyčítá Jenůfě, že nemá na svatbě pořádnou muziku. Stařenka začne zpívat další lidovou píseň *Okolo Hradišťa*, čímž se snaží situaci přinejmenším zmírnit. Tiše se Jenůfy zastává a stojí na její straně, je Števou zklamaná. Stařenka mezi ostatními postavami vyniká svou přirozeností, vyzařuje z ní folklor venkova. V divadelním programu upozorňují na původ herečky Alexandry Gasnářkové, která pochází z Moravského Slovácka. Dalo by se říci, že Gasnářková je sama o sobě autentický prvek.

Na choreografii, která je nedílnou součástí této inscenace, se podílela Zoja Mikotová, jež vycházela z lidového tance.³⁴ Soustředí se převážně na rekruty a sbor dívek, kteří přicházejí s Števou z hospody. Tancují na zdi, muži a dívky se kolem nich nespoutaně točí. Obě skupiny chodí synchronizovaně za sebou, a posléze se mezi sebou proplétají. Ve scéně, kdy se hádají Kostelnička s Kolušinou ohledně místa Jenůfčina pobytu, můžeme pozorovat výrazně stylizovanou hádku, při které za pomoci židle a dupání dávají najevo svou pravdu. Posléze chce Kotelnička Kolušinu vystrnadit z domu za hlasitého vyhánění myši taktéž za pomoci bouchání židle o podlahu. V závěrečné scéně odvrhnutí Števy z vesnické komunity je symbolicky lidmi zadupán a vyhnán; lidé se k němu na znamení nedůvěry obracejí zády. Vzápětí obyvatelé z vesnice vytvoří lidskou zeď a vytlačují Kostelničku k rozsudku, taktéž symbol jejího vyobcování.

³⁴ Spolupracuje s Národním divadlem moravskoslezským již od roku 1989.

2. 6 Charakteristika postav a herectví

Martin Františák více než kompaktní celek vyzdvihuje spíše individuální osoby, což se projevuje na práci s herci. Důvodem k této specifikaci může být fakt, že začínal u amatérského seskupení Divadelního souboru Jana Honsy, kde se režisér musí zaměřit především na vedení herců, kteří pak musejí využít svých přirozených dispozic pro uchopení role. Pod vedením Františáka předvádí herci velice koncentrovaný projev.

2.6.1 Jenůfa

Postavy Jenůfy se ve Františákově inscenaci *Její pastorkyně* ujala Gabriela Mikulková, která již dříve zazářila v Národním divadle moravskoslezském v inscenaci Henrika Ibsena *Heda Gablerová*, kterou pro divadlo nastudoval režisér Jan Mikulášek. Role v těchto inscenacích jsou nejčastěji kritikou srovnávány.

Analyzují nejprve Jenůfu, jelikož v inscenaci jí je dán největší prostor. Mikulková ztvárňuje postavu Jenůfy odlišným způsobem, jakým své postavy vytvářejí ostatní herci; vše je na ni směřováno a stává se centrem děje. Její herectví vychází z jednoduchosti, dobré práce s tělem, pracuje s promyšlenými gesty a mírnou hereckou stylizací. Dalo by se říci, dle slov Jaroslava Vostrého, že Mikulková na scéně vlastně nic nedělá, ale především „je“³⁵. Vyzařuje vnitřní duševní sílu a energii ze sebe sama. Jakmile Mikulková udělá nějaké gesto, zasáhne divákovy emoce. Pracuje s gestikulací, nejčastěji pomocí rukou, pro velké jeviště. Využívá nonverbální komunikace, kam patří mimika, gesto a postoj. Práci s mimikou odhaluje divákovi, co bude během dialogu následovat, nebo vyjadřuje emoce. Podle Petra Pavlovského je gesto základní vyjadřovací prostředek herectví³⁶ a nutno říct, že Mikulková se tímto způsobem vyjadřuje naprosto bez problémů. Pomocí gest předvádí dynamiku a emoce svého hereckého projevu. Postoj znamená držení těla; skrze něj Mikulková vyjadřuje emociální vztah k ostatním.

Gabriela Mikulková zvolila ke své postavě dvojí přístup. Zprvu ji ztvárňuje dynamicky jako temperamentní a veselou dívku. Její určitá dívčí živočišnost je ze začátku potlačovaná nervozitou; neví, zda Števu odvedli na vojnu a trápí se tím. První výrazné gesto, prudké zvednutí rukou nad hlavu, značí zoufalství ze ztracení duše. Pak už jen netrpělivě přešlapuje na místě. Rozpohybuje se, jakmile Laca začne vozit Jana na

³⁵ VOSTRÝ, cit. 4, s. 28.

³⁶ PAVLOVSKÝ, cit. 6, s. 103.

vozíku, a rozverně s ním dovádí, výská a poskakuje. Ukazuje se její dobrosrdečnost. Pro lepší výhled vyskočí na stůl a z radosti vykřikuje „*Neodvedli!*“, ale stále si v sobě drží vnitřní napětí, ze strachu o sebe a o pověst své pěstounky. Přes svou mladost na nás stále působí velice zodpovědným dojmem. Při příchodu Rychtářky, Kostelničky a dívek má v duši klid; nikdo tak nepozná její vinu. Úsměv skrývá radost z nadcházející svatby. Jenůfa v podání Gabriely Mikulkové dokáže rychle obrátit a přeměnit své city; jakmile se objeví Števa, Jenůfa se k němu přidává ve vyzývavých pózách. Tato její živočišnost je však postupně vytlačena Števoým znejistěním a chvástavým chováním. Pak už jen stojí na scéně s vnitřní beznadějí, kterou zamaskovává před Lacem. Tvůrci zvolili nerealistické ztvárnění Jenůfčiny líce, ale vyjádřili ho symbolicky jejím chřadnutím a uzavřením k okolnímu světu.

Po poranění tváře se Jenůfa v podání Mikulkové výrazně změní z energického děvčete v utrápenou ženu bez chuti do života. Už nadále jen zoufale slepě důvěřuje své nevlastní matce, definitivně ztrácí víru v sebe sama. Poklidný hlas změní pouze při ochraně svého dítě, když vykřikne na Kostelničku, ale vzápětí se za to stydí. Jenůfa stále pocítuje vděk ke své nevlastní matce. Během návštěvy Kolušiny spí na peřině u kolébky. Jakmile Števa navštíví dětský pokoj, Jenůfa se probudí, z mateřské lásky bere dítě a jde do světnice, kde se chvíli točí na zemi a opět spí. Dalo by se říci, že jsou to jen Števy představy, ten se na ni vystrašeně dívá. Števa odchází a Jenůfa na chvíli procitne. Pak ji Kostelnička schová pod látku, zpod které vychází, jakmile se ocitne sama ve světnici. Během jejího monologu Mikulková dává průchod emocím. Střídá se veselost a smutek. Dává je najevo stylizovanými trhanými pohyby těla. Při modlitbě stoupá na židli, již postaví na stůl, a natahuje ruce do výše. Tím značí morální nadřazenost nad Kostelničkou. Při jakékoli zmínce o synovi se jí hrud' sevře. Zásnuby jsou znázorněny symbolicky natažením rukou k sobě, ty se však nikdy nepřiblíží úplně. Spojí je až Kostelnička. Mikulkové Jenůfa je opět cloumaná vnitřními emocemi, při promluvě se jí těžko dívá jiným do očí, své city dává najevo hlavně mimikou.

Ve třetím dějství se Mikulkové Jenůfa promění v úplně beznadějnou ženu. Její úpadek tak dojde absolutní gradace. Vratký postoj na jedné noze a upřený pohled do dálky, může znamenat očekávání na lepšího života. Póza holubičky předpovídá, že se chce vydat za svým synem do hrobu. Roztažené paže znázorňují přetvářku, kterou Jenůfa před okolím skrývá své skutečné city. Jenůfa sice říká, že chce Laca za muže, ale divák jasně vidí opak. Vyjádření Jenůfy je odměřené a drží si Laca ho těla. Po útrapách,

kteře prožila, mluví na Števu a Karolku povýšeně, přesto však divák chápe a rozumí, proč to dělá. Vyvrcholení přichází ve scéně, kdy Mikulkové Jenůfa dá tichý průchod emocím ve svatebním špalíru; definitivně propadla zoufalstvím a změnila průvod ve smuteční. Vzápětí už řve zplna hrdla jako smyslu zbavená kvůli ztrátě syna. Z dlouhého pohledu do očí Kostelničky je znát rezignovanost na život a uléhá na truhlu. Mikulková přejde z gestikulace na mimické vyjádření bolestné ztráty a ztiší hlas.

Pavlına Pacáková v recenzi ve Zpravodaji z OST-RA-VARU píše, že „Mikulková nám ukazuje také celou dynamiku svého vztahu k pěstounce. Její jednání je složené z drobných nuancí, proměn, které vztah dopodrobna vykreslují. Chápeme tak, že ji má ráda, a zároveň dovedeme rozlišit, kdy je poslušná nikoliv z lásky, ale z povinnosti dobře vychované dcery.“³⁷ Jenůfa svůj život odevzdala Kostelniče, která o ní vždy rozhodovala. V závěru si jsou rovny jako matky a Jenůfa se poprvé rozhodne z vlastní vůle něco udělat a volí si smrt.

2.6.2 Kostelnička Buryjovka

Jenůfıným protipólem je nevlastní matka Kostelnička, kterou ztvárnila Marie Logojdová. Stejně jako Gabriela Mikulková, i Logojdová ztvárnila svou postavu ve dvou odlišných polohách, jež velmi dobře rozlišuje. Z vážené veřejné osoby se postupně stává zhrzenou pěstounkou. Dokonce v přidané úvodní scéně Logojdová ukázala Petronu Buryjovu jako milou a starostlivou ženu, jakou byla než se stala pyšnou Kostelničkou.

Už jen příchod Kostelničky značí její charakter; pracovitá, hrdá, rázná, pyšná a silná žena. Přichází po zídce s hlavou vztyčenou a drží odstup od Rychtářky a skupiny dívek. Její krok značí, že je sebevědomá a chce být pro každého příkladem, jak by se měl chovat. Soupeří s okolím, všem prokazuje neohroženost, která vyplývá z jejího rozhovoru s Rychtářkou – nebojí se mrtvého, dokonce nemá problém ukončit život smrtelně nemocnému. Největší Kostelniččina pýcha je Jenůfa. Neustále zdůrazňuje, že je pro Jenůfu lepší matkou než její vlastní. Pavla Bergmannová napsala, že „Logojdová vystupuje v expresivně strojeném, mnohdy úsečném tónu, jako by byla vždy pánem situace“.³⁸ Ovládnutí situace inscenátoři zdůraznili přidanou scénou oproti dramatu; Janův epileptický záchvat. Bez rozmyšlení se k němu vrhla, dá mu nůž do úst a

³⁷ PACÁKOVÁ, Pavlına. Jeho a její Její pastorkyně. *Festivalový zpravodaj OST-RA-VAR*, 4. 12. 2011, č. 5, s. 6.

³⁸ BERGMANNOVÁ, cit. 19.

významně se na všechny podívala. Logojdová si pohrává s intonací, nejvíc ve scéně, kdy ukládá Števovi podmínku ohledně svatby. Františák skrze její povýšenecký výraz zdůraznil její motivaci k zavraždění Jenůfčina nemanželského dítěte. V první části má Logojdová sebejistý hlasový a pohybový projev, což je v kontrastu s druhou půlí inscenace.

V druhé půli se změní ve sklíčenou a zahanbenou ženu, kterou trápí Jenůfčin prohrěšek. Kostelnička se vyhýbá kontaktu s lidmi z vesnice a ve svém domě schovává svou pastorkyni. Návštěva Kolušiny jí není příjemná. Logojdová už nechodí zpřímá, ramena má skleslá, z čehož vyplývá, že jí v nitru trápí vlastní hanba. V rozhovoru uhýbá s hlavou na stranu, ale pořád se snaží udržet svou důstojnost. Při každé vhodné příležitosti ukazuje věno pro Jenůfku. Jakmile jí Kolušina obviní ze lži, velice expresivně bojuje za svou pravdu boucháním židlí a dupáním, což využije i k tomu, aby ji vyhnala z domu. Logojdová zahrála všechny emoce, když Kostelnička chtěla uprosit Števa. Přes povýšenost, agresi až k zoufalství si vyhrála hlasem. „Ovšem v jednotlivých monologích, v nichž zvažuje následky zamýšleného hrůzného činu, volí citlivější a civilnější polohu.“³⁹ Její pohyby už nejsou tak vznešené, spíše jsou roztěkané a nejisté. Logojdová má všechnu bolest vrytou ve tváři a nejvíce pracuje se svou mimikou. Ke konečnému rozhodnutí o smrti dítěte dospěje Kostelnička v dialogu s Lacem, který by si ji vzal, ale bez dítěte. Pomalu dojde k truhle s výbavou s odhodlaným výrazem, trochu až děsivým. Zavře víko po prohlášení: „*On ten chlapčok.*“⁴⁰

Ve třetím dějství Kostelničku ovládají záchvaty paniky, Marie Logojdová k tomu využije expresivnějšího herectví. V předklonu natáhne mezi Laca a Jenůfu látku z Jenůfčina věna na znamení jejich zasnub. Během svatby se Kostelnička drží v ústraní od lidí. Pak se přemáhá k radosti, jakmile se přiblíží k Jenůfě, poodstoupí od ní. Opět se pyšní výbavou pro Jenůfu a to je naposledy, co kráčí s hrdostí. V závěru Kostelnička propadá zoufalství, ale vzchopí se k přiznání, které jí dopomůže ke klidu a rovnováze, projeví se i v tónu jejího hlasu. Po kolenou dojde k Jenůfě pro odpuštění a líbá jí nohy. Zklamání jako matky je pro ni nejhorší. Herecká souhra Logojdové a Mikulkové je pro inscenaci *Její pastorkyně* stěžejní, skrze ni je budované napětí. Každá se ve svém projevu zaměřila na jiný herecký projev; zatímco Mikulková akcentuje gestikulací, Logojdová interpretuje svou postavu především pomocí intonace a hlasového tónu.

³⁹ Tamtéž.

⁴⁰ FRANTIŠÁK, cit. 18.

2. 6.3 Laca Klemeň

Postavu nešťastně zamilovaného Laca ztvárnil František Strnad, který byl za tuto roli v širší nominaci na Cenu Thálie. Typově odpovídá staršímu, vyzrálejšímu bratrovi z rodu Buryjů. Stejně jako jeho herecké kolegyně zahrál Strnad Laca ve dvou odlišných polohách. Zprvu se soustředí na vykreslení jeho prudké a vášnivé povahy. Ve věčně odstrkovaném muži se kupí závist, a to především ve vztahu ke Števu, který má vše, co by chtěl on. Přerůstá to v něm v agresivitu. Jakmile se někdo přiblíží k Jenůfě, ihned zaútočí. Oporu má pouze ve Stárkovi, který chápe jeho situaci a pokouší zbrzdit jeho rychlé negativní reakce. Strnad nehraje typicky zamilovaného chlapa, on svou lásku skrývá za zlobou, jelikož už rezignoval na své štěstí. Po zprávě, že Števu neodvedli na vojnu, usedá v beznaději na hromadu větví a je v neustálém napětí. I přes jeho drsné vystupování se v Lacovi projevuje slabošství. Provokace opilého Števy v Lacovi více vzbudí vztek, ale má štěstí, že je zadržen Stárkem. Nedokáže překousnout, že i přes zákaz Kostelničky a chvástání se jinými dívkami Jenůfa stále stojí o Števa, Lacův vztek na bratra se přesune na Jenůfu. Zákeřně k ní přistoupí k Jenůfě zezadu a zohaví jí tvář, čehož vzápětí lituje. Strnad se po scéně pohybuje na hranici afektu zoufalého muže. Zcela zásadní je u Strnadova výkonu modulace hlasu. Dalo by se říci, že musí mluvit nahlas, aby si ho někdo všiml.

Ve druhé části se Strnadův herecký projev zklidní a stává se tak adekvátním vyjadřovacím prostředkem pro Lacovo vyrovnání se s vlastním údělem. Uvědomuje si svůj ošklivý čin, kterého lituje. Tónina Strnadova hlasu klesne. Laca již tolik nerozčílí Števovo bytí. Vztek už Lacou neprochází celým tělem. František Strnad volí jako symbol rozčilení důrazné ťukání do stolu či do nohou, přesto ještě jednou z plna hrdla zařve, když se odhalí Jenůfčino dítě. Jakmile má možnost být s Jenůfou, odhodí všechnu svou zlost. Tím přechází do civilnějšího hereckého ztvárnění.

Během svatebních příprav neustále pozoruje Jenůfu, jako kdyby se bál, že mu uteče. Pak se nechá strhnout oslavou a s hosty se raduje ze své svatby. Usmírování s bratrem Števem je pro Laca těžké, opět se v něm vzbudí agrese; po objetí Števu prudce odhodí. Naposledy se Laca se vrátí ke své prudkosti, aby ochránil Jenůfu před lidmi, kteří ji obviňují. Strnad svou zlost podává s mírným afektem. V závěrečné scéně Laco zcela pochopí Jenůfu. Prokazuje jí věrnost tím, že ji sám uzavírá do skříně, což symbolizuje hrob. Dokázal se nakonec smířit i s jejím dítětem, kterému pokládá svatební voničku na truhlu. Následně se vrací obejmout Jenůfčin hrob.

2. 6.4 Števa Buryja

Mladšího z bratrů Števa ztělesnil Igor Orozovič. Postava jako jediná z hlavních neprošla radikální proměnou v průběhu inscenace. Orozovičův Števa je nenapravitelný, opilý, nespolehlivý, mládím nespoutaný frajer. Velký podíl na jeho charakteru má stařenka, která ho rozmazlila; dávala vždy přednost Števovi před Lacem a omlouvá ho za všechny jeho prohřešky. Števa touží po Jenůfě oproti Lacovi jen kvůli její kráse, jakmile se jí pokazí, obratem si najde jiné krásné děvče.

Na scénu přichází Števa s podnapilou chasou, která si užívá života a svého mládí; seskakují ze zídky a vnesou do uzavřeného prostoru mlýna chaos. Števa se sotva drží na nohou, přesto si uzurpuje právo na Jenůfu. Prahne po dívčím těle, proto by s Jenůfou dlouho nezůstal, jelikož by se musel ujmout otcovských povinností. Orozovič ho hraje s mírnou dávkou exprese, která se projevuje i v jeho zpěvu. Projev má temperamentní a hlučný. Vedle Jenůfy vypadá jako slaboch, jež se nedokáže postavit Kostelničce, ani nikomu jinému. Je spíše lidem pro smích.

Ve druhé části Orozovič vyzdvihl více Števovo slabošství neohrabanými pohyby a nervózním rozhlížením po scéně. Mluva se mu zrychlí, a tím divák Orozovičovi méně rozumí. Števa se neumí postavit svým problémům, bojí se Kostelničky i Jenůfy. Števa má v sobě pořád naději na lepší život, skončí-li s mládeneckými radovánkami, ale nezajímá ho smutný život Jenůfy. Na svatbu přichází se strachem z odhalení svého hříchu. Karolka ho drží zkrátka, přesto se stíhá dívat po jiných děvčatech. Števou proběhne strach z odhalení, ale nebrání se tomu. Lid ho odtlačí ke zdi, kde výrazným postojem značí zmar jeho života. Orozovič se v závěru s afektovanými výkřiky hroutí na zem.

2.6.5 Vedlejší postavy

Další ženskou postavou je Rychtářka, kterou v inscenaci ztvárnila Anna Cónová. Rychtářka, byť je postavou vedlejší, je pro celý děj velice důležitá. Svými promluvy totiž dotváří charakter Kostelničky. Ten se však může jevit zkresleně, jelikož je představován skrze subjektivní repliky postavy. Sama Rychtářka se cítí být Kostelničkou zastíněna, což se nehodí k jejímu postavení jako manželky nejvýše postaveného muže. I proto může divákovi podávat o Kostelničce zkreslené informace. Tato postava je zvláštní především tím, že je jí v inscenaci ponecháno více prostoru než v samotném dramatu. Díky tomu má Anna Cónová větší herecké možnosti a může postavy Rychtářky lépe propracovat. Jejího manžela, Rychtáře, ztvárnil David Viktora.

Rychtářka je ve vztahu k němu mnohem dominantnější, což se projeví například ve scéně, kdy oznámí Rychtáři, že je čas jít domů, přitom mu ukáže výrazným gestem ruky. Anna Cónová založila své herectví na pevném postoji sebevědomé ženy, což dává najevo především povrchním a nadřazeným výrazem mimiky a taktéž i postojem. Zřetelné je to hned v jejím prvním příchodu do mlýna, kde se rázně postaví a na výraz dominance spojí ruky či si je založí. Tohle gesto symbolizuje její povýšenost nad ostatními. Cónová také pracuje s mimikou, skrze ni vyjadřuje opovržení vůči Kostelničce. Výrazným hlasovým projevem si dopomohla při konverzaci s Kostelničkou, její projev je cíleně jízlivý.

Rychtář je zobrazen spíše komicky, byť by měl být spíše váženou osobou. Nejprve se na scénu dopotácí opilý a zajímá se o okolní dívky, i na Jenůfu se vrhne. Na svatbě opět popíjí u stolu s Lacem s výrazem opilce, který po vypití půlky otvírá ústa a vyplazuje jazyk. Když se má projevit jeho autorita, tak dokáže jen zvolat, že je první úřad a vzápětí ztichne. Jeho chování může být determinováno dominancí jeho ženy; Rychtář se jí očividně bojí cokoli namítnout, nebo jí nevyhovět, z toho pak pramení jeho slabost a neschopnost být autoritou. David Viktora je jasným opakem své herecké kolegyni Anně Cónové. Pohybuje se po jevišti neohrabaně, za to jeho žena na scénu přijde vždy rázným krokem. Při odhalení mrtvého dítěte Rychtář jako jediný sedí na židli místo toho, aby sjednal pořádek.

Do role Karolky, dcery Rychtáře, byla obsazena Andrea Mohylová. Karolka je zprvu členkou dívčího souboru, kde se všechny dívky chovají stejně – chodí pospolu, dovádějí s rekruty a svým zpěvem doprovázejí děj. Už od začátku však vyniká nad ostatními a to především výrazným zpěvem. Karolka se od celého souboru oddělí, jakmile se stane Štefovou snoubenkou. Drží Števu zkrátka, poučila se z toho, jak se choval ke své předešlé dívce. Poté, co je přineseno mrtvé dítě, se rychle vrhne Števovi do náruče v zoufalé naději, že ji ochrání, ale vzápětí od něj uteče stranou. Karolka má společné rysy se svou matkou. Mohylová stejně jako Cónová má zpřímený postoj a výrazný tón hlasu. Tato shoda má zřejmě symbolizovat spojení matky s dcerou.

Slaboduchého pasáka Jana ztvárnil Robert Urban. Františák na rozdíl od původní dramatické předlohy intenzivně akcentuje postavu Jana. V první části je neustále na scéně, laškuje s Jenůfou a pak se přidává svým zpěvem k rekrutům. Urban se zaměřil především na práci s tělem a mluvený projev má zpomalený, spíše než věty používá

jednotlivá slova. Až v závěru plynule odřiká zprávu o mrtvém dítěti. Urbanův Jano neustále pohybuje tělem kyvadlovým způsobem ze strany na stranu, jeho postoj je neustále shrbený, má tak vyvolávat v lidech větší soucit. Ve vypjatých scénách vždy v předklonu třikrát vykřikne Jenůfka.

Další vedlejší postavou, která se v inscenaci objevuje, je role stařenky, do níž byla obsazena Alexandra Gasnářková. Její výhodou bylo, že pochází ze stejného prostředí jako postava, kterou ztvárňuje. To se také odrazilo v jejím herectví, které je přirozené a vyzařuje z ní lidový folklor, jak svým zpěvem, tak i gesty. Stařenka je pilířem rodiny; v závěru se projeví jako nejbližší Jenůfčina osoba.

Stárek Františka Večeři stojí na straně Laca a je mu oporou. Večeřa zvolil civilní herectví, jeho gesta jsou umírněná a výraz ve tváři má většinou stejný. Když chce upozornit na Rychtářku či oznamuje, že Števu neodvedli, dopomáhá si intonací. V druhé části inscenaci již nepronáší žádné repliky a je pořád Lacovi na blízku.

Vedlejší postavy jsou stejně důležité jako postavy hlavní. Neobjevují se tak často, nepronášejí tolik replik, přesto pomáhají dotvářet nejen charakter postav hlavních, ale především celkovou atmosféru venkova. V případě Její pastorkyně se to skutečně povedlo. Františák zvolil do všech rolí typově vhodné herce, kteří se s danou postavou dokázali naprosto ztotožnit a vtáhnout tak diváka do děje.

3 Komparace videozáznamu pořízený divadlem s televizním záznamem

Pracovní videozáznam premiéry inscenace pořízený divadlem z Divadla Jiřího Myrona je ze dne 31. března 2011. Televizní záznam byl však natočen o rok později, odvysílán byl dokonce až 20. ledna 2014 na ČT Art. Režie televizního záznamu se ujal kmenový režisér Národního divadla moravskoslezského Janusz Klimsza. *Její pastorkyně* pro něj byla již šestým režírovaným televizním záznamem.⁴¹

Záznam divadelního představení pořizuje většinou technik divadla. Jinak tomu nebylo v Národním divadle moravskoslezském, kde se za kameru postavil vedoucí mistr zvuku Otakar Mlčoch, postprodukcí obstaral Bořivoj Wojnar. Nevznikl pouze pracovní záznam, který se většinou točí na jeden záběr stejné velikosti. Otakar Mlčoch zvolil i nájezdy a odjezdy kamery, která snímá postavy jak v celku, tak v polocelku.

Režisérem televizního záznamu je, jak jsem zmínila již výše, Janusz Klimsza. Odlišný formát záznamu nabízí oproti technickému záznamu divadla větší umělecké možnosti. Výrazný posun tak nastává zejména díky využití kamerového snímání, dále skrze stříh a práci s polocelky a detaily. Význam zvolených záběrů není náhodný, zejména využívání detailů, jimiž divákovi odhaluje mimické výrazy hlavních a vedlejších postav. Televizní záznam byl natáčen z větší části bez diváků. Díky tomu se mohly některé záběry natáčet vícekrát, dokud nebyly pro kameru přesné. Toto opakování znamená nutně také dílčí úpravu hereckého projevu.⁴²

Nejedná se ovšem jen o proměny založené na rozdílném zaznamenání téže inscenace. Janusz Klimsza posun definuje takto: „Veškeré úpravy jsme podřídili specifiku televize jako média – detail či polodetail funguje na obrazovce jinak než globální vjem diváka během představení. Spousta věcí kamera tzv. odkryje – i projev diváka. Navíc máme ve střížně i možnost zvážít, co je pro záznam z našeho hlediska výhodnější i v struktuře záznamu.“⁴³ Znamená to tedy, že záznam byl zcela podřízen výrazovým specifikům televizního média. Výsledný celek měl být spíše „filmem“, než pouze záznamem divadelního představení. Klimsza televiznímu divákovi nabídl detaily, které se jemu samotnému zdály pro vyznění celé inscenace důležité.

⁴¹ V roce 2007 režíroval televizní záznam dramatu Martina Františáka *Doma* v Karolince.

⁴² E-mail korespondence s televizním režisérem Januszem Klimszou. Přepis 28. 11. 2014 v Olomouci, v přílohové části bakalářské práce.

⁴³ Tamtéž.

V úvodním obraze Klimsza ponechal pouze dialog dětských postav, které jsou snímány jednotlivě v detailu. Oproti technickému záznamu jsou naprosto vynechány okamžiky, ve kterých se nám nabízí prostor pro vnímání Kostelničky laskavé povahy. Dalším výraznou proměnou prošla scéna, ve které Kolušina přišla Kostelničku požádat o radu ohledně svého manžela. Kostelnička ji ochotně poradí, což Kolušinu uklidní. Z těchto zásahů je tedy postava Kostelničky jednoduše čitelnější. Vyškrtnutím scén, ve kterých se projevuje jako nápomocná a laskavá, se nám vnímání této postavy zjednoduší na její pýchu, a na to, co pro ni její postavení ve vesnici znamená, čímž jsou srozumitelnější i následné motivace vedoucí k zavraždění Jenůfčina dítěte. Dle mého názoru je Kostelnička vykreslena více samotářsky a povýšenecky.

Televizní záznam je natáčen rok po premiéře a můžeme pozorovat malé odlišnosti v práci s rekvizitou, umístěním postav na jevišti apod. Každé divadelní představení je specifické, nikdy se neodehrají dvě totožná představení. Navíc i herci procházejí určitým vývojem a svou postavu vnímají po delší době více do hloubky a dokážou ji lépe propracovat. Střih dopomohl k přiblížení se postavám, jelikož jevištní prostor divadla Jiřího Myrona je obrovský. Díky tomu došlo k intimnějšímu vyjádření. Herci převážně pracovali s obličejovou mimikou, která krásně v detailu vyniká a dopomáhá k jejich celkovému herectví. Divák vidí jasně jejich reakce. Televiznímu záznamu neškodil fakt, že se divák v divadle může zaměřit na cokoli.

Paradoxně můžeme říci, že díky televizi se divák dokázal více postavám přiblížit. Prostor v Divadle Jiřího Myrona je obrovský; postavy se během samotného představení na jevišti mohou divákovi ztrácet, nevynikne tolik jejich mimika apod. Klimsza dokázal vhodně využít střih, díky čemuž například právě mimika výrazně vynikla. Divák tak skrze detail mohl sledovat přímo tvář dané postavy a více si tak představit její myšlenkové pochody a dostat se hloub do jejího nitra. Někteří mohou namítnout, že nevýhodou televizního záznamu je fakt, že divák musí sledovat pouze to, co je mu předloženo; přímo v divadle se naopak může zaměřit na cokoli. Domnívám se, že v tomto případě to neplatí. Klimsza, jakožto zkušený divadelní i televizní režisér přesně věděl, co divák nutně potřebuje vidět a co by ho naopak od celkového dojmu mohlo rozptylovat.

Závěr

Ve své bakalářské práci s názvem *Její pastorkyně Gabriely Preissové v režii Martina Františáka* jsem se pokusila o podrobnou analýzu inscenace a následné její zařazení do Františákovy poetiky inscenování dramát z vesnického prostředí. V rámci vymezení tématu jsem se zaměřila na komparaci televizního záznamu s videozáznamem pořizeným Národním divadlem moravskoslezským a snažila jsem se poukázat na rozdíly mezi nimi.

Na základě krátkých rozborů tří Františákových inscenací *Maryši* a *Ďáblice* z Městského divadla Zlín a *Adventu* z Jihočeského divadla jsem definovala jednotlivé inscenační prvky, které se pravidelně opakují u většiny režisérovy inscenací. Na základě nich jsem charakterizovala jeho inscenační poetiku. Z komparace vyplynulo, že Františákova spolupráce s Markem Cpinem, ať již ve funkci kostyméra či scénografa, vede k dokonalé vzájemné souhře. Vysledovala jsem, že Františák spolupracuje často se stejnými, již osvědčenými spolupracovníky. *Ďáblice* nezapadá přímo do tuzemské vesnické dramatiky,⁴⁴ ale odehrává se také ve stísněné atmosféře vesnického prostředí. Františák zde zapojil stejné inscenační prvky, a to především zařazením do dobového kontextu dramatu. Hudba také přímo tematicky dokresluje atmosféru scény. Kromě *Ďáblice* zpívají herci přímo na jevišti. Pro jeho inscenace je typické rozdělení jevištního prostoru do několika plánů, stejně jako kostýmy, které se snaží zachovávat v dobových střízích, ale s nádechem moderní doby, aby zapadly do vesnického prostředí. Výrazná je rovněž práce se světly a barevnými filtry, prostřednictvím kterých režisér nahrazuje stříh, a znázorňuje tak náladu jednotlivých scén. Františák ve všech svých inscenacích používá bílou látku, která v sobě ukrývá nerůznější symboliku. Dále je pro něj typické vkomponovávat autentické prvky, viz v *Maryši* přikládání uhlí po do kotle či smažení ryby v případě *Ďáblice*. Text výrazně nemění a vždy zachovává nářečí určené v textu. V neposlední řadě je ve všech inscenacích znatelné vedení herců. Františák dokazuje, že z každého hereckého souboru dostane to nejlepší, co v něm je. Nutno podotknout, že v případě Národního divadla moravskoslezského dostal k dispozici zkušené herce. Poctivě pracuje s detailem, což vyniká v televizním záznamu. Každá složka vzájemně na sebe navazuje, což vede k syntéze. Zmíněná Františákova poetika se objevuje i v inscenaci *Její pastorkyně*, kterou jsem se důkladně zabývala v další kapitole.

⁴⁴ Tamtéž cit. 12.

V analýze jsem kladla dostatečnou pozornost na rozbor všech složek inscenace, neboť jak jsem již zmiňovala výše, Františák dbá na jejich důkladnou syntézu. Některá může být výraznější, ale žádná nesmí chybět. Rozbor dramaturgicko-režijní koncepce dokládá, že v textu se téměř neškrtalo, ale vedlejší text nebyl povětšinou akceptován. Tvůrci dokonce přidali do inscenace úvodní scénu odkazující na román *Její pastorkyňa*, kde je nastíněna prehistorie příběhu. Dodrželi zde i moravské nářečí. Opět Františák dokazuje již zmíněný fakt, že jeho snahou bylo především zůstat co nejvěrnější vesnickému prostředí v celém jeho kontextu. Důraz byl kladen na postavu Jenůfy. Díky tomu tvůrci posílili postavu pasáka Jana, který jí projevuje svou oddanost, navíc je to právě on, kdo přiveze mrtvé dítě. Františák do inscenace vkomponoval pro něj typické působivé mizascény, živý zpěv, dětské herce, barevné nasvícení, jeviště rozdělené do dvou plánů a autentické prvky. Režisér oproti dramatu změnil závěr tím, že Jenůfu nechal smířenou ulehnout do hrobu.

Z komparace televizního záznamu s videozáznamem pořízeným divadlem jsem dospěla k názoru, že Janusz Klimsza inscenaci přizpůsobil specifickému televiznímu médiu. Záznamy byly pořízeny s ročním odstupem, což se projevilo v některých dílčích rozdílech mizanscény. Františákova práce s detaily více vynikla v televizním záznamu než na obrovském jevišti Divadla Jiřího Myrona. Klimsza vynechal dvě scény kvůli struktuře záznamu a tím akcentoval jiné segmenty inscenace.

Bibliografie

Literatura

DROZD, David. *Jak číst divadelní hru*. 1. vyd. Brno: Olomouc, 2008. 28 s.

FRANTIŠÁK, Martin. *In Kulturně-historická encyklopedie Českého Slezska a severovýchodní Moravy*. 2. vyd. Ostrava: Ústav pro regionální studia Filozofické fakulty Ostravské univerzity, 2013, s. 261. ISBN 978-80-7464-386-6.

GRULICH, Jan. Bezruči?! *Svět a divadlo* 21, 2010, č. 4, s. 18-37. ISSN 0862-7258.

HORÁK, Petr. Dva experimenty a jeden řez do živého. *Svět a divadlo* 23, č. 2, s. 34-44. ISSN 0862-7258.

HORÁK, Petr. Rusko rozumem nepochopíš. *Svět a divadlo* 25, č. 2, s. 25-38. ISSN 0862-7258.

HYVNAR, Jan. *O českém dramatickém herectví 20. století*. 1. vyd. Praha: KANT pro Akademii múzických umění v Praze, 2008. 319 s. ISBN 978-80-86970-63-9.

KŘIVÁNKOVÁ, Blanka. Neztratit citlivost a víru. *Svět a divadlo* 24, 2013, č. 6, s. 16-19. ISSN 0862-7258.

LATZKOVÁ, Klára. Návrat vesnického realismu (?). *Theatralia* 13, 2010, č. 2, s. 128-146. ISSN 1803-845X.

PAVIS, Patrice. *Divadelní slovník*. 1. vyd. Praha: Divadelní ústav, 2003. 493 s. ISBN: 80-7008-157-0.

PAVLOVSKÝ, Petr. *Základní pojmy divadla: teatrologický slovník*. 1. vyd. Praha: Libri, s.r.o., 2004. 348 s. ISBN: 80-7258-171-6.

PTÁČKOVÁ, Věra. Rovnováha scénografie. *Svět a divadlo* 20, 2009, č. 3, s. 153-155. ISSN 0862-7258.

ŠKORPIL, Jakub. Realismus na scéně-. *Svět a divadlo* 18, 2007, č. 5, s. 112-119. ISSN 0862-7258.

RUBEŠ, Josef. Od poezie k agitce. *Svět a divadlo* 24, 2013, č. 6, s. 8-15. ISSN 0862-7258.

VOSTRÝ, Jaroslav. *O hercích a herectví*. 1. vyd. Praha: Achát, 1998. 274 s. ISBN: 80-902221-7-X.

VRABLOVÁ, Tereza. *Martin František a jeho inscenační tvorba v Divadle Petra Bezruče v Ostravě*. Bakalářská práce, Filozofická fakulta UP Olomouc. Olomouc: Univerzita Palackého, 2008.

ZÁVODSKÝ, Artur. *Drama jako struktura*. 1. vyd. Brno: Krajské kulturní středisko v Brně, 1971. 100 s.

Prameny

Dramatický text:

PREISSOVÁ, Gabriela. *Její pastorkyňa*. Praha: Artur, 2007. 57 s. ISBN: 978-80-86216-89-8.

Inscenace:

SCHÖNHERR, Karl. *Ďáblice*. Divadelní představení. Režie Martin Františák. Městské divadlo Zlín, premiéra 17. 5. 2014. Zhlédnuto: 17. 5. 2014.

PREISSOVÁ, Gabriela. *Její pastorkyně*. Divadelní představení. Režie Martin Františák. Národní divadlo moravskoslezské, premiéra 31. 3. 2011, derniéra 19. 5. 2012. Zhlédnuto: 3. 12. 2011.

Televizní a technické záznamy představení inscenace:

PREISSOVÁ, Gabriela. *Její pastorkyně*. [DVD]. Režie Martin Františák. Televizní záznam divadelního představení. Režie Janusz Klimsza. Národní divadlo moravskoslezské, v televizi uvedeno: 20. 1. 2014. ČT Art.

PREISSOVÁ, Gabriela. *Její pastorkyně*. [DVD]. Režie Martin Františák. Videozáznam divadelního představení. Národní divadlo moravskoslezské, premiéra 31. 3. 2011, derniéra 19. 5. 2012.

GLAZAROVÁ, Jarmila. *Advent*. [DVD]. Režie Martin Františák. Videozáznam divadelního představení. Jihočeské divadlo, premiéra 25. 10. 2013.

MRŠTÍK, Alois, MRŠTÍK, Vilém. *Maryša*. [DVD]. Režie Martin Františák. Videozáznam divadelního představení. Městské divadlo Zlín, premiéra 26. 4. 2008, derniéra 9. 4. 2012.

Divadelní program:

ŠPIČKOVÁ, Klára. *Gabriela Preissová – Její pastorkyně*. Divadelní program. Národní divadlo moravskoslezské, premiéra 31. 3. 2011. Ostrava: Národní divadlo moravskoslezské, 2011.

ŠUBRTOVÁ, Olga. *Jarmila Glazarová – Advent*. Divadelní program. Jihočeské divadlo, premiéra 25. 10. 2013. České Budějovice: Jihočeské divadlo, 2013.

KAFKOVÁ, Jana. *Karl Schönherr – Dáblice*. Divadelní program. Městské divadlo Zlín, premiéra 17. 5. 2014. Zlín: Městské divadlo Zlín, 2014.

Recenze:

BERGMANNOVÁ, Pavla. Pastorkyně v hávu antické tragédie. *Divadelní noviny* 20, 2011, č. 10, s. 6. ISSN 1210-471X.

BŘEZINOVÁ, Pavla. Její pastorkyně. *Národní divadlo moravskoslezské*, 2011, č. 5, s. 14.

KŘÍŽ, Jiří Pavel. Balada o smutných očích pastorkyně Jenůfy. *Právo*, 14. 4. 2011, s. 11.

PACÁKOVÁ, Pavlína. Jeho a její Její pastorkyně. *Festivalový zpravodaj OST-RA-VAR*, 4. 12. 2011, č. 5, s. 6.

SIEGLOVÁ, Tereza. Shadows of Ostrava. *Svět a divadlo* 22, 2011, č. 6, s. 46-55. ISSN 0862-7258.

ŠPIČKOVÁ, Klára. Její pastorkyně. *Národní divadlo moravskoslezské*, 2011, č. 4, s. 18.

VRCHOVSKÝ, Ladislav. Činohra Její pastorkyně v NDM je divadlem vášní. *Moravskoslezský deník*, 7. 4. 2011, s. 7.

Elektronické zdroje:

Česká televize. Divadlo žije!: *Martin Františák, básnivý dramatik a režisér* [online]. Česká televize [20. 11. 2014]. Dostupné z WWW: <<http://www.ceskatelevize.cz/porady/1095352674-divadlo-zije/413234100041006-martin-frantisak-basnivy-dramatik-a-reziser/video/>>.

Česká televize. Divadlo žije!: *Její pastorkyně v NDM* [online]. Česká televize [20. 11. 2014]. Dostupné z WWW: <<http://www.ceskatelevize.cz/ivysilani/1095352674-divadlo-zije/411233100111005/obsah/155556-jeji-pastorkyne-v-ndm>>.

MAGDOVÁ, Marcela. *Její pastorkyni velké jeviště a stylizované gesto a sluší*. [online]. [cit. 21. 11. 2014]. Dostupné z WWW: <<http://www.divadelni-noviny.cz/ost-ra-var-jede-no-4>>.

SEDLÁČKOVÁ, Andrea. *Pastorkyně se stigmatem osudovosti*. [online]. RozRazil online [cit. 21. 11. 2014]. Dostupné z WWW: <<http://www.rozrazilonline.cz/clanky/704-Pastorkyne-se-stigmatem-osudovosti>>.

SVOJANOVSKÁ, Veronika. *Její pastorkyně: Co ještě sneseš, děvčico?*. [online]. Kultura21.cz [cit. 21. 11. 2014]. Dostupné z WWW: <<http://www.kultura21.cz/divadlo/2955-jeji-pastorkyn-co-jet-snese-dvico>>.

Rozhovory:

BERNÁTEK, Martin. *Jednou nohou z města ven* [online]. RozRazil online [citováno 21. 11. 2014]. Dostupné z WWW: <<http://www.rozrazilonline.cz/clanky/186-Jednou-nohou-z-mesta-ven>>.

ŠOTKOVSKÝ, Jan, ŠOTKOVSKÁ, Jitka. Mám stále větší touhu procházet úzkou bránou. *Theatralia* 13, 2010, č. 2, s. 114. ISSN 1803-845X.

Rozhovor s Januszem Klimszou. E-mail korespondence 28. 11. 2014. Elektronický záznam – přepis v přílohové části.

Rozhovor s Martinem Františkem. E-mail korespondence 1. 12. 2014. Elektronický záznam – přepis v přílohové části.

Příloha č. 1 Dokumentace inscenace

Její pastorkyně

Národní divadlo moravskoslezské

Premiéra 31. 3. 2011

Derniéra 19. 5. 2012

Režie: Martin Františák

Dramaturgie: Klára Špičková

Scénografie: Jan Štěpánek

Kostýmy: Marek Cpin

Hudba: Nikos Engonidis

Pohybová spolupráce: Zoja Mikotová

Hrají:

Kostelnička Buryjovka

Marie Logojdová

Jenůfa

Gabriela Mikulková

Stařenka Buryjovka.

Alexandra Gasnářková

Laca Klemeň

František Strnad

Števa Buryja

Igor Orozovič

Stárek

František Večeřa

Rychtář

David Viktora

Rychtářka

Anna Cónová

Karolka

Andrea Mohylová

Kolušina

Lenka Čermáková

Barena

Natálie Holíková

Jano

Robert Urban

Příloha č. 2 Fotografická dokumentace



Foto č. 1: Laca (František Strnad), Jenůfa (Gabriela Mikulková), Stařenka (Alexandra Gasnárková) Foto: Radovan Šťastný



Foto č. 2: Rychtářka (Anna Cónová), stařenka (Alexandra Gasnárková), Kotelníčka (Marie Logojdová), Jenůfa (Gabriela Mikulková) Foto: Radovan Šťastný



Foto č. 3: Kostelnička (Marie Logojdová), Jano (Robert Urban), Jenůfa (Gabriela Mikulková), stařenka (Alexandra Gasnářková) Foto: Radovan Šťastný



Foto č. 4: Jenůfa (Gabriela Mikulková), Kostelnička (Marie Logojdová), Laca (František Štrnad) Foto: Radovan Šťastný



Foto č. 5: Kostelnička (Marie Logojdová), Jenůfa (Gabriela Mikulková)



Foto č. 6: Jenůfa (Gabriela Mikulková), Kostelnička (Maria Logojdová), Laca (František Strnad), Stárek (František Večeřa), rychtář (David Viktora), Rychtářka (Anna Cónová), Kolušina (Lenka Čermáková), stařenka (Alexandra Gasnárková) Foto: Radovan Šťastný



Foto č. 7: Kostelnička (Marie Logojdová), Jenůfa (Gabriela Mikulková), Laca (František Strnad) Foto: Radovan Šťastný



Foto č. 8: Jenůfa (Gabriela Mikulková), Laca (František Strnad)

Příloha č. 3 Přepis rozhovorů

1. Přepis korespondence s Januszem Klimszou

28. 11. 2014 Elektronický záznam korespondence

V televizním záznamu jsou vynechány dvě scény: v úvodní scéně je vyškrtnut příchod Kostelničky za dětmi a v druhé polovině představení v rozhovoru Kostelničky s Kolušinou je vynecháno, že si k ní přišla pro radu ohledně jejího manžela. Zajímalo by mě, co Vás k tomu vedlo?

Také je v televizním záznamu posílen dívčí sbor, který je více času na scéně. Z jakého důvodu jste to udělal?

Veškeré úpravy jsme podřídili specifiku televize jako média – detail či polodetail funguje na obrazovce jinak než globální vjem diváka během představení. Spoustu věcí kamera tzv. odkryje – i projev dětského diváka. Navíc máme ve střížně i možnost zvážit, co je pro záznam z našeho hlediska výhodnější i v struktuře záznamu – není to zcela deskriptivní přenos – už s ohledem na to, že poukázáním na některé děje jsme nuceni akcentovat jisté segmenty, které – opět, jak bylo řečeno, divák vnímá v globále jednoho „záběrového formátu“ – tudíž celku. Jediným řešením pro deskripci by bylo pustit jednu kameru – celek v jednom záběru od začátku do konce – což by podle mě televize jako médium neunesla, neboť pracuje se stříhem. Toto je i odpověď na předchozí a následující otázku.

Do jaké míry se do záznamu dostane Vaše interpretace?

Zde jen doplním, že jsem se nesnažil jakýmkoliv způsobem Martinovu práci přeinterpretovat. Snažil jsem se zachovat jeho práci bez mých apriorních zásahů – ty, které jsou dány jinou specifikou média – viz předchozí odpověď.

Je pro Vás rozdílné režírovat svou inscenaci a někoho jiného?

Práce na představeních, které jsem nerežiroval, pochopitelně obnáší seznámit se s nimi na regulérních představeních s diváky – ty, které jsem režíroval, jsou výsledkem zkušebního procesu, který znám - vypracovat jiný natáčecí plán a eliminovat improvizaci.

Z televizního záznamu na mě působila Kostelnička více samotářsky a povýšená od ostatní. Byl to Váš záměr?

Ne, ačkoliv je to zřejmě dáno hereckým detailem – to, co divák – obzvláště s kapacitou DJM a vzdálenosti herce a diváka - nemá explicitně dáno, je zde akcentováno.

Natácel se záznam před publikem či jste některé scény natáčeli vícekrát?

Jedno i druhé – většinu záběrů jsme použili z natáčení bez diváků – už i tím, že jsme opakovali dvě tři klapky a herci byli pochopitelně „rozehranější“ v druhé, třetí – točit před kamerou je jistý zásah do hercova projevu, na který je zvyklý z představení.

2. Přepis korespondence s Martinem Františkem

1. 12. 2014 Elektronický záznam korespondence

Její pastorkyně nebyla v Národním divadle moravskoslezském inscenována, jen Vámi. Vybral jste si hru sám, nebo to byl dramaturgický záměr?

Pokud si vzpomínám, byla to rozumná dohoda. Byl jsem v té době považován za toho, který dělá taková ta rurální témata. Mě osobně lákalo setkat se s Gabrielou Preissovou. Rád společně s titulem objevuji i autora v rovině života, prózy a poezie.

Co jste v textu považoval za stěžejní?

Klíčová pro mě byla interpretace postavy Kostelničky. Postavy ponořené do tragického mýtu, postavy žijící v obci, která je malá a slabá, postavy, která žije v protipohybech osudu. Pro mě je ono – hybris – celé hry v obci a poté v Kostelníce. V tom je to drama moravské.

V inscenaci Jenůfa rezignuje v závěru na život. Co Vás vedlo ke změně konce inscenace oproti dramatu?

Nerezignuje. Unavená si lehá do hrobu. Smířená. Smíření není rezignace, je to smutné ohlédnutí za svým osudem.

Kdyby byla jásavá, považoval bych to za jízlivou ironii a té jsem se nechtěl dopustit.

Jak jste režijně vedl herce? Přistupujete ke každému souboru specificky?

Ne. Pracuji se všemi stejně. Pracuji s lidmi, kteří chtějí makat. Ti, kteří nechtějí, se mnou nepracují, anebo nepracuji já s nimi. Potřebuji cítit dobrou vůli a jsem za to hercům vděčný.

Její pastorkyně byla Vaše první režie v Národním divadle moravskoslezském. Měl jste představu o hereckém obsazení?

Znal jsem dobře Ostravu. Tedy to nebyl problém.

Vybíral jste společně s Nikosem Engonidosem výběr písní, které jste přidal do inscenace? Mám na mysli písně, které zpívá stařenka.

...myslím, že to je přínos paní Gasnářkové. Pokud si vzpomínám, byla to ona, kdo tu krásnou píseň o milém a cigánových zubech přinesl na zkoušku.

Vybíral jste společně s Markem Cpinem kostýmy? Měla mít Kostelničina igelitová sukně větší význam?

Nebyl to myslím igelit. S Markem pracujeme od školy. Stejně jako u výtvarného umění tak i u divadelního kostýmu by bylo dobré uvažovat minimálně v kontextu tzv. postmoderny. Nebýt ve vnímání věcí úzkostně realističtí. Scéna je například vyrobena z překližky, ale tuž jsme se naučili vnímat jako součást hry. I kostým, hudby, světlo, jsou takovouto součástí hry. A někdy je dobré, když hra citlivě probouzí, evokuje, dráždí.

Co Vás vedlo k připsání úvodní scény inscenace, kde vystupují dětské postavy? Neměli jste problém s dodržením nářečím?

To byla má chyba. Měl jsem potřebu upozornit na román, ale bylo to zbytečné.

Na fotografiích v divadelním programu je použita červená látka, která je také zmíněná v jedné recenzi. Ale já jsem měla možnost vidět představení, kde se pracuje s bílou. Co Vás vedlo ke změně?

...to asi byla chyba v zákulisí....

Upravoval jste inscenaci v průběhu jejího uvádění v divadle?

...určitě ...

Podílel jste se nějakým způsobem na natáčení televizního záznamu pro Českou televizi? V televizním záznamu jsou změny oproti záznamu z premiér divadla. Jde o posílení dívčího sboru, kde v televizním má více prostoru. V úvodní scéně je vynechán příchod Kostelničky za dětmi a k vyhánění myši ze světnice Kostelnička použila hrnek místo židle. Jsou to Vaše změny či měl tento záznam v rukou pouze Janusz Klimsza?

Chtěl jsem, aby záznam točil Janusz Klimsza spolu s Pavlem Stříbrným. To se povedlo. O tom hrnku ani nevím....

Co Vás vedlo ke dramatizaci románu Jarmily Glazarové Advent a Vlčí jáma?

Rád společně s titulem objevuji i autora v rovině života, prózy a poezie. Je pro mě vždy zážitkem rozeznít témata a situace, která ležela v polici. Odkrýt ty vrstvy. Doslova – rozdýchat zapomenuté. Mám to v rovině prožívání a tím je to pro mě více než práce a více než koníček. Je to – To – v čem jsem. Naplňuji tím svůj osud a smiřuje mě to s pravdou.