

UNIVERZITA PALACKÉHO V OLOMOUCI
FILOZOFICKÁ FAKULTA
KATEDRA DIVADELNÍCH, FILMOVÝCH A MEDIÁLNÍCH STUDIÍ

Magisterské prezenční studium

**Postmoderní
zpracování klasických literárních děl v Divadle Petra Bezruče**

**Postmodernist adaptation of classical literary works in Petr
Bezruč Theatre**

Magisterská diplomová práce

Bc. Markéta Mohlová

Vedoucí práce:
doc. PhDr. Jiří Štefanides

Olomouc 2011

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem diplomovou práci vypracovala samostatně a že jsem v ní uvedla veškerou použitou literaturu a prameny.

V Olomouci dne 30. 4. 2011

.....

Markéta Mohlová

Poděkování

Tímto bych chtěla poděkovat vedoucímu mé diplomové práce doc. PhDr. Jiřímu Štefanidesovi za cenné rady a připomínky.

Obsah

1. ÚVOD	5
2. POSTMODERNA.....	10
2.1 POSTMODERNA NA DIVADLE	16
3. STRUČNÁ CHARAKTERISTIKA DIVADLA PETRA BEZRUČE	22
4. ANALÝZA INSCENACE: EVŽEN ONĚGIN – JAN MIKULÁŠEK	23
4.1 POSTMODERNÍ INSCENACE VERSUS KLASICKÝ ROMÁN	41
5. ANALÝZA INSCENACE: JOB – MARTIN FRANTIŠÁK	47
5.1 POSTMODERNÍ INSCENACE VERSUS KLASICKÝ ROMÁN	62
6. ANALÝZA INSCENACE: IDIOT – SERGEJ FEDOTOV	66
6.1 POSTMODERNÍ INSCENACE VERSUS KLASICKÝ ROMÁN	82
7. ZÁVĚR.....	87
8. ANOTACE	91
9. SEZNAM LITERATURY.....	93
9.1 SEZNAM ČLÁNKŮ.....	94
10. SEZNAM ONLINE ZDROJŮ A ČLÁNKŮ	96
11. SEZNAM PRAMENŮ	98
11.1 DIVADELNÍ PROGRAMY	98
11.2 VIDEOZÁZNAMY	98
12. PŘÍLOHY	99

1. Úvod

Divadlo Petra Bezruče je jednou z významných scén mezi ostravskými divadly. Svoji jedinečnost si získalo především díky svébytné poetice a dramaturgii zaměřené na mladého diváka. Bezručí se tak staly základnou pro mnoho režisérů, kteří chtějí tvořit ojedinělé inscenace v duchu svého režisérského stylu. Nachází zde skvělé zázemí s výborným hereckým souborem. Bezručovské inscenace se pohybují od stylizovaných zpracování klasických předloh přes současné texty a adaptace filmů po původní projekty. Na repertoáru se může objevit takřka cokoliv, bez zvláštního překvapení, v režii libovolného tvůrce. Právě proto lze Bezruče pokládat za divadlo s velmi vyhraněným a specifickým rukopisem. Toto téma jsem si vybrala, protože je mi ostravské Divadlo Petra Bezruče velmi blízké svým přístupem k dnešnímu divákovi. Inscenace v Bezručovském stylu jsou originální a nezapomenutelné. Proto jsem si s potěšením zvolila tuto problematiku pro svoji diplomovou práci.

Cílem této práce je vysledovat postmoderní znaky na vybraných inscenacích z Divadla Petra Bezruče, které prezentují *Evžen Oněgin* v režii Jana Mikuláška, *Job* v režii Martina Františáka a *Idiot* v režii Sergeje Fedotova. Tyto tři inscenace byly vybrány záměrně, jelikož se u všech tří jedná o dramaturgické zpracování klasických literárních děl. Abychom mohli analyzovat tyto inscenace založené na klasických dílech, je nutné předem znát všeobecný kontext postmoderního umění, které samozřejmě zasahuje a ovlivňuje divadelní dění. Postmoderním vlivům se v dnešní době nelze vyhnout v jakémkoliv uměleckém odvětví. V mé diplomové práci se pokusím reflektovat zmíněné inscenace zasažené právě postmoderními proudy. Jak si s nimi jednotlivý režisér poradil

a zda je ve svém zpracování upřednostnil nebo naopak potlačil.

Předmětem diplomové práce je analýza vybraných divadelních inscenací, v nichž se zaměříme především na postmoderní vlivy ovlivňující práci každého režiséra. K tomuto zpracování je nutná znalost literárních předloh, postmoderních znaků a vlastní divácká zkušenost z inscenací. Dále se v práci zaměřím na dramaturgický posun od klasického literárního díla k novodobému zpracování dramaturgie.

Dříve než se detailněji podíváme na jednotlivé rozbory divadelních inscenací, shrneme si v prvních dvou kapitolách téma postmoderny, jejíž znalost bude v rozbořích klíčová. Pro napsání těchto kapitol jsem pracovala s několika studii zaměřující se právě na jednotlivé umělecké druhy. Všeobecnou charakteristiku postmoderního umění jsem doložila z anglické knihy Christophera Butlera s názvem *Post-modernism. A Very Short Introduction*, která byla vydána v New Yorku v roce 2002. V knize jsou velmi přehledně a výstižně nastíněny obecné charakteristiky týkající se postmoderního umění. Poté jsem se detailněji zaměřila na jednotlivé druhy umění. Nejdříve jsem nahlédla na filozofii, kterou jsem zpracovala díky diplomové práci Danici Sloukové nazvané *Sešity k dějinám filosofie XII*, vydanou na pražské VŠE v roce 2000. Ke zpracování literatury mi pomohla kniha od Ansgara Nünninga, Jiřího Trávníčka a Jiřího Holého, jež se jmenuje *Lexikon teorie literatury a kultury* vydané v Brně v roce 2006. Následující problematiku v architektuře jsem podložila na bakalářské práci Pavly Minolové *Estetické rysy a znaky postmoderní architektury v České republice*, která byla napsána na Filozofické fakultě v Brně v roce 2007. Pro výtvarné umění a hudbu jsem použila slovník od Jiřího Pavelky a Ivo Pospíšila *Slovník epoch, směrů, skupin a*

manifestů vydaný v Brně v roce 1993. Na filmové umění v závěru kapitoly jsem se odkázala na anglickou knihu od Stevena Connora *Postmodernism* z New Yorku z roku 2004.

Následující podkapitola je věnovaná, pro diplomovou práci nejdůležitějšímu druhu umění, a to divadlu. Charakteristiku postmoderních vlivů pronikajících do divadla jsem doložila na *Divadelním slovníku* Patrica Pavise vydaného v Praze v roce 2003. Slovník podává heslovitě obecné znaky postmoderního divadla, který jsem vybrala pro přehled na úvod této podkapitoly. Jako další významnou studii zabývající se touto problematikou jsem zvolila *Postdramtické divadlo* od německého teatrologa Hanse Thiese-Lehmanna z roku 2007. Publikace se stala zásadním dílem pro tuto práci. V tomto díle se Lehmann zabývá zejména znaky postdramatického divadla. Ve své studii Lehmann opouští od pojmu postmoderní a zaměňuje ho za pojem postdramatické divadlo. Pro tento výraz zavedl užitečné pojmy. Kniha je základní příručkou představující nové podoby divadelnosti od sedmdesátých let dvacátého století po současnost. Snaží se především o teoretické vymezení osobní zkušenosti s formami moderního divadla. V knize nejde o reflektování historického vnímání tohoto pojmu, avšak na podobách divadel, jež označuje jako postdramatická, Lehmann zajímají novátorské výrazové prostředky, nikoliv kontinuální doba jejich vzniku. Během analýz inscenací se budu odkazovat právě na tuto publikaci, jež bude mít za úkol doložit ve zmíněných analýzách znaky postdramatického divadla. Odborné studie a romány jsem si vypůjčila z vědecké knihovny, univerzitní knihovny Zbrojnice a z městské knihovny v Olomouci, dále též z městské knihovny a z Divadelního ústavu v Praze.

Následující kapitoly se budou týkat analýz tří zmíněných inscenací. V analýze inscenace se především

zaměříme na zpracování dramatisace a jejího použití na jevišti. Detailněji si rozebereme časoprostor, dějovou linku příběhu, postavy a jazyk inscenace. Zkoumané postmoderní znaky budou zapsány v poznámce pod čarou. V kapitolách následujících za analýzami inscenací se budu snažit zhodnotit rozdíl mezi postmoderní inscenací a klasickým literárním dílem. Pokusím se shrnout postmoderní znaky v jednotlivých inscenacích a nastínit jeho prozaickou předlohu. Pro detailnější popis literárního díla budu čerpat převážně z doslovů přímo z románů. Budu reflektovat základní rysy, kterými se inscenace odlišila od původního díla a čím se stala právě postmoderní.

Jednotlivé inscenace budou též doplněny o textovou a obrazovou přílohu. Textová část se zaměří ve zkratce na osobnost a režijní styl režiséra inscenace a obrazová část podá vizuální dojem ze scénického řešení.

Analýzy inscenací založím především na vlastní divácké zkušenosti z Divadla Petra Bezruče. Bohužel jsem neměla možnost zhlédnout nejstarší inscenaci *Idiot* z roku 2003, tudíž mi ke zpracování pomohl videozáznam, ze kterého jsem si pořídila kopii v samotném divadle, ale jelikož byla jeho závěrečná část poškozena, byla jsem nucena videozáznam zhlédnout ještě ve videotéce Divadelního ústavu v Praze. Zbylé dvě inscenace jsem zhlédla, avšak pro oživení a následné analýzy jsem si též pořídila kopie. Obě inscenace jsem měla možnost vidět ještě v ten samý rok premiér přímo v Divadle Petra Bezruče. Pro Mikuláškovu inscenaci *Evžen Oněgin* ještě zmíním videozáznam natočený Českou televizí, který jsem si zapůjčila ve videotéce naší katedry.

Nápomocné mi budou také recenze reflektující vybrané inscenace z nejrůznějších periodik, které prezentují *Divadelní noviny*, *Literární noviny*, *Svět a divadlo*, *Protimluv*, *Reflex*, *Mladá fronta Dnes*, *Právo*, *Týdeník Rozhlas* a festivalových

novin, především z Ostravaru. Užitečné byly též kritiky na internetových serverech např. *Rozrazilu* a *NeKultury*. Většinu recenzí jsem pořídila okopírováním přímo z archivu Divadla Petra Bezruče. Pro zbylé kritiky jsem pátrala v bibliografii a dokumentaci Divadelního ústavu v Praze. Informace týkající se inscenace včetně fotografií, programu, plakátu, video ukázek a kritik mi též poskytly webovské stránky Divadla Petra Bezruče. Dramatizace literárních předloh jsem zajistila z několika zdrojů. *Evžena Oněgina* a *Idiota* jsem si vypůjčila z archivu Divadla Petra Bezruče, *Joba* jsem dostala zasláného emailem přímo od dramatičtorky Marty Ljubkové, neboť jiným způsobem nebyl dostupný.

V závěru se pokusím shrnout poznatky a cíle vytyčené v úvodní části. Zhodnotím inscenace na základě analýz, zaměřím se na výskyt postmoderních znaků a na posun dramatizace od klasické prozaické předlohy. Na kapitulu týkající se závěru bude navazovat seznam použité literatury, článků, online článků a zdrojů, pramenů a příloh.

2. Postmoderna

V této kapitole nastíním obecné znaky postmoderny a její vliv na umění celkově. Termín postmoderna lze nahradit termínem stejného významu, kterým je postmodernismus. Jedná se o evropský myšlenkový směr, který vznikl na konci 20. století. Základ tomuto pojmu dala kniha od francouzského představitele postmoderní filozofie Jeana-Françoise Lyotarda nazvaná *O postmodernismu* z roku 1979. Základními prvky postmoderny se staly především pluralita názorů a jejich zrovnoprávnění. Došlo ke zpochybnění optimistického pohledu na historický vývoj západní civilizace. Dále se zpochybňuje pohled na dějiny jako proces postupného překonávání dřívějších fází. Pro postmodernu je též charakteristický všeobecný eklekticismus, ze kterého vycházejí současné směry jako např. hypermoderna. Postmoderna přichází po moderně a postupně ji vytlačuje. Pojem postmoderna zasahuje do mnoha odvětví, ať už se jedná o filozofii, literaturu, architekturu, výtvarné umění, hudbu, kinematografii či divadlo.¹

Postmoderní filozofie vznikla jako reakce na modernu. Mnohem více se zabývá problematikou v oblasti antropologie, sociologie či lingvistiky. Důraz je kladen opět na pluralitu. Zkoumá se jeden problém, ale z mnoha hledisek. Odmítá koncepci jediné pravdy a jediného cíle. Usiluje o alternativní přístup ke světu. Z toho vyplývá kritika pokroku a moderních myšlenek levicových intelektuálů. Dále odmítá názory spojené s kulturní nadřazeností západní civilizace a tím i nadřazenosti racionality v procesu poznání. U filozofů toto vede k nedůvěře vůči obecným pravdám a teoriím, čímž popírají předchozí filozofické snahy o jednotném názoru. Vytvořením pluralitního prostředí často směřuje ke vzniku paradoxů spojených

¹ BUTLER, Christopher. *Post-modernism. A Very Short Introduction*. New York: Oxford University Press, 2002, s. 57 – 69.

s několika pohledy na danou problematiku. Dále dochází ke snaze řešit tyto těžko řešitelné paradoxy. Všechny zmíněné aspekty se vyvíjejí kontinuálně a v komplexní rovině.²

Postmoderní filozofii můžeme rozdělit na dva proudy. Za prvé se jedná o filozofii postmoderní, ta splňuje prvky postmoderny a jako postmoderní se chová. O samotné postmoderně však nehovoří. Představitelem této skupiny je např. Michel Foucault. Za druhé se jedná o filozofii o postmoderně, která se zabývá problematikou postmoderní doby a splňuje předpoklady filozofie postmoderní. Jako zástupce jmenuji Jeana-Françoise Lyotarda. V postmoderní době lidé též přijímají chaos. Moderní teorie chaosu tak ovlivnila mnoho vědeckých oborů. Můžeme říci, že chaos je stav, ve kterém se může stát cokoli a pravděpodobnost všech možných změn je stejná. V postmoderně se veškeré věci dějí bez jakékoliv logické posloupnosti. Čas se stává nepodstatným prvkem a dochází tak k velkému paradoxu. Mezi nejvýznamnější osobnosti postmoderní filozofie patří např. Jacques Derrida, Jean-François Lyotard, Michel Foucault, Wolfgang Iser či Gilles Deleuze.³

Nyní se zaměřím na postmoderní literaturu, jedná se především o tu, která je svým způsobem podmíněná dobou, ve které žijeme. Nedělí literaturu na vysokou a nízkou. Snaží se propojovat styly a typy slovesnosti. Mezi oblíbená témata patří bizarní situace, násilí, sexuální úchytky, psychické procesy postav, fantastické dějové prvky, metafikční odkazy, absurdní jazykové hry a žánrové zlomy. Též uplatňuje citace, u kterých se však neuvádí zdroj, spíše se jedná o

² SLOUKOVÁ, Danica. *Sešity k dějinám filosofie XII. Filosofie v postmoderní situaci*. Diplomová práce, Vysoká škola ekonomická v Praze. Praha: VŠE, 2000, s. 23 -25.

³ Tamtéž, s. 37.

parafráze známých děl nebo jejich motivů. Postmodernisté netvoří skupiny, jsou spíše individualisté.⁴

Končí období vycházející z židovsko-křesťanské tradice a mění se životní styl, který směřuje opět k pluralismu názorů, a tudíž dochází k rozvoji filozofických myšlenek postmoderny. Převládá názor, že umělecko-teoretické koncepty (krása, pravda, autentičnost, genialita atd.) nejsou transhistoricky platné či transkulturně závazné. Dalším určujícím prvkem jsou objevy v oblasti komunikačních technologií, díky nimž se svět zmenšil, což nám umožňuje mluvit o jakési světové společnosti. Literatura je tedy nucena reagovat na tyto nové vlivy, kterým je např. nový pohled na svět. Svět se stává stále více komunikativním. Divák má možnost větší volby a výběru. Velkou konkurenci pro literaturu samozřejmě představuje fenomén počítačů a internetu. Komunikace je stále snadnější i na velké vzdálenosti, což může způsobit komplikovanost textů a nejasnost autorových myšlenek. Literáti často využívají fantastické dějové prvky, metafikční odkazy, absurdní jazykové hry a zlomy v rámci žánrů. Mezi nejvýznamnější literáty tohoto směru patří např. Umberto Eco, Kurt Vonnegut ml., Jorge Luis Borges, Vladimir Nabokov či Samuel Beckett.⁵

Dále se dostáváme k postmoderní architektuře, jež je pojmem označujícím architektonický styl navazující na období modernismu. Vznikla jako reakce na monotónnost moderního mezinárodního stylu, a to především v angloamerických kruzích. V architektuře tento pojem poprvé použil anglický architekt Josef Hudnut ve svém článku nazvaném *Postmoderní dům* již v roce 1945. Běžně ho začal používat až americký architekt Charles Jenks ve svém díle *Řeč post-moderní architektury*. Realizace amerického architekta

⁴ NÜNNING, Ansgar; TRÁVNÍČEK, Jiří; HOLÝ, Jiří. *Lexikon teorie literatury a kultury*. Brno: Host, 2006, s. 28 – 30.

⁵ Tamtéž, s. 32.

Roberta Venturiho na začátku 60. let se staly základem pro postmoderní architekturu.⁶

Charakteristickými znaky jsou zájem o lidový a místní výraz, o historii a urbanistický kontext, ornament, obrazný a metaforický význam, spoluúčast budoucích uživatelů, pluralismus, radikální eklekticismus, rehabilitaci sociálního a veřejného prostoru. Zcela záměrně se staví do opozice k funkcionalismu a Bauhausu. Architekti nechtějí tvořit pouze neosobní bydlení, ale stavby, které citují předchozí styly. Hlavní snaha byla překonat jistou elitnost architektury a přenést ji srozumitelně i laikovi. Stále se však snaží udržet zájem odborníků. Často se postmoderna pro inspiraci obrací do historie, ale úplně jinak než pseudoslohy z 19. století. Vzniká tak postmoderna retrospektivní. Na druhé straně existuje postmoderna progresivní, která se snaží využívat soudobé techniky, ale zcela odlišné od klasické moderny. Hlavními představiteli jsou např. Michael Graves, Philip Johnson nebo Friedensreich Hundertwasser.⁷

Termín postmoderní výtvarné umění není tak běžný jako třeba v architektuře, jelikož do této oblasti postmoderna proniká výrazně pomaleji. Snaží se nabídnout alternativu k moderně a tvořit díla, která nejsou zaměřena pouze na kulturní elitu. Umělci se snaží o srozumitelnost pro většinového diváka. Malířství a sochařství se zaměřuje především na poetičtější a emotivnější díla. Postmoderní umělec nedělá umění, ale tvorbou prosazuje svůj individuální výraz. Vzniklo konceptuální umění, land-art, body-art, pop art.⁸

⁶ MINOLOVÁ, Pavla. *Estetické rysy a znaky postmoderní architektury v České republice*. Bakalářská práce, Filozofická fakulta v Brně. Brno: Filozofická fakulta, 2007, s. 22 – 24.

⁷ Tamtéž, s. 24 - 26.

⁸ PAVELKA Jiří; POSPÍŠIL Ivo. *Slovník epoch, směrů, skupin a manifestů*, Brno: Georgetown, 1993, s. 27.

Postmoderna samozřejmě zasáhla i do hudby. Často kombinuje několik různých žánrů. Reaguje na moderní hudbu. Hudba je oproti literatuře tvořena kolektivně. Tvoří ji skupiny či orchestry. Stává se předmětem hudebního průmyslu a proniká do komerční sféry. Velký vliv mají na hudbu moderní technologie, jejichž důsledkem je nadměrná produkce hudby jak kvalitní, tak i nekvalitní. Čím dál tím více se prohlubuje rozdíl mezi vážnou a populární hudbou. Tyto dvě složky se však mohou mísit. Dále vznikají i nové žánry jako rap, hip-hop, art-rock, atd., které mají samozřejmě vliv na již stávající žánry. Typické znaky pro postmoderní hudbu vážnou i populární jsou především parafráze a citace, inspirace od jiných umělců, míchání žánrů a stylů, experimenty a netradiční metody, dlouhé skladby, využívání neobvyklých nástrojů a nejrůznějších zvuků, absurdita, hudební happeningy. Typickým představitelem je americký skladatel a spisovatel John Cage.⁹

Na závěr zmíním postmoderní film, který vznikl především díky rozvoji nových médií. Jednalo se především o vliv na výrobu a distribuci. Úplně nový způsob tvorby přinášejí digitální technologie. Jde o určitý trend s typickými znaky, které se však liší v provedení. Slučuje prvky, které byly dříve neslučitelné. Hlavními znaky postmoderního filmu jsou důraz na silný audio-vizuální prožitek, obraz, efekty a smyslové potěšení. Stejně jako v hudbě se mísí nejrůznější styly a žánry. Film není vážný, naopak si hraje s divákem. Podstatná je hlavně forma, nikoliv obsah. Probíhá více dějových linií, které na sobě nejsou často závislé, vyskytuje se i nechronologický způsob vyprávění. Odkazuje se na další druhy textů, stylů a uměleckých forem, dochází k paralelním rovinám. Postavy v postmoderním filmu bývají často podivné existence se

⁹ Tamtéž, s. 35.

zvláštními vlastnostmi, do rolí se obsazují známé osobnosti či jiní režiséři. Hlavními režiséry jsou např. Quentin Tarantino, David Keith Lynch, Woody Allen.¹⁰

K postmodernímu divadlu se dostaneme v následující kapitole.

¹⁰ CONNOR, Steven. Postmodernism. New York: Cambridge University Press, 2004, s. 47 – 52.

2.1 Postmoderna na divadle

V této kapitole si detailněji přiblížíme postmoderní divadelní znaky na divadle. Nejdříve se odkážu na významného francouzského teatrologa Patrice Pavise a jeho mezinárodně uznávané dílo *Divadelní slovník* z roku 1996. Pavis zmiňuje ve své knize určitý odstup od pojmu „postmoderní“, jelikož mu podle francouzské divadelní kritiky chybí teoretická důslednost. Předcházející modernismus a postmoderna neodpovídá konkrétním historickým okamžikům, ani určitým žánrům či estetickým směrům. Spíše než přesný nástroj pro použití charakteristiky dramatické a divadelní tvorby tento pojem vyjadřuje určitý druh herectví nebo aktuální způsob divadelní tvorby. Jde zhruba o konec šedesátých let. Přichází po vlně absurdního a existenciálního divadla, od objevení performance a happeningu. Stále vzdálená však pro divadelníky zůstává postmoderní filozofie, jejíž hlavním představitelem je již zmíněný Jean-François Lyotard. Základem je tedy několik velmi obecných charakteristik, které spojujeme s pojmem postmoderní inscenace, které bohužel nemají velkou teoretickou hodnotu.¹¹

Obecnými znaky postmoderní inscenace podle Pavise je absence radikálnosti a systematickosti historických avantgard první třetiny dvacátého století. Většinou je ovládána protichůdnými principy, kombinuje nesourodé styly a zobrazuje heterogenní koláže hereckých stylů. Roztříštěnost zabraňuje soustředění inscenace pouze na jeden princip, styl nebo interpreta. Díky prostředkům a momentům inscenace sama sebe dekonstruuje. Řídící subjekty struktury, kterými jsou režisér a herec, již představují a předvádějí samy sebe jako umělce a soukromé osoby, nikoliv postavu a příběh jako tomu bylo dříve. Divák by měl organizovat dojmy a z vlastního

¹¹ PAVIS, Patrice. *Divadelní slovník*. Praha: Divadelní ústav, 2003, s. 312.

estetického zážitku dílu vtisknout jistou soudržnost. Vše se divákovi předkládá v jediném časoprostoru, bez jakékoliv hierarchie mezi jednotlivými prvky a bez diskursivní logiky zastoupené textem. Postmoderní dílo tedy odkazuje pouze k sobě samotnému.¹²

Jako další důležitou literaturu jsem zvolila knihu od německého teatrologa Hanse-Thiese Lehmana *Postdramatické divadlo* z roku 2007. Knihu jsem si vybrala proto, že zde autor podává osobitý esejistický výklad zabývající se problémem postdramatického divadla. V následujících kapitolách týkajících se třech vybraných analýz se budu odkazovat na Lehmannovu studii, jež bude dokládat a popisovat zmíněné postdramatické znaky na vybraných inscenacích.

Kniha je základní příručkou představující nové podoby divadelnosti od sedmdesátých let dvacátého století po současnost. Přináší mnoho příkladů z praxe a přesahu do dalších uměleckých druhů. Dále podává výklad o pracovních postupech na divadle, které se vymykají konvenčním názorům na to, co je divadlo, anebo čím by mělo být. Sám autor tvrdí, že jeho studie není obsáhlá inventarizace, ale jde o pokus předložit estetickou logiku nového divadla. Nad argumentací převažují konkrétní příklady z divadelní praxe. Autor se především soustředí explicitně na divadelní výrazové prostředky, na inscenační aspekty, tedy na živé divadelní umění. Za mnohem důležitější pokládá nové formy spolupráce mezi uměními a i mezi uměními a jinými praktickými formami.

Přídavné jméno postdramatické pojmenovává divadlo, které se snaží působit mimo drama v divadle. Postmoderní divadlo je často chápáno jako druh, který se distancuje

¹² Tamtéž, s. 312 – 313.

od tradičních divadelních forem. Tvůrci se především snaží o dosažení nových divadelních podob. Dramatici však vyžadují klasické normy, aby vymezováním se vůči nim etablovali nové formy divadla, tedy vlastní identitu. Umění se totiž nemůže vyvíjet bez návaznosti na předcházející formy.

Postdramatické divadlo je v zásadě vázané na oblast experimentálně zaměřeného divadla, které je ochotné umělecky riskovat, neboť porušuje mnohé konvence. Stává se, že díla mnohdy neodpovídají požadavkům publika na divadelní text. Ten, jako jazykový útvar, reflektuje svůj stav, ale už není dramatickým textem. Postdramatické divadlo zobrazuje život bez jasných hranic. Ukazuje svět, který se rychle mění a situace jako by byly oddělené událostmi a nenavazovaly na sebe. Proto ani hrdinové nenacházejí východisko ze svých životních situací.¹³

Postdramatické divadlo se též vyznačuje koláží, montáží, rozpadem příběhu, absencí řeči nebo obsahu. Důraz autorů tedy spočívá na nepochopitelnosti lidské existence. Postdramatické divadlo též požaduje, aby sjednocující a uzavřenou percepci nahradila percepcie otevřená a roztržštěná.¹⁴ Dále je všeobecným pravidlem tohoto nového divadla zrušení hierarchie v divadelních prostředcích. Tato struktura bez hierarchie odporuje tradici v divadle, která rozlišovala nadřazenost a podřazenost prvků, díky nimž bylo zabráněno zmatku a docházelo tak k harmonii a srozumitelnosti. Všechny použité prostředky jsou tudíž stejně důležité.¹⁵ Důraz je kladen také na simultánnost na scéně.

¹³ LEHMANN, Hans-Thies: *Postdramatické divadlo*. Bratislava: Divadelný ústav, 2007, s. 17.

¹⁴ Lehmann ve své knize *Postdramatické divadlo* tvrdí: „*Tak sa simultánne množstvo znakov na jednej strane javí jako zmnoženie skutočnosti: zdanlivo napodobňuje chaos reálnej každodennej skúsenosti. S týmto takpovediac „naturalistickým“ definovaním sa spája téza, že autentický spôsob reflexie života v divadle nevzniká zadaním usúvzťažujúcej artistnej makrostruktury (jako ju predstavuje dráma).*“ Tamtéž, s. 132.

¹⁵ Tamtéž, s. 100.

Tvůrci se snaží diváka zahltit takovým množstvím vjemů, aby je nebyl recipient schopen všechny zpracovat. Záměrem simultánnosti se tedy stává útržkovitost vnímání.¹⁶

Důležitým prvkem je porušování etablované normy hustoty znaků. Buď jich je na scéně mnoho, nebo naopak málo. Akcentuje se jejich přítomnost, anebo nepřítomnost. Především jde o zásadně změněný způsob používání divadelních znaků. Jejich využití v postmoderním dramatu směřuje ke zhudebnění. Nejdůležitějším znakem se však stává tělo, zejména v postdramatickém divadle se může jevit extrémně, bezprostředně až odstrašujícím způsobem.¹⁷ Rozhodující je tělesná přítomnost a tělesné vyzařování. Ve své znakovosti se tělo stává mnohoznačným.¹⁸ Tělo se přiklání spíše k intenzivní tělesnosti, čímž se stává absolutním. Paradoxně tedy dochází k zahrnutí ostatních diskurzů. Tím, že tělo zobrazuje pouze sebe a nic jiného, dochází k odklonu od označovaného těla k tělu gest zbavených smyslů jako těla nejsilněji nabitého významovostí týkající se celého společenského bytí.¹⁹

Koncem sedmdesátých let dvacátého století začala nad dramaturgií zaměřenou na text převládat dramaturgie

¹⁶ Při simultánně předváděných událostech často není úplně jasné, zda spolu nějakým způsobem souvisí, anebo jde o souběžnost. Tím vzniká systematická dvojitá vazba, kdy má recipient vnímat konkrétní jednotlivost a zároveň i celek. Recipient tak má šanci zpracovávat simultánní děje selektivně a tudíž si vytváří vlastní struktury. Bohužel divák nemůže nikdy obsáhnout celek, avšak nejdůležitější je pocit osvobození, kdy má divák možnost domýšlení a kombinování jevů na scéně. Tamtéž, s. 32.

¹⁷ Lehmann to detailněji popisuje takto: „*Postdramatické divadlo sa všeobecne javí ako divadlo autosuficientnej telesnosti, prezentovanej intenzitou, gestickým potenciálom, prítomnosťou aury a vnútorne aj navoní sprostredkovaným napätím. K tomu pristupuje prítomnosť deviantného tela, ktoré sa chorobou, postihnutím či znetvorením odchyľuje od normy a vyvoláva nemorálnu fascináciu, stiesnenosť alebo strach.*“ Tamtéž, s. 57.

¹⁸ Významnou podobu tělesnosti představuje v postdramatickém divadle především divadlo taneční, jehož hlavními prvky jsou rytmus, hudba, erotická tělesnost, ale zároveň je zasaženo i činoherním divadlem. Tamtéž, s. 245.

¹⁹ Tamtéž, s. 108 – 109.

vizuální.²⁰ Vizuelní dramaturgie se stává díky zasahování jiných druhů umění do divadla konkrétní realizací formálních scénických struktur. Tím vzniká nový způsob použití znaků v divadle, který naráží na tradiční názory, kdy znaky nevytvářejí syntézu, ale nabízejí odkazy.²¹

V devadesátých letech se opět divadlo přiklání k dramaturgii textu. Charakteristiku postmoderního divadla též tvoří i ostatní umění jako jsou hudba, literatura nebo výtvarné umění. V posledních deseti letech se v divadle můžeme setkat s charakterem seberefrenčnosti, bezpředmětnosti, abstraktnosti, signifikantnosti či sériovosti.²² Jistá divadelní forma zapadající do konceptu postdramatického divadla se nazývá konkrétní divadlo, kde se namísto negativního vztahu k předmětnosti staví do opozice bezprostřední vnímání konkrétní struktury.²³

Důležitým prvkem postdramatického paradigmatu je, že realitu zrovnoprávňuje s fikcí a radikálně tematizuje zdvojení, což je v tomto případě reprezentace a přítomnost, pantomima a performance, ztvárněné a proces ztvárnění. Též se u postdramatického divadla opouští od svého znakového charakteru a přiklání se k němému gestu, k vystavování procesů za účelem zprostředkování záhadných událostí za neznámým účelem. Podstatným prvkem postdramatického divadla je princip narace. Divadlo se totiž stává místem vypravěčského aktu. Vzniká tak pocit, že nesledujeme scénické ztvárnění, ale vyprávění o dané hře. Místo děje se prezentuje reflexe určitých témat.²⁴

²⁰ Lehmann to vysvětluje tak, že vizuelní dramaturgie neznamená výhradně vizuelně organizovanou dramaturgii, ale takovou, která se nepodřizuje textu a svobodně rozvíjí svoji vlastní logiku. Tamtéž, s. 95.

²¹ Tamtéž, s. 96.

²² Tamtéž, s. 106.

²³ Jde o exponování divadla samotného pro sebe, jež chápeme jako umění v prostoru, čase s lidskými těly a ostatními prostředky. Tamtéž, s. 98.

²⁴ Tamtéž, s. 115.

Lehmann rozděluje postdramatické divadlo na čtyři druhy – divadlo gest a pohybu, divadlo dekonstrukce, multimediální divadlo a obnovené – konvenční divadlo.²⁵ Jeho znaky jsou podle něj dále: „*viacvýznamovosť, oslava genia jako fikcie, oslava divadla ako procesu, diskontinuita, heterogénnosť, netextualita, pluralizmus, viacódovosť, subverziivnosť, zahrnutie všetkých priestorov, perverznosť, aktér ako téma a hlavná postava, deformácia, text iba jako základný materiál, dekonštrukcie*“²⁶ a další.

V následujících kapitolách týkajících se vybraných analýz inscenací v ostravském Divadle Petra Bezruče se pokusím zaměřit na tyto postmoderní znaky zaznamenané jak v oblasti divadla, tak i umění obecně. Jakým způsobem do inscenace tyto vlivy pronikají. Jelikož výrazným znakem postmoderního divadla je spolupráce s ostatními druhy umění. V oblasti divadla se stále dohání estetický vývin, který jiné druhy umění už dávno překonali. Proto jsou pojmy z umění obecně vhodné na charakterizaci postdramatického divadla. Čím divadelní inscenaci tyto znaky ovlivňují a ozvláštňují. Zda jsou přínosem pro novodobé ztvárnění inscenace či nikoliv a jak s nimi nakládají divadelní režiséři a dramaturgové.

²⁵ Tamtéž, s. 22.

²⁶ Tamtéž.

3. Stručná charakteristika Divadla Petra Bezruče

První aktivity ostravského Divadla Petra Bezruče jsou zaznamenány už v roce 1945 a dnes mluvíme již o jednom ze čtyř úspěšných činoherních divadel v Ostravě. Tato scéna měla už od počátku jiný typ repertoáru. Díky svébytné poetice lze hovořit o zcela odlišném divadle ve srovnání s ostatními ostravskými scénami. Dramaturgie Divadla Petra Bezruče se zakládá jednak na vlastní autorské tvorbě a na druhé straně zasahuje i do klasických děl. Zpracovává i filmové a literární adaptace. Divadlo Petra Bezruče mělo též lepší výchozí pozici po revoluci. Propagoval se jiný typ herectví. Bezruči se vyhýbali iluzivnímu a psychologickému herectví, které se upřednostňovalo v ostatních divadlech. Proto se zde formovaly předpoklady postmoderních inscenací. Pro Bezruče se cílovou skupinou stalo především mladé publikum.

4. Analýza inscenace: Evžen Oněgin – Jan Mikulášek

Dramatizaci jednoho z nejslavnějších milostných příběhů ruské klasiky představil ve svém osobitém zpracování významný český režisér Jan Mikulášek v ostravském Divadle Petra Bezruče 5. října 2007.²⁷ Inscenace o znuděném petrohradském dandym, o hledání smyslu života, o pravé lásce, o vášni a žárlivosti otevřela sezonu, jak jinak, než s názvem *Srdcervoucí* opravdu doslova. Jan Mikulášek si zvolil ruský román A. S. Puškina. Sám režisér o autorovi tvrdí: „*Puškin je moderní autor, jeho text je velice osobní a má dokonalou formu.*“²⁸

Základem inscenace je samozřejmě klasické dílo Evžen Oněgin, které Puškin napsal již v roce 1830 v Rusku. Tomuto románu se věnovalo nemálo překladatelů, přičemž Mikulášek si zvolil kombinaci překladů Jaroslava Janovského a Milana Dvořáka. Prozaické dílo v překladu již zmíněných autorů představuje opravdu krásný a dojemný román. Já osobně se přikláním spíše k překladu Milana Dvořáka, jehož zpracování Puškinova textu pro mě bylo čtivější a srozumitelnější.

První ze jmenovaných, a to Jaroslav Janovský se též ujal dramaturgie.²⁹ Janovského dramaturgie obsahuje tři dějství v deseti obrazech. Oproti Puškinově prozaické předloze je samozřejmě zkrácena, přesto však můžeme říci, že je věrnou dramaturgií klasického díla. Zachovává, s výjimkou několika málo pro příběh nevýznamných postav představující sousedy, téměř všechny postavy, prostředí i čas. Stejně jako v románu je příběh zasazen na ruský venkov, do Petrohradu a

²⁷ Viz příloha č. 1.

²⁸ JIROUŠEK, Martin. Oněgin uhrane nenaplněnou láskou. *Mladá fronta Dnes*, 2007, roč. 18, č. 232, 5. 10., s. 5.

²⁹ Janovského dramaturgií společnost DILIA rozmnožila poprvé v Praze roku 1953. Dotisk se poté uskutečnil v roce 1964.

do Moskvy. Pokud jde o čas, tak se jedná o děj trvající několik let. Vynechány jsou logicky pasáže popisující prostředí Ruska, avšak to dramaturgizaci vůbec neuškodí, ba naopak. Janovského překlad, který je použit v dramaturgizaci, má nádech starší češtiny, tudíž jej vnímám trochu náročněji.

Přestože je dramaturgizace velmi působivá, Mikulášek ji ve spolupráci s dramaturgyní Ilonou Smejkalovou výrazně upravili. Soustředili se především na vyznění lásky mezi dvěma hlavními postavami, Oněginem a Taťánou zobrazené prostřednictvím vizuální stránky.³⁰ Stejně jako text vypustil Mikulášek i několik postav z příběhu. Zachoval pouze osm osob, konkrétně se jedná o Evžena Oněgina, Vladimíra Lenského, Larinu a její dvě dcery Olgu a Taťanu, Zarjeckého, generála a sluhu Guillota.

Díky absenci ostatních postav v inscenaci chybí určité obrazy z dramaturgizace. Pro upřesnění se jedná např. o celý třetí obraz, kde se odehrává dialog mezi Taťánou a její chůvou o zamilovanosti. Poté je vytěsněna téměř polovina čtvrtého obrazu popisující rozhovory mezi sousedy, kompletně sedmý a téměř celý osmý obraz týkající se namlouvání manžela Taťaně. Dále Mikulášek vynechal zbytečně popisné scény zacházející do detailů. Jako nepodstatné pro inscenaci režisér vnímá hlubší sondy do nitra vedlejších postav, které představují Lenského řeči o lásce, dalším příkladem je trápení vdovy Lariny s vdavkami dcer, popis snu Taťany s medvědem

³⁰ Postdramatické divadlo úmyslně formuje obrazový prostor divadla, a to intenzitou vnímání prostoru obrazu a plochy obrazu jako takových s osamostatněnou divadelností. Stejně jako ve výtvarných detailech se i v divadelní recepci aktivuje dispozice vnímání obrazu. Divadla se tedy též týká problematika časového příběhu vizuálních daností. Lehmann dává do souvislosti divadlo a umění vystavené v galeriích. Ty také navádějí k tomu, abychom prožili transformaci vizuální zkušenosti na shlédnutou informaci. Ve chvíli kdy se estetika trvání odpoutá od dramatických procesů, dokáže divadelní inscenace dosáhnout kvalitní vizuální zkušenosti, která je zprostředkovatelem mezi divadelním časem a statikou obrazu. LEHMANN, Hans-Thies, cit. 13, s. 222.

či rozhovor Oněgina s Olgou, jeho dvoření je nahrazeno pohybem.³¹

Také se setkáváme s tím, že některé promluvy chybějících osob jsou zasazeny do úst postavám, které Mikulášek zanechal, a to tak promyšleně, že by si toho divák bez přečtení dramaturgie vůbec nevšiml. Tento postup je použit na začátku osmého a v části devátého obrazu. Aby se zachoval text a nemuselo se rozšiřovat obsazení postav, repliky tety a dámy zastupuje Larina, slovy kněžny promlouvá Olga a důstojníka představuje generál. Mikulášek též dokázal s citem implikovat několik málo replik z jednoho obrazu do druhého.³²

Na druhou stranu Mikulášek inscenaci obohatil i svými scénami, jejichž základ není v dramaturgii, ale přímo v románu. Můžeme to vyzorovat hned na začátku inscenace, která nezačíná jako v dramaturgii dialogem Oněgina s Lenským. Režisér se tedy inspiroval samotnou knihou a inscenaci rozehrává rozhovorem Oněgina s jeho sluhou Guillotem. Tomuto obrazu předchází ještě Oněginovy důrazné kroky v šeru, jež otevírají celou inscenaci. Třetí obraz režisér zcela nahradil vlastní scénou. Ponechal z něj pouze závěrečnou promluvu Taťany vyznání v dopise, kterou však textově pozměnil. Na jevišti vidíme Olgu s Lenským, jak hrají šachy, a Taťana nervózně vyhlíží Oněgina. Vyprávění snu ve čtvrtém obraze je nahrazeno citlivou scénou, kdy Oněgin čte Taťanin dopis. V tomto obraze, stejně jako v dramaturgii, dále pokračuje oslava svátku Taťany, avšak o osobách, které v dramaturgii na večírku vystupují, se pouze mluví. Dále mnohem více rozehrává režisér dialogy před výstřelem

³¹ Zde bych se odkázala na Lehmana, který se ve svém díle zamýšlí nad funkcí textu. Zdůrazňuje fakt, že v postdramatickém divadle se hlasem, jako nejdůležitějším nástrojem herce, stává právě celé tělo. Tamtéž, s. 180.

³² Zde můžeme doložit jistou zkratkovitost v inscenaci. Podle Lehmana je to právě časová tíseň, která je základním modelem dramatickosti. Tamtéž, s. 207.

v souboji mezi Oněginem a Lenským. A nakonec závěrečný desátý obraz uvozuje společnou večeří generála, Taťany a Oněgina, na což teprve navazuje poslední srdceryvný dialog hlavních postav.

Nyní se dostáváme k jazyku inscenace. Mikulášek zůstává věrný překladům, které jsou napsány ve veršované podobě. Jazyk, který je použit na scéně, je na divadle dnes celkem neobvyklý, avšak režisér nepřestává akcentovat tento básnický charakter předlohy, a tak v jeho scénáři ponechává již zmíněný verš. Přestože je román napsán velmi srozumitelným jazykem, Mikulášek jej dokázal citlivě upravit tak, že přesně zachová myšlenku, avšak vyznění je mnohem jasnější a výstižnější. Dokázal promluvy zbavit nadbytečných vycpávkových slov a oživit je svými výrazy, čímž odlehčuje některé momenty inscenace. V inscenaci režisér kombinuje překlady Milana Dvořáka a Jaroslava Janovského, avšak v milostných dopisech se přiklání k verzi Dvořáka. Dvořákův překlad těchto vyznání je opravdu velmi procítěný. Překladatel dokázal přesně vystihnout emocionální vypětí hlavních hrdinů.³³ Pro obsáhlejší pasáže zvolil Mikulášek jevištní zkratku. Absence vyškrtaného textu tudíž nijak neovlivní vyznění příběhu a dává ještě větší prostor pro vizuální stránku inscenace.³⁴ Naopak jsou akcentovány jen ty nejdůležitější repliky, a tím se vryjí divákovi silně do paměti. Díky této úpravě textu se příběh bez nadbytečných řečí rychle posouvá dopředu, ale zároveň vzniká prostor pro klidné poetické výstupy.³⁵

Forma veršovaného jazyka rozhodně nespoutává a neubírá na této inscenaci, dokonce na scénu velice stylově

³³ Viz příloha č. 2.

³⁴ Častá přítomnost řeči na jevišti pozastavuje proud vizuálního vnímání. LEHMANN, Hans-Thies, cit. 13, s. 172.

³⁵ V postdramatickém divadle se mění vztah mezi textem a scénou. Jejich důležitost se mění a text už nestaví nad vizuální stránku inscenace. Tamtéž, s. 112.

zapadá a dokáže zaujmout. Verš působí vtipně, jemně a dojemně. Zcela souhlasím s režisérovým tvrzením, jež prohlašuje: *„Ten verš dodává inscenaci jistou rytmičnost, archaičnost a vzletnost. Veškerou energii věnujeme emocionálnímu světu postav a citovému prožitku.“*³⁶ Před zhlédnutím inscenace jsem měla obavy z patetické recitace, avšak herci dokázali své promluvy ve verších vyjádřit jako přirozený prostředek ke sdělení. Podařilo se jim pod ním nalézt konkrétní podtext a ten skvěle předat publiku, přestože z toho měli herci velké obavy. Sám Dastlík, představitel Oněgina, to komentoval takto: *„No pro mě osobně to byl masakr. Já si hodně dodávám svoje slova a prostě si texty přizpůsobuji sobě do pusy a tím to bylo pro mě ještě těžší, že to bylo ve verších. Také jsem těžko vstřebával alespoň pro mě nový způsob učení textu, jelikož jsem se text musel nejdřív naučit. Je prostě složité odbourávat veršování, které tam apriori je, člověk by musel být génius, aby to dělal od začátku tak, jak to má být.“*³⁷

Mikulášek dokázal především perfektně převést promluvy do jevištních obrazů.³⁸ Jeho inscenace je založena v první řadě na vizuální stránce.³⁹ Zcela jistě bych souhlasila s recenzí Pavly Bergmannové, která inscenaci vystihla naprosto přesně, když tvrdí: *„Příběh je zbaven všech zaběhnutých klišé a nabízí velkolepou, výtvarně stylizovanou podívanou. Puškinovy verše pak Mikulášek často nahrazuje*

³⁶ KRÍŽ, J. P. Puškinova báseň konečně znovu na scéně. *Právo*, 2007, roč. 17, č. 235, 8. 10., s. 14.

³⁷ ŠTERKOVÁ, Pavla; VIŠINSKÁ, Katja. Takový je život – sladkobolný. *Rozrazil*. 2008, 27. 3. Dostupné z WWW: <http://www.vetrnemlyny.cz/rozrazil/online/tisk.php?clanek_id=437>.

³⁸ Silné obrazové a prostorové působení se stalo základem pro vizuální stránku inscenace. Vizuální dojem prezentuje slova a gesta. Postadramtické divadlo se tak stalo především obrazovo – prostorovou zkušeností. LEHMANN, Hans-Thies, cit. 13, s. 191.

³⁹ Lehmann popisuje nové divadlo tak, že v něm dochází k zásadnímu přeskupení hierarchie divadelních prostředků a změně ve způsobu používání divadelních znaků. Divadelní umělci mnohem častěji propojují divadlo s výtvarným uměním. Tamtéž, s. 114.

*poetickými, ryze divadelními obrazy.*⁴⁰ Mikulášková osobitá dramaturgie nese tedy základ ve výrazné výtvarné stylizaci,⁴¹ díky které zobrazí přesnou atmosféru prostředí a vykreslí niterné stavy postav.⁴² Fascinovalo mě, jak dokáže opravdu jednoduchá scéna v kombinaci s propracovanými kostýmy tak silně zapůsobit na diváka. Za tento fakt jistě může skvělá spolupráce režiséra s jeho dvorním scénografem, spolužákem z brněnské JAMU, Markem Cpinem. Ten jako základní barvu scény zvolil bílou.

Mikulášek a Marek Cpin lehce zjednodušují i prostor Janovského dramaturgie. Starobylý nábytek se samovarem, lavičky, keře a palmy zaměňují za prosté dekorace. Dalo by se říci, že režisér zachovává téměř všechna prostředí až na pokoj Taťaniny tety. Překvapivě jednoduše a přitom účelně se dá změnit prostor jen pomocí přestavby několika židlí. Na scéně, již rámuje zářivě bílé omyvatelné stěny, vidíme krb s papírovým ohněm, oválné zrcadlo, lampičky, dveře, židle a po stranách krajky evokující stromy. Dekorace na jevišti napomáhají zútulnit celou scénu. Díky své barvě a skromnosti scéna působí velmi uklidňujícím dojmem. Podpoří tak atmosféru čistoty a bezpečí. Recenze Věry Š. Nikoly přesně vystihla význam bílé barvy takto: „*Bělost stěn připomínala nepopsaný papír, symbol čistoty a jediné upřímné komunikace mezi Taťanou a Oněginem.*“⁴³ Na druhou stranu tento prostor během silných emotivních prožitků hlavních postav navodí

⁴⁰ BERGMANNOVÁ, Pavla. Alexandr Sergejevič Puškin: Evžen Oněgin. *Reflex*, 2007, roč. 18, č. 43, 25. 10., s. 27.

⁴¹ Lehmann to nazývá vizuální dramaturgií, která neznamená výhradně vizuální organizaci, avšak dramaturgií, která se nepodřizuje textu a svobodně rozvíjí svoji vlastní logiku. LEHMANN, Hans-Thies, cit. 13, s. 105.

⁴² Viz příloha č. 3.

⁴³ Věra Š. Nikola. Oněgin. *Festivalový časopis OST-RA-VAR*. 2008, 3. 1. Dostupné z WWW: <http://old.ndm.cz/documents/Ostravar_2008_04.pdf>.

pocity stísněnosti a uzavřenosti.⁴⁴ Což je zřejmě záměr tvůrců zobrazit prostřednictvím prostoru odraz lidské duše. Recenze Patrika Hronka scénu vnímá takto: „Scéna působí dojmem křehké papírové vystřihovánky, o kterou stačí zavadit a zborťí se.“⁴⁵

Vrátila bych se ještě detailněji ke stylizovaným kostýmům, jimž dává skvěle vyniknout právě čistě bílé pozadí. Svým bohatým řešením a extravagancí jasně připomínají kolekci z přehlídkového mola. Jedná se o kostýmy s určitou dávkou dobového vkusu a zároveň i s nádechem současných prvků. Stejný názor má i ve své recenzi Věra Š. Nikola, která je shledává takto: „Šaty jako by se přesně sžívaly s projevy herců a umocňovaly tak jejich vznešenost. Ženy působily křehce i smyslně, pánové zase mužně.“⁴⁶ Ženské postavy byly doplněny ještě o naddimenzované rozčuchané paruky světlých i tmavých barev a muži o výrazné líčení, jež krásně zvýraznilo jejich tváře. Nejvíce mě v inscenaci oslovil druhý kostým Taťány, který tvořily dlouhé černé šaty s perfektním střihem, v němž působila jako umělecké dílo sama o sobě.⁴⁷

Vizuální stránku inscenace samozřejmě doplňují světelné efekty. Jejich důmyslné použití navozuje až impresionistickou náladu. Silný emocionální efekt dokáže na scéně vytvořit hlavně bodový reflektor, jenž umocňuje výraz ve tváři či rozpoložení postav. Díky němu se na stěnách odrážejí stíny postav, které vytvářejí dvojitý efekt vyznění. Pomocí

⁴⁴ Vše zarámované se na jedné straně konstituuje jako vnitřní souvislost a na druhé straně se izoluje od vnější reality. Každá divadelní estetika používá toto rámování, když chce zdůraznit jednoduché a bezvýznamné prvky. LEHMANN, Hans-Thies, cit. 13, s. 189.

⁴⁵ HRONEK, Patrik. Prožitá hloubka nejčistšího z citů. *Literární noviny*. 2007, 8. 11.

Dostupné z WWW: <http://www.literarky.cz/?p=clanek_id=4515>.

⁴⁶ Věra Š. Nikola, cit. 43.

⁴⁷ Lehmann hovoří o divadle, kde se všechny prostředky, které jsou jeho součástí, vzájemně doplňují a znásobují, ale kde si zároveň ponechávají vlastní sílu a nespolehají se na konvenční hierarchii prostředků. Zde se jedná o kostým, který hovoří vlastní řečí. Taťánu lze díky jejímu kostýmu přirovnat k soše či obrazu. LEHMANN, Hans-Thies, cit. 13, s. 98.

lightdesignu se na jevišti objeví i stínohra. Mikulášek namísto opony, která odděluje obrazy v Janovského dramatinaci, používá pouze stmívání. Šero v inscenaci podkresluje emocionálně vypjaté akce na jevišti. Dosvědčují to scény s milostným vyznáním Taťány i Oněgina či souboj mezi Lenským a Oněginem. Se světlem se v průběhu inscenace pracuje neustále. Na scéně se též rozsvěcují lampičky i lustr. Scénografii dokázala krásně vystihnout recenzentka Táňa Popková, která ji shrnula takto: „*Scénografie pracuje s významy a symboly a také odkazuje k době vzniku románu - zůstává neuchopitelným až snovým prostorem, do něhož báseň o nenaplněné touze a zmaru hladce zapadá.*“⁴⁸

K celkovému efektu inscenace samozřejmě přispívá režisérova autorská hudba.⁴⁹ Veškerá jevištní akce je podkreslena instrumentálními tóny. Hudba přechází z příjemně klidné či hravé nálady do gradujících tónů zdůrazňujících velké dramatické akce. Střídají se jemné a vášnivé durové tóny s napínavými molovými tóninami. Hudební doprovod dokáže vyvolat opravdu silné pocity. Inscenaci doprovází jednak hudba, ale i ostatní zvuky. Zde musím zcela jistě zmínit skvělé příborové koncerty. Tento nápad perfektně vystihuje atmosféru jevištní akce. Dokáže navodit napětí, ale i hravost na scéně. Nediegetické hlasy a cinkot skleniček přirozeně supluje zábavu na plesech.⁵⁰

⁴⁸ POPKOVÁ, Táňa. Evžen Oněgin na jedno nadechnutí. *Listy Moravskoslezské*, 2007, roč. 7, č. 235, 26. 10., s. 13.

⁴⁹ Významnou kapitolu též tvoří všeobecná tendence ke zhudebnění. Vzniká tak vlastní auditivní sémiotika. Režiséři vnášejí své hudební a rytmické citění jak do scénické hudby tak i do textu. LEHMANN, HANS-Thies, cit. 13, s. 103.

⁵⁰ Lehmann upozorňuje na hlasy bez těl (off-hlasy), které se často spojují s postavami viděnými na jevišti. Vzniká s nimi rovnocenný vztah. Působí na naši fantazii, která si je dotváří přímo na scéně. „*Reprodukovaný hlas nemá telesný timbre charakteristický pre ľudský hlas. Hlas z elektronického prostoru sa však súčasne stáva miestom trans-subjektívneho nemysliteľného, neopísateľného, rozbíhá imagináciu. Obraz sa premalováva, prepisuje slovami. Zo zlomkov zmyslu si recepcia vytvára imaginárne konštrukcie.*“ Tamtéž, s. 181 – 182.

Stejně jako zasahuje stylizace do výtvarné a hudební složky, projevuje se výrazně též ve složce herecké. Jevištní stylizace se stává součástí jevištní akce. Objevuje se již na samém počátku inscenace a dokáže si vytvořit určitou významovou základnu. Napomáhá k jasnějšímu zobrazení postav nebo věcí a dokáže rychle a přesně vystihnout jejich charakter. Stylově čistý tvar režiséra také využívá filmový střih a princip zkratky.⁵¹

Určitě nesmím zapomenout ocenit hereckou složku inscenace. Přestože se jedná zčásti o stylizované herectví, herci si dokázali udržet i své psychologické podtexty. Velice působivá je kombinace stylizace s prožíváním silných pocitů, čehož se herci zhostili velmi přirozeně. Proto rozhodně nesouhlasím s reakcí kritika Josefa Hermana, který se o Oněginovi vyjádřil takto: „*Oněginova postava zůstává po celou dobu inscenace plochá bez jakéhokoliv výrazu a výsledkem je pouhé prázdňě formalistní představení.*“⁵² Já jsem naopak v závěru pocítila očekávanou dávku katarze a pocit deprese z jisté beznaděje a neschopnosti mě na chvíli nechal beze slov upoutanou v divadelním sedadle. Zcela souhlasím opět s recenzí Tani Popkové, jež závěrečné emoce z inscenace shrnula takto: „*Čistými obrazy na bělostné scéně Marka Cpina, ve kterých souzní v dramatických akordech výrazná herecká gesta s rekvizitami až symbolických rozměrů i s vlastní Mikuláškovou hudbou, potvrdil režisér opět své jedinečné divadelní vidění i schopnost přesně dynamicky vystavět celou*

⁵¹ Pro příklad bych uvedla scénu, kdy se herci míjejí na jevišti. Taťána odchází za stěnu a v okamžiku zmizení se objevuje Lenský s přesvědčením, že se oba vůbec nepotkali. Nebo obraz, kdy Oněgin drží Taťánu dlaň, zatímco ona je skryta za dveřmi. Během rozhovoru se však Taťána ocitne na scéně přímo z druhé strany jeviště. Lehmann vidí jistý pokrok v inspiraci médii. Tamtéž, s. 275.

⁵² HERMAN, Josef. Evžen Oněgin. *Divadelní noviny*. 2009, roč. 18, č. 16, 6. 10., s. 3.

*inscenaci od expozice až po závěrečné hudební finále ve ztemnělém sále.*⁵³

Mikulášek se nesnaží aktualizovat předlohu, ale nechává především vyznít nadčasový milostný příběh. Velmi si cením toho, jak režisér dokáže udržet stále přítomnou tragikomickou rovinu a vždy přijde s novými gagy a ozvláštňenými. Zcela jistě oslní jeho osobitá a nevtíravá hravost.

Mikuláškoví se podařilo zobrazit na jevišti tu nejčistší lásku, přestože vše okolo hlavních hrdinů je stylizované. Jejich vztah, stejně jako oba jejich charaktery, prochází určitým vývojem. Vychází z naprosto nulového citu k neuvěřitelnému vzplanutí láskou. Vztah mezi Oněginem a Taťanou je hlavním motivem celé inscenace a je tedy po celou dobu v popředí. Nejzajímavější na tomto vztahu je, že to nejdůležitější se vlastně odehraje jen v dopisech. Na scéně nevidíme žádné milostné scény, ale emotivní monology připomínající až snové obrazy.⁵⁴ Vnitřní myšlenky postav představují duševní svět hrdinů.⁵⁵ Pouze oni dva jsou strůjci své lásky, a tudíž svého štěstí či neštěstí. Jejich vztah neohrožuje nějaká další osoba či nešťastná náhoda. Přestože na scéně nevidíme bližší kontakt či dotyk mezi milenci, tím více cítíme napětí emocí a vášně všude kolem nich. Vyvrcholení nastává samozřejmě až v samotném závěru, kdy se Oněgin po letech setkává s Taťanou a v kdysi tak netečném

⁵³ POPKOVÁ, Táňa, cit. 48, s. 13.

⁵⁴ Divadelní monolog poskytuje pohled do lidského nitra protagonistů. Monolog postav na jevišti upevňuje jistotu našeho vnímání dramatického dění jako aktuální reality v konkrétním prostoru. Dokáže diváka přímo včlenit do děje. Právě toto překračování hranic imaginárního dramatického univerza k reálné divadelní situaci vede k osobitému zájmu o textovou formu monologu a o její specifickou divadelnost. Z hlediska divadelní estetiky monolog jako řeč adresovaná divákovi zintenzivňuje komunikaci uskutečňující se v divadle. LEHMANN, Hans-Thies, cit. 13, s. 145 – 147.

⁵⁵ Lehmann tvrdí, že sen postrádá hierarchii mezi obrazy, činy a slovy a vnitřním podvědomým představám chybí kontinuální skladba událostí. K vyjádření vnitřních stavů postav složí hlavně divadelní monolog. Tamtéž, s. 145 – 147.

Oněginovi se probudí nečekaná srdečnost a vášně tak silně, že smyslů zbavený popisuje černým fixem bílé stěny pokoje svými city, které chová k Taťáně, jež nedokáže déle skrývat ve svém nitru. Celý pokoj se tak náhle změní v obrovský dopisní papír s poselstvím milostného vyznání. Taťána však jeho slova ze stěn smývá s pocitem nemožné změny svého životního osudu. Po odmítnutí Oněgin zcela ztrácí smysl svého života.

„*Večeře, divadlo či ples, a zítra bude to, co dnes.*“⁵⁶ Tato Oněginova slova napovídají o tom, že další z důležitých témat inscenace je nuda. Touha zbavit se jí a zabavit sám sebe ve svých stále stejných dnech. Mikuláškoví se však podařilo toto téma nudy zobrazit spíše komicky. Díky opakování a zrychlování akce, ji posunul zcela do roviny groteskní.⁵⁷ Atmosféru bezcílné nudy udržuje s lehkostí a nápaditostí. Do koncepce nudy a povrchního světa samozřejmě zapadá zobrazovaná smetánka, která se dokáže bavit překvapivě trapně a povrchně.⁵⁸ Přichází tak totální deziluze nad intelektem postav. V této společnosti musí být člověk opatrný a dávat si pozor na to, co řekne a jak se zachová. Především se nijak neodlišovat od ostatních. Právě Oněgin a Taťána se vůči této koncepci vymezují, protože si uvědomují trapnost, přetvářku a povrchnost svého okolí. Obě postavy se odmítají tomuto řádu přizpůsobit a nechat se pohltit a semlít

⁵⁶ PUŠKIN, A. S. *Evžen Oněgin*. Praha: Romeo, 2007, s. 21.

⁵⁷ Jedná se především o dialog Oněgina s Guillotem hned na začátku inscenace a dále v předvádění Oněginových všedních činností jako je jízda na koni, hraní ping-pongu nebo zábava na plese a bezvýznamné hovoření. Podle Lehmann se jedná o determinaci času. Čas na jevišti se nepohybuje dopředu a jeví se jako připomínaný čas doby již minulé. Lehmann spatřuje estetiku opakování a jeho rytmus v úmyslně nekonečném, nesyntetizovatelném a nekontrolovatelném příběhu. Slouží především k dekonstrukci fabule. LEHMANN, Hans-Thies, cit. 13, s. 215 - 221.

⁵⁸ Tento fakt se týká scény s šachy. Lenskému s Olgou úplně k zábavě a uspokojení stačí fakt, že hrát šachy patří do vyšších kruhů a k mravům dobré společnosti, přestože netuší, jak se šachy vůbec hrají. Scénu ještě více umocňuje přehnaný opakující se pištivý smích obou postav.

negativním charakterem lidí okolo nich. Snaží se vymanit okolnímu systému a najít cestu ven.

Ve své omezenosti Oněgin pohrdá láskou i přátelstvím. Dokáže odmítnout svou životní lásku, zklamat a dokonce zabít svého nejlepšího přítele. Oněgin tak zůstává zcela osamocen. Ve chvíli, kdy si začíná být svých hrozných činů vědom, je už však pozdě a není cesty zpět. Právě v tomto spočívá těžiště tragického osudu Oněgina. Dalšími neméně významnými tématy jsou bezpochyby nenaplněná láska, touha, selhání, prázdnota a nevratné míjení se. Oněgin, ve snaze dostat svým ideálům, odmítá Taťanu, a tak i příležitost prožít konečně něco opravdového a čistého.

Dalo by se říci, že Mikuláškovy postavy jsou vyobrazeny jako jakési karikatury. Napomáhají tomu i zvolené kostýmy postav. Režisér se zaměřil především na klíčové postavy Oněgina a Taťanu. Ostatní postavy mají za úkol spíše jejich vztah ilustrovat a mají působit omezeně a nesympaticky.

Postavu Evžena Oněgina dokázal mistrně ztvárnit na jevišti vynikající ostravský herec Tomáš Dastlík. Nesouhlasím tedy s hodnocením Lenky Šaldové, která tvrdí, že se Dastlíkovi nepodařilo uchopit roli Oněgina, tudíž na jevišti nepředvedl ničím zajímavý herecký výkon.⁵⁹ Naopak mě pobavila Dastlíkova reakce do obsazení této hlavní postavy, ve které říká: *„Já jsem byl hrozně rád, že i já se svým zevnějškem budu hrát Oněgina, byl to od Jana Mikuláška velký risk.“*⁶⁰ Pokládám Dastlíkovo ztvárnění postavy Oněgina za zcela přesvědčivé a dokonalé.

Oněgin, typ ruského šlechtice, kterému se dostalo vychování podle tehdejší módy. Naučil se francouzsky a uměl se chovat ve společnosti, kde byl vítán pro svůj vtíp. Avšak on

⁵⁹ „Dastlík se vůbec v roli nechytal a nedokázal tak vystihnout Oněginův pravý charakter.“ ŠALDOVÁ, Lenka. Evžen Oněgin. Divadelní noviny. 2009, roč. 18, č. 16, 6. 10., s. 11.

⁶⁰ ŠTERKOVÁ, Pavla; VIŠINSKÁ, Katja, cit. 37.

ji zavrhoval. Mladík, totálně přesycený a pohlcený všudypřítomnou nudou, které se nedokáže nikdy zbavit. Toto rozpoložení se výrazně odráží na jeho celkovém chování a vnímání světa kolem sebe. Sama postava Oněgina prochází složitým vývojem. Ze znuďeného a životem unaveného floutka se díky vášnivému citu k Taťáně v jeho nitru probouzí zcela jiná osobnost se složitým charakterem. Zprvu se Oněgin vyjadřuje skoro až nepřítomným a nijakým hlasem a monotónní chůzí, jakoby ho nezajímalo vůbec žádné dění všude okolo. Důležitými mezníky v Oněginově bezbřehé nudě je samozřejmě jeho vina na smrti přítele Lenského a zmatené city k Taťáně. Obě tyto události proměňují a posouvají jeho osobnost do jiných dimenzí. Stává se z něj melancholický nešťastný vyhnanec. Jakoby se utápěl v nekonečné beznaději. Je představitelem cynika a zbytečného člověka.⁶¹

Novodobý Oněgin má oholenou hlavou a silné líčení.⁶² Přestože je jeho kostým jednoduchý, skládá se z černého obleku a bílé, u krku rozhalené košile, vystihuje naprosto přesně jeho charakter. Během inscenace, v Taťaniných představách, vymění oblek za světle růžový frak s kalhotami nad kolena a bílou halenku se stojáčkem. Po dobu souboje má přes šaty přehozený dlouhý černý kabát.

Postavu Taťány ztvárnila výborná herečka Tereza Vilišová, která na obsazení role reagovala takto: *„Ani jsem si snad nepřála, že bych ji mohla hrát, ale nakonec jsem byla moc šťastná, že mě obsadil. Stačilo mi, že budu součástí inscenace, toho, jak se tvoří, ale vůbec jsem nepředpokládala, že bych*

⁶¹ Zbytečný člověk je častý motiv v ruské literatuře 19. století. Jedná se o typ osobitého jedince, zejména šlechtice či příslušníka vyšší společenské vrstvy. Zřejmě i talentovaného a schopného, který se ale nehodí pro obvyklou kariéru ve státní službě. V důsledku toho se stane líným, neúspěšným, ve vztahu ke svému životu zcela pasivním. Dostává se mu tedy pocit, že je zcela zbytečný.

⁶² V konceptu postdramatického divadla herec již nemusí odpovídat stanoveným požadavkům, aby mohl ztvárnit určitý typ postavy. LEHMANN, Hans-Thies, cit. 13, s. 249.

*mohla hrát Taťánu. Pak mě to velice dojalo, že mi dal režisér důvěru k této postavě.*⁶³ Taťána je sentimentální, plachá, tichá dívenka, velmi rozdílná od své hlučné povrchní sestry Olgy. Působí uzavřeným dojmem, jakoby žila trochu mimo realitu ve svém snovém světě plném představ, tedy mimo prostředí a řád ruského venkova.

Stejně jako Oněgin i Taťána prochází určitým vývojem. Díky Oněginovi poznává, že lidé nemusí být pouze nudné a povrchní figurky zmítané společenskými konvencemi, a že vztah mezi dvěma lidmi může být opravdový a ne jen manželská povinnost, na což bohužel přistoupí a přijme to jako fakt, když končí ve sňatku se starým generálem. Proto, aby mohla dále existovat, změní se Taťána v krásnou, elegantní, ale chladnou dámu. Svých citů k Oněginovi se nikdy nevzdá, ale nechá je uložené pouze ve svém srdci a myslí. Přestože Taťánu lehce karikuje její kostým a paruka, na rozdíl od ostatních postav působí velmi emotivně, nevinně, upřímně a čistě. Zcela odlišná a výjimečná Taťána se svému okolí sice vymyká, ale díky své šílené zamilovanosti se nakonec stává také směšná jako ostatní. Podpoří to scéna, kde se během jejího vyznání v zrcadle objeví kýčovitá červená srdíčka, přes která se sypou růžové lístečky.⁶⁴

Na scéně ji poprvé spatříme v krátkých růžových šatech s rukávky. Nad zvýrazněnými boky má kolem pasu uvázanou zlatou stuhu na mašli, tato barva lemuje i spodní část šatů. Dále má černé punčochy a lodičky a v ruce drží papírového draka. Tato nevinná upřímná tvář se promění ve vážnou paní v dlouhých černých šatech s výrazným dekoltem. Stříh šatů tak napomůže vyniknout její perfektní ženské postavě.

Neméně významnou postavou pro Oněgina je již zmíněný básník Vladimír Lenský (Lukáš Melník), mladý

⁶³ ŠTERKOVÁ, Pavla; VIŠINSKÁ, Katja, cit. 37.

⁶⁴ Tato červená srdíčka jsou motivem Srdcervoucí sezony.

romantický snílek. Na první pohled trochu potrhlý a roztěkaný, avšak ve výrazu tváře nevinný. Je to muž velmi majetný, a tudíž velmi vítán v domě Larinových. Užívá si povrchní zábavu, která naplňuje jeho plochý charakter. Ve svém vyjadřování o lásce k Olze a v její přítomnosti je velmi stydlivý, směšný a někdy až dětinský. Oněginovi věří a spoléhá se na něj. Svěřuje se mu a dokonce je to on, který Oněgina seznamuje s jeho jedinou životní láskou Taťanou. Na scéně lásku mezi ním a Olgou představuje jen pouhé chichotání a poštuchování se.

Lenského vášně se na jevišti dočkáme až ve chvíli ponížení a zranění Oněginem. Jako když malému dítěti vezmete hračku, je Lenský šílený a jeho vztek je patrný na zrychleném hlasitém dechu a roztřeseném těle. Nic tento vztek nedokáže zastavit a on v souboji umírá. Hyne tedy v nesmyslném boji, aniž by tušil, že jeho vyvolená žena je velmi vzdálená představě, kterou si o ní vytvořil. Jeho kostým je jednoduchý a skromný. Je oblečen v bílé košili, černobíle pruhované vestičce se světlými klopami, černých kalhotách, u krku má uvázaného motýlka a na nohou tmavé společenské boty. V době souboje má ještě dlouhý kabát, vysoký klobouk a bílé rukavice. Má svěží mladou tvář, rozčuchané krátké hnědé vlasy a štíhlou vysokou postavu. Dalo by se říci, že je to člověk, který neztratí svou čest, a proto umírá, avšak jeho čest nikdy nikdo neviděl. V jeho případě jde pouze o dětinský zkrat a neuváženost.

Sestra božské Taťany se jmenuje Olga (Sylvie Krupanská) a je vyobrazena velmi nudně a nezajímavě. Olga se podobně jako Lenský uchechtává a poskakuje. Vyjadřuje se přihloupě a dobírá si zamilovanost Taťany. Koketní Olga se směje a tančí podle toho, kdo na ni píská. Po smrti Lenského se brzy provdá. Smutek a pláč ji rozhodně nevystihuje. Jednoduchost jejího intelektu z ní přímo září.

To podtrhuje ještě její vizáž, tedy světlá kudrnatá paruka, stříbrné krátké šaty se stojáčkem a bez rukávků, černé punčochy a lodičky. Během představení vymění své šaty za zlaté v kombinaci se stříbrem. Podle recenze Markéty Dolníčkové, souhlasím s výstižnou charakteristikou Olgy, která ji popisuje takto: „*Olga je koncentrátem hlouposti a banality.*“⁶⁵

Larina (Kateřina Krejčí) je vdova ve středních letech, pěkně stavěná a rázná žena. Svůj život prožívá hlavně na plesech s touhou provdat své dvě dcery. Jakoby neviděla nic jiného než majetek, luxus a přihlouplou stále se opakující zábavu. Z její zapšklé tváře a nepříjemného hlasu je cítit omezenost a prázdnota. Olze přitaká a Taťanu nechápe. Je zvýrazněna velkou černou parukou, modrofialovými šaty se stojáčkem nad kolena a dlouhými rukávy našasenými na ramenou přepásané zeleným páskem. Její outfit je doplněn černými punčochami a lodičkami. Později na sebe obléká plesovou róbu, což jsou dlouhé honosné černé šaty.

Zarjecký (Jan Vlas) je hlavním hybatelem nesmyslného souboje mezi Oněginem a Lenským. Vnukne tento nápad Lenskému, který se ho již nevzdá a vidí v něm jediné východisko. V boji zastává Zarjecký funkci rozhodčího. Je oblečen do zelené košile, zkráceného kabátku i kalhot lesklé hnědé barvy. U krku má uvázaný červený šátek a jeho doplňkem je bílá hůlka. Během souboje má též dlouhý kabát a klobouk jako všichni muži na souboji.

Guillot (Tomáš Krejčí), Oněginův francouzský sluha, je příjemný mladík, který především rozehrává groteskní situace s Oněginem. Jeho kostým je stejně jako scéna laděn do bílé barvy. Skládá se ze zdobně krajkované košile a kalhot. Kostým

⁶⁵ DOLNÍČKOVÁ, Markéta. Lék na generální nudu. *Divadelní noviny*, 2007, roč. 16, č. 18, 30. 10., s. 8.

je též doplněn černou buřinkou, botami a rukavicemi. Díky jeho příjemnému výrazu ve tváři a pozpěvování působí bezelstně a pozitivně naladěm.

Poslední postavou je generál (Přemysl Bureš). Pán ve středních letech, který se stane manželem Taťány. Sebevědomý přísný muž s ulíznutými vlasy dozadu a brýlemi oblečen v černé generálské uniformě. Díky Oněginově hlouposti sdílí život s výjimečnou Taťánou, kdo ví, jestli pak to dokáže generál náležitě ocenit. Po jeho boku se však Taťána dostává do vyšších kruhů a stává se, jak sama tvrdí, někým.

K dokonalosti inscenace přispívá perfektně zvládnuté tempo a rytmus děje, které nenechají diváka na okamžik bez pozornosti a napětí. Především z neschopnosti hlavních postav se vzájemně potkat se vytvářejí nejsilnější dramatické situace, takže oba hrdinové dostávají jedinečnou příležitost vyniknout. Oba herecké výkony mě silně oslovily přirozeností a dokonalostí. Slova hodnocení od Patrika Hronka se shodují s mými, když tvrdí: *„Herecké výkony této dvojice jsou nejnápadnější složkou ostravské inscenace. Tomáš Dastlík navazuje na své předchozí velké role (např. Macbeth) a předvádí další vytrvalý výkon. Tereza Vilišová zcela s přehledem potvrzuje své výlučné postavení mezi místními mladými herečkami. Právě v její tváři se zračí každý záchvěv ženina nitra tak čistě, že by už nemusela používat slova. Na malém prostoru svého obličej rozehrává velké divadlo vnitřního boje, který Taťána ve vztahu k Oněginovi zakouší.“*⁶⁶

Režisér Jan Mikulášek obdržel za režii inscenace *Evžen Oněgin* výroční cenu Nadace Českého literárního fondu za divadelní a rozhlasovou tvorbu roku 2007. Inscenace se také umístila na prvním místě v divácké anketě Bezruč sobě 2008 a téhož roku inscenace získala ocenění sukces měsíce

⁶⁶ HRONEK, Patrik. *Evžen Oněgin. Tiscali*. 2008, 28. 1. Dostupné z WWW: <http://divadlo.tiscali.cz/tisk.asp?art_id=2385>.

udělované Divadelními novinami. Těž aspirovala na cenu Sazky a Divadelních novin za tvůrčí divadelní počin sezony 2007/2008. Odbornou kritikou je hodnocena velmi pozitivně, byl proveden také záznam Českou televizí. Pro velký úspěch je inscenace stále reprízována.

Zájem o záznam Mikuláškovy inscenace projevila také České televize. Televizní režii též provedl Jan Mikulášek. Oproti inscenaci hrané v divadle, zde nalezneme několik odlišností. Začátku záznamu inscenace předchází zasněžený exteriér, kterým projíždí kočár tažený bílými koňmi. Kolem pobíhají dva psi. Tento kočár se postupně plní herci, kteří se díky filmovému střihu zrychleně objevují. V této zimní krajině je herci též naznačen tanec a zábava na plesích a souboj mezi Lenským a Oněginem. Tímto kočárem nakonec všichni odjíždějí za zvuku francouzské hudby použité i v inscenaci. Tato scéna je prokládána samotným režisérem, jenž hovoří o Puškinovi a inscenaci s jejími přednostmi.

V inscenaci je díky filmovým prostředkům kladen větší důraz na detail. Zabírány jsou především tváře, takže vynikne silné líčení a je též podpořeno jasnější niterné rozpoložení postav. Dále jsou v zájmu detailu také dlaně či celé ruce. V několika záběrech se také objeví zároveň ostrá a rozmazaná tvář postav na scéně. Často dochází k rychlým střihům. Mnohokrát je snímán odraz postav v zrcadle a zabírány jsou také stíny postav odrážející se na bílých stěnách jevištní dekorace. Inscenace je také doplněna o slzy, jež si Taťána kreslí černou tužkou na tvář, když jí Oněgin odmítá. Navíc se objeví i velká papírová koule na stole, kde byl chvíli předtím položen dopis Oněginovi od Taťány. Na scéně zazní mnohem více francouzských slovíček a píseň škoda lásky v Olgy podání během prvního setkání u Larinových. V úplném závěru jsou detailně vidět Oněginovy slzy. Celá inscenace je nasnímána

v jakémisi mlhavém černobílém oparu. Televizní záznam je ukončen titulky a byl zrealizován v roce 2009.

4.1 **Postmoderní inscenace versus klasický román**

Jan Mikulášek o díle A. S. Puškina tvrdí: „Puškin příběh koncentroval jen na několik hlavních figur, zaujme dokonalou formou a myšlenkovým záběrem celého díla. Puškin psal Oněgina skoro osm let, proto se do něj promítla i důležitá část jeho pozoruhodného a bolestného života. Jde tedy o text velice osobní, nikoliv vykalkulovaný.“⁶⁷ Jak by hodnotil Puškin dnešního Mikuláškovy Oněgina, však zůstane navždy nezodpovězenou otázkou.

Přestože Jan Mikulášek pojal inscenaci ryze ve svém osobitém stylu, tedy založenou především na vizuální stránce s redukcí textu, zanechává příběh totožné emoce jako po prozaické předloze. Pocit deprese a bezmoci zůstává v divákovi ještě dlouho poté. Hlavní myšlenku Mikulášek tedy na jevišti s poctou zanechal.

Děj má opravdu rychlý spád, herci dokonale interpretují charakter a samotná stylizace dodává divákovi skvělý zážitek z osobitě moderního zpracování klasického díla. Jistě je to také zásluhou vizuální stránky doplněné o zvukové a světelné efekty. Na druhé straně nám autor během čtení románu nabízí několik různých variant v řešení situací, tudíž dává prostor naší fantazii.

Prozaická předloha samozřejmě mnohem detailněji popisuje příběh, tudíž v něm nalezneme mnohem více promluv, které na scéně nezaznějí. Inscenace je vystavěna na základních a nejdůležitějších bodech románu, takže celkem výstižně postihuje celý příběh a ostatní, co není řečeno, nahrazuje výtvarná stylizace.

⁶⁷ JIROUŠEK, Martin, cit. 28, s. 5.

Puškinova síla Evžena Oněgina nespočívá jen v jeho postavách či obraze Ruska, ale především ve formě, jak je román napsán. Těžiště Mikuláškovy inscenace je pravým opakem Puškinova soustředění. Mikulášek považuje za důležitý právě vztah mezi hlavními postavami, kterému dává vyniknout díky jeho skvěle zpracovaným vizuálním obrazům. Hlavní rozdíl mezi Puškinem a Mikuláškem tedy spočívá v tom, že román je především založen na formě, stylu a jazyku a inscenace pokládá za nejdůležitější výtvarnou stylizaci a vizuální stránku.

Můžeme říci, že Mikuláškovou divadelní inscenací opravdu prostupují postmoderní znaky. Jak už bylo několikrát zmíněno, základ Mikuláškovy inscenace tvoří jevištní obrazy podložené perfektní vizuální stránkou. Text dokáže režisér citlivě a s přesností přenést na jeviště, přičemž vidíme dokonalé a nezapomenutelné obrazy. Mikuláškův cit je zejména v kombinaci barev, materiálů a architektonického řešení. Inscenace tak dává příležitost skvěle vyniknout výrazným barevným kostýmům na bílém náznakovém pozadí. K této vizuální stránce neodmyslitelně patří výrazné paruky a líčení. Celkovou sílu v Mikuláškově poddání shledávám především v jednoduchosti, hravosti a náznakovosti.

Celou inscenací prostupuje stylizace, jež zasáhla do složky výtvarné, hudební, textové či herecké. Hudební složka je založena na autorské hudbě samotného režiséra. Jevištní zvuky jsou ozvláštněny hlasy, smíchem a zvoněním skleniček ze zákulisí simulující určité prostředí nebo cinkot příborů přímo na scéně, který naznačuje jakýsi motiv nervozity a zaběhlých konvencí ve společnosti. Text a akce, které představují banální aktivity, se na jevišti zrychlují, zkracují a opakují. Právě tento jev má funkci vytrhnout diváka ze zaběhnutých stereotypů. Mikulášek se v tomto směru inspiroje i filmovým stříhem. Dále se jedná o novodobě pojaté

ztvárnění vyznání lásky pomocí milostného dopisu vytvořené na stěnách jevištní dekorace. Oněgin dokonce popisuje fixem i fiktivní stěnu směrem k divákům. Neméně významná je i hra se světlem a stínem. Na scéně též probíhají dialogy mezi postavou a stínem jiné postavy odrážejícím se na bílých stěnách. Osvětlení tak inscenaci dodává patřičně napínavou atmosféru a podtrhuje stavy postav.

Mikuláškova interpretace spočívá především ve vztahu Oněgina a Taťány. Zobrazuje dvě osoby, které se neměly nikdy potkat. Jejich neustálé míjení se, dělá každého z nich velmi nešťastným. Přivádí je k pocitům beznaděje a zoufalství. Oba prožijí obrovské vzplanutí láskou, pocit, který postavy kolem nich neprožijí za celý svůj život. Naopak však přichází i strašné zklamání, jež zapříčiní u obou hrdinů uzavření do svého nitra a pocit deziluze nad okolním světem. Jednoduchostí a stylizací Mikulášek na scéně výstižně zobrazuje náhled na skupinu lidí, kteří v rámci vztahů, pravidel a omezenosti formují svou osobnost, nebo se naopak nechají semlít okolní povrchností a nenáročným nezajímavým životem existují dál. Nemožnost změny se snoubí s vnitřní rozervaností.

Tento milostný příběh vznikl v letech 1823 až 1830. Román se skládá z osmi kapitol, přičemž každá z nich je uvedena jedním nebo několika motty ruských nebo cizích autorů. Osmou hlavu původně tvořily úryvky z Oněginových cest po Rusku, později však byly vyřazeny a k románu jen volně připojeny.

Puškinově románu zajisté dodává především forma, jakou je napsán. Jedná se o Puškinův významný objev, oněginskou strofu. Speciální oněginská strofa se skládá ze čtrnácti osmislabičných veršů jambického spádu rýmovaných podle přísného pravidelného vzorce a zakončených ostře aforisticky vyhroceným dvojverším,

výjimkou je Taťanin a Oněginův dopis. První čtyřverší má střídavý rým, druhé sdružený, třetí obkročný a poslední dvojverší opět sdružený.⁶⁸

Román nejprve nabízí sled úsměvně glosovaných momentek ze života petrohradského floutka, poté přichází s panoramatickým líčením ruského venkova a až po této rozsáhlé expozici rozvíjí hlavní téma díla. Puškin podává příběh plasticky, s nadosobní věcností a navíc s osobní účastí. Prokázal schopnost předvést člověka v jeho nezaměnitelné individuální psychosomatické, etnické i sociální podmíněnosti, a přesto v něm zobrazit něco obecně lidského a nadčasového.⁶⁹

V tomto díle jsou do určité míry též promítnuty všechny neobyčejné události z básníkovy života. Evžen Oněgin má ještě jednoho protagonistu, a tím je sám autor. Puškin velmi často vstupuje do děje v roli komentátora, který se vyjadřuje téměř ke všemu. Román je vystavěn pomocí principu zrcadlové kompozice.⁷⁰ Na jedné straně stojí hrdina a na té druhé sám autor. Obě osoby se k sobě přibližují i vzdalují. Tyto výkyvy zachycují určité rysy Puškinovy nevyrovnané osobnosti. Patrná je i jistá autobiografičnost, která je promítnuta do postav. Puškin přikládá důležitost především otázce individualismu. Reflexe vlastní bytosti a stabilizace jejich postojů změnila život jedince ve stejně prázdnou formuli jako je společenská konvence. Na tomto principu je komponována hlavní dějová linie, tedy vztah mezi Oněginem a Taťanou.⁷¹

Puškin tedy staví do opozice bezobsažný svět a jeho jedince. Tím přehodnotil dva převládající typy románu, které

⁶⁸ SVATOŇ, Vladimír. *Doslov*. In: PUŠKIN, A. S. *Evžen Oněgin*. Praha: Lidové nakladatelství, 1969. Nečíslováno.

⁶⁹ HONZÍK, Jiří. *Doslov*. In: PUŠKIN, A. S. *Evžen Oněgin*. Praha: Romeo, 2007. Nečíslováno.

⁷⁰ Princip zrcadlové kompozice představuje autor na dvojici Oněgina a Lenského, Olgy a Taťany, města a vesnice. Tamtéž.

⁷¹ SMEJKALOVÁ, Ilona. *O inscenaci Evžen Oněgin*. Program k premiéře dne 5. 10. 2007, Inscenace Divadelní společnosti Petra Bezruče.

souvisely s životní prózou. Jedná se o román výchovy⁷² a román deziluze.⁷³ V Puškinově díle jsou tyto oba typy románu propojeny a vzájemně se v sobě zrcadlí. Román výchovy je zastoupen osudem Taťány a román deziluze představuje Oněginův osud. „Z jejich konfrontace však vyplývá, že osvícenský patos rozumového sebeovládání nevede k zušlechtění instinktivních a citových složek lidské bytosti, nýbrž k jejich potlačení, snaha vyhnout se trapnému styku s banalitou končí zase dezintegrací člověka na řadu neurčitých a neujasněných možností či gest.“⁷⁴ Oněgina můžeme tedy charakterizovat jako směs rozmanitých předpokladů. Oba tradiční modely životních postojů byly však zavrženy. Tak vznikla originální románová koncepce, která nemá jinde obdoby.

Tento román je jakýmsi shrnutím všeho nového a převratného, co přinesl autor celým svým dílem. Popisuje se v něm všestranné realistické zobrazení ruského života začátku 19. století. Dílo obsahuje úžasné příklady autorovy milostné, přírodní a reflexivní lyriky, epické rozvíjení děje i dramatických dialogů. Neopakovatelný kolorit díla bezpochyby dodává jistá dávka ironie, sarkasmu a smyslu pro humor. Puškin též dokázal mistrně zobrazit psychologii postav, smysl pro detail v gestech, slovech i kostýmech. Dokázal se vcítit do atmosféry chvíle, nálady a situace.⁷⁵

Evžen Oněgin je zcela jistě zástupcem antihrdiny. Antihrdina je protagonista či klíčová postava v díle, můžeme

⁷² Román výchovy (tzv. Bildungs-roman) předpokládá, že jedinec může po určitém bloudění a zmatcích dospět k harmonickému začlenění do existujících pořádků, protože nejsou tak bezduché, jak se nezkušenému pohledu zdají. SVATONĚ, Vladimír, cit. 68.

⁷³ Román deziluze (nazvaný podle Balzacových Ztracených iluzí), jehož hrdina chce uchránit své vnitřní bohatství před banalitou obvyklých životních forem, a proto čeká (marně) na výjimečnou příležitost ke své realizaci. Tamtéž.

⁷⁴ Tamtéž.

⁷⁵ VÁVRA, Jaroslav. *Doslov*. In: PUŠKIN, A. S. *Evžen Oněgin*. Praha: Lidové nakladatelství, 1975. Nečíslováno.

řící, že jde o opak hrdiny. Těto osobnosti schází tradiční atributy a kvality pravého hrdiny, místo toho vyniká vlastnostmi, které jsou v protikladu s tradičním hrdinstvím. Antihrdinové konají své činy v domnění, že jsou hrdinné, avšak způsobem, jakým je vytvářejí, nemohou takové býti. Antihrdina bývá často nešťastný a neúspěšný a nezáleží na tom, zda jsou jeho motivy dobré, nebo špatné. Jedná se o ústřední postavu a hlavní zájem je soustředěn na její charakter, který se může průběhem doby měnit. Antihrdinové bývají protisociální, odcizení, plaší, nerozhodní, krutí, nepříjemní, pasivní, ubozí, otupělí nebo jen obyčejní.

Tento typ hrdiny se průběhem doby měnil a vyvíjel. Především je to snaha odmítnout tradiční hodnoty příznačné pro určitou dobu. Charakter antihrdiny v moderní literatuře a populární kultuře může být založen na lidských slabostech, na rozdíl od ušlechtilých dokonalých hrdinů, a proto je pro čtenáře či diváka přístupnější a sympatičtější.⁷⁶

⁷⁶ Tamtéž.

5. Analýza inscenace: Job – Martin Františák

Biblický námět se starozákonní postavou Joba, jenž se stal předlohou románu německého meziválečného spisovatele Josepha Rotha, převedl na jeviště ostravského Divadla Petra Bezruče významný režisér a nynější umělecký šéf Martin Františák.⁷⁷ Inscenace nese název *Job*, její podtitul zní - *příběh obyčejného člověka*. Tato tragikomická inscenace zahájila sezonu pod názvem *Nebeská* premiérou 10. října 2008 zcela právem.

Jedná se o filozofickou sondu do lidského nitra, kterým prostupují tíživé zážitky, jako jsou osamělost, touha, beznaděj a víra. Sám režisér o svém výběru inscenace řekl: „*Hledali jsme hodně silný příběh, který je aktuální, má vysoké literární kvality, metafyzický přesah a nabízí zajímavé herecké příležitosti. Našli jsme ho v Jobovi.*“⁷⁸ Františák si zvolil dramaturgii Marty Ljubkové, v níž autorka dokázala sloučit svébytnou poetiku Rothovy tvorby se specifickými prvky, což představují například metaforické postupy. Ljubková pracovala s překladem Miroslava Petříčka. Dramaturgie stejnojmenného románu je původnímu dílu velice věrná. Skládá se ze třinácti obrazů, které jsou ještě pro přehlednost rozfázovány na menší podobrazy. Zachovává dějovou linku příběhu, všechny postavy, prostor i čas. Z románu Ljubková přebírá celé repliky, což se týká především dopisů. Autorka ve svém dramatickém zpracování vynechává pouze obsáhlé pasáže popisující prostředí, sousedské vztahy a redukuje i některé vnitřní monology a rozpoložení hlavní postavy Mendela Singra.

⁷⁷ Viz příloha č. 4.

⁷⁸ HONOUS, Aleš. U Bezručů zahájí sezonu příběhem Job. *Právo*, 2008, roč. 18, č. 239, 10. 10., s. 12.

Františák spolu s dramaturgyní Martou Ljubkovou epickou předlohu románu dramaticky stupňují zkratkou⁷⁹ a metaforou.⁸⁰ Během realizování inscenace se však dramatizace částečně proměnila, avšak pouze v detailech. Byla vypuštěna scéna s Mirjam toužící po mužích, cesta Mendela za Sameškinem, Mendelův sen, vytrhávání si vlasů Debory či milostné scény Mirjam. V dramatizaci také Mendel podlehne očkování, kterého se však na jevišti nedočkáme. Do inscenace jsou naopak přidány následující scény. Navíc zazní dvakrát říkanka *spadla lžička do kafička*, a to během topení Menuchima v sudu a namísto rozhodování, který ze synů půjde do války, nebo rytmizované slovo *máma*. Přidaný je také celý obraz představující odvod synů na vojnu. Na jevišti též uslyšíme více anglických slovíček, než je napsáno v dramatizaci. Celou druhou polovinou inscenace zasazenou do Ameriky prostupuje postava amerického komika Charlieho Chaplina.⁸¹

Jazyk inscenace zachovává Rothovu poetiku, jež představuje hlavně elegantní a úsporný styl psaní reflektivně zachycující dobu. Dramaturgyně a zároveň dramatizátorka Marta Ljubková o autorově stylu říká: „*Roth je autor barev, vůní a zvuků, jeho svět je výrazně vizuální, založený na silné*

⁷⁹ K postdramatickému divadlu patří zkracování času. Ubírání časové jednoty inscenace se stává organizačním principem. Časová tíseň je základním modelem dramatickosti a je výrazem hlubší dramatické estetiky času. LEHMANN, Hans-Thies, cit. 13, s. 206 – 207.

⁸⁰ Prostor se stává určitým symbolem, analogickým k realitě. Abstrakcí a zdůrazněním navozuje metaforický ekvivalent světa tak jako obraz ve výtvarném umění. Dramatický prostor zůstává odděleným symbolem světa. Naproti tomu je v postdramatickém divadle prostor pro metaforu zdůrazňován. Je časoprostorově ohraničeným výsekem, ale zároveň je též doplňující částí a tím se stává zlomkem životní zkušenosti. V metaforicky fungujícím prostoru symbol metafory odkazuje na prostor divadelní situace. Tamtéž, s. 188 – 189.

⁸¹ Zde se objevuje fakt, že do postmoderního divadla zasahuje interakce divadla s jinými médii, což v tomto případě představuje filmová postava komika z němých grotesek. Tamtéž, s. 268.

*barevné metaforice.*⁸² Ljubková převádí na jeviště Petříčkův překlad v podobě nejdůležitějších scén posunující děj vpřed. Důležitou roli v inscenaci hrají monology, díky nimž můžeme nahlédnout do nitra postav.⁸³ Zde bych souhlasila s recenzí Ladislava Vrchovského poukazující na jistá místa inscenace, jež trpí literárností textu. Jedná se právě o monology, kterých se na scéně vyskytlo méně než v románu.⁸⁴ Věřím, že převést literární text na dramatický je velice obtížné, avšak na jevišti nejvíce chyběly rozsáhlejší popisy zachycující proměnu Mendelovy duše, přestože je jasné, že na jevišti by nevyzněly určitě tak zajímavě jako v knize.

Také se objevuje rytmizace řeči, která je spjatá s opakováním slova *máma* a říkanky *spadla lžička do kafička*, díky níž se utvářela krásná zvukomalba.⁸⁵ Text je též proložen anglickými slovíčky, která mají navozovat samozřejmě atmosféru jiného kraje. Mnohdy se jedná pouze o jedno slovo zasazené do českého jazyka, takže i bez jeho znalosti divák pochopí vyznění. Představitelé Maka a Sama perfektně vystihli americký přízvuk a intonaci hlasu. Angličtina v inscenaci dokázala odlehčit jisté momenty inscenace a naznačit způsoby amerického chování.⁸⁶

⁸² JIROUŠEK, Martin. Job nabídne drama člověka. *Mladá fronta Dnes*, 2008, roč. 19, č. 239, 10. 10., s. 5.

⁸³ Divadelní monolog poskytuje pohled do lidského nitra protagonistů. Monolog postav na jevišti upevňuje jistotu našeho vnímání dramatického dění jako aktuální reality v konkrétním prostoru. Dokáže diváka přímo včlenit do děje. Právě toto překračování hranic imaginárního dramatického univerza k reálné divadelní situaci vede k osobitému zájmu o textovou formu monologu a o její specifickou divadelnost. Z hlediska divadelní estetiky monolog jako řeč adresovaná divákovi zintenzivňuje komunikaci uskutečňující se v divadle. LEHMANN, Hans-Thies, cit. 13, s. 145 – 147.

⁸⁴ VRCHOVSKÝ, Ladislav. Ostravský Job je především ilustrace literatury. *Moravskoslezský deník*, 2008, roč. 8, č. 242, 14. 10., s. 36.

⁸⁵ Po dobu opakování na scéně dochází k odmítnutí časového aspektu inscenace. Zde jsou to právě slova, rytmus a melodie, jež využívají princip opakování. Díky tomuto cílenému opakování vzniká hudební rytmus, účinná rétorika a estetická forma. LEHMANN, Hans-Thies, cit. 13, s. 221.

⁸⁶ V postmoderním divadle se ukazuje princip mnohojazyčnosti. Vícejazyčné divadelní texty demonstrují jednotu národních jazyků. Jedná se o zevšeobecňující básnickou zkušenost jazykových zábran. Tamtéž, s. 175.

Pokud jde o čas, tak se na jevišti během dvou a půl hodin představí příběh trvajícím několik let, do kterého zasáhne první světová válka. Diváci jsou svědci pouhého výseku ze života Mendelovy rodiny. Pro diváky se příběh otevírá v ruské vesničce v domě Mendela Singera a končí někdy kolem Mendelových šedesátin, kdy se jako zázrakem setkává se svým nejmladším synem a odjíždějí spolu zpět do rodného Ruska.

Děj se odehrává ve dvou podstatně odlišných částech. Jejich odlišnost je zdůrazněna přestávkou, kdy dochází k markantní proměně časoprostoru, a tím i scény.⁸⁷ Během první poloviny inscenace je vykreslen příběh Singerovy rodiny v Rusku, kde se zaměřuje především na nevydařené osudy dětí a chudobu, ve které přežívají jen díky víře v Boha, kterou si je však při těchto okolnostech těžké udržet. V této části dominuje na scéně postava Debory, Mendelovy manželky. Jakoby se zde chtěl zdůraznit ženský úděl v rodinném životě, kde právě ona nese hlavní tíhu osudem těžce zkoušené Singerovy rodiny. Během druhé části inscenace se dostáváme do Ameriky představující zemi snů. Přestože si zde rodina polepší po finanční stránce, stává se toto místo pro Mendela a jeho rodinu ještě trýznivější. Zde Mendel ztrácí domov, své nejbližší, sám sebe a tím téměř i svou víru. Tato druhá část je naopak zaměřena na ústřední mužskou archetypální postavu trpícího spravedlivého.

Scénografického řešení se v inscenaci ujal úspěšný Marek Cpin, u kterého jsme se přesvědčili, že scénografie může skvěle korespondovat s niterným rozpoložením lidského nitra. Nejdříve se jeviště promění ve skromný bílý pokoj Mendelovy rodiny žijící v Rusku. Domácí prostředí představuje jednoduchá světnička, kde se v podstatě odehraje veškerý příběh. Pokoj se rázem změní na Rabínův či Kapturakův

⁸⁷ Viz příloha č. 5.

doměk, vlak nebo armádní síň. Základní prostor má lichoběžníkovitý půdorys. U protilehlých postranních stěn jsou obyčejné dřevěné lavičky a na zadní stěně čtvercové okno,⁸⁸ které také slouží k promluvám postav z dopisů či vyprávění.⁸⁹

Scéna je též rozdělena do více plánů, což napomáhá k rozehrávání více akcí najednou. Spodní část pod jevištěm slouží jako další pokoj nebo jako venkovní či úřední prostory. Další scéna se nabízí v pravé části jeviště, kde stojí stůl a lavice. V tomto plánu se rozehrávají scény se Sameškinem a sousedy. Poslední využívaný prostor je vytvořen úplně vzadu na vyvýšeném jevišti. Tam se odehrává pochod vojáků, hlášení na zámořské lodi nebo je zde zobrazena postava Jonáše, když je čten jeho dopis.

Výtvarník Marek Cpin také přichází s originálními nápady scénických metafor. V první části je představuje vědro jakožto matčino lůno, ze kterého se zrodí nejmladší syn. Zde bych se přiklonila k recenzi Richarda Chromečka, jenž vědro nazval „černou dírou, tedy lůnem zrození nebo všudypřítomným symbolem smrti“.⁹⁰ Vzápětí se však toto vědro stává reálnou studnou, v níž se sourozencům málem podaří utopit jejich nejmladšího bratra Menuchima.

V druhé části inscenace je důraz na metaforu kladen častěji. Cpin přichází s umělohmotným kvádrem ve spodní části před jevištěm, který evokuje symboliku rakve či klece, v níž se projektuje jakási Mendelova věčná výčitka či minulé

⁸⁸ Stejně jako v malířství je rámování podstatné i na jevišti, jehož smysl naplňují gesta řeči a těla. Upřednostňuje se množování rámování, které zároveň vyzdvihuje funkci jednoho rámu. Zarámování vytváří spojení s celkem, které zvýznamňuje smyslovost a vnímatelnost. LEHMANN, Hans-Thies, cit. 13, s. 189 – 190.

⁸⁹ Zvláštním fenoménem postdramatického divadla představuje předčítání, na které se nahlíží jako na minimalistické divadlo. Tomuto času se diváci podřizují stejně jako herci, kteří jsou odkázáni na časový rytmus svých spoluherců. Tamtéž, s. 208.

⁹⁰ CHROMEČEK, Richard. Cink, cink... „Menuchime“.... *Rozrazil*. 2009, 28. 2.

Dostupné z WWW: <<http://www.rozrazilonline.cz/clanky/137-Cink-cink-Menuchime>>.

rozhodnutí, která zobrazuje jeho postižený syn Menuchim uzavřený uvnitř. K Menuchimovi se později, po své smrti, přidává i Mendelova manželka Debora. Zde můžeme vidět Mendela, jak klečí nad plastovou rakví svých nejbližších. Na tomto místě se též rozehrává vztah matky se synem, který se jí snaží dotknout, avšak díky plastové stěně je tento kontakt zcela nemožný. Do tohoto rozvrstvení scény se promítá určitý pocit beznaděje. Další symbolika je patrná v plastovém sanatoriu, v němž je jako ve vězení uzavřena Mendelova dcera Mirjam. Naďa Satková dokázala trefně vystihnout rozpoložení Mirjam, když napsala: *„Za stěnami se v jedné z působivých scén potácí Mirjam stížená šílenstvím, ztrácí se za nimi stejně, jako ztrácí zdravý rozum. Mizí a rozostřený obraz, který mohou diváci pozorovat, znázorňuje její vyšínutost, neprostupná bariéra stěn jako by podtrhovala skutečnost, že Mirjam už není pomoci.“*⁹¹

V Americe vystřídá střídmý pokojíček otevřený prostor vymezený pouze průhlednými plastovými stěnami. Tato umělohmotná scéna zanechává dojem moderní doby s dávkou progresu. Prostor však působí neútně a anonymně. Připomíná prostory bludiště, ze kterého není cesty zpět. Stěny navozují pocit uzavřenosti, stísněnosti a deprese. Andrea Sedláčková okomentovala zobrazovaný prostor takto: *„Minimalismus bílé (stěny) iluzivně rozevřel scénu, navodil zdání nekonečnosti. V metaforickém výkladu se nabízí pojetí všeobsáhlosti, obecnosti, univerzálnosti lidské bolesti i samoty. Naproti tomu prosklené plochy zrcadel směřují do temných zákoutí lidské duše, navozují klaustrofobický dojem, z něhož vyvěrá stísněnost, beznaděj, zoufalství.“*⁹²

⁹¹ SATKOVÁ, Naďa. Jobovy zvěsti u bezručů. *NeKultura*. 2008, 26. 10. Dostupné z WWW: <<http://www.nekultura.cz/divadlo-recenze/jobovy-zvesti-u-bezrucu.html>>.

⁹² SEDLÁČKOVÁ, Andrea. Job: tichý výkřik nad hořkostí osudu. *Rozrazil*. 2008, 7. 11.

Celkovou atmosféru inscenace samozřejmě dokreslily světelné a zvukové efekty, které se však výrazně prosadí až v druhé půli. První část inscenace se odehrává při jasném nasvícení, bez výrazných efektů a je doprovázena reprodukovanou hudbou v židovském stylu. Druhá část je doplněna o různé světelné i zvukové efekty. Jedná se o výrazné svícení barevných neonů. Přestože je scéna celkově zasazena do tmavšího svícení, na scéně je vidět jistá dávka barevnosti, a to především díky kostýmům. Novou zemi tedy charakterizují výrazné barvy a zajímavé stříhy. Jednoduše se klade důraz na originalitu a jedinečnost, zatímco v rodném Rusku vše splývá v nevýrazných odstínech barvy šedé a modré. Prostředí Spojených států amerických také doprovází živá hudba, která je na scéně přítomna díky klavírnímu doprovodu Rostislava Mikeška v alternaci s Tomášem Rossim, který je vidět v popředí pod jevištěm. Živá hudba, jejímž autorem je Nikos Engonidis, evokuje doprovod němých grotesek, jejichž nejslavnější postava Charlieho Chaplina tímto celým dějstvím nenápadně prochází.⁹³

Postava Chaplina zastává na scéně němého posluchače a pomocníka.⁹⁴ Chaplinova postava není v inscenaci vykreslena jako komická. Přestože díky projekci na plátně vidíme postavu Chaplina jako komika, v reálném životě na jevišti odkrývá svou druhou tvář a představuje samotného

Dostupné z WWW: <<http://www.rozrazilonline.cz:80/clanky/90-Job-tichy-vykrik-nad-horkosti-osudu>>.

⁹³ Na jevišti se objevuje syntéza několika druhů umění. Jedná se o divadlo, film a hudbu, jež dohromady vytvářejí jednotné dílo. V těchto divadelních formách jde o reflexi možnosti vzájemného působení různých umění v rámci jednoho umění, a to divadelního. LEHMANN, Hans-Thies, cit. 13, s. 129.

⁹⁴ Řeč němého těla se v postdramtickém divadle emancipuje od verbálního diskurzu. Zobrazuje se tělo na hranici pantomimy a rezignace na řeč. Usiluje o hledání nových, neliterárních výrazových možností. Tamtéž, s. 252.

Chaplina, jenž nese svůj nešťastný životní úděl.⁹⁵ Jeho funkce na scéně však nespočívá v zobrazení těchto dvou psychologických hledisek, ale v postavě představující smutného klauna posedávajícího na lavičce nebo jen tak procházejícího Mendelovým příběhem. Tulák, kterého zosobňuje Chaplin, zastupuje symbol Ameriky zobrazující téma migrace a věčného stěhování. Chaplin tedy podporuje atmosféru cizoty a melancholické osamělosti. To je naznačeno již ve výrazu jeho tváře, který je téměř bez jakékoliv emoce. Na scéně se též projevuje minimalistickým tancem.⁹⁶ Roli Chaplina ztvárnila Lenka Szilasi a zde je vhodné také zmínit Zoju Mikotovou ve spolupráci na choreografii inscenace.

Atmosféru amerického stylu života také doplňují reklamy na cigarety a coca-colu.⁹⁷ Představují je papírové makety, které na sobě mají herci oblečené. Snaží se upoutat pozornost ostatních na jejich produkt tím, že vykřikují chytlavé slogany. Zobrazují jakýsi nátlak novodobého světa na člověka a jeho rozhodování. Jejich výstupy samy o sobě pobaví, avšak v souvislosti s příběhem tuto funkci rozhodně zastávat nemají.

⁹⁵ Postmoderní divadlo využívá moderních technologií a slučuje je dohromady. Musíme konstatovat rostoucí samozřejmost používání elektronických médií. Filmová projekce v kombinaci s živým hercem na jevišti působí na diváka mnohem silněji než samotný herec. Zde je zdůrazněna videoestetika, kdy dochází ke střetnutí mezi přítomným tělem herce a jeho nemateriálním obrazovým projevem. Tamtéž, s. 265 - 267.

⁹⁶ Právě z tance lze nejzřetelněji vyčíst nové obrazy těla. V postdramatickém divadle tanec neformuluje smysl, ale akcentuje energii, neilustruje ji, ale koná. V postmoderním tanci ustupuje mechaničnost a zároveň se stupňuje fragmentarizace tanečního slovníku. Vlastní realita tělesného napětí nastupuje na místo dramatického napětí. Z těla se uvolňují skryté energie. Tanec a prostor vytvářejí navzájem související dynamiku. Tamtéž, s. 245.

⁹⁷ Reklamy působí jako postmoderní chór. Postdramatické divadlo se opět navrácí k chóru. Postavy si nepovídají mezi sebou, ale všechny mluví stejným směrem. Taková řeč působí jako chór. Chór formálně popírá koncepci individua odděleného od kolektivu a zároveň posouvá status řeči. Objevuje se hudební zvuk a rytmus. Chórový hlas znamená manifestaci nejen individuálního zvuku hlasové plurality, ale zároveň sjednocení individuálních těl. Spojení hlasů v chóru vede k odcizení hlasu. Tamtéž, s. 147 - 149.

V tomto příběhu na sebe naráží židovství s americkým údělem. Představuje nám dva typy lidí vyrůstající v židovské víře a následně v různém prostředí. Jednu stranu zastupuje syn Šemarja, který se dokonale přizpůsobí americkému stylu života a zcela se mu podřídí. Rychle dokáže zapomenout na minulost a víru, ve které vyrůstal.⁹⁸ V Americe je šťastný a bohatý muž obklopen přáteli a zábavou. Na druhé straně tu stojí Mendel, pravý ruský žid, jenž tento život nechápe a nechce přijmout. Ačkoliv do Ameriky přijel hledat nový lepší život, zůstává zcela vyřízen.

Stejně tak jako Bůh stvořil nebe a zemi, stvořil i rodinu učitele Mendela Singera. Nad strastiplným osudem této rodiny se však může zdát, že Bůh je již mnohokrát opustil. Hlavní postavou inscenace je žid jménem Mendel Singer, kterého perfektně ztvárnil Norbert Lichý. Mendel Singer je učitel ve středních letech, má ženu a čtyři děti. Je to muž velmi zkoušený svým osudem. Přestože žije na hranici chudoby, je se svým životem celkem spokojený. Pro Mendela jsou jedinými jistotami jeho rodina a víra v Boha. Tyto dvě jistoty však spojuje dohromady, takže ve chvíli, kdy se mu rozpadá celá rodina, hroutí se Mendelovi i jeho postoj k Bohu. Jeho nespokojenost přerůstá ztrátou svých nejbližších v totální zoufalství.

Zpočátku, když jsou děti ještě malé, vede Mendel skromný, avšak normální život. Jeho charakter a odříkavý styl života též vystihuje jeho kostým, jenž se skládá z jednoduchého černého kabátu, tmavých kalhot a klobouku. Přestože se mu narodí postižený syn, nevidí v tom problém a miluje ho stejně jako ostatní děti. Během pokročilé doby, kdy děti rostou a začínají mít svůj vlastní život a odlišné priority,

⁹⁸ Odkazují k tomu repliky, v nichž Šemarja zve Mendela na sobotní oběd, poté se opraví na nedělní. Svou víru porušuje také tím, že jí kdekoli jinde a ne pouze doma.

stává se Mendel zranitelným. Nepřispívá k tomu ani vztah s jeho ženou. Vedle jeho věčně nespokojené a náročné manželky jakoby pouze přežíval. Nežijí už spolu, pouze vedle sebe. Láska se z jejich vztahu už dávno vytratila, takže pouhý Mendelův dotek Deboru dokáže rozrušit. Mendel bere život tak, jak mu jej Bůh přichystal a nesnaží se jej nijak výrazně měnit. Modlitba pro něj představuje jediné východisko pro jakoukoliv změnu. Zlom však nastane ve chvíli, kdy se jeho syn, vykoupený před vojnou, zabydlí v Americe a zve Mendela s celou rodinou k němu. Pro Mendela to však znamená zanechat svého postiženého syna doma v Rusku a odjet bez něj. Přes jeho výčitky svědomí se ho podaří přesvědčit dcera Mirjam, kvůli které Mendel opouští domov, jelikož zjistí, že koketuje s vojáky, což je pro Mendela absolutně nepřípustné.

Přestože nedá Mendelovi spát myšlenka na nejmladšího syna, očekává v Americe nový život, ve kterém se dočká spokojenosti. Postupně Mendel ztrácí své nejbližší. S každou ztrátou jakoby se oslabovala i jeho víra. Svou situaci vystihne replikou: „*Jsem úplně sám a budou plynout léta a nic se nezmění.*“⁹⁹ Prostřednictvím Mendelových monologů můžeme nahlédnout na jeho utrpení, které prožívá. Díky nim se díváme na člověka vytrženého z kořenů svého domova a tudíž i jistot, což pro něj představovala celá rodina a boží víra. Podléhá pocitu viny nad vlastní zbabělostí a osamělostí, která vychází z izolace v neznámém prostředí. Jak sama postava říká: „*Dřív jsem žil od soboty do soboty, teď žiju od neděle do neděle.*“¹⁰⁰ Stal se z něj člověk zcela osamocený bez jakýchkoliv nadějí a víry. Ve jménu svého vyznání tedy zklamal a nedokázal se přenést přes strasti, jež mu život přinesl do cesty. Mendel dokázal jít až tak daleko, že se pokusil zabít svou víru a

⁹⁹ ROTH, Joseph. *Job*. Praha: Vyšehrad, 1991, s. 123.

¹⁰⁰ Tamtéž, s. 137.

pomstít se Bohu spálením posvátného Koránu. Poslední naděje, která se dostavila na poslední chvíli, v podobě jeho nejmladšího uzdraveného syna, Mendelovi zachránila víru a dala klid jeho vyprahlé duši.

Herectví Norberta Lichého bylo opravdu výborné. Dokázal perfektně převést na jeviště psychické rozpoložení postavy Mendela Singera. Lichý oslnil především citlivým, upřímným a přirozeným herectvím. Z jeho projevu vyzařovalo naprosté souznění s rolí a pochopení Mendelova charakteru.¹⁰¹ Reakce Ladislava Vrchovského vystihla Lichého herectví přesně, když tvrdí: „*Norbert Lichý sice místy očividně nemá co hrát, ale jeho výkon nemá slabiny.*“¹⁰² Na otázku specifika v Lichého hereckém projevu režisér František odpověděl: „*Jak mi kdysi řekl Janusz Klimsza - Bert Je herec. My spolu děláme rádi. Doufám. Něco vymyslím, on to převede do střízlivějších naplnění a nabídne. Ve výsledku se od něj spoustu věcí učím, protože taky nejsem hluchý a slepý.*“¹⁰³

Další důležitou postavou v inscenaci je Mendelova manželka Debora, jejíž roli ztvárnila Zdena Przebindová. Debora představuje charakter velmi silné ženy, jež se dokáže obětovat v první řadě pro dobro svých dětí. Debora je rázná žena se svým názorem, na pohled strhaná starostmi. Její výraz ve tváři a hlas napovídají o negativním rozpoložení v jejím životě. Je oblečena do nevýrazných šatů a svetříku, které však v Americe vystřídá za nové elegantní šaty. Zpočátku je hlavní hybatelkou děje, když na svět přivádí postižené dítě, které se snaží uzdravit. Pomoci se také pokouší svým synům před odvedením na vojnu. Pro své děti by za cenu své důstojnosti a jediných úspor udělala cokoliv. Zobrazuje

¹⁰¹ Norbertu Lichému byla za roli Mendela Singera Hereckou asociací udělena prestižní cena Thálie v roce 2008.

¹⁰² VRCHOVSKÝ, Ladislav, cit. 84, s. 37.

¹⁰³ SLOUKOVÁ, Jana. Tihnu k hledání a omývání střeptů. *Mladá fronta Dnes*. 2009, 23. 6. Dostupné z WWW: <<http://www.sedmicka.cz/hradec-kralove/clanek?id=10555>>.

nešťastný úděl ženy, jež má na starosti, děti, vaření a uklízení. Ve své podstatě ji nejvíce sužuje nedostatek financí, osudy svých dětí a neporozumění ve vztahu s Mendelem. Debora stejně jako Mendel věří v Boha, avšak nespolečá se jen na motlitby, ale také na své činy. Proto se vydává pro pomoc za Rabínem či Kapturakem. Má schopnost vyjednávat s lidmi, a přes finanční bídu ušetřit nějaké peníze.

Myslí si, že s novou zemí nalezne i nový život. Zprvu jakoby se zdálo, že je to pravdou, když si Debora užívá nových šatů a zábavy, které jí Amerika nabízí. Avšak toto představuje jen náhražku za opravdové hodnoty v jejím životě, kterými jsou její děti. Mateřské dilema nad svým opuštěným synem a ztrátou dalších synů ji nakonec zabíjí. Není schopna přijmout fakt, že se nedočká lepších časů a své rodiny zase pohromadě, jak si to ve svých představách vysnila a snažila se jim uvěřit. Nejtragičtější úděl u Debory spočívá v tom, že se nedočkala uzdravení svého syna, v něž tak věřila a čekala od jeho narození.

Zdena Przebindová zobrazila na jevišti postavu Debory přesvědčivě a oceňují její těžkou roli, i když se její herectví někdy uchýlovalo k přílišnému patetismu. Přestože na jevišti ztvárnila tragickou roli stejně jako Norbert Lichý postavu Mendela, její vcítění se do role působilo někdy trochu strojeně a nepřirozeně.

Dále se dostáváme k postavám dětí. Nejprve bych začala synem Šemarjou (Tomáš Dastlík). Šemarja projde během svého života zásadní proměnou. Z upjatého a úzkostlivého chlapce se stane úspěšný a bohatý muž. S touto představou si pohrával již od dětství. Jistá změna charakteru je naznačena i v jeho kostýmu, když mění obyčejné šedé kalhoty, košili, černou vestičku a jarmulku za ležerní světlý oblek. Jako jediný z rodiny dokázal přijmout Ameriku za svůj domov a snadno se smířit s novým stylem života. Představuje

dokonale zamerikanizovaného žida. Dokonce si změnil své jméno na Sama. Nachází zde práci i přátele, avšak ztrácí svou víru. Tento fakt ho nijak zvlášť netrápí. Nemá pocit, že bez víry se člověk stává špatným, na což upozorňuje v případě jeho amerického kamaráda Maka, když říká: *„Mac je Američan, už jeho rodiče se narodili v Americe, a žid také není. Je však lepší než deset židů.“*¹⁰⁴ Jeho činy, jež dělá pro svou rodinu, jsou obdivuhodné. Představa společné rodiny v nové zemi se mu zdá báječná. Neuvědomuje si však, že každý tuto velkou změnu nemusí přijmout tak snadno jako on. Ameriku, jako svou vlast, miloval natolik, že za ni dokázal zemřít.

Druhý syn Jonáš (Tomáš Krejčí) je opakem svého bratra. Zajímají ho především děvčata a alkohol. Svou duši místo Bohu zasvětil carské armádě. Stal se z něj hrdý voják. V armádě vidí svou budoucnost, jeho touha po ní je tedy silnější než jeho rodina a víra. Neuvědomuje si následky a jde si tupě za svým rozhodnutím. Zpočátku je oblečen do stejných šatů jako Šemarja, avšak ty mění za vojenskou uniformu. Jeho postava se objevuje především v první polovině inscenace, v té druhé je pouze vidět v pozadí, když je čten jeho dopis zasláný rodičům do Ameriky. Stejně jako jeho bratr se už z války nikdy nevrátí.

Třetí nejmladší syn se jmenuje Menuchim (Lukáš Melník). Narodí se nemocný, avšak je mu prorokována velká budoucnost, přestože je skoro po celou dobu cítit z jeho postižení jistá beznaděj. Zde bych zmínila spolupráci Zoji Mikotové na choreografii inscenace.¹⁰⁵ Menuchim se plazí

¹⁰⁴ ROTH, Joseph, cit. 99, s. 97.

¹⁰⁵ Melník popisuje svůj vztah k postavě Menuchima takto: *„Režisér mi nic striktně nepřikazoval, záleželo jen na mně, jak postavu ztvárním. Nejprve jsem na zkouškách tápal, nevěděl jsem, jak by se měl Menuchim chovat, co pro něj bude charakteristické. Zoja Mikotová, která se v této inscenaci podílela na choreografii, mi však dala důležitý impuls, že by se měl Menuchim pohybovat jinak než ostatní, nestát, jen lézt po čtyřech. Díky tomuto podnětu bylo další zkoušení snadné, rychle jsem se s rolí sžil. A přestože je to role fyzicky náročná, hraju ji rád.“* SATKOVÁ, Naďa. Lukáš

po zemi a vydává zvuky jako nějaké zvíře.¹⁰⁶ Richard Chromeček vystihl Menuchimův charakter takto: „*Stále se pohybuje tak blízko smrti, že ho mají všechny lidské těžkosti života.*“¹⁰⁷ V inscenaci působí jako spokojené dítě, kterému skoro nic nechybí.¹⁰⁸

Rodinný život Singerových zcela jistě komplikuje. Svým handicapem zásadně ovlivňuje příběh, přestože ho zanechávají na pospas svému osudu a sami se vydávají do Ameriky. Jejich svědomí a láska k němu je nakonec téměř zničí. Živé svědomí na scéně představuje uvězněný Menuchim v již zmíněném plastovém kvádru, v němž vypadá jako bezmocné zvíře. Během druhé části inscenace se o Menuchimovi dovídáme pouze z dopisů, které naznačují postupné uzdravení. Ve chvíli plánování dovozu Menuchima k rodině však propuká první světová válka, a tak je realizace nemožná. Se svým otcem se naštěstí setkává, když se do Ameriky dostává jako zcela zdravý a světově proslulý hudební skladatel. Na scéně vidíme místo otrhaného svíjejícího chlapce elegantního muže v obleku. Důležitou roli v jeho životě hraje víra, díky níž je schopen pochopit svou rodinu a přijmout svého otce.

Poslední dítě představuje postava Mirjam (Sylvie Krupanská). Krásné rozverné děvčátko, ze kterého vyroste

Melník – další talent u Bezručů. NeKultura. 2008, 7. 11. Dostupné z WWW: <<http://www.nekultura.cz/divadlo-rozhovor/lukas-melnik-dalsi-talent-u-bezrucu.html>>.

¹⁰⁶ Postdramatické divadlo objevuje skrytý fakt, že divadlo jako tělesná praxe nejen že zná ztvárnění bolesti, ale dokonce bolest, kterou tělo v procesu ztvárnění zakouší. Postdramatické divadlo zaznamenává především mimezis bolesti. Přechází od ztvárňované bolesti k ztvárnění prožívané bolesti. LEHMANN, Hans-Thies, cit. 13, s. 257.

¹⁰⁷ CHROMEČEK, Richard, cit. 90.

¹⁰⁸ Nevýstižněji vystihl postavu Menuchima sám Melník, jenž tvrdí: „Nemyslím si, že by tato postava potřebovala více slov. Když ji hraju, nemám nutkání mluvit, důležitější je mimika a pohyb. Nepokoušel jsem se kopírovat konkrétní projevy některé psychické nemoci, ale snažil se vytvořit vlastní, specifický svět té postavy. Menuchim nechápe dění kolem sebe, jeho pozornost snadno přitáhnou běžné věci, maličkosti, kterých si jiní vůbec nevšimnou. Zkoumá svoje ruce, hraje si s nimi, za chvíli ho stejně intenzivně upoutá třeba skvrna na stěně. Ostatní nechápou jeho chování a on nerozumí jim.“ SATKOVÁ, Naďa, cit. 105.

koketující slečna se svým názorem. „Díky“ její náklonnosti k místním vojákům, společenským outsiderům, jež Mendel nazývá kozáky, se rozhodne Mendel se svou rodinou opustit domov. Amerikou je Mirjam fascinována. Užívá si nový život, dopřává si zábavy i luxusních šatů. Její touha k mužům se však nezmění ani v nové zemi, kde se nejdříve stýká s Makem a poté s panem Glückem. Nakonec jsou to muži, kteří ji dostávají do blázince. Její ustavičné přemýšlení nad nimi ji zcela pohltí. Mirjamino šílenství je na scéně zobrazeno v podobě zmítané postavy za umělohmotnou stěnou.

Všichni herci zastupující postavy dětí podali nadprůměrné herecké výkony, avšak nejvíce bych ocenila Lukáše Melníka za roli Menuchima, který na jevišti předvedl excelentní výkon. Nesouhlasila bych proto s kritikou Ladislava Vrchovského, který napsal, že herec Melník poněkud postavu přehrává.¹⁰⁹ Na mě působila naopak velice přesvědčivě a procítěně. Ostatní herci podali také skvělé výkony. Jejich postavy na scéně napomáhaly dokreslit děj. Za zmínku jistě stojí, že mužské role Rabína a Chaplina hrály ženy.

Inscenace Job byla zakončena derniérou 21. dubna 2010. Na otázku, proč režisér zrealizoval Rothovo téma a v čem spočívá největší síla tohoto díla, Martin Františák odpovídá: „*Ve strachu z toho všeho, co se může každý den stát. Nechci mudrovat, ale Jugoslávie není tak daleko, Čečna je dál, Ukrajina je od Ostravy kousek. Je to mezní sociální a politický dokument jedné z krajních možností dnešní doby.*“¹¹⁰

¹⁰⁹ VRCHOVSKÝ, Ladislav, cit. 84, s. 36.

¹¹⁰ SLOUKOVÁ, Jana, cit. 103.

5.1 Postmoderní inscenace versus klasický román

Obě postavy, jak Job, tak i Mendel Singer, jsou velmi zkoušeny vírou a tragické události poznamenávají jejich život na hranici snesitelnosti. Mendel Singer je postava inspirovaná starozákonním Jobem.¹¹¹ Mendel představuje jednoho ze západních Židů, kteří jsou negativně pohlceni moderní dobou vycházející z pádu monarchie a silícího nacionalismu. Pro Mendela jsou jasným základem tradice, podle kterých se snaží žít.

Těživý osud hlavního hrdiny vtáhne přímo do samotného příběhu a zapříčiní vcítění se do strastiplného osudu Mendela. Inscenace působí oproti románu komičtěji, a to zásluhou především dospívajících dětí. Přestože základem jejich replik v románu nebylo zejména pobavit, na jevišti vyznívaly komicky, i když nesou tragický nádech.¹¹² Pozitivní náladu též dodávala hravá židovská hudba či živé reklamy v Americe. Nejvtipnější postavu představuje Mac, a to díky jeho vyjadřování a žoviálnímu chování. Inscenace také dává větší prostor pro ostatní postavy, především Mendelovu manželku.

V románové předloze jsou velmi působivé vnitřní monology Mendela. Dokázaly perfektně vystihnout to, co hlavní postava prožívá. V inscenaci tyto monology též zazněly, avšak v menší míře. Román vyzníval po celou dobu tragičtěji. Avšak finální scény vyvolají tytéž emoce. Jisté zadostiučinění a úleva z celkové deprese po skončení jak inscenace, tak i po četbě románu způsobí očekávanou katarzi.

¹¹¹ Job je starozákonní postava, jež vešla do světové literatury pod přívlastky trpící spravedlivý. Job popírá v rozhovoru se svými přáteli starozákonní nauku o odplatě, podle které je každé utrpení trestem za zločiny. Ačkoliv mu hrozí kvůli jeho neštěstí ztráta víry, nakonec vytrvá ve víře v Boha a díky své vytrvalosti Boha donutí k odpovědi, jež řeší otázku utrpení ve světě odkazováním na Boží nevyzpytatelnost. Proto se zprávy ohlašující neštěstí nazývají Jobovými zvěstmi.

¹¹² Jedná se především o scénu, kde Jonáš i Mirjam touží po své vysněné budoucnosti, která je však v rozporu s jejich vírou. Další scénu představuje pokus dětí utopit Menuchima.

Postmoderní znaky v této inscenaci jsou především zobrazeny v režisérových metaforách, které zde představují jistý posun od pouhých jednoduchých jevištních dekorací k jejich vícevýznamovosti. Inscenace je také založena na vnitřních monolozích Mendela, které vykreslují jeho nitro a posouvají příběh vpřed.

V inscenaci se též projevuje zrychlená a opakovaná jevištní akce a text, což vytrhne diváka ze stereotypního klasického zobrazování a vnímání, jak již bylo dříve zmíněno. Další významnou roli v inscenaci hraje herecká a jevištní stylizace. V kontextu s výpravou postavy na jevišti spoluvytvářejí nečekané významy. Objevují se zejména v šílenství Mirjam, jejíž postava je díky materiálu stěn, za kterým stojí, deformována. V pochroumané postavě Mirjam tak shledáme jistou paralelu s její stejně poškozeným nitrem. Stylizovanou scénu také nacházíme v porodu Menuchima, který je vyobrazen výskokem ze sudu, jenž zobrazuje břicho Debory. Dále uvěznění Menuchima v plastové rakvi zobrazující neutěšené východisko jeho postavy. Symbolizuje jeho vynucenou izolovanost a odlišnost. Františák se snaží touto rakví o neustálou přítomnost jisté výčitky, kterou staví do popředí, a to doslova. Díky zvolenému materiálu je Menuchima stále vidět, avšak jakýkoliv kontakt s ním je zcela nemožný. Na tento fakt upozorňuje přítomná zesnulá Debora, jež se snaží dotknout svého syna. Zde se též nabízí známky o Menuchimově uzdravení, neboť se mu nedaří spojit se s mrtvou matkou a řadí se tak mezi živé. Neméně zajímavá je i scéna s vejci, kterou rozehrávají Mendel a jeho přátelé, již tímto vyjadřují svůj postoj k Mendelovi.

V inscenaci též dochází k míchání žánrů, a tím heterogenosti na scéně. Do tohoto konceptu zapadá fenomén reklam nebo Chaplin, jenž na jevišti představuje jak zosobněného tuláka a motiv migrace, tak i postavu

nejslavnějšího amerického komika pomocí projekce. Reklamy i Chaplin symbolizují moderní svět, a tím jeho nátlak na mravně čistého člověka. Františák se těmito prostředky snaží vykreslit neutěšenou atmosféru odcizení a anonymity. Propojuje tak svět médií se světem prostého člověka. Upozorňuje na nezastavitelný progres, jenž staví do rozporu s tradicemi.

Josef Roth napsal román *Job* v roce 1930.¹¹³ Roth byl příslušníkem rakousko-židovské větve středoevropské kultury. Pocházel z východní Haliče, odkud odešel za studiem do Vídně. Jedním z jeho základních témat se stal problém konce habsburského soustátí. Další z životních námětů jeho díla představuje analýza židovského ducha a osudu. Roth neměl rád pojem vlastenectví. Dával přednost spíše ideálům a nadnárodním institucím, jež pro něj představovalo židovství, katolicismus či etnický nacionalismus. V románu se pokusil zachytit Evropu na přelomu dvou věků naplněnou odcizením a samotou.

Příběh stíhaného židovského učitele z pomezí předválečného carského Ruska Mendela Singera rozvíjí poutavou paralelu s biblickým trpitelem Jobem. Na oba postupně dopadají rány, s nimiž se musí vyrovnat. Oba však posléze dojdou štěstí. Roth podává poutavý obraz svérázného, dnes bohužel zmizelého světa východoevropských židů i židovské emigrace ve Spojených státech. Autor se stal obětí rozvratu západní civilizace v době vzestupu nacismu.¹¹⁴

Roth se prý rozhodl napsat román v období svého těžkého alkoholismu, kdy se ještě navíc zhoršil zdravotní stav jeho ženy. Zřejmě nacházel v židovské tematice a myšlení

¹¹³ V německy mluvících zemích vyvolal román velký ohlas. Rok poté byl přeložen do angličtiny. Do češtiny jej přeložil nejdříve Vincenc Svoboda, jehož překlad u nás vyšel o čtyři roky později. Nadále se tomuto románu věnoval překladatel Miroslav Petříček.

¹¹⁴ GROSSMANN, Jiří. *Doslov*. In: ROTH, Joseph. *Job*. Praha: Vyšehrad, 1991. Nečíslováno.

jakési východisko a klid. Rothova alkoholová noční můra je něco jako Amerika pro Mendela. V domnění lepších zítřků spěje naopak ke zkáze. Debora by měla odkazovat na biblickou Sáru a Mirjam na bláznovství Rothovy ženy.

Roth dokáže perfektně zpracovat v románu lidskou stránku velmi hluboce a důsledně. Čtenář tedy stojí tváří v tvář živé osobě Joba. Jako by zapomněl, že čte literaturu, a prožívá příběh spolu s hlavní postavou. Jak sám autor říká: „*Job je především kniha srdce.*“¹¹⁵

„*Joseph Roth stvořil Mendela Singera, postavu z bezčasí, prostého člověka, jehož život určuje tradice předchozích generací. Mendel je učitel stejně jako jeho otec a děd; málo vydělává, málo potřebuje, a málo se mu daří.*“¹¹⁶

¹¹⁵ Tamtéž.

¹¹⁶ Tamtéž.

6. Analýza inscenace: Idiot – Sergej Fedotov

Ostravská Divadelní společnost Petra Bezruče představila pod vedením významného režiséra Divadla U mostu z ruského Permu Sergeje Fedotova dramaturgickou adaptaci F. M. Dostojevského románu *Idiot* premiérou 15. února 2003.¹¹⁷ Samotný režisér je podepsaný pod dramaturgií zmíněného díla. V České republice se jedná o Fedotovovu jedenáctou inscenaci.¹¹⁸ Sám režisér svoji volbu výběru reflektuje takto: *„Mám rád experiment, ale potřebuji, aby hra nabízela škálu významových rovin. A to více než moderní hry nabízí právě klasika. To, co je pro mě nejdůležitější, je atmosféra, mystika, fantaskno, groteska, psychologický realismus. To vše se snoubí právě v Idiotovi.“*¹¹⁹

Dostojevského román postavil režisér spolu se svým dramaturgem inscenace Martinem Režným především na psychologii příběhu a mikrosvětů mezilidských vztahů. Témata zabývající se motivací lidského jednání a niterných zákoutí lidské duše jsou pro režiséra velkou výzvou. Nepřestávají být totiž aktuální a stále mají jak zapůsobit na současného diváka. Režisér se snaží zobrazit souboj racionality s iracionalitou, osamělost, zaostalé Rusko a věčné hledání Boha.

Fedotov jakožto dramaturg a režisér v jedné osobě měl k dispozici překlad románu od Terezy Silbernáglkové, který je základem pro většinu dramaturgií už několik desítek let. Fedotov se snaží převést na jeviště zásadní události z románu, které dávají inscenaci rychlý spád a posouvají inscenaci dopředu. Dramaturgie se skládá z jedenácti obrazů. Režisér

¹¹⁷ Viz příloha č. 6.

¹¹⁸ Fedotov inscenačně interpretuje ruskou klasiku na českých divadelních scénách od roku 1997.

¹¹⁹ GAVLÍKOVÁ, Tereza. Ruský režisér Fedotov uvede v Ostravě Idiota. *Mladá fronta Dnes*, 2003, roč. 14, č. 37, 13. 2., s. 8.

zachovává všechny podstatné postavy, dějovou linku, prostor i čas. Během zkoušení byla dramaturgie nepatrně zkrácena o krátké dialogy, které však nijak nepozmění vyznění inscenace. Jedná se např. o zkrácení dialogu Rogožina s Lebeděvem týkající se Nastasji Filipovny či dialogu Rogožina s Myškinem po jeho příjezdu do Petrohradu. Dále jde pouze o slovíčka v několika replikách, které divák nemůže postřehnout. Naopak jsou citlivě přidány do promluv určitá slova, avšak zde se jedná jen o drobné individuální úpravy herců, aby text vyzníval přirozeně z úst jednotlivých postav. Režisér dramaturgii vystavil na bodech, které jsou pro vyznění a výstavbu příběhu nejdůležitější. Epickou složku inscenace dokresluje hlas vypravěče.¹²⁰ Do inscenace tedy nezařazuje obsáhlé pasáže popisující doplňkové příběhy postav či popisy krajiny a nevýznamné události neposunující děj.

Jazyk inscenace zůstává též věrný překladu literárního díla. Na jevišti zaslechneme dokonce přesné pasáže přímých řečí z Dostojevského románu. Fedotov dokázal na jeviště skvěle převést klasický ruský text. Režisér tedy rozhodně nerezignoval na hloubku Dostojevského textu, kterou perfektně převedl do divadelních obrazů. Mnohé recenze vypovídají o naprostém souznění Fedotova s Dostojevským. Sám režisér autora své předlohy vnímá takto: *„Divadlo je pro mě určitý druh tajemna, které mi nabízí autor prostřednictvím svého textu, a mým úkolem je, abych ho nabídl divákovi. Je to zvláštní, ale už několik týdnů, když zkoušíme v Ostravě*

¹²⁰ Lehmann upozorňuje na hlasy bez těl (off-hlasy), které se často spojují s postavami viděnými na jevišti. Vzniká s nimi rovnocenný vztah. Působí na naši fantazii, která si je dotváří přímo na scéně. *„Reprodukováný hlas nemá telesný timbre charakteristický pre ľudský hlas. Hlas z elektronického priestoru sa však súčasne stáva miestom trans-subjektívneho nemysliteľného, neopísateľného, rozbehá imagináciu. Obraz sa premalováva, prepisuje slovami. Zo zlomkov zmyslu si recepcia vytvára imaginárne konštrukcie.“* K postdramatickému divadlu bezesporu patří zkracování času jako organizačního principu. Zde mají za úkol především dohnat epickou stránku příběhu. LEHMANN, Hans-Thies, cit. 13, s. 181 – 182.

*Dostojevského, večer nemohu usnout a po nocích jako bych tiše rozprávěl se samotným autorem. Snažím se mu sdělit, co a jak každou postavou na jevišti míním, jsem s Dostojevským v neustálém kontaktu.*¹²¹

Pro režiséra tvoří základ inscenace především herecká složka. Fedotov vychází z divadelně antropologických zkušeností polského režiséra Jerzyho Grotowského a navazuje na ně zkoumáním a praktickým využitím metody ruského herce Michaila Čechova. Režisér shledává českou hereckou práci velmi podobnou té ruské. Je zastáncem psychologické herecké školy. Podstatou jeho inscenačního systému je inspirovat své herce k herectví prostřednictvím práce sebe samotného.

Režisér dává velký důraz na čtení textu, a tím podkrývá divadelní smysl situací.¹²² Herci se poté v prostoru pohybují plynule a přirozeně bez větších potíží. Základem Fedotovových inscenací je samozřejmě tělo herce, jenž se pohybuje v umělém prostoru scény.¹²³ Herec podle režiséra svým tělem potvrzuje svou existenci a vztahuje se jím ke světu. Nejedná se však o vlastnost, která je obvykle nazývána autentičností, a rozumíme tím, že herec využívá jeviště pro prezentaci sebe samotného. Fedotov a jeho herci jsou přesvědčeni o tom, že tělo má tuto autentičnost učinit součástí divadelního, estetického a uměleckého řádu, jenž je vzdaluje jak realitě

¹²¹ UHLÁŘ, Břetislav. Fedotov uvede u Bezručů vlastní dramaturgii *Idiota*. *Divadelní noviny*, 2003, roč. 12, č. 12, 13. 2., s. 7.

¹²² Lehmann upozorňuje na jazykový materiál a text inscenace, které jsou ve vzájemném působení s divadelní situací, jež se zahrnuje do konceptu perforačního textu. Text vyjadřuje skutečnost, kdy dochází ke spojení významotvorných prvků v inscenaci. LEHMANN, Hans-Thies, cit. 13, s. 97.

¹²³ Zde bych se odkázala na Lehmana, který se ve svém díle zamýšlí nad funkcí textu. Zdůrazňuje fakt, že v postdramatickém divadle se hlasem, jako nejdůležitějším nástrojem herce, stává právě celé tělo. Tělo se stává středobodem, prezentované zejména svou fyzičností a gestikulací. Ústředním divadelním znakem se stává tělo herce. „*Postdramatické divadlo sa všeobecne javí ako divadlo autosuficitnej telesnosti, prezentovanej intenzitou, gestickým potenciálom, prítomnosťou aury a vnútorne aj navoní sprostredkovaným napätím.*“ Tamtéž, s. 108.

charakteru, tak i zdůrazňování sebe sama. Fedotovovo herectví usiluje o to, aby ve své vrcholné fázi umožnilo dokonalé přeosobnění. Herec tak označuje sebou samým myšlenou postavu. Zároveň však pravda těla jako pravda subjektu dává příležitost utvářet myšlenou postavu jako projekci svobodné imaginace v nepravém prostoru scény.¹²⁴

Přestože se Fedotov snaží navázat na tradici, je zároveň režisérem s originálním a současným zpracováním. V jeho režijním stylu se snoubí klasické psychologické herectví s novodobými vlivy herectví. Sám režisér shledává spolupráci s hercem takto: „*Režisér nemůže přistupovat k hercům ani shora ani zdola, po mém soudu se musí stát jedním z nich. Společně s herci nacházím slova, gesta, myšlenky. V novém prostředí musíme ze všeho nejdřív navzájem otevřít duše. Tvorba, to je magie.*“¹²⁵ Sám o sobě říká, že prvky mystiky vládne a dokáže kolem sebe vytvářet ovzduší zvláštní energie. Pro Fedotova je divadlo magická substance, do které se herec ponoří a začne hrát ze světa svého podvědomí, což režisér vnímá jako hlavní účel při práci s herci, aby je osvobodil od jejich naučených šablon herectví. Fedotov tak dosahuje u svých herců přesného, dokonalého a pravdivého herectví. Tato inscenace je tedy dokladem stylově dokonale vyvážené kolektivní souhry všech herců na scéně. Proto rozhodně nesouhlasím s kritikou Moniky Horsákové, která o inscenaci tvrdí, že šlo o polorozpadlé představení bez dramaturgického řádu a jasné režijní koncepce. Také bylo prý cítit jakési lidské i umělecké neporozumění mezi režisérem a hereckým souborem.¹²⁶

¹²⁴ CÍSAŘ, Jan. Domestikace ruského režiséra v Čechách. *Divadelní noviny*, 2003, roč. 12, č. 2, 14. 3., s. 2.

¹²⁵ KRÍŽ, J. P. Čekání na Fedotova. *Divadelní noviny*, 2003, roč. 12, č. 6, 18. 12., s. 12.

¹²⁶ „*Z fascinujícího pojednání o mystériu krásy a kráse duše pak nezbyla než tříhodinová nuda. Z vrstevnatých, celistvých charakterů Dostojevského hrdinů zbyly jen povrchní střepy. Představení tak přes všechnu hereckou*

Pokud jde o čas, tak v něm inscenace během téměř tří hodin představí několik let. Příběh se pro diváka otvírá ve vlaku při příjezdu Myškina do Petrohradu ze švýcarského sanatoria a končí smrtí Nastasji Filipovny. Příběh je časově „popohnán“ díky již zmíněnému hlasu vypravěče. Ten se objevuje během inscenace na začátku prvního, pátého, šestého, sedmého a devátého obrazu, kdy popisuje buď vnitřní rozpoložení knížete Myškina, nebo místní přesuny. Hlas také uzavírá celou inscenaci v závěru jedenáctého obrazu. Mezi pátým a šestým obrazem je přestávka.

Prostor a výpravu inscenace vyřešil scénograf Adam Pitra, který v inscenaci snoubí realistický detail se stylizací. Prostor je během inscenace několikrát změněn. Pomocí jednoduchých prostředků se prostor mění na vlakové kupé, generálovu kancelář, salónek v domě rodiny Jepančinových, dům rodiny Ivolginových, salón Nastasji Filipovny, byt Rogožina, venkovní altánkový exteriér nebo pokoj u Jepančinových. Postavy přejíždějí mezi Varšavou, Petrohradem, Moskvou a Pskovem. Změna zmíněných prostředí je docílena snadnou přestavbou nábytku. Ten se povětšinou skládá z dřevěného stolku, zdobených židlí, zadní kulisy znázorňující dveře, okno a zrcadlo, které je však tvořené plexisklem, takže se v jeho odraze ukazují deformované postavy a tváře.¹²⁷ Každá scéna je doplněna svícem. Nábytek je laděn do dobového rustikálního stylu. Venkovní scéna je naznačena lavičkou a stromkem v pozadí scény. Na jevišti je též použita průhledná stěna, za kterou se odehrává svatba nebo náznaková rakev, v níž leží mrtvá Nastasja.

snahu vyznívá do prázdna. Navíc je z celé produkce cítit únava a jakási laxnost, které by bránily souznění jeviště s hledištěm, jejich vzájemnému jiskření pro dobrý pocit z divadelního představení tolik nezbytnému. Vzhledem ke kvalitě tohoto ostravského souboru, tvůrci z Dostojevského textu vydolovali méně, než mohli.“ HORSÁKOVÁ, Monika. Idiot u Bezručů s rozpaky. *Protimluv*, 2003, roč. 2, č. 5, 18. 9., s. 30.

¹²⁷ V zrcadle se objevují deformované postavy, jako by se skrze ně ukazoval vnitřní stav duše těchto postav, narušené a zdeformované charaktery.

Scéna je též rozdělena do více plánů. Spodní část jeviště je od té horní oddělena dřevěným schodištěm. Inscenace se buď odehrává pouze v té dolní části, nebo jen na jevišti, nebo se příběh rozehrává na obou scénách zároveň. To je případ setkání v salónu Nastasji, nevydařené svatby Myškina s Nastasjou a závěrečného obrazu představujícího zavražděnou Nastasju. V dolním plánu jeviště jsou zobrazeny scény v generálově kanceláři a domě Ivolgina a Rogožina. Ostatní scény jsou odehrány v horním plánu jeviště. Adam Pitra je též autorem kostýmů, které pojal v dobovém stylu. Svým ztvárněním kostýmů dokázal perfektně vystihnout a podpořit charaktery jednotlivých postav. Na scéně předvedl kostýmy od strohých nevýrazných obleků až po honosně bohaté róby pestrých barev včetně doplňků.

Atmosféru inscenace skvěle dokreslují světelné efekty. Jeviště, jež sám režisér nazývá magickým prostorem, se v jeho podání vždy vyznačuje šerosvitem. Tento znak lze pokládat za součást Fedotovova režijního rukopisu. Režisérův šerosvit ve své recenzi krásně vystihl Jan Císař, jež tvrdí: „*Ten šerosvit Fedotovových inscenací je v kontextu jeho pojetí herecké práce asi možné chápat jako šerosvit duševní scény, uklidňující snění, vždy trochu přečnivající, kdy vidíme naprosto jasně a přece sníme. Téměř pokaždé tento šerosvit duševní sféry vystupuje u Fedotova jako zhmotnění tajemných iracionálních sil.*“¹²⁸ V této inscenaci se dá spíše mluvit o práci se světlem než o osvětlení, která má především umocňovat metafyzický prostor inscenace. Přestože je jeviště zasazeno do tmavšího svícení, vždy je na scéně přítomen nějaký zdroj světla, a to zejména v podobě svící či luceren.

Autorem scénické hudby je herec Norbert Lichý, který si v inscenaci též zahrál roli Parfena Rogožina. Lichého hudba

¹²⁸ CÍSAŘ, Jan, cit. 124, s. 2.

působí velmi propracovaně a opravdu sugestivně. Během inscenace se střídají tóny klasické hudby s dramatickými hlubokými tóny, které zaznívají nejčastěji právě při Rogožinových výstupech. Hudební podkreslení inscenaci napomáhá postavám dodávat duchovní rozměr. V inscenaci se také objevují zvuky dokreslující prostředí příběhu. Hned na začátku zaznamenáme zvuky jedoucího vlaku, jež dotvářejí simulaci tohoto prostředí.¹²⁹

Inscenace se soustředí především na náhled do společnosti, která je ve své podstatě uzavřena do určitých představ o štěstí, harmonii a úspěchu. Tuto skutečnost dává do protikladu s neschopností, netolerancí a sobectvím. Představuje ztracené lidské osudy uprostřed všeobecné zaostalosti na hranici společenské propasti. Zobrazuje emotivně rozervané a osamělé duše, jež touží po svých snech. Inscenace tedy není pouze o nešťastné lásce nýbrž o tajemnu, jak jej sám režisér nazývá: *„Intuitivně tušená vidina nepopsatelné krásy, která je v portrétu Nastasji Filipovny prvotním hybatelem vztahového mnohostěnu čtyř milujících i platónského rozvzpomínání se na nedosažitelný ideál čistoty.“*¹³⁰

Idiotství Myškina nespočívá ani tak v pověsti o jeho psychické nemoci, ale je nutné je chápat jako odezvu svého okolí, která se snaží zaškatulkovat Myškinovu odlišnost. Charakter naivního jedince odpovídá vlastnostem jako je důvěřivost, upřímnost, dobromyslnost, obtížná orientace v situacích, kdy mu hrozí nějaká újma, jak fyzická, či psychická. V souboji s realitou se stává většinou bezbranným, přestože jeho inteligence může být velice vysoká.

¹²⁹ Postdramatické divadlo se odkazuje do minulosti, kdy se na divadle používala technika dotvářející atmosféru inscenace. Zde se jedná o iluzivní techniku simulující realitu. LEHMANN, Hans-Thies, cit. 13, s. 271 - 272.

¹³⁰ ČERNÁ, Martina. Opravdu, někde jsem už viděla tu tvář. *Divadelní noviny*, 2003, roč. 12, č. 6, 18. 3., s. 4.

Jeho okolí ho však může chápat jako poněkud slabomyslného člověka. Přesně těmito charakteristikami trpí Fedotovův hlavní hrdina.

Hlavní postavu knížete Lva Nikolajeviče Myškina ztvárnil Josef Kaluža v alternaci s Michalem Moučkou. Oba představitelé svou roli pojali trochu odlišněji. Já jsem měla možnost zhlédnout roli Myškina v podání druhého jmenovaného Michala Moučky, který se postavy ujal opravdu s poctou. Oba herecké výkony trefně srovnává recenze od Ladislava Vrchovéského, v níž píše: *„Oba představitelé knížete Myškina dali svým postavám to, co Myškina činí snad až kultovní postavou. Kalužův Myškin je sice poněkud méně bezbranný a o něco autoritativnější než Moučkův, který probouzí více soucitu svým mravním sebetrýzněním, což je výbava většiny Dostojevského hrdinů, oba však vytvořili postavy, které jako by vystoupily z knižních stránek románu přímo na jeviště.“*¹³¹ Protože sama nemohu ohodnotit herecký výkon Josefa Kaluži, přikládám pro zpřesnění názor Jiřího P. Kříže, v jehož recenzi popisuje Kalužova Myškina takto: *„Myškin Josefa Kaluži je méně velkým dítětem, o to víc dospělým člověkem vědomým si omezení zhoubnou chorobou. Chce žít, dobývat, trpí však. Za sebe i za jiné.“*¹³² Jiná recenze od Víta Závodského jej vidí jako: *„Urostlý a na pohled nikoli neduživý Myškin Josefa Kaluži, nadaný nepokryteckou upřímností a nevšední empatií.“*¹³³ Odlišný názor na Kalužova Myškina popisuje kritika Jana Kerbra, jenž tvrdí: *„Poctivý, psychologicky uvěřitelný a neokázalý výkon měl ve srovnání s ostatními křecemi jeden nedostatek, nepřiliš průrazné*

¹³¹ VRCHOVSKÝ, Ladislav. Kultovní kníže Myškin chodí po jevišti Divadla Petra Bezruče. *Mladá fronta Dnes*, 2003, roč. 3, č. 41, 18. 2., s. 19.

¹³² KŘÍŽ, Jiří P. Fedotov je zakletým Dostojevským. *Právo*, 2003, roč. 13, č. 35, 20. 2., s. 3.

¹³³ ZÁVODSKÝ, Vít. Skvělý ostravský Idiot. *Týdeník Rozhlas*, 2003, roč. 13, č. 29, 7. 7., s. 4.

*charisma.*¹³⁴ Přestože Monika Horskáková zhodnotila Fedotovovu inscenaci velmi negativně, roli Myškina v podání Kaluži reflektuje jako: „*výbornou hereckou kreaci.*“¹³⁵

Nyní se detailněji podíváme na roli Myškina ve ztvárnění Michala Moučky, který byl k inscenaci přizván jako host. Kníže Myškin v inscenaci nepůsobí jako zdegenerovaný nemocný chudáček. Chová se jen tak, jak byl vychován. Působí jako zcela nedotčen negativními vlivy a jedná pouze ve jménu své upřímnosti a slušného chování. Mezi ostatními postavami vypadá opravdu za blázna, jelikož mu nejde jen o vlastní prospěch, ale zajímá se i dobro druhých a snaží se jim jakkoliv pomoci. Jako by svým chováním a jednáním vůbec nezapadal do reálného světa. Je možné, že to má na svědomí jeho dlouholetá izolace od společnosti ve švýcarském sanatoriu.

Bez jakékoliv snahy a vychytralosti se dostává prostřednictvím Rogožina, jehož potká na cestě vlakem z Varšavy do Petrohradu, do společenského systému zaběhnutých pravidel a vztahů, které jeho přítomnost rázem zásadně ovlivní. Aniž by chtěl někomu ublížit, daří se mu díky svému ojedinělému chování a city přeorganizovat již celkem naplánovanou budoucnost především několika postav, jež zastupují Nastasja, Rogožin či Gaňa. Ve své podstatě se snaží vyhovět všem najednou, což občas nevyznívá pro některé postavy právě pozitivně. Myslím tím např. vztah k Nastasje a Aglájě zároveň. Svým způsobem je manipulován okolím, ve kterém se nachází, prakticky je závislý na milodarech a soucitu ostatních, který je však ne vždy upřímný. Nedokáže se začlenit do drsného negativního stylu života, přičemž jeho okolí zase nedokáže přijmout jeho bezelstný a ničím

¹³⁴ KERBR, Jan. Vzpomínky na autenticitu. *Svět a divadlo*, 2004, roč. 15, č. 2, 1. 3., s. 41.

¹³⁵ HORSÁKOVÁ, Monika, cit. 126, s. 30.

nezkažený náhled na svět. Kníže Myškin si nedokáže připustit, že lidé mohou být povrchní a bezcitní, pouze lační po majetku. On tyto vlastnosti nikdy neměl, tudíž ho nenapadne, že by lidé takto mohli jednat úmyslně a bez výčitek svědomí. Charakteristiku knížete Myškina vystihl Ladislav Vrchovský, který tvrdí: „*Myškin, člověk, kterému leží na srdci štěstí druhých více než vlastní život.*“¹³⁶

Přestože ostatní postavy vypadají zvenčí celkem vyrovnaně a v pohodě, uvnitř jsou plné vášní a určitým způsobem omezené. Do jejich protikladu je dána právě postava Myškina, která odpovídá nárokům samotného spisovatele, jenž má představovat zvláštního knížete Krista, v němž se snoubí představa etického ideálu člověka probouzející pro své okolí touhu po lásce a dobru.¹³⁷ Všechny postavy se dost směšně chovají. Myškinova směšnost však působí zcela jiným způsobem než u ostatních. Ta jeho totiž pramení z upřímnosti a nezkaženosti.

Kníže Myškin je šestadvacetiletý velmi vzdělaný mladík, vystudovaný filozof. O svých zdravotních problémech se zmiňuje jako o nervové chorobě, která se objevila v jeho dětství, avšak rozhodně ho nyní nijak neomezuje. Touží se shledat se svými příbuznými, najít si práci a spokojeně žít. Hned od počátku působí plachým dojmem. Při kontaktu s ostatními lidmi je nevýrazný a ostýchavý. Jeho nejsilnějšími charakteristikami jsou zejména zdvořilost a vděčnost. Přestože je neprávem několikrát nazýván idiotem, svojí dobrotivostí, ušlechtilostí a mravní čistotou, vyniká svým charakterem velmi důrazně nad ostatními. Ve vztahu k lidem je zcela jistě všímavý, citlivý a empatický. Ženám dokáže polichotit, zamilovat se do nich a důstojně s nimi jednat. Při pozorování světa kolem sebe má velký smysl pro detail, avšak

¹³⁶ VRCHOVSKÝ, Ladislav, cit. 131, s. 19.

¹³⁷ ZÁVODSKÝ, Vít, cit. 133, s. 4.

ne zcela dobrý odhad na lidi. Přestože jeho šaty vypadají chudě a obnošeně, tvoří je hnědý kabátek a kalhoty, působí Myškin čistě a upraveně. Vyjadřuje se úzkostlivým slabým hlasem, přičemž se v závěru svých replik často omlouvá za to, co řekl. Jeho výraz tváře, gesta a pohyb působí nevinně, nervózně, nedůrazně a nevyrovnaně. Myškin končí silně zdrcen a nešťasten, tyto stavy v něm opět vyprovokují jeho záchvaty.

Neméně výraznou postavu inscenace představuje Nastasja Filipovna, kterou ztvárnila výborná herečka Lucie Žáčková.¹³⁸ Jiří P. Kříž ve své recenzi Žáčkovou ohodnotil jako nejlepší Filipovnu, co se na české scéně kdy urodila.¹³⁹ Nastasja, coby femme fatal, zobrazuje roli osudové ženy překypující půvabem, šarmem a výrazným temperamentem. Žáčková se s rolí Nastasji identifikovala takto: „*Myslím, že to zná leckdo, milovat někoho, ale taky někoho jiného a zároveň někdy opovrhovat sám sebou.*“¹⁴⁰

Krásná mladá žena, která byla vydržována jistým panem Tockým, tudíž se jí během života dostalo velkého blahobytu a přepychu, prožívá období týkající se rozhodování o svém nastávajícím muži. Ve hře její budoucnosti je mladík Gaňa, obchodník Rogožin a kníže Myškin, jenž se do této společnosti dostává úplně nevinně a rázem v Nastasje probouzí milostné city. Nastasje se postupně odkrývají charakteru těchto mužských postav, jejichž osud drží pevně ve svých rukou. Ona sama se nedokáže rozhodnout a je velmi rozpolcená. Svoji osobnost staví na drzosti, povýšenosti a svobodě. Přestože je prvoplánově lačná po penězích a majetku, v její osobnosti jsou

¹³⁸ Lucie Žáčková byla v roce 2003 oceněna Thálií pro mladého činoherce a v témže roce získala také cenu Alfréda Radoka jakožto talent roku. Také byla nominována v kategorii Ženský herecký výkon roku s přihlédnutím k roli Nastasji Filipovny, kde získala druhé až třetí místo.

¹³⁹ „*Lucie Žáčková dokázala do posledního gesta, kroku či pohybu svalů v obličejí naplnit představu o fatální ženě, pro kterou se vraždí, jak to nakonec učinil Rogožin.*“ KŘÍŽ, Jiří P., cit. 132, s. 3.

¹⁴⁰ KERBR, Jan, cit. 134, s. 42.

i známky opravdového citu. Sama se sebou je nespokojená, a proto se nazývá hanlivě děvkou. Svého špatného charakteru si je dobře vědoma, nejspíše proto nedokáže podstoupit manželský sňatek s totálně čistým člověkem, jakým je právě kníže Myškin. Na jednu stranu chce Nastasja pro Myškina jen to nejlepší, tudíž se ho snaží vmanipulovat do sňatku s Aglájou Jevančinovou, avšak na druhou stranu se neovládne a touží mít knížete pouze pro sebe. Nejprve koketuje s Gaňou, o kterém však ví, že by si ji vzal pouze pro peníze. Nejvyrovnanější vztah tedy funguje mezi ní a Rogožinem. Nastasja se o sobě vyjadřuje jako o Rogožinově holce. Jejich charaktery jsou stejně negativně poskvrněny, tudíž spolu mohou vést rovnocenný vztah bez výčitek. Její nerozhodnost a uvědomění si svých chyb ji zabíjí v podobě Rogožinových činů, kterými se jí snaží vysvobodit z jejího věčného sebetrýznění.

Ve svém chování a jednání působí dosti suverénně. Sebevědomí, výbušnost a ráznost jí zcela jistě nechybí. Ke svému okolí se chová namyšleně a někdy až krutě. Svým blízkým dokáže silně ublížit. Na scéně jsme svědky dramatického střídání jejich melancholických projevů přízně a nenávisti. Je smýkána vnitřními silami, s nimiž neumí bojovat. Během jejich prudkých a rozmarných zvrátů v rozhodnutí se nalézá určitá míra koketování, avšak silnější než to je vnitřní bolest, nejistota a neschopnost zvládat svoje city. Ostatní oslňuje znepokojujícím kouzlem, křehkou dvojsmyslnou tváří. Dokáže tak dohnat muže k naprostému šílenství. Přes svůj vznosný zevnějšek maskuje své vnitřní zoufalství a citové vydírání. Svoji sebezničující bezprostředností a slabostí ubíjí sama sebe. Vyzývavost a energičnost Nastasji podpoří rudý kostým, který představují dlouhé šaty, jež dávají vyniknout její ženskosti.

Další postavou je bohatý kupec Parfen Rogožin (Norbert Lichý).¹⁴¹ Fedotov posunul postavu Rogožina od obvykle u nás tradovaného ďábelského, vášnivého a živočišně jednajícího nevzdělaného Rusa k obtloustlému zástupci majetného ruského kupectva.¹⁴² Obchodník Rogožin v Lichého podání je především robustní sebevědomý zbohatlík. Naopak však obdařen aspoň jistou známkou citu a empatie. Svě osudové bytosti Nastasju a Myškina miluje a nenávidí zároveň. Právě Rogožin se poprvé vyjadřuje před Myškinem o Nastasje, do níž je hluboce zamilovaný. Je připraven získat Nastasju za jakoukoliv cenu, což v jeho případě znamená sto tisíc rublů. Kupec, který je do lásky schopen investovat své materiální statky. Není však šťastný, protože cítí, že Nastasja stále miluje Myškina. Rozhodne se tedy trpící Nastasju jednou pro vždy vysvobodit z jejího trápení a díky své tragické vášni ji zabíjí. Hluboká citovost, ubíjená lakotou a nekontrolovatelnými výbuchy vášně, vedou Rogožina k závěrečné pomatenosti smyslů. Jeho osobnost dotváří kabát s mohutnou kožešinou u krku. Výstižná charakteristika Jana Kerbra tvrdí: *„Lichého dikční minimalismus i bohatá výmluvnost povětšinou zařaté tváře vede diváka po tenké hraně porozumění a empatie, zároveň však po hraně, pod níž čeká strmý pád.“*¹⁴³

Mezi další významné mužské postavy patří i mladík Gavrila Ardalionovič Ivolgin zvaný Gaňa (Roman Harok v alternaci s Janem Plouharem). Já jsem měla možnost vidět prvního zmíněného. Gaňa v inscenaci zastupuje bezcitného mladíka, jenž touží především po penězích, kvůli kterým si chce vzít právě Nastasju, a tak nabýt vytouženého majetku.

¹⁴¹ Norbert Lichý byl nominován v kategorii Mužský herecký výkon roku (2003) za roli Parfena Rogožina a též v kategorii Hudba roku, kterou pro tuto inscenaci složil.

¹⁴² KRÍŽ, Jiří P., cit. 132, s. 3.

¹⁴³ KERBR, Jan, cit. 134, s. 42.

Jeho charakter působí ještě nevyzrálé a dětsky. Dokonce sama Nastasja ho přivádí do situací, které ho nejen potupí, ale i znemožní před ostatními, když po něm žádá, aby vyndal balík peněz z hořícího ohně. On však zkolabuje a nakonec peníze zachrání právě majetku chtivý Lebeděv. Gaňa je oblečen do hnědého prošivaného kabátku a kalhot.

Jeho otec generál Ivolgin (Jan Odl) je starší pán ve výslužbě a tehdejší přítel Myškinova otce. I jeho přemáhá touha po penězích. Svůj dům dává všanc podnájemníkům, na kterých se snaží vydělat. Ubytuje i knížete Myškina, kterému sebere veškeré jmění, které dostal od generála Jegančina do začátku. Nejde mu ani tak o dobrý skutek jako o vidinu dalšího zisku. Sám sebe se snaží zobrazit jako vtipného muže plných zásluh, avšak oblečen je do domácího zašlého županu.

Další postavou je Lebeděv (Daniel Zaoral v alternaci s Tomášem Dastlíkem). Druhý zmíněný pojal tuto postavu jako staršího blázna zahaleného do otrhaných kusů šatů, se kterým se setkáváme hned v úvodním vlakovém kupé. Přízemní chamtivý muž toužící po majetku. Tragickou atmosféru inscenace doplňuje svou všudypřítomností a loudilstvím. Působí zbrkle, vypočítavě a podlézavě.

Postava Tockého (Michal Przebinda) zobrazuje staršího upraveného charakterního muže, u něhož žila Nastasja, kterou si s radostí vydržoval. Celkem nezasahuje do komplikovaného děje, zastává spíše roli mlčenlivého pozorovatele, přestože ho k Nastasje váže silné citové pouto. Je pro něho těžké poslouchat Nastasjino rozhodnutí týkající se mužů, které dělá přímo před jeho očima.

Poslední mužskou postavu zastupuje generál Jegančin (Vítězslav Kryške). Je to muž na svém místě. Oproti ostatním nabídne Myškinovi práci, peníze a přátelství. Svým způsobem je ale manipulován svou ženou a neschopný jiných velkých

činů. Jde mu o dobro své rodiny. Záleží mu na budoucích mužích svých tří dcer. Působí klidně, rozvážně, trochu odtažitě a celkem spokojeně. Chová se podle etických zásad. Prezentuje se svou generálskou uniformou.

Jeho manželka Jelizaveta Prokofjevna Jegančinová (Zdena Przebindová) je rázná žena ve středních letech.¹⁴⁴ Je jedinou vzdálenou příbuznou Myškina. Paní generálová si dokáže svou kurážnou povahou zjednat pořádek a docílit svého. Ve své omezenosti se zprvu obává setkání s knížetem Myškinem, vůči kterému má silné předsudky kvůli jeho předchozí nemoci. Avšak po seznámení se s ním je mile překvapená a vnímá ho jako příjemného slušného společníka ve svém domě. Je vyobrazena jako hloupější žena, která si nebere servítky a vyjadřuje se ve stylu, co na srdci to na jazyku. Velmi úzký vztah má se svými třemi dcerami. Přestože je má moc ráda a vidí se v nich, neustále je okřikuje a napomíná. Je oblečena do dlouhých bohatých šatů a má nepříjemně pištivý hlas. Kníže Myškin paní generálovou přirovnává k malému dítěti, což myslí samozřejmě v dobrém slova smyslu.

Generálovy dcery se jmenují Alexandra (Kristina Kociánová), Adelaida (Nikola Birklenová) a poslední Aglája (Markéta Viktorová). Všechny tři slečny jsou milé, usměvavé, zvědavé a upřímné. Rády se seznamují s knížetem Myškinem. Vypadá to, jako by byly rády za jakékoliv zpestření a poznání nové osoby v jejich okolí. Kníže Myškin se v jejich společnosti cítí dobře a hned na první pohled odhadne jejich charakter. Adelaida se zajímá o výtvarné umění, z Alexandry má pocit, že ji něco trápí a Aglāju si oblíbí nejvíce. Na její charakter je kladen největší důraz ze všech tří dcer. Aglája se liší od ostatních tím, že by chtěla utéci z domova, cestovat,

¹⁴⁴ Zdena Przebindová byla nominována v kategorii Ženský herecký výkon roku (2003) za roli J. P. Jegančinové.

studovat v cizině, a tím změnit svůj dosavadní nezajímavý život. Právě Aglája je zapletena do plánu Nastasji, kterou v dopisech nabádá, aby se provdala za knížete Myškina. Nastasja chce tímto vztahem zachránit Myškina a dát mu k sobě stejně nevinnou a čistou bytost. Aglája jeho lásce uvěří, avšak nakonec od Myškina utíká, jelikož on není schopen se rozhodnout, zda zůstat s Nastasjou či s ní.

Mezi poslední ženské postavy patří Varvara (Marcela Čapková), jež je dcerou generála Ivolgina a sestra Gani. Působí jako milé pracovitě děvče, které pomáhá při pronajímání jejich domu. Nastasju moc v lásce nemá, a tudíž ani nefandí vztahu Nastasji se svým bratrem.

Nakonec zmíním postavu Darjy Alexejevny (Kateřina Krejčí), která zobrazuje Nastasji přítelkyni. Zastává se jí, jinými výraznými vlastnostmi však nevyniká.

Všechny herecké role byly ztvárněny zajímavě a poctivě. Oslňující herecký výkon však předvádí zejména Lucie Žáčkové v roli Nastasji Filipovny, jež nad ostatními postavami svým ztvárněním silně vynikala. Inscenace velice zaujme ať už hereckými výkony, tak i příběhem a tempem, jež mělo opravdu rychlý spád. Dech beroucí je především závěrečná scéna, která je podkreslena bílou barvou, jež se objevuje u všech přítomných postav a na pohovce symbolizující rakev, v níž leží zavražděná Nastasja.¹⁴⁵

Inscenace *Idiot* byla celkově hodnocena kritikou velmi pozitivně. Svou existenci zakončila derniérou 14. června 2006. Inscenace se umístila na třetím místě v anketě Divadelních novin o nejlepší inscenaci roku. V kategorii Nejlepší inscenace roku Cen Alfréda Radoka zaujala druhé až třetí místo. Divadelní události hodnotil také časopis Reflex, podle kterého obsadila inscenace *Idiot* druhé místo.

¹⁴⁵ Viz příloha č. 7.

6.1 Postmoderní inscenace versus klasický román

Fedotov vsadil na Dostojevského klasické dílo, o němž je přesvědčen, že je stále aktuální a přes svou dobu vzniku má stále čím oslovit dnešního diváka. Sám režisér jej vidí takto: *„Kromě samotného textu a logiky příběhu zde vždycky působí také určité energické pole, svou roli v Idiotovi hraje emocionální náboj inscenace. Jedná se o specifický svět, do kterého člověk musí pronikat pozvolna a s respektem.“*¹⁴⁶

Mezi Fedotovovou inscenací a literárním dílem je samozřejmě rozdíl, avšak mohu říci, že základní téma románu se Fedotovovi podařilo z pětisetstránkového příběhu zobrazit na jevišti ve třech hodinách. Na jevišti sice neuvidíme rozsáhlé popisy ruského prostředí a nepodstatné příběhy hrdinů, které neposouvají děj a tudíž jsou nepodstatné pro ztvárnění inscenace. Inscenace i román však v závěru vyvolají tytéž emoce. Během inscenace, díky vizuální stránce, jsem měla větší přehled o všech postavách, jelikož v románu je zmíněno mnoho jmen, ve kterých jsem se bez jejich zobrazení, občas ztrácela. Fedotovem vedení herci dokázali osobitě interpretovat charaktery románových osob.

Je pravda, že během čtení se dozvídáme další mikropříběhy jednotlivých postav, které nám dokreslují ucelenější obrázek o charakteru postav a ozřejmují tak jejich jednání a pozici v příběhu. Avšak Fedotov dokázal citlivě na scénu přenést právě ty nejdůležitější momenty románu. Ačkoli je inscenace vystavěna pouze na několika nejpodstatnějších bodech románu, vyznění inscenace je silně emotivní a diváka zcela jistě zasáhne.

Přestože román dává mnohem větší prostor fantazii k představám prostředí příběhu, scénograf Adam Pitra vsadil na jednoduché prostředky: pouhým stolem s židlí vystihl

¹⁴⁶ GAVLÍKOVÁ, Tereza, cit. 119, s. 8.

generálovu kancelář či lampou a zvukem vlaku kupé. Samozřejmě také intonace hlasu, vizuální stránka a světelné a hudební efekty dělaly inscenaci poutavější a dramatictější.

I přes všechny detailní odlišnosti se po skončení inscenace dostaví stejně silný zážitek jako po přečtení literárního díla. Pocity neutěšenosti, zbabělosti a úlevy z gradujícího napětí jsou patrné stejně jak u románu, tak i u inscenace.

„Je-li Dostojevského román v některých pasážích zdoluhavý, pak má Fedotovův Idiot spád a glanc a přes všechny komické pasáže děsivý rozměr v tragickém závěru. Inscenace je střídá, což se týká výrazových prostředků, ale přesná v diváckém dopadu.“¹⁴⁷

V této inscenaci nalezneme nejméně postmoderních znaků ze všech vybraných inscenací. Dalo by se říci, že inscenace je vystavěna spíše na tradičních postupech. Nejspíše je to zapříčiněno Fedotovovým přístupem, jenž je zastáncem psychologického herectví, avšak vyhledává a inspiruje se i novodobými vlivy herectví. Postmoderní znaky v této inscenaci se dotýkají simulace prostředí zákulisními zvuky, hlasu vypravěče, jenž komentuje děj, nebo pokřiveného zrcadla, které přeneseným významem zobrazuje poskvřněné duše postav. Dále bych zmínila náznakové řešení scény. Průhledná plastová stěna použitá během svatebního obřadu, nebo bílá rakev odkazují k hlubšímu vnímání a naznačující jiné prostředí a atmosféru.

Pro Fedotova není zas tak důležitá vizuální stránka inscenace jako spíše herectví a příběh daného díla, kterému dává vyniknout především prostřednictvím hereckých výkonů. Jedná se zejména o interpretaci postav a způsob vyprávění.

¹⁴⁷ BALÁK, Michal. Člověk Myškin z Ostravy. *Festivalový zpravodaj Divadelní Flory Olomouc*. 2003, 4. 5. Dostupné z WWW: <<http://www.divadelniflora.cz/2003/zpravodaj200304.html>>.

Fedotov upozorňuje na postavy, které svým přizpůsobením se většinou, ztrácí svoji identitu, a tak i originalitu a výjimečnost. Stávají se z nich pouhé karikatury samy sebe, které zapadnou v davu a neumějí, zřejmě ani nechtějí, se tomuto stavu vymanit. Myškin představuje mravně čistého člověka s poselstvím nadčasovosti. Nastasja ovládá všechny ve svém okolí prostřednictvím svého šarmu a sebevědomí. Její sebetrýzeň ji však i přes její sílu zničí. Postava Rogožina získává složitější charakter, v němž se snoubí touha po penězích se známkami milostného citu a porozumění. Fedotovovy postavy vynikají hlubší sondou do jejich charakterů.

Důležitý prostředek pro Fedotova také představuje hra se světlem. Jeho typicky používaný šerosvit dokáže inscenaci dodat mnohem větší dramatickou hloubku, obohatit divákovu vnímání, posunout děj zobrazený na scéně do vyšších dimenzí a vytvořit napínavou atmosféru inscenace.

Autor románu Fjodor Michailovič Dostojevskij žil v období plném napětí a rozporů, které tak silně poznamenaly jeho život a především dílo. Dostojevskij psal své dílo v letech 1867 – 1868 ve Švýcarsku a Itálii za těžkých životních podmínek. Práce na románu měla dvě období, v tom prvním zpracovával autor prvotní verzi románu.¹⁴⁸ Ve druhém období téměř celý román přepsal. Kompletně změnil příběh i postavy. Dostojevskij nečerpal pouze z ruské literatury, ale též ze světové.

¹⁴⁸ Jednalo se o dvě petrohradské rodiny, u kterých se projevovaly procesy sociální degradace a rozpad rodinných svazků. Také postava Idiota se v původní verzi značně lišil od následujícího knížete Myškina. Hlavní postava dostávala postupně odlišné charakteristiky a teprve v posledním období prvotní verze představil Dostojevskij postavu Idiota, v níž lze nalézt rysy budoucího Myškina. V něm zobrazil svůj ideál dokonalého a krásného člověka. SILBERNÁGLOVÁ, Tereza. *Doslov*. In: DOSTOJEVSKIJ, F. M. *Idiot*. Praha: Svět Sovětů, 1959. Nečíslováno.

Během vytváření postavy Myškina reagoval autor na úkol zobrazit kladného hrdinu, jenž byl ustanoven soudobou skutečností a na jehož obrazu se podíleli spolu s revolučními demokraty všichni významní ruští spisovatelé druhé poloviny devatenáctého století. Autorův záměr byl podat široký záběr ruského poreformního společenského života spolu s jejími charakteristickými sociálními typy a společenské či morální konflikty. Kládl důraz na střet knížete, jenž vyrůstal v cizině, s různými vrstvami ruské společnosti šedesátých let. Hlavní myšlenka románu však spočívá v charakteru knížete Myškina. Jeho nejdůležitějším rysem se stává nevinnost a jeho hlavními snahami je obrodit a vzkřísit obyčejného člověka. Dostojevskij shledával nejvyšší ideál krásné lidské osobnosti v Kristu. Ve svých náčrtcích tedy nazýval kníže Myškina jako „knížete Krista“. Autor zastával zásadu převýchovy jedince v duchu náboženských křesťanských ideálů.¹⁴⁹

Autor se snažil zobrazit nesobeckou postavu jednající v zájmu druhých lidí. Svým nevšedním chováním, které ostatní nemohou pochopit, kníže Myškin působí komicky, protože se stejně jako ostatní nesnaží sloužit jen svým zájmům a prospěch. Dostojevskij věděl, že pro postavu s tímto charakterem bude velmi těžké zařadit se do tohoto světa, proto postavu Myškina staví autor před ostatní postavy románu do pozice vyléčeného idiota. Přestože je lidmi zpočátku velmi podceňován, postupně si u nich dokáže vydobýt respekt a důvěru. Za jeho nezkaženost může izolace, kvůli které mu chyběla zkušenost se světem. Rysy hlavní postava též nesou autobiografický charakter samotného autora díla.¹⁵⁰ Ve struktuře románu také můžeme najít

¹⁴⁹ Tamtéž.

¹⁵⁰ Myškinův stav před epileptickým záchvatem prý odpovídá prožitkům samotného autora. Tamtéž.

bezprostřední odezvu na události současného společenského života. Autor to v textu dokládá svými komentáři.¹⁵¹

Po dopsání románu pocítoval autor jistý rozpor, zda je dílo vydařené, či nikoliv. Na jednu stranu byl sám sobě přísným kritikem a na té druhé si chválil svou tvůrčí myšlenku díla a charaktery postav. Ve svých dílech psychologicky rozebíral zločince, revolucionáře, prostitutky a lidi s duševními poruchami. Viděl kolem sebe víc hrůzy než lásky, víc anarchie než řádu.

Dostojevskij byl rozporuplnou osobností, lidé ho obviňovali a litovali zároveň. Odmítal se sžít se soudobým Ruskem a za každou cenu usiloval o nápravu společnosti. Lidé ho považovali za psychologa, což on odmítal. Přesto se stal zakladatelem psychologické prózy a ovlivnil filozofii dvacátého století.

¹⁵¹ Autorovi komentáře se neschovávají jen pod postavu Myškina, ale i ostatních jako je generálová Jevančinová či Lebeděv. Tamtéž.

7. Závěr

Prínos této diplomové práce tkví především v bližším zkoumání a definování postmoderních znaků ve zvolených inscenacích v obsahové i strukturní části. Práce se věnovala vybraným analýzám inscenací realizované v ostravském Divadle Petra Bezruče pod vedením odlišných režisérů. Rozebírány byly inscenace *Evžen Oněgin* – Jan Mikulášek, *Job* – Martin Františák, *Idiot* – Sergej Fedotov, přičemž se kladl důraz na výskyt postmoderních znaků v jednotlivých inscenacích, jejichž základ je tvořen klasickými literárními díly. V zájmu zkoumání byl také posun dramatinizace od původní předlohy a vliv postmoderních znaků z ostatních druhů umění.

Abychom mohli analyzovat jednotlivé inscenace a interpretovat jejich postmoderní znaky, bylo na počátku práce nutné nastudovat a objasnit základní pojmy týkající se postmoderny obecně. V první části práce byl nastíněn vliv postmoderny do různých uměleckých druhů, zejména architektury, filozofie, literatury, výtvarného umění, hudby či filmu. Navazující část detailněji reflektovala postmoderní znaky v nejdůležitějším druhu umění pro zkoumání, kterým je divadlo, a to na základě postdramatických znaků vymezených Hansem-Thiesem Lehmannem, na jehož studii bylo odkazováno i během analýz inscenací. Analýzy obsahují obecná shrnutí výkladu inscenace, vystavění dramatinizace, časoprostorové souvislosti a postupy, jazyk, charakterové jednání postav a použití postmoderních znaků. Za každou analyzovanou inscenací byl též kladen apel na konfrontaci postmoderní inscenace s klasickým literárním dílem, přičemž byla zdůrazněna pozitiva a negativa jednotlivých druhů umění a kladl se důraz na kontextuální návaznost na dobu vzniku jejich literárních předloh.

Všechny tři vybrané inscenace byly realizovány v posledních deseti letech v Divadle Petra Bezruče, jež nabízí velmi vhodné zázemí díky své historii a dramaturgii pro vytváření novodobých originálních zpracování klasických předloh. Hlavní hrdiny představují Evžen Oněgin, Mendel Singer a Lev Nikolajevič Myškin. Všechny tyto osobnosti se určitým způsobem vymezují vůči společnosti, ve které se pohybují. Žijí trochu mimo realitu a s pravidly tohoto světa se neumějí smířit. Mají své sny a představy o budoucím životě. Svým způsobem, ať už se jedná o znuděného, naivního nebo životem zkoušeného člověka, jsou představiteli antihrdinů. Jsou to výjimeční lidé, kteří však mají své slabosti, touhy a priority.

Ve všech analýzách inscenací byly zaznamenány postmoderní znaky, avšak lišil se jejich výskyt a použití. Nelze říci, že čím mladší inscenace, tím více obsahuje postmoderních prvků. Tato práce je toho jasným důkazem, jelikož druhá inscenace v pořadí vzniku doby prezentuje nejvíce postmoderních prvků z vybraných inscenací. Samozřejmě je to z velké části ovlivněno režijním stylem každého tvůrce. V analýzách je jasně naznačeno, jakými prostředky a způsobem zobrazuje jednotlivý režisér právě postmoderní pojetí inscenace.

V první analyzované inscenaci *Evžen Oněgin* v režii Jana Mikuláška se vyskytovalo největší množství postmoderních znaků. Prostřednictvím těchto znaků dokázal režisér perfektně převést textovou složku do jevištních obrazů. Jeho inscenace tedy nese pevný základ ve vizuální složce. Postmoderna se dotkla také stylizace, v jejímž stylu byla inscenace vystavěna. Stylizaci nalezneme ve složce výtvarné, herecké, hudební a textové. První zmíněná je nejmarkantnější a dotýká se především scénografického řešení, které je zobrazeno jednoduchými náznakovými prostředky jedné barvy, která

skvěle kontrastuje s barevně propracovanými kostýmy. Herecká a textová složka je zpestřena zkratkou, zrychlováním a opakováním jevištní akce, což má za úkol diváka vytrhnout ze zaběhnutých stereotypů a konzumního života. U jazykové složky tedy dochází až k dekonstrukci textu. Použití stylizace na scéně umožnilo vnímat inscenaci jako ucelený obraz nebo fotografii zcela vytrženou z reálného časoprostoru. Zde se režisér pokusil vystavět snové obrazy vytvářející atmosféru příběhu. Dramatizace byla založena na nejdůležitějších bodech románové předlohy. Popis prostředí a nevyslovený text byl zobrazen prostřednictvím výtvarné složky. Vizuální stránka inscenace tak dokázala blíže dokreslit atmosféru a charakter postavy. Díky vlivům a znakům z ostatních druhů umění, které jsou pro postdramatické divadlo typické, dává této inscenaci jedinečnost a nezapomenutelnost.

Další zkoumanou inscenací byl *Job* v režii Martina Františáka. I tuto inscenaci prostupují postmoderní znaky, avšak v menší míře než tomu bylo u předchozích, a to zejména v její druhé části. Významným postmoderním znakem této inscenace byly také jevištní metafory prezentované scénickými dekoracemi a vnitřní monology postav. Dramatizace byla vystavěna stejně jako předchozí na nejzásadnějších bodech románu, přičemž byl příběh dokreslován a doplňován právě vnitřními monology. Postmoderní scénou byla naznačena atmosféra cizoty a skrze materiál a tvar dekorací zobrazováno vnitřní rozpoložení a pozice postav. Prostřednictvím fenoménu reklam a Chaplina zaznamenáváme zrušení hranic mezi jednotlivými žánry v inscenaci. Reklamy i Chaplin symbolizují nezadržitelný vývoj a anonymitu, které Františák staví do rozporu s tradicemi, rodinným životem a vírou.

Poslední analyzovanou inscenací byl *Idiot* v režii Sergeje Fedotova. Tato inscenace nese nejméně postmoderních znaků ze všech tří inscenací. Nejspíše je to proto, že se ve Fedotovově

režijním stylu snoubí propagované psychologické herectví s novodobými vlivy prostupujícími divadelní umění. Postmoderní znaky jsou zjevné v některých jevištních dekoracích, které představuje například plastová stěna odkazující do jiného prostředí a atmosféry. Dále se projevuje v závěrečné stylizované scéně, jež zobrazuje rakev, přičemž svou jednotnou barvou naznačuje jakousi snovou scénu odkazující do nejasné budoucnosti. Tato problematika se vztahuje i k hlasu vypravěče, jenž urychluje děj, simulace prostředí pomocí zvuků nebo deformované postavy díky nedokonalému zrcadlu, které je metaforou pro zobrazení pokřivené duše postav. Dramatizace je stejně jako u předchozích inscenací založena na bodech nejdůležitějších pro pochopení příběhu, jež posouvají děj vpřed. Fedotov se zaměřuje především na interpretaci postav, kterou odkazuje k hlubším charakterům a významům. Požaduje apel na dokonalou hereckou složku, jež se stává nejdůležitější pro ztvárnění inscenace.

Při důkladném vyhodnocení všech tří analýz inscenací docházíme k závěru, který zaznamenává vývoj díla a jeho výslednou verzi prostřednictvím použitých postmoderních prvků. Potenciální uchopení díla skrze postmoderní prostředky a podmíněnost vlastního vytváření inscenace na základě jejich užití se stává pouze východiskem pro komplexní shrnutí. Všechny dramatizace věrně zachovávají příběh, časoprostor, postavy i jazyk, avšak divadelními prostředky a vlivem postmoderních znaků na scéně vytvářejí originálně zpracované inscenace, jejichž základ tvoří klasická literární díla.

8. Anotace

Autor: Markéta Mohlová

Katedra divadelních, filmových a mediálních studií

Filozofická fakulta Univerzity Palackého

Název diplomové práce:

Postmoderní zpracování klasických literárních děl v Divadle

Petra Bezruče

Vedoucí diplomové práce: doc. PhDr. Jiří Štefanides

Počet znaků (samotný text): 178 957

Počet znaků (přílohy): 8 061

Počet titulů použité literatury: 7

Klíčová slova: divadlo, postdramatické divadlo, postmoderna, literatura, analýza

Magisterská diplomová práce je zaměřena na postmoderní znaky nacházející se ve vybraných analýzách inscenací, jejichž základ je tvořen klasickými literárními díly. Pozornost je kladena zejména na posun dramaturgie od literární předlohy a vliv postmoderních znaků z jiných druhů umění. Analyzovány byly divadelní inscenace *Evžen Oněgin* – Jan Mikulášek, *Job* – Martin Františák, *Idiot* – Sergej Fedotov.

Annotation

Author: Markéta Mohlová

Katedra divadelních, filmových a mediálních studií
Filozofická fakulta Univerzity Palackého

Title of the thesis: Postmodernist adaptation of classical literary works in Petr Bezruč Theatre

Supervisor of the thesis: doc. PhDr. Jiří Štefanides

Number of characters (main text): 178 957

Number of characters (supplements): 8 061

Number of literature items: 7

Key words: theatre, postdramatic theatre, postmodernism, literature, analysis

The master thesis focuses on postmodernist signs finding in choice analyses of inscenations, whose base is made of classical literary works. Main attention is put on advance of dramatization from literary pattern and influences from other kinds of art. They were analysed inscenations *Evžen Oněgin* – *Jan Mikulášek*, *Job* – *Martin Františák*, *Idiot* – *Sergej Fedotov*.

9. Seznam literatury

BUTLER, Christopher. *Post-modernism. A Very Short Introduction*. New York: Oxford University Press, 2002. ISBN 0-19-280239-9.

SLOUKOVÁ, Danica. *Sešity k dějinám filosofie XII. Filosofie v postmoderní situaci*. Diplomová práce, Vysoká škola ekonomická v Praze. Paha: VŠE, 2000.

CONNOR, Steven. *Postmodernism*. New York: Cambridge University Press, 2004. ISBN 0-511-22173-8.

NÜNNING, Ansgar; TRÁVNÍČEK, Jiří; HOLÝ, Jiří. *Lexikon teorie literatury a kultury: koncepce / osobnosti / základní pojmy*. Brno: Host, 2006. ISBN 8072941704.

PAVELKA Jiří; POSPÍŠIL Ivo. *Slovník epoch, směrů, skupin a manifestů*. Brno: Georgetown, 1993. ISBN 8090160409.

MINOLOVÁ, Pavla. *Estetické rysy a znaky postmoderní architektury v České republice*. Bakalářská práce, Filozofická fakulta v Brně. Brno: Filozofická fakulta, 2007.

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

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

PUŠKIN, A. S. *Evžen Oněgin*. Praha: Lidové nakladatelství, 1969. ISBN 26-047-69.

PUŠKIN, A. S. *Evžen Oněgin*. Praha: Romeo, 2007. ISBN 978-80-86573-17-5.

PUŠKIN, A. S. *Evžen Oněgin*. Praha: Lidové nakladatelství, 1975. ISBN 26-044-75.

ROTH, Josef. *Job*. Praha: Vyšehrad, 1991. ISBN 80-7021-073-7.

DOSTOJEVSKIJ, F. M. *Idiot*. Praha: Svět Sovětů, 1959. ISBN 59-421-20.

9.1 Seznam článků

JIROUŠEK, Martin. Oněgin uhrane nenaplněnou láskou. *Mladá fronta Dnes*, 2007, roč. 18, č. 232, 5. 10., s. 5. ISSN 1210-1168.

KŘÍŽ, Jiří P. Puškinova báseň konečně znovu na scéně. *Právo*, 2007, roč. 17, č. 235, 8. 10., s. 14. ISSN 1211-2119.

BERGMANNOVÁ, Pavla. Alexandr Sergejevič Puškin: Evžen Oněgin. *Reflex*, 2007, roč. 18, č. 43, 25. 10., s. 27. ISSN 1213-9017.

POPKOVÁ, Táňa. Evžen Oněgin na jedno nadechnutí. *Listy Moravskoslezské*, 2007, roč. 7, č. 235, 26. 10., s. 13. ISSN 1213-7693.

ŠALDOVÁ, Lenka. Evžen Oněgin. *Divadelní noviny*. 2009, roč. 18, č. 16, 6. 10., s. 11. ISSN 1210-471X.

DOLNÍČKOVÁ, Markéta. Léčba na generální nudu. *Divadelní noviny*, 2007, roč. 16, č. 18, 30. 10., s. 8. ISSN 1210-471X.

HONOUS, Aleš. U Bezručů zahájí sezónu příběhem Job. *Právo*, 2008, roč. 18, č. 239, 10. 10., s. 12. ISSN 1211-2119.

JIROUŠEK, Martin. Job nabídne drama člověka. *Mladá fronta Dnes*, 2008, roč. 19, č. 239, 10. 10., s. 5. ISSN 1210-1168.

HERMAN, Josef. Evžen Oněgin. *Divadelní noviny*. 2009, roč. 18, č. 16, 6. 10., s. 13. ISSN 1210-471X.

VRCHOVSKÝ, Ladislav. Ostravský Job je především ilustrace literatury. *Moravskoslezský deník*, 2008, roč. 8, č. 242, 14. 10., s. 36. ISSN 1213-5577.

UHLÁŘ, Břetislav. Fedotov uvede u Bezručů vlastní dramaturgii Idioty. *Divadelní noviny*, 2003, roč. 12, č. 12, 13. 2., s. 7. ISSN 1210-471X.

CÍSAŘ, Jan. Domestikace ruského režiséra v Čechách. *Divadelní noviny*, 2003, roč. 12, č. 2, 14. 3., s. 2. ISSN 1210-471X.

KŘÍŽ, J. P. Čekání na Fedotova. *Divadelní noviny*, 2003, roč. 12, č. 6, 18. 12., s. 12. ISSN 1210-471X.

HORSÁKOVÁ, Monika. Idiot u Bezručů s rozpaky. *Protimluv*, 2003, roč. 2, č. 5, 18. 9., s. 30. ISSN 1802-0321.

ČERNÁ, Martina. Opravdu, někde jsem už viděla tu tvář. *Divadelní noviny*, 2003, roč. 12, č. 6, 18. 3., s. 4. ISSN 1210-471X.

VRCHOVSKÝ, Ladislav. Kultovní kníže Myškin chodí po jevišti Divadla Petra Bezruče. *Mladá fronta Dnes*, 2003, roč. 3, č. 41, 18. 2., s. 19. ISSN 1213-5577.

KŘÍŽ, Jiří P. Fedotov je zakletým Dostojevským. *Právo*, 2003, roč. 13, č. 35, 20. 2., s. 3. ISSN 1211-2119.

ZÁVODSKÝ, Vít. Skvělý ostravský Idiot. *Týdeník Rozhlas*, 2003, roč. 13, č. 29, 7. 7., s. 4. ISSN 1213-2098.

KERBR, Jan. Vzpomínky na autenticitu. *Svět a divadlo*, 2004, roč. 15, č. 2, 1. 3., s. 41. ISSN 0862-7258.

GAVLÍKOVÁ, Tereza. Ruský režisér Fedotov uvede v Ostravě Idioty. *Mladá fronta Dnes*, 2003, roč. 14, č. 37, 13. 2., s. 8. ISSN 1210-1168.

10. Seznam online zdrojů a článků

www.bezrucy.cz

www.divadelni-ustav.cz

HRONEK, Patrik. Evžen Oněgin. *Tiscali*. 2008, 28. 1.

Dostupné z WWW:

<http://divadlo.tiscali.cz/tisk.asp?art_id=2385>.

HRONEK, Patrik. Prožitá hloubka nejčistšího z citů. *Literární noviny*. 2007, 8. 11.

Dostupné z WWW:

<http://www.literarky.cz/?p=clanek_id=4515>.

Věra Š. Nikola. Oněgin. *Festivalový časopis OST-RA-VAR*. 2008, 3. 1.

Dostupné z WWW:

<http://old.ndm.cz/documents/Ostravar_2008_04.pdf>.

ŠTERKOVÁ, Pavla; VIŠINSKÁ, Katja. Takový je život – sladkobolný. *Rozrazil*. 2008, 27. 3.

Dostupné z WWW:

<http://www.vetrnemlyny.cz/rozrazil/online/tisk.php?clanek_id=437>.

SATKOVÁ, Naďa. Jobovy zvěsti u bezručů. *NeKultura*. 2008, 26. 10.

Dostupné z WWW:

<<http://www.nekultura.cz/divadlo-recenze/jobovy-zvesti-u-bezrucu.html>>.

SLOUKOVÁ, Jana. Tihnu k hledání a omývání střepů. *Mladá fronta Dnes*. 2009, 23. 6.

Dostupné z WWW:

<<http://www.sedmicka.cz/hradec-kralove/clanek?id=10555>>.

SEDLÁČKOVÁ, Andrea. Job: tichý výkřik nad hořkostí osudu. *Rozrazil*. 2008, 7. 11.

Dostupné z WWW:

<<http://www.rozrazilonline.cz:80/clanky/90-Job-tichy-vykrik-nad-horkosti-osudu>>.

CHROMEČEK, Richard. Cink, cink... „Menuchime“.... *Rozrazil*. 2009, 28. 2.

Dostupné z WWW:

<<http://www.rozrazilonline.cz/clanky/137-Cink-cink-Menuchine>>.

SATKOVÁ, Naďa. Lukáš Melník – další talent u Bezručů. *NeKultura*. 2008, 7. 11.

Dostupné z WWW:

<<http://www.nekultura.cz/divadlo-rozhovor/lukas-melnik-dalsi-talent-u-bezrucu.html>>.

BALÁK, Michal. Člověk Myškin z Ostravy. *Festivalový zpravodaj Divadelní Flory Olomouc*. 2003, 4. 5.

Dostupné z WWW:

<<http://www.divadelniflora.cz/2003/zpravodaj200304.html>>.

11. Seznam pramenů

JANOVSKÝ, Jaroslav. *Evžen Oněgin*. Praha: Československé a divadelní jednatelství, 1953.

LJUBKOVÁ, Marta. *Job*. Ostrava: Divadelní společnost Petra Bezruče, 2008.

FEDOTOV, Sergej. *Idiot*. Ostrava: Divadelní společnost Petra Bezruče, 2002/2003.

11.1 Divadelní programy

SMEJKALOVÁ, Ilona: *Evžen Oněgin*. Inscenace Divadelní společnosti Petra Bezruče, program k premiéře dne 5. 10. 2007.

LJUBKOVÁ, Marta: *Job*. Inscenace Divadelní společnosti Petra Bezruče, program k premiéře dne 10. 10. 2008.

REŽNÝ, Martin: *Idiot*. Inscenace Divadelní společnosti Petra Bezruče, program k premiéře dne 15. 2. 2003.

11.2 Videozáznamy

Evžen Oněgin. Ostrava: Divadelní společnost Petra Bezruče, 2007.

Evžen Oněgin. Praha: Česká televize, 2009.

Job. Ostrava: Divadelní společnost Petra Bezruče, 2008.

Idiot. Ostrava: Divadelní společnost Petra Bezruče, 2003.

12. Přílohy

Příloha č. 1

Inscenační styl a osobnost režiséra Jana Mikuláška

Jan Mikulášek se narodil 9. října 1978 ve Zlíně. Už na akademickém gymnáziu secvičil vlastní hru s názvem *Erwin*. Vystudoval brněnskou JAMU obor činoherní režie u prof. Petera Scherhaufera, kde už vynikl inscenacemi *Macbeth* (William Shakespeare), *Yepeto* (Roberto Cossa). Později se prosadil v divadle Polárka inscenací *Přelet přes oceán* (Bertolt Brecht), dramatisací a režii *Klubu sebevrahů* (Robert Louis Stevenson) a autorským kabaretem *Šu šu šu*. Po škole režíroval v komorním Divadle Husovka v Karlových Varech čínskou hru *Letní sníh* (Kuan Chan-Čching) a pak jej pozval Juraj Deák, aby se ujal režie *Caliguly* (Albert Camus) v ostravské činohře Národního divadla moravskoslezského. Tím začala úspěšná režijní dráha Jana Mikuláška v Ostravě. Poté následoval v Divadle Jiřího Myrona *Herkules a Augiášův chlév* (Friedrich Dürrenmatt), *Sladký život* (Federico Fellini), *Fantom Morisvillu* (František Vlček – Bořivoj Zeman), *Heda Gablerová* (Henrik Ibsen - účast na plzeňském mezinárodním divadelním festivalu), v Divadle Antonína Dvořáka *Královna Margot* (Klára Špičková), *Oidipus* atd.

Na několik let zůstal Mikulášek v Divadle Petra Bezruče jako umělecký šéf. Zde režíroval např. *Story* (Martin Camp), *Tři sestry* (Anton Pavlovič Čechov), *Čtyři vraždy stačí, drahoušku* (Nenad Bixi, Miloš Macourek, Oldřich Lipský), *Divokou kachnu* (Henrik Ibsen), *Noc bláznů* (Louis Nowra), *Evžena Oněgina* (A. S. Puškin). Mimo ostravská divadla hostoval Mikulášek např. v Divadle Husa na provázku a ve zlínském divadle.

Jeho dvorním výtvarníkem se mu stal spolužák z JAMU Marek Cpin. Mikuláškovy inscenace jsou typické ironizací, zcizením, montáží, stylizací, filmovým stříhem a výraznou vizuální stránkou, která se vymyká běžným divadelním konvencím a pro niž ho někteří nazývají režisérem působivých obrazů. Využívá všechny složky inscenace. Jan Mikulášek je také často autorem scénické hudby.

V Divadle Petra Bezruče se zasloužil takto:

umělecký šéf a režisér

dramatizace: Zběsilost v srdci /

hudba: 1984 / Evžen Oněgin / Zběsilost v srdci / Tři sestry / Story /

režie: Divoká kachna / 1984 / Noc bláznů / Evžen Oněgin / Čtyři vraždy stačí, drahoušku / Zběsilost v srdci / Tři sestry / Story /

úprava: Divoká kachna / Evžen Oněgin /

výběr hudby: Divoká kachna / Čtyři vraždy stačí, drahoušku /

Příloha č. 2

Evžen Oněgin – A. S. Puškin (překlad Milan Dvořák)

Tat'ánin dopis Oněginovi

Proč jenom navštívil jste nás?
Vás neznat, neznám utrpení.
V zapadlé vsi by běžel čas
(nic mocnějšího nad něj není),
mé sny by jednou v popel
změnil.
Hlas touhy by v mém srdci ztich
a nerval duši nezkušenou.
aak stala bych se věrnou ženou
a ctnostnou matkou byla bych.

Ne, nechci s jiným život spojit,
na něho city vyplýtvat!
V úradku nebes přece stojí,
že z vyšší vůle mám být tvá.
Já celý život v sobě nesla
jistotu toho setkání.
Teď vím, že Bůh mi toho seslal,
kdo do smrti mě ochrání...
O tobě dávno sny mé byly,
tvůj zrak v nich zářil líbezně,
tvůj hlas mé nitro rozezněl,
byls známý, a přec už milý...
To nebyl sen, ten nežije!
Jen vešel jsi, byl se mnou
amen.
Já, napůl mdloby, napůl
plamen,
si v duchu řekla: Tady je!
Což nepřišel si tichým hlasem
mnohokrát dřív mě oslovit,
když ubožákům pomohla jsem
nebo když molitbami zase
jsem duši chtěla vrátit klid?
A právě v takovéhle chvíli

nebyls to ty, můj tolik milý,
kdo zjevil se mi v noční tmě,
kdo sklonil se mi nad pelestí,
kdo šeptal slova lásky, štěstí
a vdechl naději i mě?
Jsi anděl strážný, věrný přítel,
anebo zrádný pokušitel?
Tak učiň přítrž pochybám.
Třeba se duše marně vzpíná,
bláhově hýčká planý klam!
A vůle osudu je jiná...
Ne, co se stalo, jen ať je!
Osud ti svěřím, tvou se stanu.
Úpěnlivě a slzavě
u tebe prosím o ochranu.
Představ si, jak tu sama jsem.
Nikdo mě tady nepochopí,
má mysl smí jen oči sklopit
a hynout v smutku bezhlasém.
Čekám tě. Srdci naději
jediným pohledem dej znova,
anebo vyřkni tvrdá slova
a těžké sny spal raději!

Končím! A bojím se to číst...
Strach a s ním stud mé hrdlo
dáví...
Jste-li však vy svou ctí si jist,
já svěřím se jí bez obavy...

Oněginův dopis Tatěně

Ne, jenom být tam, kde jste vy,
a zcela vaši krásu vnímat,
lovit váš pohled, úsměvy
očima zamilovanýma,
celou svou duší vidět jen,
jak je ta vaše přelíbezná,
být zmaten, zdrcen, popleten...
To je má radost, jinou neznám!
A z toho všeho nemám nic.
Marně se snažím blízko být
vám.
Můj časnje vzácný čím dál víc
a já tu mdle a nudně plýtvám
své beztak neutěšené dni
a vyhlížím ten poslední.
Už není mi moc času přáno,
a abych moh se smířit s tím,
já musím vědět každé ráno,
že přes den zas vás uvidím.
Mám strach, že naleznete
pouze zchytralou
prostopášnou lest

v mé pokorné a tiché touze.
Tu výtku ale musím snést.
Kdybyste věděla, jak láska
dokáže bušit do všech cév,
jak hlava, která sama praská,
se snaží krotit horkou krev,
jak chtěl bych u nohou vám
vzlykat,
objímat vaše kolena
a špitat hlasem prosebníka
vyznání, přání zmatená!
Musím však hlídat zrak i slova
a násilím jim nutit chlad,
veselý pohled předstírat
a nenuceně konverzovat...!

Dál už se vzpírat nebudu
sám sobě, jsou to snahy plané.
Vy rozhodněte, co se stane,
já podrobím se osudu.

Příloha č. 3

Evžen Oněgin – Jan Mikulášek (DPB, premiéra dne 5. 10. 2007)



Příloha č. 4

Inscenační styl a osobnost režiséra Martina Františáka

Režisér Martin Františák se narodil 5. března 1974 ve Valašském Meziříčí, kde během mládí působil jako textař a performer v několika undergroundových skupinách. Vystudoval divadelní fakultu JAMU v Brně, obor dramatická výchova a činoherní režie pod vedením Arnošta Goldflama. Je šéfrežisérem brněnského divadla pro děti Polárka a vůdčí uměleckou osobností divadelního souboru Jana Honsy v Karolině. Také je autorem dramatické prvotiny *Doma*, jež byla velice úspěšná na Jiráskově Hronově v roce 2005. O dva roky později byla hra uvedena v Národním divadle v Praze. Od roku 2008 je uměleckým šéfem Divadla Petra Bezruče v Ostravě. Herci, kteří hráli v jeho dvou inscenacích, a to Petra Hřebíčková a Norbert Lichý, získali Cenu Thálie za rok 2008. V listopadu 2009 měla v Karolině premiéru jeho hra *Nevěsta*. Rok poté přichystal v šumperském divadle premiéru inscenace *Eskymo je Welzl*. Režuruje v divadlech od Ostravy až po Cheb, dokonce i v ČT Brno. Je autorem básnických sbírek *Trn a Lest*.

Základem Františákovy dramatiky je především rozpad rodinných vztahů, tíha sociálních poměrů a život úzce spjatý s přírodou.

V Divadle Petra Bezruče se zasloužil takto:

umělecký šéf a režisér

režie: Rodinná slavnost / Nevěsta / Cyrano / Taťka střílí góly / Bezruč?! / Job / Macbeth /

Příloha č. 5

Job – Martin Františák (DPB, premiéra dne 10. 10. 2008)



Příloha č. 6

Inscenační styl a osobnost režiséra Sergeje Fedotova

Sergej Fedotov se narodil v roce 1961 v Permu v Rusku. Teprve po absolvování střední výtvarné školy, začal studovat herectví a později i režii na Permském státním institutu umění. První zaměstnání našel v malém městě Nytva poblíž Permu, kde založil divadelní studio *Kord* v roce 1983. Rok poté nastoupil na vojenskou službu v Chabarovsku, kde vytvořil první divadelní soubor v rámci Sovětské armády s názvem *Grotesk*. Nastudoval v něm sedm inscenací, s nimiž se úspěšně zúčastnil i Všeruského festivalu. Poté začal přednášet režii na Permském státním institutu umění a roku 1988 se skupinou spřízněných divadelníků založil v Permu *Divadlo U mostu*. Divadlo velice rychle vzbudilo zajímavou dramaturgií a neotřelým inscenačním zpracováním velký zájem diváků a jeho tvorbu stále více oceňovala i odborná kritika. Nejslavnější inscenací tohoto období se stala *Panočka* podle Gogolovy novely *Vij*. Od roku 1995 se Fedotov s tímto divadlem zúčastňuje festivalu Divadlo evropských regionů.

Od roku 1998 Fedotov pravidelně hostuje jako režisér také v divadlech v České republice, přednášel na DAMU i na Divadelní fakultě JAMU a po několik let vedl herecké semináře v rámci festivalu Jiráskův Hronov. V roce 2004 získala jeho inscenace Bulgakovova *Psího srdce* v ostravské Aréně Cenu Alfréda Radoka jako nejlepší inscenace roku. Fedotov je představitel tzv. mystického divadla. Vychází z divadelně antropologických zkušeností Jerzyho Grotowského a navazuje na ně zkoumáním a praktickým využitím metody ruského herce Michaila Čechova. Pohostinsky režíruje i v dalších ruských divadlech a

v zahraničí. Pro své inscenace si sám často vytváří i scénografická řešení.

Příloha č. 7

Idiot – Sergej Fedotov (DPB, premiéra dne 15. 2. 2003)

