JANÁČKOVA AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ

V BRNĚ

Divadelní fakulta

Ateliér režie a dramaturgie

Činoherní režie

Scénické variace filmových předloh v současném repertoáru brněnských divadel

Bakalářská práce

Autor práce: Bc. et BcA. Gabriela Krečmerová
Vedoucí práce: prof. Ivo Krobot
Oponent práce: prof. Jan Gogola

Brno 2013

Bibliografický záznam

KREČMEROVÁ, Gabriela. *Scénické variace filmových předloh v současném repertoáru brněnských divadel [Stage Variations of Film Originals in Contemporary Repertory of Brno Theatres]*. Brno: Janáčkova akademie múzických umění v Brně, Fakulta, Ateliér režie a dramaturgie/Katedra, rok. 2013, s. 55. Vedoucí diplomové práce prof. Ivo Krobot.

Anotace

Bakalářská práce reflektuje scénické variace filmových předloh ve vybraných brněnských divadlech. Mezi komarované inscenace patří: *Lásky jedné plavovlásky – Plavovlásky jedné lásky* divadla Husa na provázku v režii Vladimíra Morávka, *Idioti* HaDivadla v režii Jiřího Honzírka, *Po zkoušce* Divadla U stolu v režii Ondřeje Elbela a *Nenápadný půvab buržoazie* divadla Reduta v režii Jana Mikuláška.

Annotation

Diploma thesis reflects the scenic variations of plays based on film production in selected Brno theatres. The compared productions include: Loves of a Blonde - Blonde of a Love at the theatre Husa na provázku directed by Vladimir Morávek, HaDivadlo´s Idiots directed by Jiří Honzírek, After examination at Divadlo U stolu directed by Ondřej Elbel, and Discreet Charm of the Bourgeoisie at Reduta theatre directed by Jan Mikulášek.

Klíčová slova

Filmový scénář – film – divadelní inscenace – scénické variace filmových předloh – brněnská divadla – Lásky jedné plavovlásky – Plavovlásky jedné lásky – Nenápadný půvab buržoazie – Idioti – Po zkoušce

Klíčová slova

Screenplay – movie – theater production – stage variations of film originals – Brno theaters – Loves of Blond – The Invisible Beauty of Bourgeoisie – Idiots – After Rehearsal

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem předkládanou práci zpracovala samostatně a použila jen uvedené prameny a literaturu.

V Brně, dne 24. května 2013 Gabriela Krečmerová

Poděkování

Na tomto místě bych ráda poděkovala prof. Ivo Krobotovi za jeho cenné rady při vedení práce.

Obsah

ÚVOD 6
1 FENOMÉN SCÉNICKÝCH VARIACÍ FILMOVÝCH PŘEDLOH V SOUČASNÉM ČESKÉM DIVADLE 8
2 SCÉNICKÉ VARIACE FILMOVÝCH PŘEDLOH V SOUČASNÝCH BRNĚNSKÝCH DIVADLECH 12
3 SCÉNICKÁ VARIACE FORMANOVA, PASSEROVA A PAPOUŠKOVA FILMU LÁSKY JEDNÉ PLAVOVLÁSKY V DIVADLE HUSA NA PROVÁZKU 14
3.1. Formanův, Passerův a Papouškův film Lásky jedné plavovlásky 14
3.2 Analýza inscenace 15
3.3 Komparace filmu Lásky jedné plavovlásky a jeho scénické variace na základě vybraných situací 18
4 SCÉNICKÁ VARIACE TRIEROVA FILMU IDIOTI V HADIVADLE 21
4.1 Trierův film Idioti 21
4.2 Analýza inscenace 22
4.3 Komparace filmu Idioti a jeho scénické variace na základě vybraných situací 24
5 SCÉNICKÁ VARIACE BERGMANOVA FILMU PO ZKOUŠCE V DIVADLE U STOLU 28
5.1 Bergmanův film Po zkoušce 28
5.2 Analýza inscenace 29
5.3 Komparace filmu Po zkoušce a jeho scénické variace na základě vybraných situací 31
6 SCÉNICKÁ VARIACE BUñUELOVA FILMU NENÁPADNÝ PŮVAB BURŽOAZIE V DIVADLE REDUTA 34
6.1 Buñuelův film Nenápadný půvab buržoazie 34
6.2 Analýza inscenace 35
6.3 Komparace filmu Nenápadný půvab buržoazie a jeho scénické variace na základě vybraných situací 38
7 SROVNÁNÍ VYBRANÝCH SCÉNICKÝCH VARIACÍ FILMOVÝCH PŘEDLOH 43
ZÁVĚR 45
LITERATURA 48
Prameny 49
Programy 50
Recenze 50
Elektronické zdroje 53

ÚVOD

Jakým způsobem se současní divadelní režiséři staví k filmovým předlohám a jejich potenciálnímu přepracování do jevištní variace? Předkládaná bakalářská práce si klade za cíl nahlédnout na fenomén scénických variací filmových předloh skrze čtyři vybrané inscenace, které jsou v současné době na repertoáru brněnských divadel. Jedná se o tyto konkrétní inscenace: *Lásky jedné plavovlásky – Plavovlásky jedné lásky* divadla Husa na provázku v režii Vladimíra Morávka, *Idioti* HaDivadla v režii Jiřího Honzírka, *Po zkoušce* Divadla U stolu v režii Ondřeje Elbela a *Nenápadný půvab buržoazie* divadla Reduta v režii Jana Mikuláška.

Článek *„Filmový „mor" na jevištích"* Jana Vedrala nebo odpověď Petra Pavlovského v článku *„Neobhajitelný apriorismus"*, jsou rovněž pobídkou pro otázku, do jaké míry je či není divadelní zpracovávání filmových předloh obohacující a pro divadlo přínosné. Zda se jedná pouze o marketingový tah vedení divadla, které známým titulem přiláká i primárně filmové publikum, nebo o scénickou variaci takové filmové předlohy, která v tvůrcích vzbudila novou invenci.

První kapitola práce nazvaná *„Fenomén scénických variací filmových předloh v současném českém divadle"* představuje některé z hlavních myšlenek jmenovaných článků, postřehy Karolíny Stehlíkové ze studie *„Film Recycled. Skandinávské filmy na českých jevištích"* a stručný nástin titulů a divadel, na jejichž repertoáru se objevily filmové předlohy.

Kapitola *„Scénické variace filmových předloh v současných brněnských divadlech"* obsahuje již kompletní přehled scénických variací filmových předloh v současných brněnských divadlech. Pojem současnost se omezuje na prvních dvanáct let 21. století. Důvod časového omezení na počátek 21. století je prostý. Přestože v 80. a 90. letech 20. století se rovněž objevují scénické variace filmových předloh, jedná se ale o inscenace ovlivněné odlišným dobovým kontextem.

V následujících čtyřech kapitolách se budu zabývat analýzami čtyř vybraných inscenací. Výběr inscenací byl podmíněn předpokladem, že jsou

přímo inspirovány filmovým scénářem nebo filmem. Z tohoto důvodu například nebyla vybrána inscenace *Jules a Jim* divadla Reduta v režii Anny Petrželkové, jelikož filmu *Jules a Jim* Francoise Truffauta předcházel stejnojmenný román Henriho-Peirra Rochého, a dramaturgyně Dora Viceníková při adaptaci vycházela především z románové předlohy.

Všechny vybrané inscenace se tedy nechaly inspirovat přímo filmem (*Idioti* v Hadivadle a *Lásky jedné plavovlásky – Plavovalásky jedné lásky* v divadle Husa na provázku) nebo filmem a tvůrčí osobností režiséra filmu (*Nenápadný půvab buržoazie* v divadle Reduta) a nebo pracovaly s konkrétním filmovým scénářem (*Po zkoušce* v Divadle U stolu).

U každé z analyzovaných inscenací je uvedena vždy zmínka o filmu, který předcházel vybrané scénické variaci, a dále pak, co je pro daný film a jeho tvůrce charakteristické. Následuje samotná analýza inscenace a to z hlediska tématu a textových úprav, režijního, scénografického a hudebního řešení. Součástí práce je rovněž komparace konkrétních divadelních situací s jejich filmovou předlohou. Důraz je položen především na ty situace, které jsou zpracovány specifickými divadelními prostředky, kterými film nedisponuje.

V kapitole *Srovnání vybraných scénických variací filmových předloh* poukazuji na rozdíly a podobnosti v přístupech jednotlivých tvůrců k filmovému scénáři či filmu, který zpracovávali na divadle. V kterých případech divadelní tvůrci ctili filmovou předlohu, kdy se naopak nechali pouze inspirovat a vzniklo zcela autorské umělecké dílo. Jaké divadelní prostředky použili a nakolik byly jejich odlišné přístupy k filmové předloze úspěšné.

Součástí práce je chronologicky řazený přehled scénických variací filmových předloh v brněnských divadlech v letech 2000 – 2012.

1 FENOMÉN SCÉNICKÝCH VARIACÍ FILMOVÝCH PŘEDLOH V SOUČASNÉM ČESKÉM DIVADLE

„Nejvýraznější rozdíl mezi jevištním dramatem a zfilmovaným dramatem, stejně jako mezi naracím v próze a filmovou naracím, spočívá v úhlu pohledu. Hru sledujeme, jak chceme; film vidíme jenom tak, jak filmař chce, abychom ho viděli.“

James Monaco (Jak číst film, 2004, s. 44)

V současném českém divadle, a obzvláště divadle 21. století, se objevil fenomén scénických variací filmových předloh. Řada divadelních tvůrců sahá po filmových scénářích či konkrétních filmech, v kterých vidí vhodnou látku pro divadelní zpracování. Nejen že se tedy na repertoáru divadel objevují dříve čistě filmové tituly, ale vznikají i diskuse zabývající se tímto fenoménem.

Článek *„Filmový „mor“ na jevištích“* je toho dokladem. Autor Jan Vedral se ptá po příčinách nasazování filmových předloh na repertoár divadel. Podle něj tato *„repertárová pandemie scénických předělávek (remaků) populárních filmů“* souvisí s pragmatickým *„voláním po zaručeném diváckém titulu, který už diváci znají nebo o něm už alespoň slyšeli. Návštěvou filmového titulu v divadle tedy neriskují setkání s něčím, co už nebylo alespoň na úrovni řekněme „vnímání příběhu“ ověřeno předchozími spotřebiteli.“*[1] Zároveň se podle Vedrala jedná o marketingový tah, protože se lépe propaguje legendární film světového režiséra, ve kterém hrál světoznámý herec a nyní se v něm objeví herecká hvězda „našeho“ divadla. Dále Vedral varuje, že *„divadlo se v okamžiku, kdy recykluje mediální obsahy a tvary masových médií tak, aby vyhovělo diváckým očekáváním standardů odvozených z těchto médií, nikoli z něj samotného, stává ochočenou součástí globální mediokracie a podstatně rezignuje na svůj původní smysl, vyjádřený například v Hamletově monologu hercům.“*[2]

Na Vedralův článek vyjadřující názor a tvůrčí směřování divadelního

1 VEDRAL, Jan. „Filmový „mor“ na jevištích.“ In: *Divadelní noviny*. Roč. 21, č. 8 (17.4.2012), s. 12

2 VEDRAL, Jan. „Filmový „mor“ na jevištích.“ In: *Divadelní noviny*. Roč. 21, č. 8 (17.4.2012), s. 12

dramaturga reagoval Petr Pavlovský článkem *„Neobhajitelný apriorismus“*, v němž se snaží jednak upřesnit pojmosloví, s kterým pracuje, dále zpochybňuje Vedralovu myšlenku, že *„…kvalitní film nese všechny rysy dobrého výrobku, určeného pro masovou spotřebu“*[3], upozorněním na filmy, které toto pravidlo nesplňují a nejsou to ani filmy nezávislé, experimentální a autorské. Pavlovský dále poukazuje na příklady dalších médií, u kterých dochází k převodu látky z jednoho média do druhého. Například rozhlasové hry do jevištní podoby, divadelní hry do filmové podoby a tak dále. Ne všechny převody jsou kvalitní, ale to by nemělo vést k jejich rezolutnímu odsouzení.

Jan Vedral jakožto praktikující dramaturg je zastáncem uvádění ryze divadelních her a her současných dramatiků a v článku se tedy ohradil vůči uvádění filmových předloh na úkor dramatických textů. Petra Pavlovského popudil fakt, že Vedralova úvaha nebyla prezentována více jako subjektivní náhled. Jejich vzájemná konfrontace však otevřela zajímavé úvahy spojené s uváděním scénických variací filmových předloh a důvody, které tvůrce k tomu mohou, ale nemusí vést.

Karolína Stehlíková se ve svém článku *„Film Recycled. Skandinávské filmy na českých jevištích“* zabývá nejen uváděním většího množství filmových předloh severských režisérů, ale i samotnými důvody uvádění filmových předloh na divadle. Rozhodla se navíc oslovit čtyři dramaturgy: Jana Šotkovského, Davida Drozda, Barbaru Vrbovou a Danielu Jirmanovou, jejichž odpovědi se často shodovaly. Nakonec dochází k tomu, že *„skutečné důvody adaptací (…) filmových scénářů jsou nicméně v zásadě dva. Ten nejnápadnější je ekonomický, křížený s potřebou svézt se na vlně zájmu.“*[4] Což ve svém článku kritizuje Jan Vedral. Druhý důvod, který Karolína Stehlíková uvádí, je *„potřeba najít nový, fungující text s kvalitními dialogy a zajímavým tématem.“*[5] Film, který již získal ocenění, je dokladem toho, že téma je nosné a dialogy jsou funkční. Dramaturg nasazující tento titul tak riskuje méně, než kdyby vybral

3 VEDRAL, Jan. „Filmový „mor“ na jevištích.“ In: *Divadelní noviny*. Roč. 21, č. 8 (17.4.2012), s. 12.

4 STEHLÍKOVÁ, Karolína. „Film Recycled. Skandinávské filmy na českých jevištích.“ In: *Cinepur*. Č. 77 (2011), s. 83.

5 STEHLÍKOVÁ, Karolína. „Film Recycled. Skandinávské filmy na českých jevištích.“ In: *Cinepur*. Č. 77 (2011), s. 83.

současný dramatický text. Ale i toto dělení je omezené a důvodů pro nasazení filmové předlohy je bezesporu více.

Podstatou článku Karolíny Stehlíkové je reflexe inscenací zakládajících se na filmových předlohách skandinávských filmových režisérů v současném českém divadle. Mezi jmenovanými inscenacemi jsou například: *Muž bez minulosti* Dejvického divadla, *Po zkoušce* Divadla v Řeznické, *Po zkoušce* Divadla U stolu, *Kdo je tady ředitel? v*e Švandově divadle, *Prolomit vlny* v Divadle Petra Bezruče.

Na počátku nového tisíciletí se v českých divadlech objevilo jen několik scénických variací filmových předloh.[6] Příkladem může být inscenace *Silnice* v Mahenově činohře v Brně v režii Zbyňka Srby. Dále pak *Příběhy obyčejného šílenství* v Dejvickém divadle v Praze, které režíroval autor textu i filmové předlohy Petr Zelenka. Nebo *Výstřely na Brodwayi* v Divadle pod Palmovkou v režii Jana Hřebejka.

Během let 2002 – 2009 vzniklo pouze těchto šest inscenací: *Scény z manželského života* (2003) v Dejvickém divadle v režii Ondřeje Zajíce, *Rodinná slavnost* (2006) v Činoherním klubu v režii Martina Čičváka, *Sarabanda* (2008) v Divadle Na zábradlí v režii Jiřího Pokorného, *39 stupňů* (2008) v Dejvickém divadle v režii Davida Ondříčka, *Kdo je tady ředitel?* (2009) ve Švandově divadle v režii Daniela Hrbka[7] a *Zkouška orchestru* (2009) v Divadle na Vinohradech v režii Martina Stropnického.

V roce 2010 se ale počet scénických variací radikálně zvýšil. V Národním divadle v Praze vznikla inscenace *Dogville* v režii Miroslava Krobota. V Dejvickém divadle pak *Muž bez minulosti* opět v režii Miroslava Krobota.[8] V brněnském HaDivadle *Ucho* v režii Ondřeje Elbela a *Idioti* v režii Jiřího Honzírka. V Divadle pod Palmovkou *Rain Man* v režii Petra Kracika.

6 Analyzován byl repertoár těchto vybraných divadel v časovém rozmezí od 1.1. 2010 do 31.12.2012: Národní divadlo Praha, Dejvické divadlo, Divadlo Na zábradlí, Pražské komorní divadlo, Činoherní klub, Švandovo divadlo, Divadlo na Vinohradech, Divadlo pod Palmovkou, Studio Ypsilon, Spolek Kašpar, Národní divadlo Brno, Divadlo Husa na provázku, Divadlo U stolu, HaDivadlo, Buranteatr, Divadlo Polárka, Divadlo v 7 a půl, Městské divadlo Brno (muzikály nebyly posuzovány).

7 Ve stejném roce vznikla inscenace *Kdo je tady ředitel?* i v Městském divadle Zlín v režii Pavla Kheka a v Jihočeském divadle v režii Martina Glasera. V roce 2012 uvedlo tento titul i Městské divadlo Mladá Boleslav v režii Pavla Kheka.

8 Inscenace *Muž bez minulosti* se stala inscenací roku a získala cenu Alfréda Radoka za rok 2010. David Novotný získal cenu Alfréda Radoka za titulní roli v této inscenaci.

Ve Švandově divadle pak *Kurz negativního myšlení*, jejímž režisérem byl Daniel Hrbek. V Divadle v 7 a půl uvedli scénickou variaci filmu *Muž a žena* v režii Matěje T. Růžičky.

O rok později bylo v Národním divadle uvedeno *Deváté srdce* v režii Juraje Herze. Inscenace vznikla podle scénáře jeho stejnojmenného filmu. V Pražském komorním divadle pak *Odpad, město, smrt* v režii Dušana Pařízka.[9] A v Divadle v Řeznické režíroval Martin Huba inscenaci *Po zkoušce*.

V roce 2012 vznikly dvě scénické variace filmových předloh, a to v brněnské Redutě. *Nenápadný půvab buržoazie* v režii Jana Mikuláška a *Jules a Jim* v režii Anny Petrželkové. Druhý případ, jak již bylo zmíněno, je románovou adaptací.

Z tohoto krátkého výčtu lze vysledovat, že k největšímu rozmachu scénických variací filmových předloh došlo v roce 2010.

9 Tato inscenace není první scénickou varaci filmu režiséra Rainera Wernera Fassbindera, která v divadle vznikla.

2 SCÉNICKÉ VARIACE FILMOVÝCH PŘEDLOH V SOUČASNÝCH BRNĚNSKÝCH DIVADLECH

V 90. letech 20. století se na repertoáru brněnských divadel neobjevila žádná scénická variace filmové předlohy. Využití autorského postupu, který spočívá ve zpracovávání filmů nebo filmových scénářů, se v brněnských divadlech začíná vyskytovat až od počátku 21. století.

První inscenací, o které by bylo možné uvažovat jako o scénické variaci filmové předlohy, je *Extase*, jež vznikla v Divadle v 7 a půl v režii Matěje T. Růžičky. Autoři uvádějí, že dílo je stejnojmenným filmem Gustava Machatého pouze volně inspirováno.

U další inscenace Divadla v 7 a půl již není pochyb o tom, že je scénickou variací stejnojmenné filmové předlohy. Scénář inscenace *U konce s dechem*, která vznikla v roce 2001, totiž vychází z předlohy vytvořené filmovými režiséry Jeanem-Lucem Godartem a Francoisem Truffautem. V témže roce uvedlo Národní divadlo v Brně inscenaci *Silnice* v režii Zbyňka Srby, která vychází ze stejnojmenného filmu Federica Felliniho.

Další scénické variace filmových předloh vznikají v Brně až po roce 2003 a to především v Divadle v 7 a půl. V roce 2004 divadlo uvedlo inscenaci *Stalker Walker* v režii Petra Štindla. Samotnému filmu *Stalker* od režiséra Andreje Tarkovského předcházela kniha Borise Strugackého a Arkadije Strugackého. Oba autoři však spolupracovali s Tarkovským i na scénáři k filmu. U inscenace *Stalker Walker* jsou pak uvedeni všichni tři tvůrci jako autoři předlohy, jedná se tedy nejspíš o scénář k filmu. Dramatizaci pak vytvořil Petr Štindl a Katarína Koišová.

O rok později vznikly v Divadle v 7 a půl dokonce dvě scénické variace filmových předloh. První z nich je inscenace *Thelma a Louise* v režii Marka Mojžíška, který vycházel ze scénáře Callie Khouriové k stejnojmenné americké road movie od režiséra Ridleyho Scotta. Druhou inscenací je *Cabiria* v režii Matěje T. Růžičky. Autorem adaptace je rovněž Matěj T. Růžička, který vycházel ze scénáře Federica Felliniho, Ennia Flaianiho, Tullia Pinelliho a Piera Paola Pasoliniho k Felliniho filmu *Cabiriiny noci*.

V Divadle Husa na provázku vznikla v roce 2007 scénická variace filmu *Lásky jedné plavovlásky* v režii Vladimíra Morávka.

V roce 2010 vznikly v Brně celkem čtyři scénické variace filmových předloh. V HaDivadle byla uvedena inscenace *Ucho* v režii Ondřeje Elbela, zajímavostí je, že ve stejném roce vznikly u nás ještě další dvě scénické variace stejnojmenného filmu Jana Procházky a Karla Kachyni. A to v Divadle Rity Jasinské v režii Lukáše Buriana a v Moravském divadle Olomouc v režii Michala Bureše. Druhou filmovou předlohou, na jejímž základě vznikla scénická variace, je film Larse von Triera *Idioti*. Třetí scénická variace byla vytvořena opět v Divadle v 7 a půl v režii Matěje T. Růžičky vycházející z filmu Clauda Lelouche *Muž a žena*. Čtvrtou inscenací je *Po zkoušce* v režii Ondřeje Elbela v Divadle U stolu.

V roce 2012 se jedná pouze o jednu scénickou variaci filmové předlohy, konkrétně Buñuelova filmu *Nenápadný půvab buržoazie*, kterou se nechal inspirovat režisér Jan Mikulášek při tvorbě stejnojmenné inscenace v brněnském divadle Reduta.

Z výše uvedeného výčtu je zřejmé, že největší podíl na divadelním zpracování filmů a filmových scénářů mají tvůrci z Divadla v 7 a půl. Lze tedy hovořit o tom, že jedna z dramaturgických linií Divadla v 7 a půl byla věnována právě filmovým předobrazům a způsobu jejich uchopení v divadle.

Výčet potvrzuje tu skutečnost, že i v brněnských divadlech dochází k většímu rozmachu scénických variací filmových předloh právě v roce 2010. Na druhou stranu pokud vztáhnu seznam filmů ke stati Karolíny Stehlíkové a inklinaci českých tvůrců k severským dílům, mohu jmenovat pouze dva filmy (*Po zkoušce*, *Idioti*) z deseti. V brněnských divadlech 90. let 20. století a prvních 12 let 21. století tuto tendenci tedy nenacházíme.

3 SCÉNICKÁ VARIACE FORMANOVA, PASSEROVA A PAPOUŠKOVA FILMU *LÁSKY JEDNÉ PLAVOVLÁSKY* V DIVADLE HUSA NA PROVÁZKU

3.1. Formanův, Passerův a Papouškův film *Lásky jedné plavovlásky*

Film *Lásky jedné plavovalásky* Miloše Formana se řadí do období tzv. nové vlny československého filmu. Formanovy filmy zobrazují tragikomický rozměr lidského života, řadí se do „realistické“ tradice, zároveň ale tvoří identifikovatelný umělecký směr.[10] Tvůrci nové vlny se snaží ve svých filmech vytvořit iluzi autentičnosti, aby diváci podlehli dojmu, že se stali svědky dění, které se před nimi odehrává v kontinuálním čase.[11] Jedná se o tzv. „dokumentaristické metody“.

Ve snímku s názvem *Lásky jedné plavovlásky* diváci nahlížejí na dění v sále, jako by se v něm sami nacházeli. To, co má pro vytvoření tohoto divákova pocitu zásadní význam, je práce s kamerou. Ta imituje pohled člověka, kmitajícího z jednoho konce sálu na druhý. Důležitá je také práce s různou hloubkou ostrosti, což způsobuje, že je divákova pozornost věnována současně více postavám. Důsledkem je znejistění diváka při rozpoznání hlavní postavy.[12] Tento obrazový postup je v 60. letech často využíván k podpoře autenticity.

Neméně podstatným znakem způsobu filmového vyjádření režisérů nové vlny je důraz na práci s neherci, který můžeme sledovat také v raném období Formanovy kinematografické tvorby. Postavy v jeho filmech působí jako obyčejní a prostí lidé, což napomáhá snazší identifikaci diváka s filmovou postavou.[13]

Miloš Forman rozlišuje dva druhy neherců: *„Jedni, kteří dokáží být jen*

10 HAMES, Peter. *Československá nová vlna.* Londýn: Wallflower Press, 2005, 344 s.
11 PŘÁDNÁ, Stanislava, Zdena ŠKAPOVÁ a Jiří CIESLAR. *Démanty všednosti.* Praha: Pražská scéna, 2002, 387 s.
12 PŘÁDNÁ, Stanislava, Zdena ŠKAPOVÁ a Jiří CIESLAR. *Démanty všednosti.* Praha: Pražská scéna, 2002, 387 s.
13 PŘÁDNÁ, Stanislava, Zdena ŠKAPOVÁ a Jiří CIESLAR. *Démanty všednosti.* Praha: Pražská scéna, 2002, 387 s.

sami sebou (...) a druzí, kteří to dokáží „hrát“, ale musí být alespoň o jedno poschodí inteligentnější než postava, kterou hrají (...) oni vlastně nehrají sami sebe, ale parodují, i když smrtelně vážně.“[14] Právě *Lásky jedné plavovlásky* jsou příkladem filmu, ve kterém vedle sebe vystutují profesionální herec, Vladimír Menšík, s neherci. Podle Formana je spolupráce herce s člověkem, který nemá s herectvím žádnou zkušenost, výhodná z hlediska vzájemného ovlivnění. Neherci se daří lépe vyjádřit pointy a herec se přestává vyjadřovat s afektem.[15]

3.2 Analýza inscenace

V Divadle Husa na provázku vznikla v roce 2007 v režii Vladimíra Morávka scénická variace filmu Miloše Formana *Lásky jedné plavovlásky*. Inscenace byla v roce 2012 přezkoušena a znovu nasazena na repertoár divadla. Vzhledem k tématu práce zaměřené na současný repertoár brněnských divadel je pro analýzu podstatnější inscenace z roku 2012. První varianta divadelního zpracování filmu je pouze stručně nastíněna.

Vladimír Morávek v *Láskách jedné plavovlásky* nepracuje pouze se základním filmovým příběhem, prokládá jej esejí *Mé svědectví o slavných „šedesátých“* Pavla Švandy, rozhovorem Eduarda Göldstückera s Kamilem Wintrem ztvárněným herci v prostoru malé televizní obrazovky. Součástí inscenace je také prohlášení Divadla Husy na provázku z 60. let, dopis režisérova otce domů, karikovaný výstup hlasatelky tehdejších zábavních pořadů a telefonát Alexandra Dubčeka s Leonidem Iljičem Brežněvem v osmašedesátém roce o plnění politických dohod z Bratislavy a Čierné nad Tisou. Inscenátoři tím dodali původní filmové předloze nový rozměr, jež nemohla v roce svého vzniku, obsahovat. Příběh Anduly a Mildy začlenili do sociálního a politického kontextu a vznikla tak k němu paralela „iluzí a deziluzí doby“.[16]

14 ŠKVORECKÝ, Josef. *Všichni ti bystří mladí muži a ženy.* Praha: Horizont, 1991.
15 ŠKVORECKÝ, Josef. *Všichni ti bystří mladí muži a ženy.* Praha: Horizont, 1991.
16 HŘEBECKÝ, Roman. „Plavovlásky po čtyřiceti letech. Divadlo je jiné než film. Morávek je jiný než Forman. Plavovláska je tmavovláska. Zážitek je to ale i tak.“ In: *Brněnský deník Rovnost*. Č. 22 (26.1. 2008), s. 28.

Podstatným rozdílem mezi jednotlivými verzemi scénáře je vyškrtnutí některých motivů z druhé verze scénáře. V inscenaci z roku 2007 se vyskytuje i postava chlapce, který daroval Andule prstýnek od maminky a později jej chce vrátit. Zároveň scény v pražském bytě Mildových rodičů jsou v první variantě mnohem rozsáhlejší a věrnější filmové předloze. V obnoveném představení zmíněná situace s chlapcem a jeho prstýnkem chybí a scény s Mildovými rodiči jsou fragmentárnější.

Obě verze scénáře obsahují scénu, v níž vojáci večer v kasárnách zkoušejí, jestli je možné vložit žárovku do úst. Pasáž je citací motivu z filmu *Nuda v Brně*, který Vladimír Morávek natočil v roce 2003.

V novější verzi scénáře je vložených textových pasáží méně. Zůstal esej Pavla Švandy, dopis režisérova otce domů a karikovaný výstup hlasatelky. Nutno podotknout, že hudební složka inscenace v jejím závěru je oproti původní verzi obsáhlejší. Přestože neobsahuje konkrétní prohlášení, vnáší do celkové atmosféry inscenace smíšený pocit doby například tím, že v jednu chvíli zní česká hymna, a v zápětí ji přehlušuje hymna Sovětského svazu. Do toho zpívá Andrea Buršová píseň *Roň slzy*.

Podstatnou změnou v nové verzi scénáře je orámování příběhu výstupy Mildovy matky a otce. Inscenace začíná situací, ve které matka a otec řeší návštěvu neznámé dívky u nich doma a ptají se jí, jak se seznámila s Mildou. Andula neodpovídá a celý příběh se rozehrává od začátku. Po pauze je opět vše započato scénou s Mildovými rodiči a herci začínají hrát od místa, kde před přestávkou v ději skončili.

Součástí inscenace jsou i uvozující a komentované pasáže do mikrofonu. Jednak jsou jimi uvedeny nové obrazy a místa děje (tento komentář je možné vnímat jako divadelní zpracování filmového střihu), dále pak jsoou vtipně komentovány a pointovány samotné situace.

V inscenaci z roku 2007 jevištní prostor zabíral celou plochu divadelního sálu, diváci seděli pouze v několika řadách po stranách. Na krajích sálu byla dvě vyvýšená pódia, dva prostory, na kterých se simultánně odehrával děj. Mezi těmito vyvýšenými místy byl sál, připomínající prostor kulturního domu, s několika málo stoly a židlemi, mezi kterými se v hudebních mezihrách tančilo.

Krajní pódia se proměňovala v prostor kasáren, dívčího internátu, hotelového pokoje nebo bytu Mílových rodičů.Vždy záleželo především na tom, kdo se v daném prostoru pohybuje, popřípadě na drobné proměně rekvizit.

Divadelní prostor v inscenaci *Lásky jedné plavovlásky – Plavovlásky jedné lásky* z roku 2012 je postaven na kukátko. Simultaneita dějů je ovšem zachována. Scénograf Martin Odruš dvě pódia původně stojící naproti sobě postavil vedle sebe. Odděluje je prázdný prostor, ve kterém hraje kapela. Z původního záměru tedy nebylo sleveno. Naopak má divák v tomto případě větší šanci sledovat oba, často kontrastní děje, najednou. Ani taneční výstupy, původně umístěné mezi dvě pódia, nebyly zrušeny. Pouze se přesunuly pod pódia stojící vedle sebe.

Režisér Vladimír Morávek si vybral představitelky Anduly na základě konkurzu. Hledal tedy konkrétní typ herečky, který by naplňoval jeho představu Anduly. V inscenaci kromě herců vystupují i neherci – zaměstnanci divadla Husa na provázku. Role neherců ale nejsou tak významné jako ve Formanově filmu. Jejich zapojení do celkového tvaru tedy není rozhodující.

Hudební složka inscenace obou verzí je tvořena živou i reprodukovanou hudbou. V inscenaci z roku 2007 vystupovala kapela Meteor, kdežto v novější verzi tvoří živou hudbu samotní herci Divadla Husa na provázku. Obě kapely mají na repertoáru písničky z 60. let. V inscenaci zaznívá i reprodukovaná hudba, do níž spadají především tzv. jingly, které upozorňují na novou textovou vsuvku, dále česká hymna a hymna Sovětského svazu a další zvuky a ruchy. Zajímavým prvkem u obou verzí je záměrně trochu rozladěný zpěv herců v předsálí, který připomíná vzdálený hlahol opilé společnosti.

V druhé verzi inscenace je situování kapely pro diváka zajímavější, protože může po celou dobu sledovat také muzikanty a jejich reakce na dění na jevišti, čímž se i samotné dění zvýrazní. Původní scénické rozmístění prostoru sice působilo autentičtěji a divák mohl mít pocit, že se skutečně nachází v tanečním sále, na druhou stranu novější varianta prostorového uspořádání mu umožňuje rychlejší orientaci v něm a přímou konfrontaci dvou a více simultánních dějů najednou.

3.3 Komparace filmu *Lásky jedné plavovlásky* a jeho scénické variace na základě vybraných situací

Pro Formanův film *Lásky jedné plavovlásky* je charakteristická spolupráce profesionálních herců s neherci, vedoucí ke snaze o autentický projev aktérů. Forman klade důraz na davové scény a kameru staví do pozice náhodného pozorovatele. Vladimír Morávek v jednom z rozhovorů[17] podotkl, že ve filmových příručkách se píše, že Forman dal hercům přečíst dvě stránky ze scénáře, a pak je nechal na téma dialogů improvizovat. Podobným způsobem se rozhodl pracovat i Morávek, což se odrazilo ve výsledné podobě scénáře. Do něj bylo navíc vneseno několik dalších textů, čímž došlo k vytvoření koláže, která se stala východiskem k inscenaci.

Způsob práce Miloše Formana, který inscenátoři převzali, napomáhá přiblížit poetiku inscenace k poetice filmu, alespoň co se hereckých výkonů týče. Nutno ale podotknout, že pro Divadlo Husu na provázku je volba této filmové předlohy šťastná i vzhledem ke skutečnosti, že herecký soubor je soustavně veden k autentičnosti v hereckém projevu.

Výrazným prvkem, s kterým se v inscenaci pracuje, je simultaneita. Na dvou menších pódiích oddělených od sebe úzkým prostorem vyhrazeným pro kapelu, se odehrává řada často kontrastních situací. Nejvýraznějším příkladem jsou tyto dvě paralelní situace: Mildovo svádění Anduly a pokus vojáků v kasárnách strčit si do úst žárovku. Intimita první zmíněné situace je rozehrávána v kontrastu ke kasárenské atmosféře znuděných vojáků situace druhé. K narušení divákovy představy dvou různých dějů, odehrávajících se ve dvou odlišných dramatických prostorech, dochází na základě herecké akce, když vojáci pohlédnou směrem k milenecké dvojici a pozorují jejich počínání. Intimita celé situace je tak znejistěna. Dalším příkladem porušení prostorového rozdělení je moment, kdy se jeden voják druhého zeptá, jestli byl někdy své ženě nevěrný. Do okamžiku, kdy je položena tato otázka, je dodržováno několik pravidel. Kapela hraje otočená směrem k divákům a nepozoruje dění na scéně,

17 Jedná se o tento rozhovor: GRÁFOVÁ, Jitka. „Morávek: Forman mi věří, přesvědčila ho Nuda v Brně.“ *Kultura Aktuálně.cz* [online]. Dostupné z WWW: <http://aktualne.centrum.cz/kultura/umeni/clanek.phtml?id=514575> [cit. 12.12. 2007]

dívky sedící na vedlejším pódiu se také dívají do publika, na pomyslný druhý konec sálu, kde sedí vojáci. Při položení zmíněné otázky přestane kapela hrát, dívky ztichnou a všichni herci i kapela obrátí svoji pozornost směrem k vojákovi, od nějž se čeká odpověď. Prostorové uspořádání se takto naruší, celá situace vyznívá naléhavěji a tísnivěji, jelikož do komunikace u jednoho stolu vojáků vstoupí i všechny ostatní postavy.

Na rozdíl od filmu lze v inscenaci nalézt několik komentátorů uvozujících nové obrazy nebo komentujících jednotlivé situace. Tento epický princip obohacuje filmový příběh mladé dívky o vnější náhled na klíčové události 60. let 20. století. Součástí tohoto rámce jsou i vložené textové pasáže – esej Pavla Švandy a dopis režisérova otce. Tyto komentáře inscenátorům umožňují zdůraznit vybrané situace a originálně vyjádřit svůj pohled na šedesátá léta. Využitím postav komentátorů a jejich příspěvků se tvar inscenace otevírá směrem k divákům.

Rozdíl mezi filmem a jeho divadelním zpracováním je i v pojetí a poetice jednotlivých situací. Ve filmových *Láskách jedné plavovlásky* Forman ukazuje sbližování Anduly a Mildy s humorem a citlivostí. Režisér ukazuje jejich milostný akt i následný rozmarný rozhovor. Vizuální zpracování situace je osobité a neotřelé. Hana Brejchová leží nahá na posteli, paží si zakrývá ňadra a v jejím klíně má Vladimír Pucholt položenou hlavu. V inscenaci je tato scéna narušována jednak vstupy vojáků v kasárnách, dále pak čtením otcova dopisu Vladimírem Hauserem. Milda se snaží vyhovět požadavkům Anduly, která se nechce svléknout, protože je rozsvíceno. V situaci je přiznáno, že se vše odehrává v divadle upozorněním, že nouzové světlo Milda zhasnout nemůže. Mildovo přemlouvání Anduly je pak prodlouženo ad absurdum a vše vrcholí trapným závěrem celé situace. Andula konečně souhlasí, že se budou milovat, a Milda místo akce, vše znovu zdrží recitací jednoho ze Shakespearových sonetů. Scénická variace filmu více zdůrazňuje komičnost a trapnost situací. Během této situace Vladimír Hauser čte dopis režisérova otce, který si v něm klade otázku, jak budou jednou jejich děti vnímat své rodiče a dobu, v níž žili. Dochází tak ke konfrontaci dvou generací a mísení závažné a komické roviny.

Rozdíl ve filmovém a scénickém zpracování nalezneme také v odlišném

využití hudební složky. Ve filmu hudba zní pouze v okamžicích, kdy je součástí dramatické situace. Hudební složka je tvořena písněmi dívky s vlastním kytarovým doprovodem, dále skladbami, jež hraje kapela na společenském večeru, a zvuky, které znějí z televize. Hudební složka inscenace je kombinací živé a reprodukované hudby, má více funkcí, což se odráží v míře jejího využití. Zaprvé funguje jako významotvorný prvek, což lze nejvýrazněji cítit na konci inscenace, kdy nejprve zazní česká hymna, která je ale po chvíli přehlušena hymnou Sovětského svazu. Hudebně je tak ztvárněna invaze vojsk Varšavské smlouvy do Československa v srpnu 1968. Také závěrečná píseň *Roň slzy* odkazuje na analogii mezi příběhem Anduly a vývojem naší společnosti:

„Roň slzy, už brzy,
ozáří lampa dvůr
a zapoví,
nám tu stát a být.

Skloň šíji, tma sílí,
chci znát už jen tvůj pláč.
Tak neváhej vždyť musím zas jít.“

Další funkcí hudby je určování rytmické struktury inscenace, na čemž se podílí kapela. Ta také dotváří atmosféru jednotlivých dialogů a stává se předělem mezi rozhovory. V neposlední řadě pak přispívá k vytvoření iluze přeplněného sálu, v němž člověk zaslechne jen útržky jednotlivých rozhovorů. A když kapela v určitou chvíli přestane hrát, zvýrazní se tím další situace.

Vyznění obou děl je také odlišné. V jedné z posledních filmových scén leží rodiče a Milda v jedné manželské posteli. Nepříjemnost situace se stupňuje výčitkami matky. Andula klečí za dveřmi, poslouchá jejich rozhovor a pláče. V inscenaci je celá závěrečná sekvence kratší. Milda leží opilý vedle otce na poschoďové posteli a nezajímá se o další dění. Matka Andulu vyhodí a vše přechází do velkého snového obrazu a propojení deziluze dívky a krachu konce roku 1968.

4 SCÉNICKÁ VARIACE TRIEROVA FILMU *IDIOTI* V HADIVADLE

4.1 Trierův film *Idioti*

Film *Idioti* (1998) Larse von Triera je součástí trilogie *Zlaté srdce*, ve které je hlavním tématem obětující se žena. Do trilogie dále patří film *Prolomit vlny* (1996) a muzikál *Tanec v temnotách* (2000). *Idioti* jsou navíc druhým filmem natočeným podle pravidel Dogmy 95[18], díky kterým se film přibližuje autentické reportáži. Režiséři Dogmy 95 složili tzv. Slib cudnosti, ve kterém se zavazují k dodržování deseti pravidel ovlivňujících způsob natáčení.[19] *„Nejvyšším cílem je vyzískat z postav a scenérií pravdu.“*[20] Veškerý účinek filmu natočeného podle pravidel Dogmy 95 tedy spočívá ve výkonech herců a síle jejich postav. Režisér se nemůže vyjadřovat téměř nijak jinak než prostřednictvím herců.

Idioti jsou o skupince lidí, kteří si v předměstské vile začnou hrát na idioty a provokovat tím své okolí neschopné akceptovat mezi sebou někoho odlišného. Vedoucí skupiny a člověk, který utváří její pravidla, se jmenuje Stoffer. Dalšími členy jsou například zodpovědná Suzanne, doopravdy psychicky nemocná Katrine, reklamní agent Axel nebo profesor historie Henrik. Ke skupince se připojí Karen, která se nejprve do hry na idioty nezapojuje, nakonec ale jako jediná dokáže dotáhnout celou věc až do konce a předvést svého vnitřního idiota před svou rodinou. *„Odcizená rodinná atmosféra po jejím návratu způsobí, že její hra už není předstírání. Její chování přestává být fikční, ale potvrzuje její neexistenci v běžné společnosti. Hra-fikce není alternativou jejího života, ale jeho jediným možným způsobem a existenční nutností.“*[21]

---

18 Dogma 95 je hnutí filmařů, které v roce 1995 založili dánští režiséři, jmenovitě Lars von Trier, Thomas Vintenberg, Kristian Levring a Søren Kragh-Jacobsen

19 Mezi deset pravidel Dogmy 95 patří: 1. Natáčet se musí na lokaci. Na místo se nesmějí přivážet rekvizity a scénografie. 2. Zvuk nikdy nesmí vznikat odděleně od obrazu a naopak. 3. Kamera se musí nosit v ruce. 4. Film musí být barevný. Osvětlení se neakceptuje. 5. Práce s optikou stejně tak používání filtrů jsou zakázané. 6. Film nesmí obsahovat povrchní akci. (Vraždy, zbraně atd.) 7. Časové a geografické odcizení je zakázané. 8. Žánrový film se neakceptuje. 9. Formát filmu musí být Academy 35mm. 10. Režisér nesmí být uvedený v titulcích.

20 SCHEPELERN, Peter. *Lars von Trier a jeho filmy.* Praha : Orpheus, 2004, s. 135.

21 LANGPAULOVÁ, Edita. „Trierovy fikční světy.“ In: *Cinepur*. Č. 55 (1.2. 2008), s. 007.

Většinu scén natáčel Trier sám ruční kamerou. Do postav idiotů byli obsazení především mladí herci, kteří nemají s filmem větší zkušenosti. Nejpodstatnější na celém natáčení byla práce s hercem. Trier tento film považuje za to nejpravdivější, co natočil.

Peter Schepelern[22] hodnotí, že *„tématicky se Idioti dělí na tendenci k satiře, kterou reprezentuje drsná a bujná komika, vyrůstající na klasickém základě a utahující si z nóbl měšťanstva, v neposlední řadě z pokrytců a snobů; a na tendenci k sentimentalitě, kterou zde reprezentuje romantická premisa, že existuje jakási cenná původnost, ke které podle ustálených představ mají snazší přístup idioti a citlivé ženy. Nejpřitažlivější jsou Idioti svou formální troufalostí, energií a drzostí celého projektu, který nabývá i povahy osobní výpovědi.“*[23]

4.2 Analýza inscenace

Režisér Jiří Honzírek při zkoušení inscenace *Idioti* vycházel z německé dramatizace Trierova scénáře,[24] který pro HaDivalo upravila dramaturgyně Vendula Borůvková. V textu jsou zachovány všechny situace z filmu. Oproti filmu je počet osob snížen na sedm, některé z nich z tohoto důvodu nesou více motivů najednou. Zároveň je ve scénáři předepsán pár – muž a žena, kteří zastupují všechny vedlejší postavy.

Scénář je rozdělen do pěti částí, které jsou nadepsány jmény postav (Suzanne, Henrik, Stoffer, Axel a Katrine). Chybí zde jméno Karen, která se přidá ke skupině lidí hrajících si na idioty jako poslední. Postava Karen zahajuje celou inscenaci odpočtem, tento odpočet se vrací vždy ve chvíli, kdy se v textu dostáváme k části nadepsané jménem další postavy. Mezi jednotlivé situace jsou navíc vkládány tzv. mezihry. Mezihry zobrazují přítomnosti odehrávající se snad v soudní síni nebo na policii. Všichni herci kromě představitele Stoffera jsou nastoupení v řadě a říkají do publika monology, které jsou odpověďmi na ne

22 Peter Schepelern je dánský filmový kritik a profesor na katedře filmových a mediálních studií v Kodani. Zabývá se dějinami filmu a zaměřuje se na evropskou a americkou kinematografii. Podílel se autorsky na tvorbě knihy „100 let dánského filmu“ mapující osobnosti a díla dánské kinematografie. Zvláštní pozornost pak věnuje tvorbě kolektivu filmových režisérů (zejména svému žáku Larsi von Trierovi), již založili Dogmu 95.

23 SCHEPELERN, Peter. *Lars von Trier a jeho filmy.* Praha : Orpheus, 2004, s. 142.

24 Autory německé dramatizace jsou: Burkhard C. Kominski a Ingoh Brux

explicitně položené otázky. Stoffer mezi nimi není. V poslední čtvrtině v jednom z monologů zazní, že byl někdo zavražděn. Není ale jasné, kdo to je, a kdo je vrahem. Na konci inscenace je odhaleno, že ten, kdo byl zavražděn, je Stoffer a zabila jej Katrine.

Všechny ostatní situace inscenace zobrazují chronologicky řazené události, které se odehrály před vraždou. Smrt Stoffera je největším významovým odklonem od předlohy filmu. Inscenátoři tím podtrhují negativní vliv, který má Stofferovo mocenské chování a snahy absolutně naplnit myšlenku „hraní si na idioty“ na ostatní členy skupiny. Nechala za sebe Katrine mluvit svého vnitřního idiota, když zabíjela Stoffera?

Scénický prostor je tvořen pěti běžeckými dráhami. V jednotlivých drahách je nadepsáno jméno postavy – v první je jméno Suzanne, v druhé Henrik, dále Stoffer, Axel a v poslední Katrine. Režisér tak zvýrazňuje koncept, který je naznačen v samotném scénáři. První část hry nazvaná Suzanne se odehrává v první dráze, jakmile se dostaneme přes odpočet do další části, děj se přesune do následující dráhy. Herci – idioti jsou divákům blíž a blíž.

Základním scénografickým prvkem jsou bílé čáry na podlaze připomínající běžecké dráhy. Toto výtvarné řešení ale omezuje pohyb herců, a tedy i vytvoření významových mizanscén. Herci jsou často postaveni jeden vedle druhého kvůli čarám tvořícím prostor dráhy a není možné, aby byly výraznějším rozestavěním dokresleny vztahy mezi postavami. Možná proto na konci inscenace není zcela jasná motivace Katrine k vraždě Stoffera.

Herci během inscenace neběží závod, ani mezi sebou nesoupeří, proto není zcela zřejmý výběr běžeckých drah jako základního scénického prostoru. Marcel Sladkowski v recenzi v Divadelních novinách výtvarné řešení scény přečetl jako hřiště naznačující, že si herci budou „na něco hrát“. Řešení postupu herců z jedné dráhy do druhé ale rovněž považuje za zbytečně komplikované a nepřinášející větší užitek.[25]

Poslední scéna inscenace, která může být vnímána i jako snový výjev, se odehrává v zadním plánu jeviště mimo běžecké dráhy. Dominantou je dětská postýlka, nad kterou visí papíroví ptáci. Karen k ní přichází a nakonec se do ní

25 SLADKOWSKI, Marcel. „Idioti svázaní vlastními (b)řemeny.“ In: *Divadelní noviny*. Roč. 19, č. 4 (23.2.2010), s. 6.

schová.

Významotvornou součástí kostýmu každého herce je pásek. Herci si jej sundávají ve chvíli, kdy pouštějí svého vnitřního idiota ven. Vždy když si na něj hrají nemají pásek kolem pasu, ale drží jej v ruce, střílí jím kameny do okna nebo metaforicky ztvárňují intimní styk. Ať už ale s páskem nakládají jakkoli, *„vždy skončí tam, kam patří, poslušně obepínaje bedra svého majitele. Návrat ke konvenčnímu spoutání vypovídá cosi o opravdovosti konání těch podivných figur.“*[26]

S hudební složkou inscenace se pracuje jako s hudebním předělem jednotlivých situací. Jednak je tím znázorněn časový posun, zároveň mají herci v tu chvíli čas nachystat si rekvizity pro následující scénu.

4.3 Komparace filmu *Idioti* a jeho scénické variace na základě vybraných situací

Mezi výhody divadelního zpracování patří možnost vytvářet v jednom scénickém prostoru současně několik simultánních dějů, jejichž spojení vytváří nové překvapivé významy. V inscenaci *Idioti* jsou na jevišti všichni herci téměř po celou dobu trvání představení. Inscenátoři tímto divákovi umožňují zvolit si, na kterou část jeviště zaměří svoji pozornost. Nevýhodou výše nastíněného konceptu běžeckých drah je nepraktické omezení pohybu herců na jevišti, jelikož stojí v jedné vodorovné linii, a nedochází tak k prostorovému odlišení vztahů mezi postavami nebo významovým akcentům. Scénografické řešení dovedlo inscenátory k rozhodnutí situovat většinu dramaticky nejdůležitějších akcí do středu dráhy a omezit výraznost aranžmá herců, stojících stranou hlavního dění. Přínos, který mohl být z přítomnosti všech herců na jevišti spolu s využitím simultaneity vytěžen, je tak minimální.

Jedním z příkladů nevhodně zvolené scénografické koncepce je situace hromadného intimního styku. Kvůli výrazné pohybové stylizaci je divákova pozornost zaměřena na Katrine (Eriku Stárkovou) a Stoffera (Jana Grudmana), přestože pointou celé situace je vyznání lásky Henrika (Mariána Chalányho)

26 SLADKOWSKI, Marcel. „Idioti svázaní vlastními (b)řemeny.“ In: *Divadelní noviny*. Roč. 19, č. 4 (23.2.2010), s. 6.

a Suzanne (Kateřiny Dostalové) na opačné straně jeviště. Oslaben je tím i motiv odchodu Suzanne ze skupiny, k němuž ji donutí její otec.

Ve filmu je zmíněnému vyznání lásky věnována dlouhá sekvence, v níž si oba herci v malém pokoji vzájemně vyznají lásku. O to silněji pak zapůsobí scéna jejich loučení, během které nechají za sebe mluvit svého vnitřního idiota.

Významotvorným prvkem inscenace je práce herců s opaskem. Každý má kolem svých boků zapnutý opasek a ten si odepíná ve chvílích, kdy „si hraje na idiota".

Příkladem výrazné práce s opasky je situace již zmíněného pohlavního styku mezi členy skupiny. Každá dvojice vytvořila pouze pomocí scénické akce s opaskem náznak intimního styku. Ve filmu je sexuální akt zpracován naturalisticky (režisérem bylo ke spolupráci přizváno také několik herců pornografických filmů).[27] Scénická variace tak nabízí esteticky zajímavější obraz, přitom je zcela zřejmé, že se jedná o pohlavní akt. Působivá byla především dvojice Erika Stárková a Jan Grudman. Výraznější pak mohlo být zpracování aktu u dalších dvojic. Zároveň se inscenátoři nemuseli omezovat na dvojice i vzhledem k předchozímu upozornění jedné z postav, že se jedná o skupinový sex.

Pro inscenační tým mohlo být zajímavé zpracovávat situaci odehrávající se v plaveckém bazénu. Už jenom výběr divadelních prostředků dotvářejících atmosféru bazénu nebo pohybová stylizace herců vhodná pro dané prostředí může výrazně podpořit zajímavost situace. V inscenaci se však vše odehraje v rychlém sledu, prostředí bazénu je naznačeno především zvukem šplouchání vody a vzdáleného křiku. Stále stejně oblečení herci si nasadí plovací rukávky nebo kruh. Není jasné, jestli jsou ve vodě nebo stojí na kluzkém povrchu okolo bazénu. I jinak provokativní závěr situace, během něhož se nahý Stoffer sprchuje v dámských sprchách, je inscenátory vyřešen veselým poskakováním herce hrajícího Stoffera a replikou:

27 Lars von Trier do svého filmu *Idioti „zařadil několik vteřin tvrdého porna, ty však byly podle těch, kdo vážně studují sex na obrazovce, použity ve jménu „erotického realismu", a nikoliv pornografie."* (STEVENSON, Jack. „Lars von Trier – tvůrce pornografie?" In: *Film a doba*. Roč. 49, č.4 (2003), s. 202.)

„Suzanne: Ano, to je Stofferův pindík. Otoč se, Stoffere. To je správně.“[28]

Práce se světly během předělů mezi scénami se stala významotvorným výtvarným prvkem. Před každou scénou, v níž pětice herců stojí v jedné řadě těsně před diváky (pomyslným tribunálem), se svítí několika bodovými světly po podlaze a stěnách scény. Před očima diváků se mihotá několik světelných kotoučů najednou. Herci se jim snaží vyhnout, aby jim nešlo vidět do tváře. V rámci celku inscenace se tento motiv vyjadřující pátrání po hledané osobě (vězni, vrahovi nebo jiném zločinci) spojuje se závěrečnou pointou, že někdo zabil Stoffera. Divák na konci inscenace dostává vysvětlení, proč se herci tolik vyhýbali světlům, a proč stáli před diváky jako před soudci, kterým se snaží vysvětlit, proč byli ve skupině, co tam dělali a jaké měli vztahy s ostatními členy skupiny. Rozhodující je jedna z posledních meziher, ve které je řečeno, že někdo někoho zabil:

„Susanne: Já nevím, kdo to udělal. Už jsem tam nebyla.
Axel: Zůstala tam jenom Katrine a Karen.
Katrine: Karen ho nezabila. Jsem si tím jistá.
Henrik: Vlastně si nejsem jistej, jestli bysme to dělali, kdyby tam Stoffer nebyl. To mě zajímá.
Axel: Jo.
Susanne: A byl tam?
Karen: Ani Katrine to neudělala. Vím to určitě.“[29]

V předposlední scéně pak diváci vidí, že Stoffera zabila Katrine. Hlavním tématem inscenace se tak stává hranice mezi hrou a realitou. Byla „hra na idioty“, kterou Stoffer stvořil pouhá hra? Na to, že se jednalo o hru, nebrali ji někteří členové až příliš vážně?

28 BORŮVKOVÁ, Vendula, C. Kominski BURKHARD, Ingoh BRUX a Lars von TRIER. *Idioti.* Brno: HaDivadlo, 2010, s. 11.
29 BORŮVKOVÁ, Vendula,. C. Kominski BURKHARD, Ingoh BRUX a Lars von TRIER. *Idioti.* Brno: HaDivadlo, 2010, s. 40.

Ve filmu je nejpodstatnější odpověď na otázku, jestli má smysl ukazovat svého vnitřního idiota svému okolí. Závěrečná sekvence filmu je traktována přes postavu Karen, která si po celou dobu nese s sebou nějaké tajemství, jež se odkryje až na konci.

I v inscenaci patří závěr Karen a její návštěvě rodiny. Karen (Kamila Kalousová) a Katrine (Erika Stárková) stojí před publikem v rukách mají talíře se zákusky. Rodinní příslušníci Karen se na jevišti neobjeví. Diváci slyší pouze hlas Kareniny matky a posléze jejího manžela. Snažili se inscenátoři použitím reprodukovaného hlavu zvýraznit podřadné postavení Karen v rodině? Nebo měli diváci zastávat roli matky a Karenina manžela, vzhledem k postavení a pohledům žen do publika? Tímto řešením situace bohužel ztrácí na síle. Diváci sice cítí snad až nepříjemnou blízkost herečky, která při závěrečném pojídání zákusku plive kousky jídla do prvních řad, zároveň ale ztrácí možnost vidět Karen v přímé konfrontaci s matkou a manželem. Karen se totiž vrací domů po dvou týdnech od smrti svého malého syna. Ve filmu manžel uhodí Karen, když vidí, jak kolem sebe plive kousky zákusku. V inscenaci, snad i vzhledem k přesunutí pozornosti na postavu Stoffera, ke střetu mezi manželi nedochází.

K poetickým a emočně silným okamžikům inscenace patří závěrečný obraz, který by bylo možné označit jako snový. Karen přichází k malé dětské postýlce, nad kterou visí papíroví ptáci. Karen je alespoň na chvíli všechny rozhoupe. Je to malý obřad, malá tryzna za syna.

Hlavní důraz je v inscenaci postaven na slovo, proto se v ní mohlo podobných mimoslovních situací objevit víc.

Lars von Trier film natáčel tak, aby diváci měli pocit, že sledují realitu, která není uměle konstruována. Pravidla Dogmy 95, podle kterých jsou *Idioti* natočeni, napomáhají Trierovu záměru. Jiří Honzírek se nesnažil vytvořit inscenaci přibližující se záměru filmu. Výchozím materiálem se mu stal pouze upravený scénář filmu. Nepracoval s autenticitou hereckého prožitku či osobní výpovědi.

5 SCÉNICKÁ VARIACE BERGMANOVA FILMU *PO ZKOUŠCE* V DIVADLE U STOLU

5.1 Bergmanův film *Po zkoušce*

Ingmar Bergman natočil televizní film *Po zkoušce* v roce 1984. Tak jako u většiny jeho filmů je i v tomto případě autorem scénáře.[30] V knize *Obrázky*, v níž Bergman reflektuje vlastní tvorbu, píše, že film *Po zkoušce* obsahuje autobiografické prvky a měl být původně veselohrou. *„Dnes se dá jen obtížně zjistit, že Po zkoušce je vlastně veselohra s dialogy napsanými v jakési drsně komediální náladě. Samotná filmová podoba je neživá a chybí jí bezstarostnost původního textu.“*[31]

Film je skutečně spíše dramatem, než veselohrou. Rozehrává se v něm příběh stárnoucího režiséra Voglera, který obsadil do hlavní role dcery boha Indry ze *Hry snů* mladou začínající herečku Annu. Herečka za ním v pauze přichází a začíná jejich dialog o důvěře v herce, nadání i osobních záležitostech. Dialog ale ustrne v tichu, herečka zůstane nehybně sedět na sedačce a na scénu přichází režisérova dávná milenka Rakel, hereččina matka, také povoláním herečka, která je již po smrti. Během rozhovoru mezi Rakel a Voglerem se ukáže, že herečka měla problémy s alkoholem. Po této režisérově vzpomínce se opět vracíme k rozhovoru s mladou herečkou, během kterého režisér herečce vysvětlí, proč nemohou mít spolu vztah a ta spokojeně odchází.

Bergman ve své knize ještě zmiňuje, že natáčení filmu *Po zkoušce* předcházely tři týdny zkoušení ve stockholmském Domě filmu. S odstupem Bergman zjistil, že to pro něj byla zásadní chyba, které se při natáčení dopustil. Z práce se ztratilo *„napětí nepředvídaného“*.[32]

30 Ingmar Bergman si psal scénáře ke svým filmům většinou sám. Výjimkou jsou filmy, u kterých scénář vznikal jako adaptace literárního díla a na několika scénářích spolupracoval s dalšími autory.

31 BERGMAN, Ingmar. *Obrázky.* Praha : Havran, 2002, s. 120.

32 BERGMAN, Ingmar. *Obrázky.* Praha : Havran, 2002, s. 121.

5.2 Analýza inscenace

Režisér Ondřej Elbl na rozdíl od Bergmana zpracoval filmový scénář do podoby komedie. Podle Elbela *„skvěle gradující dialogy nepostrádají bergmanovskou naléhavost, hloubku ani nadhled. Odhalují magii, ale i směšnost a sebestřednost divadelních „hvězd“. Bergman v této hře shrnul svoje názory na divadelní práci, ale zcela jistě s ironickým nadhledem. Mě baví právě ten nadhled, jenž složitou práci, kterou divadelní zkoušky jsou, trochu shazuje a ukazuje lidskou stránku těch, kteří se předvádějí na osvětleném jevišti.“*[33] Nadhled, s kterým je na scénář nahlíženo, umožňuje, aby se z původně filmového dramatu stala divadelní komedie. Velkou měrou na tom mají zásluhu herci, na jejichž práci je položen největší důraz. Komika v řadě sekvencí je nejspíš jejich vkladem.

Text filmového scénáře byl upraven pro inscenaci hned v několika směrech. Tvůrci inscenace vyňali z textu vnitřní promluvy režiséra, s kterými je ve filmu pracováno. Ve filmové verzi je v některých pasážích rozhovoru režiséra a mladé herečky Anny slyšet vnitřní hlas režiséra, který si v duchu klade otázky, proč se s herečkou zrovna o daném tématu vůbec baví nebo reflektuje atmosféru situace, a jejich stále probíhající dialog je pouze zvukovým podkladem. V inscenaci jsou tyto vnitřní promluvy vynechány a Martin Siničák je má možnost odehrát pouze fyzicky.

Inscenátoři dále vyškrtli několik pasáží, které prohlubují psychoanalytickou linku hry, v níž Anna reflektuje své dětství nebo vztah k matce a otci. Oslabuje se tím závažnost hry. Ve filmu se také objevuje zmínka o tom, že Anna byla těhotná, ale její přítel ji přemluvil, aby si nechala dítě vzít.

„Anna: *Řeknu ti něco, co tě překvapí.*
Vogler: *Hořím zvědavostí.*
Anna: *Johan Tě obdivuje. To koukáš.*
Vogler: *Koukám.*

33 JANIČATOVÁ, Miroslava. „Bergmanovo alter ego na prknech Divadla U stolu.“ In: *Divá báze.cz* [online]. Dostupné z WWW: <http://www.divabaze.cz/novinky/jihomoravsky/311-bergmanovo-alter-ego-na-prknech-divadla-u-stolu.html> [cit. 24.5. 2013]

Anna: *Těšil se, že ti bude dělat asistenta. Strašně ho zklamalo, že chceš Evu.*

Vogler: *Myslel jsem...*

Anna: *Jedině ty ho prý můžeš něco naučit. Byl rád, že s tebou pracuji. A žárlil.*

Vogler: *A ty jsi přišla do jiného stavu.*

Anna: *Já to dítě chtěla. K potratu mě přemluvil Johan. Teď zase koukáš.*

Vogler: *To ano.*

Anna: *Chtěla jsem to dítě, i když nebylo Johanovo. I když bych kvůli němu nehrála. Bála jsem se, že už neotěhotním. Ale Johan mě přemluvil. A tak jsem tady. V tvých rukou.*

Vogler: *A já v tvých.*"[34]

Dialog v inscenaci chybí. Opět je tím dosaženo menší závažnosti, i přesto, že u filmové verze může mít řada diváků pochybnosti o tom, zda Anna mluví pravdu.

Díky hereckému a režijnímu vkladu inscenace obsahuje řadu nově přidaných vtipů a komických shození situací i samotných postav, díky čemuž si tvůrci udržují nadhled.

Inscenátoři pracují s představou, že v divadle mohou být další herci, kteří by je mohli poslouchat. Těmto hercům dali konkrétní jména a dělají si z nich legraci.

Vtipy, které si herci s režisérem do inscenace vložili, jsou většinou slovního rázu. Příkladem může být, když režisér Vogler řekne Rakel, že je jako mor- a ona ve vteřině doplní -če (mor-če). Dále pak situace, ve které Rakel přesvědčuje režiséra, aby šli na pět minut k ní a tam měli spolu intimní styk. V inscenaci představitelka Rakel situaci shodí tím, že se opraví a řekne, že režisérovi na to budou stačit vlastně jenom čtyři minuty.

Příkladem situační komiky je pasáž, ve které chce Rakel, která před tím sundala Voglerovi brýle z očí, dokázat, že má ještě krásné tělo a stahuje si

34 After the rehearsal (Po zkoušce). Režie: Ingmar Bergman. Švédsko, 1984. (00:56:01)

z prsou halenku. Po chvíli však přestane, s krátkou omluvou nasadí Voglerovi brýle, a začíná od začátku demonstrovat své zachovalé ženství.

Dalším příkladem je situace, kdy Vogler zkouší s Annou jednu pasáž ze *Hry snů*. Anniným úkolem je vstát z gauče. Vogler jí při tom se zápalem instruuje. Ve skutečnosti se mu ale nedaří herečce pomoci a marně se snaží najít smysluplnou připomínku.

Celkově má tedy inscenace odlehčenější ráz. Herci se nebojí jít do mírné karikatury a parodie. I přesto se najdou v inscenaci okamžiky, které odkryjí opravdovost vztahu mezi Voglerem a Rakel, nebo podtrhnout zvláštní pocit Voglera z rozhovoru s Annou a vzpomínek na Rakel.

Scéna je tvořena praktikábly o roměru 3x3 metry, na nich je gauč, židle a samostatně stojící dveře. Mimo prostor vymezený praktikábly stojí malý stoleček, na kterém je umístěno malé rádio, jež režisér ovládá pouhým fouknutím. Lusknutím zase mění světlo. Poslední součástí scény je malý model jeviště, ve kterém jsou umístěny postavy hry. Herečka se pohybuje tak, jak Vogler pohybuje s loutkou.

Hudební složka inscenace je tvořena úryvky ze živého vysílání rádia, které se spustí vždy na Voglerův pokyn.[35]

5.3 Komparace filmu *Po zkoušce* a jeho scénické variace na základě vybraných situací

Film *Po zkoušce* Ingmara Bergmana se zaměřuje na vzájemný vztah režiséra a herce, zároveň se celý odehrává v divadelních kulisách, a častým tématem dialogů je role herce a jeho práce na ní. V tomto ohledu je Bergmanův scénář vhodným materiálem pro divadelní zpracování.

Ve filmu se objevuje několik zajímavých prvků. Bergman nechává během rozhovoru Voglera s Rakel proměnit nehybně sedící Annu v malé děvčátko. Dochází tak ke zvýraznění vztahu mezi Rakel a Annou, matkou a dcerou. Rovněž při Voglerově vzpomínce na dětství a okamžik, kdy se zrodila jeho

35 Režisér Ondřej Elbel plánoval použít úryvky z živého vysílání Českého rozhlasu Vltava nebo některé švédské stanice. (Suchá 2010 : 8)

fascinace divadlem, vidí divák malého chlapce krčícího se u světla reflektoru. Jakoby se tedy objevovali oni démonové či andělé divadla, o kterých se Vogler zmiňuje v jednom ze svých monologů.

V Bergmanově filmu dochází i k nenápadným proměnám scény. Mění se zadní dekorace stojící za gaučem, židlemi a několika paravány. Postupně dochází i k úbytku jednotlivých kusů nábytku. Na konci filmu zůstává na scéně pouze Voglerův režijní stolek s židlí a dvěma paravány. V zadní části jeviště je dekorace či prospekt cihlové zdi. Divákovi pak může připadat, že rozhovor mezi mužem a oběma ženami trval nečekaně dlouho, dokonce i více dní. Svět postav se zastavil, ale svět scény se nepřestal proměňovat. V inscenaci *Po zkoušce* k proměnám scény nedochází, i vzhledem k prostoru Divadla U stolu by neměly žádoucí efekt. Výhodou tohoto prostoru je ale možnost intenzivnější komunikace mezi herci a publikem. Herci si zde mohou dovolit hrát na detail. Ve většině kreací v tomto prostoru tak nalezneme důraz na herecký projev. Nejinak tomu je i v inscenaci Ondřeje Elbela. Najdeme v ní řadu momentů, jejichž náplní je nejen situační a slovní komika, ale také vypjatější herecké jednání, k němuž se herci dostávají.

Vtipnou částí inscenace je okamžik, kdy si dají Anna s Voglerem pauzu a odcházejí do foyer divadla, kde si zapálí cigaretu. Diváci zůstávají potmě sedět v sále a pomocí reproduktoru poslouchají rozhovor, který se odehrává hned ve vedlejší místnosti. Inscenátoři tak porušili základní divadelní konvenci, že představení probíhá, když je na jevišti přítomen alespoň jeden herec a v hledišti alespoň jeden divák. Ze sledování divadelního představení se na chvíli stává poslech rozhlasové hry. Dvojici ve foyer navštíví i několikrát Voglerem zmiňovaný herec Peterson, což bezesporu provokuje divákovu fantazii. Jak jmenovaný herec vypadá, skutečně tam někdo kolem Anny a Voglera prochází?

Zmenšený model scény s papírovými figurkami představujícími postavy hry je jednou z rekvizit umožňujících zajímavé rozehrání hry. Příkladem může být situace, během níž Vogler manipuluje s figurkou představující Annu, která se podle pohybů figurky pohybuje. Jsou režiséři despotové, kteří s herci pouze manipulují jako s loutkami? Humorným vrcholem této sekvence je, když loutka udělá pohyb, který herečka není schopna zopakovat. Vše je dohráno

přes vyčítavý pohled herečky směrem k režisérovi. Ve filmu žádný zmenšený model scény není. A situace, v níž režisér radí herečce, co má dělat během konkrétního monologu, není tolik rozehrána. Filmový čas je pomalejší a jednotlivé situace nejsou tak rozpohybované. Divadelně zajímavým prvkem je zapínání a vypínání rádia a světla pouhým fouknutí a lusknutím. Dochází tak ke zvýraznění režiséra jakožto člověka, který svýma neviditelnýma rukama vše v divadle ovládá.

Inscenační tým *Po zkoušce* však zajímavě pracuje s propojením přítomnosti a minulosti. Přítomnost představuje rozhovor Voglera s Annou, minulost pak jeho setkání s Rakel. Toto propojení je založeno na několika detailech. Anna si v první části inscenace vytáhne kosmetickou taštičku a upracuje si svůj vzhled. Rakel si během svého výstupu zmíněnou taštičku vypůjčí a také se upraví. Jsou si matka s dcerou podobny víc, než se na první pohled zdá? Ke kladné odpovědi směřují diváka další detaily. Když se Anna rozčílí, třepotá nervózně rukama, to stejné v rozčílení udělá i její matka Rakel. V Bergmanově filmu je podobnost mezi matkou a dcerou vyjádřena skrze Voglera, který o ní mluví.

Nejzajímavějším posunem inscenace od filmu je závěrečná situace, v níž se objeví obě ženy najednou, režisér stojí uprostřed. Repliky, které ženy říkají, patří ve skutečnosti Anně. Tím, že je říkají obě ženy současně, působí celá situace jako představa Voglera, před nímž se promluvy Anny a Rakel překrývají. Jedna žena mu splývá s druhou, jako by to celé bylo déjà vu. Jako by to, co říká Anna, kdysi říkala i Rakel.

6 SCÉNICKÁ VARIACE BUÑUELOVA FILMU *NENÁPADNÝ PŮVAB BURŽOAZIE* V DIVADLE REDUTA

„Filozofické „úsměvně zkázonosné“ capriccio o nezdařených večírcích je tudíž pronikavou studií pospolité lidské povrchnosti a úplného „rozmarného“zapomenutí hlubších životních orientací.“

Jiří Cieslar (Luis Buñuel, 1987, s.81)

6.1 Buñuelův film *Nenápadný půvab buržoazie*

Luis Buñuel natočil film *Nenápadný půvab buržoazie* v roce 1972. Inspirací pro film mu byla příhoda kameramana Silbermana, který pozval přátele na večeři, ale zapomněl to říct své manželce a když hosté přišli, byl zrovna pryč a manželka byla již po večeři a v županu. Přerušení něčeho započatého nebo domluveného se ve filmu stalo základním motivickým i stylistickým principem a *„v ději se uplatňuje ve formě překážek, které zabraňují šestici přátel poklidně prožít společný večer u hodovního stolu.“*[36] Jejich snaha ve filmu nikdy nedojde cíle.

V prvním případě si manželé Sénéchalovi špatně smluví datum schůzky. Přátelé přijdou na večeři, ale hostitel není doma a jeho manželka je překvapená. Jejich další kroky vedou do restaurace, kde je vystaveno mrtvé tělo jejího majitele a přátelé opět spolu nepovečeří. K dalšímu nenaplněnému setkání dochází, když manželé Sénéchalovi se nechtějí dát rušit z milostných hrátek, proto nechají své přátele čekat a ti po chvíli odejdou. Příští večer jejich setkání přeruší příchod družiny důstojníků a hned další schůzku přeruší policie, která chce společnost zatknout za pašování drog. Poslední dějové přerušení se odehraje ve velvyslancově snu.

Významné je i přerušování linie filmu pomocí tří relativně samostatných prvků, kterými jsou tři sny, tři nezávislé příběhy a tři metaforické scény s motivem polní cesty. *„(Ve filmu, nedoprovázeném hudbou, „zazní“ i trojí vpád zvuku, kdy hovory postav jsou přehlušeny nadreálně zesíleným záhadným*

36 Cieslar, Jiří. *Luis Buñuel.* Praha : Československý filmový ústav, 1987, s. 78.

lomozem, jekotem sirén a zvukem tryskového letadla.)"[37]

Buñuel ve filmu ukazuje šestici přátel, jejichž hlavním cíle je ukojit své potřeby – hlad, sexuální přání, touhu po pomstě, po penězích, po moci – a zůstat přitom čistým a úctyhodným občanem, to je však narušováno například sny, které o společnosti prozradí víc, než by si jejich majitel přál. Zcela pochopitelný svět s jasnými pravidly je destabilizován.

6.2 Analýza inscenace

Inscenace *Nenápadný půvab buržoazie* je volnou adaptací Buelovy poetiky. Název inscenace sice odkazuje ke konkrétnímu Buñuelovu filmu, inscenace je však skrumáží témat a motivů vycházejících z celé Buñuelovy tvorby. Základní dramatickou okolností a pojítkem celé inscenace je setkání přátel okolo hodovního stolu. Tak tomu je i v Buñuelově filmu. Inscenátoři pracují i s dalšími filmovými motivy, mezi něž patří pohřeb, válka, drogy, nedodržování konvencí spojených s večeří, zdůraznění tělesných prožitků nebo motiv kněze. Zároveň pracují se sny a snovými představami, tak jak je to nejen pro film *Nenápadný půvab buržoazie*, ale pro celou Buñuelovu tvorbu charakteristické.

Vzhledem k rozvolněné struktuře inscenace, nelze hovořit o konkrétní dějové lince, natož hlavním hrdinovi. Jednotlivé postavy mají pouze fragmentární charakter, hlavní hrdina se tedy rozmělňuje v hrdinu kolektivního, zastupujícího celý lidský druh. Pohlaví postav jako by přitom nehrálo významnou roli, neboť obecné schematické charaktery jsou bezpohlavní. Je zřejmé, že na konečné podobě inscenace mají značný podíl sami herci, jelikož většina situací vzniká na základě improvizací na zadané téma.[38] Nadto jsou ve scénáři repliky přiřazovány přímo konkrétním hercům, nikoli postavám. Jedinou výjimkou je scéna *Večírku*, ve které se objevují jména jako Alice, Isabela, Simona apod. Jedná se o jména postav z Buñuelových filmů.

Herci mají v inscenaci vyrovnaný prostor. Někteří vynikají více

37 Cieslar, Jiří. *Luis Buñuel.* Praha : Československý filmový ústav, 1987, s. 79.

38 Dramaturgyně Dora Viceníková přiblížila vznik inscenace *Nenápadný půvab buržoazie* během jedné z hodin katedry Teorie a dějin divadla Masarykovy univerzity v Brně.

v nonverbálních sekvencích, někteří mají více mluvených monologických pasáží. Jiří Vyorálek jako jediný má monology dva, z toho jeden závěrečný. Ten navíc není líčením snu jak tomu je u ostatních, díky čemuž by mohl být Vyorálek vnímán jako zástupce samotného Buñuela.

Jediné, co z divadelního příběhu zůstává a pojí jednotlivé etudy, je téma. Herci a režisér tak mají maximální tvůrčí svobodu. Chybí charaktery, chybí děj, chybí divadelní iluze. Zůstávají obrazy, situace a pocity.

Z formálního hlediska se v etudách střídají dialogické sekvence s monology a němými scénami, které však výrazně převažují a nonverbální divadelní prostředky mají převahu nad verbálními. Inscenace je ve scénáři rozdělena do čtrnácti obrazů. První tři situace jsou téměř beze slov. I v případě, že herci něco říkají, jedná se především o krátké věty, či pouhá slova, jež je možné vnímat pouze jako jemné dokreslení situace či atmosféry, ale hlavní důraz je kladen na jednání mimoslovní. Tyto první tři scény jsou nazvané *Kar, Hladový číšník, Opíjení ženy*. Vzhledem k mimoslovnímu charakteru těchto scén vyznívá první delší a souvislejší monolog Zuzany Ščerbové, který se vyloupne z hluku téměř pantomimických etud až v osmnácté minutě představení ve scéně nazvané *Nespokojenost*, o to silněji. Monolog sám nevyjadřuje pocity či charakter své mluvčí, nevysvětluje dění na scéně, ale vztahuje se k samotné formě inscenace. Jedná se o citaci z článku Jana Vedrala, jenž v něm vyjadřuje svůj kritický názor na dramatizování filmových předloh na divadle a hovoří o krizi dramatických umění.[39]

Podobných narážek na divadlo a divadelní skutečnost je v inscenaci hned několik. V další situaci příznačně nazvané *Petr se cpe novinami* si herci vycpávají kostýmy *Divadelními novinami* a během toho z nich Jiří Kniha cituje francouzská slova. V průběhu inscenace donesou herci na stůl divadelní cenu Thálie a citují scénu z *Našich furiantů* o zaplacení účtu. Zároveň výtvarné řešení inscenace připomíná spíše zákulisí (kulisy obrácené podpůrnými stojkami

39 Citovaná pasáž Vedralova článku: *„Repertoárová pandemie scénických předělávek populárních filmů je dalším symptomem povážlivého stavu oboru umělecké práce, který byl po desetiletí označován jako „dramatická umění“. Při vší proměnlivosti uměleckého provozu a přesunech kulturních potřeb společnosti je poněkud protimluvné, když se některé činoherní soubory namísto pěstování dramatického umění zabývají deekranizací filmů a činoherním prováděním hudebně dramatických děl. Má to několik příčin, ale také řadu důsledků.“*

směrem do publika). Divadelní iluze je odhalena, narušena a překonána.

Další situace je nazvaná *Sen o otci*. Pozornost je upřena na Jana Hájka, který vypráví hrůzný sen o mrtvém otci, který jej pronásleduje. Po celou dobu scény Hájek drží v ruce urnu, aby na konci snědl otcův popel. V pořadí sedmá situace *Raut* je opět nonverbální a herci si během ní pochutnávají na svých vlastních výkalech. Vše vyústí v další sen, tentokrát *Sen o vlaku* vyprávěný Jiřím Knihou.

Následující situace je jako jediná složená z citací z filmů Luise Buñuela. Nejprve je citován *Nenápadný půvab buržoazie*. Inscenátoři se ale nezaměřují pouze na tento film, další citace jsou z vrcholného Buñuelova filmu *Anděl zkázy*.

„Filip: *Co říkáte téhle situaci?*

Stanislav: *Já opravdu nevím, co si mám o tom myslet. Připadá mi to nepravděpodobné.*

Milan: *Mně dělá starost, že se to nikomu nezdá divné.*

Simona: *Já musím domů. Děti si už jistě dělají starosti. Půjdeš také Alice?*

Alice: *Ještě ne. Co bych tak brzo ráno dělala na ulici?“*[40]

Po *Večírku* následují situace *Střílení,* po které má monolog Jiří Vyorálek. V situaci *Společenské hry* herci hrají hru Kdo vypadne z kola ven a během ní Jan Hájek vysvětluje pravidla správného stolování. Následující pasáž nazvaná *Restaurace* je nejdelší v celé inscenaci. Na stole stojí cena Thálie a na konci se citují již zmínění *Naši Furianti*. Významná je v této situaci citace dalšího Buñuelova filmu *Přízrak svobody*. Dita Kaplanová hledá svoji kabelku a při jejím popisu drží v ruce právě zmiňovanou kabelku a vytahuje z ní vyjmenovávané věci, aniž by si uvědomila, že je to ona. Podobným způsobem je ve filmu *Přízrak svobody* hledaná ztracená holčička.

Následuje *Petřin sen*, jejímž obsahem je výňatek z části textu Rechnitz[41]

40 BUÑUEL, Louis, Jean-Claude CARRIÉRE, Dora VICENÍKOVÁ a Jan MIKULÁŠEK. *Nenápadný půvab buržoazie.* Brno: Reduta, 2012, 8-9.

41 Tento text je mj. Inspirovaný Buñuelovým filmem *Anděl zkázy*

Elfriede Jelinekové, *„jenž vypráví o skutečném nacistickém masakru Židů na zámku hraběnky Margit von Bathyányové“*.[42] Církevní motiv, který je rovněž pro Buñuelovu tvorbu typický, je obsažen v závěrečné scéně nazvané *Kokain,* ve které se herci převléknou za kněží a abatyše a šňupou kokain. Monolog Jiřího Vyorálka doprovázející scénu s kokainem je inspirován knihou Carla Gustava Junga *Duše a Člověk*. Poslední slova, respektive povzdech nad lidským pokolením, patří Ditě Kaplanové.

První čtyři scény jsou od sebe odděleny výraznými světelnými i hudebními předěly, od čtvrté scény je většina herců na jevišti a tyto hromadné scény na sebe plynule navazují bez výrazných předělů, přelévají se jedna v druhou. Schéma těchto hromadných scén, obsahujících z větší části již zmiňované nonverbální etudy na pomezí klauniády a grotesky, je velmi podobné. Společné rozehrávání a obměňování etud je vždy na chvíli narušeno monologem jednoho z herců, který vypráví svůj sen. Pohled diváků je v tu chvíli zaměřen na daného herce. Ostatní se seskupí do jednoho místa, popřípadě dotvářejí (např.: stahováním ubrusu ze stolu apod.) vizuální stránku slovnímu obsahu, ilustrují ji. Samotné etudy zpravidla začíná rozehrávat jeden herec, ke kterému se ostatní postupně přidávají.

Scéna je tvořena bílými stěnami, které díky stojkám, jež je podepírají, připomínají spíše prostor zákulisí. Na zadní stěně je nápis faux pas a nabílená fotografie bývalého prezidenta Václava Klause. Ze stropu visí skleněný lustr. Uprostřed pomyslné místnosti stojí dlouhý stůl s bílým ubrusem, kolem kterého se odehrává veškerá herecká akce.

Výrazná je i hudební složka inscenace, písně Jacquesa Brella (Les Bourgeois – Měšťáci; La valse a mille temps), Chopinovy a Mozartovy skladby nebo Proč bychom se netěšili z *Prodané nevěsty*.

6.3 Komparace filmu *Nenápadný půvab buržoazie* a jeho scénické variace na základě vybraných situací

42 BERNÁTEK, Martin. „Přízrak morálky, fáma svobody: Rozklad společnosti a ručitelé její soudržnosti.“ In. *A2*. Roč. 8, č. 19 (12.9.2012), s. 15.

Vytvořit komparaci Buñuelova filmu s inscenací *Nenápadný půvab buržoazie* se jeví jako nesnadný úkol, jelikož se inscenátoři nechali dílem Luise Buñuela pouze inspirovat, aby vytvořili zcela původní inscenaci. Lze ovšem vyčíst silnou inspiraci poetikou tohoto španělského filmového režiséra. Objevuje se v ní řada motivů, s nimiž inscenátoři pracovali na základě shlédnutého filmu. Patří sem například filmová scéna s gangstery, která je *„na jevišti transformována v sebevražednou sekvenci, v níž se její účastníci – za doprovodu sentimentálního francouzského šansonu – sami zastřelí revolverem, ale vzápětí ožijí: jako perpetum mobile.“*[43] Pomyslný „dance macabre“ je výrazným divadelním obrazem, který poukazuje na samozřejmost s jakou dnešní společnost přijímá vraždění. Filmová večeře v restauraci, během níž je vystaveno tělo nebožtíka, je další pasáží, která je v inscenaci zcela nově zpracována.

Nenápadný půvab buržoazie v Redutě je intelektuální hříčkou i zprávou o znepokojujícím stavu společnosti. Hříčkou pro ryze divadelní publikum se stává skrze citovaný článek Jana Vedrala, který vytváří kontrapunkt k samotnému titulu inscenace a tvůrčí tým jeho využitím jasně dává najevo svůj názor na problematiku uvádění filmových předloh na jevištích.

Jinou ryze divadelní narážkou je čtení rádoby odborných pojmů z divadelních novin:

> *„Jiří K.: …habaděj, papaláš, terminus, technicus, přehršel, faux pas, šansoniér, …“*[44]

Dále vycpávání oblečení divadelními novinami. Jsou divadelní noviny dobré pouze k vycpávání oblečení? Nebo lze vnímat módní přehlídku vycpaného Petra Jeništy jako ukázku současného vkusu? Podobných divadelních obrazů provokujících divákovu fantazii k řadě asociací je v inscenaci mnoho.

---

43 KOLÁŘ, Jan. „Kdyby nebylo lidí, šlo by to jako po másle.“ In. *Divadelní noviny.* Roč. 21, č. 14 (4.9.2012), s. 4.

44 BUÑUEL, Louis, Jean-Claude CARRIÉRE, Dora VICENÍKOVÁ a Jan MIKULÁŠEK. *Nenápadný půvab buržoazie.* Brno: Reduta, 2012, 4.

Při placení za kuře vyrobené z gumy a nevypité pití (herci je nechtěně vylili ještě před tím, než se ho stačili napít) Jiří Vyorálek s Petrem Jeništo u rozehrávají scénu z *Našich Furiantů* a předhání se v placení účtu. V inscenaci jako by neustále docházelo ke střetu tradičních divadelních scén, tedy tradičních divadelních hodnot, s něčím novým, časem prozatím neověřeným. A scéna z *Našich furiantů*, nebo skladba z *Prodané nevěsty* jsou toho důkazem. Inscenátoři narážejí i na divadelní ocenění (na stůl je přinesena cena Thálie) a divadelní noviny. Mají tyto atributy divadelní odbornosti a nejvyššího ocenění pro tvůrce smysl, nebo chtějí ukázat, že tvorba divadelních inscenací má být o něčem jiném?

Všechny výše citované pasáže provokují více publikum složené z odborníků a příznivců divadla. Na druhou stranu i laické publikum může inscenace oslovit vzhledem k nepřebernému množství vtipů a gagů, často však s mrazivým podtextem. Hned první situace nazvaná *Kar* je pro diváka znajícího brněnské divadelní zákulisí provokující, jelikož ten, na jehož smrt se v první scéně čeká je režisérův otec Ondřej Mikulášek.

Řada situací je vizuálně působivá. *Petřin sen* je nejvýraznějším dokladem obrazivosti celé inscenace. Petra Bučková ve svých bílých šatech, snad svatebních, stojí sama před přední stranou stolu a vypráví o své zálibě v zabíjení lidí. Ostatní herci jsou schovaní pod stolem. Střelba na lidi je vytvořena slovem „prásk“ a odhazováním židlí od stolu. Herečka dál popisuje celý masakr:

> *„Petra: ... Naházeli jsme je dovnitř, jednu oběť přes druhou, masu lidí, vůbec jich nebylo tak málo, otázka zněla: jak umístím co největší počet lidí v co nejmenším prostoru. Odjíždíme limuzínami, ...“*[45]

V tu chvíli je herci sedícími pod stolem z velkého stolu přeplněného všemožným nádobím, oblečením, pokrčenými novinami, krabičkami od cigaret, křupkami a jinými věcmi, pomalu stahován ubrus připomínající dlouhou limuzínu odvážející všechen nepořádek pryč. Herečka sedící na zemi

45 BUÑUEL, Louis, Jean-Claude CARRIÉRE, Dora VICENÍKOVÁ a Jan MIKULÁŠEK. *Nenápadný půvab buržoazie.* Brno: Reduta, 2012, s.12.

před stolem pokračuje:

> *„Petra: Odjíždíme do Švýcarska. Už je klid, ve Švýcarsku byl vždycky klid, konečně se zas můžu věnovat svým miláčkům, závodním koním. Miluju koně.“*[46]

Během této promluvy ji obklopí tři ladně ležící herci, kteří představují koně, hereččinu velkou lásku. Petra Bučková pak jemně upije z hrnečku a z koutku úst ji teče kapka krve. Celý výjev je napůl snem v mlze, napůl živým obrazem krutosti.

Podobných vizuálně působivých obrazů je v inscenaci více. Patří k nim i závěrečný obraz, v němž se herci převlečení za katolické duchovní a abatyše zpomaleně pohybují, rozhazují bílý prášek nad hlavu, modlí se, válí se po stole, točí se dokola. Z jejich postav jsou vidět jenom kontury. Jiří Vyorálek vypráví sen. Na jevišti jako by se odehrávaly dva časy najednou. Ten, v kterém kněží šňupou kokain a ten, v němž je vyprávěn příběh.

Práce s více významovými rovinami současně se objevuje například i v situaci nazvané *Společenské hry*, v níž je nejprve rozehrána hra na slepou bábu. Herci roztočí Petru Bučkovou, a poté si jí přestanou všímat. Po chvíli společnost začne hrát hru Kdo vypadne z kola ven. Chodí kolem stolu a jakmile Jan Hájek tleskne, posedají si na židle, a ten, který nesedí na židli, vypadává ze hry. Současně s tím je z reproduktoru slyšet Hájkův hlas poučující přítomné o pravidlech správného stolování. Na divákovi pak je, aby si jednotlivé fragmenty spojil a vyložil po svém. Obraz ukazuje vyloučení nepohodlného jedince ze společnosti, staví proti sobě infantilnost hry, které se společnost účastní, a pravidla etikety. Společnost po vyslechnutí pravidel bude vědět, jak má správně stolovat, přesto ale bude schopna vystavit jedince urážce a potupení a bude naprosto ignorovat jeho bezradnost.

Buñuel narušuje divákovu pozornost ve chvíli, kdy se do vyprávění vkrádá sen a divák o něm ještě neví. Herci v Mikuláškově *Nenápadném půvabu buržoazie* vždy explicitně oznámí, že vypráví sen. Ten se tak stává jasně

46 BUÑUEL, Louis, Jean-Claude CARRIÉRE, Dora VICENÍKOVÁ a Jan MIKULÁŠEK. *Nenápadný půvab buržoazie.* Brno: Reduta, 2012, s. 12.

oddělenou částí inscenace. Mikulášek ale diváky znejišťuje prolnutím více prvků najedou, metaforickými obrazy (střílení, během kterého herci ožívají, aby mohli znovu umřít) a citováním dalších Buñuelových filmů nebo známých písní, v kterých mohou, ale také nemusejí, diváci odhalit další významy.

Základním konceptem filmu *Nenápadný půvab buržoazie* je realistický postup vyprávění příběhu, který je však doplněn o nečekaná na první pohled nesmyslná přerušení, která jsou zpočátku logicky zdůvodněna. S postupem děje se příběh čím dál tím více destruuje, přerušení dodávají filmu cyklický charakter. Navíc od poloviny *Nenápadného půvabu buržoazie* se realita filmového časoprostoru začíná propadat do snové nadreality. Jednotlivé situace filmu jsou tedy nedokončené, neuzavřené.

Oproti tomu divadelní inscenace *Nenápadný půvab buržoazie* je tvořena uzavřenými vypointovanými situacemi. I snové pasáže tvoří oddělený a uzavřený celek. V Buñuelově filmu je dokonce „sen ve snu“, v inscenaci se s ničím podobným nesetkáme.

„Jean-Claude Carriére v knížce Vyprávět příběh píše, že v Nenápadném půvabu buržoazie jsou postavy jako ektoplazma, nemají pevný – a už vůbec ne psychologický – podklad.“[47] Na druhou stranu z filmu se dozvíme alespoň fakt, že šestice přátel patří do tzv. „vyšších společenských kruhů“. Postavy Mikuláškovy inscenace nemají konkrétní společenský status. Kostýmově by bylo možné rozdělit herečky. Petra Bučková v dlouhých bílých šatech připomíná nevěstu, což vytváří kontrast hned v úvodní scéně pohřbu, nebo ženu, která jde na ples, či jinou honosnou slavnost. Zuzana Ščerbová oblečená v upnutých a krátkých šatech s hlubokým dekoltem je jejím protikladem. Na základě kostýmu ji lze označit za prostitutku nebo lascivní ženu. Dita Kaplanová má béžový kostýmek, dvojci žen doplňuje střídmým oblečením. Herci jsou pak oblečeni v různě barevných kostýmech.

47 KOLÁŘ, Jan. „Kdyby nebylo lidí, šlo by to jako po másle.“ In. *Divadelní noviny.* Roč. 21, č. 14 (4.9.2012), s. 4.

7 SROVNÁNÍ VYBRANÝCH SCÉNICKÝCH VARIACÍ FILMOVÝCH PŘEDLOH

Tvůrci analyzovaných inscenací pracovali s filmovou předlohu nebo jejím scénářem různými způsoby. U některých z nich pak lze odhadnout, z jakého důvodu si zvolili konkrétní film k vytvoření jeho scénické variace. Režisér Vladimír Morávek si jako jediný ze jmenovaných inscenátorů vybral filmovou předlohu, aby se na jejím základě mohl vyjádřit ke konkrétnímu historickému období. Film *Lásky jedné plavovlásky*, natočený v roce 1965, mu poskytl jedinečnou možnost vyjádřit paralelu mezi příběhem postavy filmu a atmosférou doby roku 1968. Očekávání a následné zklamání hlavní hrdinky Anduly je v inscenaci přirovnáno k iluzím a deziluzím československého národa, což inscenátoři podpořili dobovou módou, hudbou a společenským kontextem. Časový odstup jim zároveň poskytl možnost reflexe dané doby. Inscenaci je pak možné chápat také jako pomyslné vyrovnání s obdobím totality a falešnou nadějí šedesátých let. Morávek konfrontaci s dobou, kterou zažil pouze jako dítě, využil rovněž k nepřímému generačnímu dialogu se svým otcem skrze citaci jeho dopisu.

Tvůrci inscenace *Po zkoušce* vycházeli z filmového scénáře, který můžeme na základě několika charakteristických rysů vnímat jako vhodný text pro divadelní zpracování. Celý děj snímku se totiž odehrává na jednom místě, jímž je jeviště. Tématem scénáře je vztah herce a režiséra. Postavy jsou lidmi, kteří k divadlu jako takovému, neodmyslitelně patří. Před divadelními tvůrci, kteří se rozhodnou zpracovat tuto filmovou předlohu, stojí text, který není nutné výrazněji upravovat.

Inscenátoři *Nenápadného půvabu buržoazie* brněnské Reduty vycházejí pouze z dílčích motivů filmu, které autorsky zpracovávají. Inspirací je jim poetika Buñuelových děl.

Režisér Jiří Honzírek ve své inscenaci pracuje s upraveným filmovým scénářem *Idiotů*, ve kterém je ponechána většina filmových situací, ale konec a tím i celkové vyznění příběhu je radikálně upraveno. Téma se tak přesouvá k otázce morálnosti jednotlivých činů.

Vladimír Morávek se nechává inspirovat Formanovým způsobem práce s herci a sám jej během zkoušení inscenace využívá, čímž se přibližuje poetice filmu. Naopak režisér Jiří Honzírek se Trierovými filmovými postupy a snahou dosáhnout co nejsilnějšího pocitu pravdivosti neinspiruje. Trier kladl ve svém filmu důraz na práci s hercem, inscenace *Idiotů se* však zaměřuje spíše na formální prvky inscenace. Jan Mikulášek si z filmu Luise Buñuela vybírá motivy, které zpracovává novým a osobitým způsobem na základě improvizace herců. Základním východiskem je pro něj setkání skupiny lidí u společné hostiny. Inscenační tým se ale nesnažil o doslovný přepis filmu, *„jde spíše o volnou adaptaci Buñuelovy surrealistické poetiky, která je tak předobrazem každé naší scény.“*[48] Podstatným rysem inscenace jsou pasáže, v nichž je vyprávěn sen. Avšak nepracuje se s nimi na základě stejného principu jako ve filmu. Film překvapuje nečekaným odklonem reality do snové skutečnosti. V inscenaci je snová pasáž slovně uvozena. Ani charakteristický akt přerušení, se kterým Buñuel ve filmu pracuje, nebyl v inscenaci použit. V ní jsou jednotlivé situace řazeny za sebe bez vzájemné vazby. Pojítkem mezi inscenací a Buñuelovým filmem je parafráze dílčích motivů (pohřeb, válka, drogy, motiv kněze atd.), snaha o divadelní vyjádření poetiky španělského režiséra, traktování nadreálných obrazů a citace několika Buñuelových filmů.

Buñuel filmem kritizuje morálku vyšší společenské vrstvy. Mikulášek naopak poukazuje na zvrácenost a nepochopitelnost určitého způsobu chování, který však není spojen pouze s jednou konkrétní společenskou vrstvou.

Ondřej Elbel vychází při tvorbě inscenace pouze z filmového scénáře. Na rozdíl od Mikuláškova *Nenápadného půvabu buržoazie* se u něj neobjevují žádné citace z dalších Bergmanových filmů, ani nezohledňuje dobu, v níž film vznikl. Ať už scénicky, kostýmově nebo hudebně, natož společensko-politickým kontextem, jako tomu bylo u Morávkových *Lásek jedné plavovlásky – Plavovlásek jedné lásky*. Rozdíl mezi filmovým a divadelním zpracováním spočívá ve schopnosti inscenátorů navrátit do Bergmanova díla odlehčenost a nadhled.

48 SUCHÁ, Lenka. „Brněnská Reduta se vysmívá měšťácké morálce a pokrytectví.“ In: *Deník.cz* [online]. Dostupné z WWW: <http://m.denik.cz/denik/c/obrazem-reduta-se-vysmiva-mestacke-moralce-a-pokrytectvi-20120605-7r4p.html> [cit. 21.5. 2013]

ZÁVĚR

V roce 2010 došlo v současném českém divadle k výraznému nárůstu scénických variací filmových předloh. Jedním z důvodů zařazení filmového titulu na repertoár divadla je nalákání většího množství diváků na známý titul a s tím související zvýšení tržeb divadla. Dalším důvodem je snaha tvůrců převést do divadelní podoby zajímavé téma nebo scénář s kvalitními dialogy. V případě většiny uvedených brněnských inscenací nebyl pro tvůrce ekonomický důvod ten nejdůležitější.

Hlavním cílem práce bylo reflektovat rozdílnost přístupu režisérů k filmovým předlohám na základě těchto čtyř vybraných inscenací brněnských divadel: *Lásky jedné plavovlásky – Plavovlásky jedné lásky* Divadla Husa na provázku v režii Vladimíra Morávka, *Idioti* HaDivadla v režii Jiřího Honzírka, *Po zkoušce* Divadla U stolu v režii Ondřeje Elbla a *Nenápadný půvab buržoazie* divadla Reduta v režii Jana Mikuláška.

Hlavní rozdíl mezi způsoby zpracování filmové předlohy spočíval v rozhodnutí inscenátorů, nakolik budou věrni její textové části. Nejradikálněji a nejvýrazněji přistupoval ke zpracování filmové předlohy Jan Mikulášek v inscenaci *Nenápadný půvab buržoazie*. Film *Nenápadný půvab buržoazie* a ostatní Buñuelova díla se stala pro tvůrce pouze inspirací. Divák neznající tvorbu španělského filmového režiséra sleduje inscenaci poukazující na zvrácenost a nepochopitelnost určitých způsobů chování současné společnosti. Divák znající snímky Louise Buñuela se navíc může bavit hledáním filmových odkazů a motivů vyskytujících se zde. Další vrstvu pak tvoří ryze divadelní narážky a vymezení se tvůrců vůči české klasice.

Na rozdíl od Mikuláška Vladimír Morávek v inscenaci *Lásky jedné plavovlásky – Plavovlásky jedné lásky* zachoval příběh filmu. Způsob zkoušení pak ovlivnil výslednou podobu scénáře, do něhož byly navíc vloženy další textové pasáže rozšiřující a z části i proměňující původní téma zklamané lásky na reflexi a vyrovnání se československé společnosti se zničenou nadějí roku 1968. V druhé verzi Morávek pozměnil sled příběhu, na začátek inscenace dal příchod Anduly do bytu Mildových rodičů, tato scéna se pak stala rámcem.

Filmový příběh se režisérovi Vladimíru Morávkovi stal základem pro vyjádření vlastního pohledu na danou dobu rovněž skrze dobové dopisy, prohlášení a jiné dokumenty. Princip simultaneity, který v inscenaci využívá, mu umožňuje rozehrávat paralelní děje, jež jsou kontrastní. Dalším výrazným prvkem inscenace je hudební složka, která vytváří předěly, rytmizuje situace, zároveň však nese nové významy.

Jiří Honzírek v inscenaci *Idioti* vychází ze scénáře obsahujícího skoro všechny filmové scény, jejichž časová posloupnost je zachována. Jediným, ale zato výrazným odklonem od filmové předlohy, je vražda jedné z postav. Proměňuje se tím celkové vyznění příběhu.

Inscenace *Po zkoušce* Ondřeje Elbla se nejvíce přibližuje podobě filmové předlohy. Rozdíl mezi nimi spočívá v žánru, v kterém jsou zpracovávány. Inscenace je na rozdíl od filmu komedií. Proměna žánru by mohla znamenat výraznou změnu, ale není tomu tak, protože Buñuel psal scénář s vidinou jeho komediálního zpracování. Výsledné filmové drama nebylo jeho původním záměrem.

Inscenace divadelních tvůrců, kteří čerpají z filmové předlohy především inspiraci, překračují její pomyslné hranice, zpracovávají a otevírají ji možnostem výraznější interpretace, jsou nejosobitější. Mikuláškův *Nenápadný půvab buržoazie* obsahuje hned několik vrstev, které divák může v inscenaci sledovat. Jednou z nich jsou motivy jednotlivých situací a způsob jejich zpracování. Zná-li divák Buñuelovy filmy, zaujme jej způsob, jak se v inscenaci projevuje jeho poetika a jak jsou citovány konkrétní pasáže z jeho filmů. Diváci orientující se v divadelním prostředí mohou vnímat též vymezení tvůrců vůči problematice uvádění scénických variací filmových předloh.

U Vladimíra Morávka je zřejmý velký důraz na myšlenku, kterou má inscenace nést. Rozšíření o kontext doby posouvá pomyslné hranice filmu tvořené časem jeho vzniku a nemožností reflektovat bez časového odstupu svou dobu.

Ani jedna z analyzovaných inscenací není pouhou nápodobou filmové předlohy. Pokud se od ní inscenátoři výrazněji odklonili, nikdy to nebylo bez opodstatnění a bez jasného záměru. Vladimír Morávek chtěl ukázat deziluzi

nedávné minulosti Československa, Jan Mikulášek vytvořil poctu Luisi Buñuelovi a současně s tím vyjádřil svůj názor na vytváření filmových předloh. I v inscenaci *Po zkoušce* se tvůrci odklonili od způsobu zpracování filmu, i když nikoliv výrazně.

Pouhá nápodoba filmu by byla zbytečná, výrazná myšlenka a záměr, díky kterému se tvůrci rozhodnou předlohu nově zpracovat, opodstatňuje smysl jejího vzniku. Poté už záleží pouze na tom, jak originálně a na jaké umělecké úrovni se tvůrcům podaří záměr a hlavní myšlenku inscenace sdělit.

LITERATURA

BERGMAN, Ingmar. *Obrázky.* Praha: Havran, 2002.

BORDWELL, David. *Umění filmu : úvod do studia formy a stylu.* Praha: Nakladatelství Akademie múzických umění, 2011.

BUÑUEL, Luis. *Do posledního dechu.* Praha: Bookman, 2004.

CIESLAR, Jiří. *Luis Buñuel.* Praha: Československý filmový ústav, 1987.

DERFLER, František. *Texty III. Divadlo U stolu, scéna Centra experimentálního divadla 2006 – 2011.* Brno: Centrum experimentálního divadla, 2011.

EJZENŠTEJN, Sergej Michajlovič. *O stavbě uměleckého díla.* Praha : Československý spisovatel, 1963.

(en) „Lásky jedné plavovalásky.“ In: *Video Plus*. Roč. 4, č. 7 (1995), s. 41.

FILA, Kamil. „Projekt 100.“ In: *Cinema*. Roč. 18, č. 1 (2008), s. 56.

FISCHER, Petr. „Film v divadle, divadlo ve filmu.“ In. *Hospodářské noviny*, 2009, č.117, s.11

GAJDOŠÍK, Petr. „Nalézt v sobě idiota.“ In: Home Cinema. Roč. 2, č. 1 (2007), s. 61.

HAMES, Peter. *Československá nová vlna.* Londýn: Wallflower Press, 2005, 344 s.

KALIN, Jesse. *Ingmar Bergman a jeho film.* Praha: Casablanca, 2007.

KYROU, A. *Luis Buñuel.* Praha : Orbis, 1965.

LANGPAULOVÁ, Edita. „Trierovy fikční světy.“ In: *Cinepur*. Č. 55 (1.2. 2008), s. 006-007.

LEHMANN, Hans- Thies. *Postdramatické divadlo.* Bratislava: Divadelní ústav v Bratislavě, 2007.

MONACO, James. *Jak číst film.* Praha: Albatros, 2004.

PAVLOVSKÝ, Petr. „Neobhajitelný apriorismus.“ In. *Divadelní noviny,* 22.května 2012

PAVLOVSKÝ, Petr. „Divadlo a kinematografie. Konkurenti?“ In. *Divadelní*

noviny, Roč. 5, č. 3 (19960206), s. 1,4

PECHAR, Jaroslav. „Film na scéně divadla.“ In. *Acta scaenographica.* Roč. 5, č. 10 (1965), s. 196-199.

PROKOPOVÁ, Alena. „Projekt 100.“ In: *Cinema*. Roč. 13, č. 1 (2003), s. 82-89.

PŘÁDNÁ, Stanislava. *Miloš Forman : filmař mezi dvěma kontinenty.* Brno : Host, 2009.

PŘÁDNÁ, Stanislava, Zdena ŠKAPOVÁ a Jiří CIESLAR. *Démanty všednosti.* Praha: Pražská scéna, 2002, 387 s.

SCHEPELERN, Peter. *Lars von Trier a jeho filmy.* Praha : Orpheus, 2004.

STEHLÍKOVÁ, Karolína. „Film Recycled. Skandinávské filmy na českých jevištích.“ In: *Cinepur*. Č. 77 (2011), s. 82-85.

STEVENSON, Jack. „Lars von Trier – tvůrce pornografie?“ In: *Film a doba*. Roč. 49, č.4 (2003), s. 202-203.

ŠKVORECKÝ, Josef. *Všichni ti bystří mladí muži a ženy.* Praha: Horizont, 1991.

TRIER, Lars von. „Film je klon divadla : Říká dánský režisér Lars von Trier.“ In. *Divadelní noviny.* Roč. 14, č. 6 (20050322), s. 12.

VACEK, Patrik. „Kniha Bergma (filozofující).“ In: *Cinepur*. Č. 55 (2008), s. 38.

VEDRAL, Jan. „Filmový „mor“ na jevištích.“ In. *Divadelní noviny.* Roč. 21, č. 8 (17.4.2012), s. 12.

JAROŠ, Jan. „Jak přežít odcizení a bezohladnost.“ In. *Týdeník Rozhlas*. Roč. 13, č. 7 (20030203), s. 4.

ZICH, Otakar. *Estetika dramatického umění : teoretická dramaturgie.* Praha: Panorama, 1987.

Prameny

BERGMAN, Ingmar. *Po zkoušce.* /videozáznam/ Brno: U stolu, 2011.

BUÑUEL, Louise, Jean-Claude CARRIÉRE, Dora, VICENÍKOVÁ a Jan MIKULÁŠEK. *Nenápadný půvab buržoazie*. /scénář/ Brno: Reduta, 2012.

BORŮVKOVÁ, Vendula, C. Kominski, BURKHARDT, Ingoh BRUX a Lars von TRIER. *Idioti.* /scénář/ Brno: HaDivadlo, 2010.

FORMAN, Miloš, Ivan, PASSER a Jaroslav PAPOUŠEK. *Lásky jedné plavovlásky.* /videozáznam/ Brno: Husa na provázku, 2007.

FORMAN, Miloš – PASSER, Ivan – PAPOUŠEK, Jaroslav. *Lásky jedné plavovlásky – Plavovlásky jedné lásky.* /videozáznam/ Brno: Husa na provázku, 2012.

FORMAN, Miloš, Ivan, PASSER a Jaroslav PAPOUŠEK. *Lásky jedné plavovlásky – Plavovlásky jedné lásky.* /scénář/ Brno: Hus na Provázku, 2012.

MIKULÁŠEK, Jan – VICENÍKOVÁ, Dora. *Nenápadný půvab buržoazie*. /videozáznam/ Brno: Reduta, 2012.

TRIER, Lars von. *Idioti* /videozáznam/ Brno: HaDivadlo, 2010

After the rehearsal (Po zkoušce). Režie: Ingmar Bergman. Švédsko, 1984.

Idioterne (Idioti). Režie: Lars von Trier. Dánsko / Francie / Itálie / Nizozemsko, 1998.

Lásky jedné plavovlásky. Režie: Miloš Forman. Československo, 1965.

Le charme discret de la bourgeoisie (Nenápadný půvab buržoazie). Režie: Louis Buñuel. Francie / Itálie / Španělsko, 1972.

Programy

ELBEL, Ondřej. Po zkoušce. Divadlo U stolu, 2011.

BORŮVKOVÁ, Vendula. Idioti. HaDivadlo, 2010.

VRBOVÁ, Barbara. Lásky jedné plavovlásky. Divadlo Husa na provázku, 2007.

VICENÍKOVÁ, Dora. Nenápadný půvab buržoazie. Divadlo Reduta, 2012.

Recenze

BAĎURA, Pavel. „Lásky na Provázku.“ In: *Brněnský deník Rovnost.* Č. 257

(3.11. 2007), s. X.

BARTOŠOVÁ, Kateřina. „Ples, na který se všichni těšili.“ In. *Lidové noviny*. Roč. 20, č. 276 (27.11. 2007), s. 18.

BERNÁTEK, Martin. „Přízrak morálky, fáma svobody: Rozklad společnosti a ručitelé její soudržnosti.“ In. *A2*. Roč. 8, č. 19 (12.9.2012), s. 14-15.

ČECH, Vladimír. „Lásky jedné plavovlásky na divadle. Příběh ze 60. let pátrá po naší identitě.“ In: *Hospodářské noviny.* Č. 224 (19.11. 2007), s. 9.

ČECH, Vladimír. „Nenápadný půvab vulgarit může i zhnusit: Nenápadným půvabem buržoazie zašel režisér Jan Mikulášek příliš daleko, přesto je inscenace plná brilantních hereckých etud.“ In: *Brněnský deník*. Č. 142 (18.6.2012), s. 9.

FRÝBERTOVÁ, Tereza. „Brambory krájíme vidličkou : Lekce společenských mravů podle Mikuláška.“ In. *Svět a divadlo.* Roč. 23, č. 6 (2012), s. 8-12.

HŘEBECKÝ, Roman. „Plavovlásky po čtyřiceti letech. Divadlo je jiné než film. Morávek je jiný než Forman. Plavovláska je tmavovláska. Zážitek je to ale i tak.“ In: *Brněnský deník Rovnost*. Č. 22 (26.1. 2008), s. 28.

KOLÁŘ, Jan. „Kdyby nebylo lidí, šlo by to jako pomásle.“ In. *Divadelní noviny.* Roč. 21, č. 14 (4.9.2012), s. 4.

KOLÁŘ, Jan. „Lásky viděné z odstupu, ale i s láskou.“ In: *Divadelní noviny*. Roč.16, č. 22 (27.12. 2007), s. 5.

KŘÍŽ, Jiří P. „Idiot je uvnitř, chce ven – má rád společnost.“ In: *Právo: Jižní Morava.* Roč. 20, č. 19 (23.1.2010), s. 19.

KŘÍŽ, Jiří. P. „Skepse na úsvitu intelektuální naděje. Na scéně Husa na provázku ožil svět české trapnosti nehrdinů Lásek jedné plavovlásky.“ In: *Právo*. Roč. 17, č. 272 (22.11. 2007), s.13.

KŘÍŽ, Jiří P. „V brněnské Redutě o nápadné ošklivosti konzumu.“ In. *Právo.* Roč. 22, č. 135 (9.-10.6.2012), s. 21.

MACHALICKÁ, Jana. „Mikuláškova velká žranice: Folklór zvaný UNESCO. Buñuel v Brně a proč byl napsán Mein Kampf.“ In: *Lidové noviny.* Roč. 25, č. 137 (12.6.2012), s. 8.

MAREČEK, Luboš. „Brno, divadlo, autoři a klozet.“ In: *MF Dnes.* Roč. 18, č. 285 (7.12. 2007), s. C5.

MAREČEK, Luboš. „Forman, Morávek, plavovlásky a bruneta.“ In: *MF Dnes.* Roč. 18, č. 268 (16.11. 2007), s. E10.

MAREČEK, Luboš. „Lásky jedné plavovlásky.“ In: *MF Dnes*. Roč. 19, č. 4 (5.1. 2008), s. D 11.

MAREČEK, Luboš. „Udělají Formana, sní o Kunderovi. Brněnský Provázek převede na jeviště film Lásky jedné plavovlásky.“ In: *MF Dnes*. Roč. 18, č. 57 (8.3. 2007), s. C5.

MAREČEK, Luboš. „Zdařilý výlet do divadelní hysterie. Trochu přehrávaný, ale působivý.“ In. *Mladá fronta Dnes*. Roč. 21, č. 291 (16.12.2010), s. D8.

MIKULKA, Vladimír. „Nesnadné je být nenápadný: V Redutě zhmotnili sny Luise Buñuela.“ In. *Respekt.* Roč. 23, č. 26/27 (25.6.-8.7.2012), s. 71.

NĚMEC, Jan. „Deziluze lásky jedné plavovlásky. Vladimír Morávek se pustil do dalšího ambiciózního projektu.“ In. *Respekt.* Roč.18, č. 49 (3. - 9.12. 2007), s. 49.

PÁLENÍKOVÁ, Jana. „Podzim nenaplněných očekávání. Co nového v Brně.“ In: *A2*. Roč. 4, č. 7 (13.2. 2008), s. 10.

POLCAROVÁ, Simona. „Plavovlásky na Provázku prosím přisolit.“ In: *Brno Magazín*. Roč. 4, č. 25 (6.12. 2007), s. 8.

SLADKOWSKI, Marcel. „Idioti svázaní vlastními (b)řemeny.“ In: *Divadlení noviny*. Roč. 19, č. 4 (23.2.2010), s. 6.

SOUKUPOVÁ, Jana. „Přenesli na jeviště Buñuelův film. A nečekaně stvořili pravý zázrak.“ In: *Mladá fronta Dnes.* Roč. 23, č. 142 (18.6.2012), s. 13.

STULÍROVÁ, Markéta. „Husa na provázku uvádí hru Lásky jedné plavovlásky.“ In: *Brněnský deník Rovnost*. Č. 268 (16.11. 2007), s. VI.

STULÍROVÁ, Markéta. „Idioti Larse von Triera vykročí z nudy.“ In. *Brněnský deník Rovnost.* Č. 16 (20.1. 2010), s. 7.

SUCHÁ, Lenka. „Bergmanova hra uvede do divadelního zákulisí.“ In: *Brněnský deník Rovnost.* Roč. 124, č. 271 (23.11. 2010), s.8.

SUCHÁ, Lenka. „Minirecenze Rovnosti.“ In: *Brněnský deník Rovnost.* Roč. 124, č. 295 (21.12. 2010), s. 9.

ŠPRINCL, Jan. „Neděle byla už včera. Naštěstí.“ In: *Instinkt*. Roč. 6, č. 48 (29.11. 2007), s. 62.

VARYŠ, Vojtěch. „Měšťáci jsou jako prasata.“ In: *Týden.* Roč. 19, č. 26-27 (25.6. 2012), s. 88

ZAHÁLKA, Michal. „Krutý půvab: Brněnská Reduta uvedla groteskní adaptaci Buñuelova slavného filmu.“ In. *Hospodářské noviny.* Roč. 56, č. 120 (20.6. 2012), s. 10.

ZÁVODSKÝ, Vít. „Demonstrace ztráty našich iluzí.“ In: *Týdeník Rozhlas*. Roč. 18, č. 7 (5.2. 2008), s. 19.

ZÁVODSKÝ, Vít. „Divadlo. Obraz zklamaných nadějí.“ In: *Kam v Brně...* Roč. 52, leden (2008). - Příl. KAM. Roč. 14, č. 1 (2008), s. 12-13.

ZÁVODSKÝ, Vít. „Groteska odpudivá i děsivá.“ In. *Týdeník Rozhlas.* Roč. 22, č. 38 (2012), s. 20.

ZÁVODSKÝ, Vít. „Jsou idioti lidmi budoucnosti?“ In: *Kam v Brně.* Roč. 54, č. 9 (září 2010), s. 5-6.

ZÁVODSKÝ, Vít. „Odvrácená tvář divadla.“ In: *Týdeník Rozhlas.* Roč. 21, č. 4 (2012), s. 19.

Elektronické zdroje

DOSTÁLOVÁ, Tereza. „Idioti.“ In: *Studentský SAD* [online]. Č. 2 (2010) Dostupné z WWW: <http://studentskysad.blogspot.cz/2010/03/tereza-dostalova-idioti-idioti.html> [cit. 20.5. 2013]

DUBEC, Josef. „Idioti v HaDivadle.“ In: *Nekultura.cz* [online]. Dostupné z WWW: <http://www.nekultura.cz/divadlo-serial-mimoprazsky-rozcestnik/idioti-v-hadivadle.html> [cit. 8.3. 2013]

DUBEC, Josef. „Vymetání divadelních pavučin.“ In: *RozRazil Online* [online]. Dostupné z WWW: <http://www.rozrazilonline.cz/clanky/592-Vymetani-divadelnich-pavucin> [cit. 29.4. 2013]

GRÁFOVÁ, Jitka. „Morávek: Forman mi věří, přesvědčila ho Nuda v Brně.“ *Kultura Aktuálně.cz* [online]. Dostupné z WWW: <http://aktualne.centrum.cz/kultura/umeni/clanek.phtml?id=514575> [cit. 12.12. 2007]

GRÁFOVÁ, Jitka. „Plavovlásky odstartuje divadelní Perverzi v Čechách.“ *Kultura Aktualne.cz* [online].
Dostupné z WWW: <http://aktualne.centrum.cz/kultura/umeni/clanek.phtml?id=514167> [cit. 22.11. 2007]

GEJDOŠ, Pavel. „Provázek: Lásky jedné plavovlásky jako tenis.“ In: *České*

noviny [online]. Dostupné z WWW: <http://www.ceskenoviny.cz/magazin/divadlo_lit/index_view.php?id=283004> [cit. 21.11. 2007]

JANIČATOVÁ, Miroslava. „Bergmanovo alter ego na prknech Divadla U stolu.“ In: *Divá báze.cz* [online]. Dostupné z WWW: <http://www.divabaze.cz/novinky/jihomoravsky/311-bergmanovo-alter-ego-na-prknech-divadla-u-stolu.html> [cit. 24.5. 2013]

LÁNSKÁ, Dita. „Mikulášek to má na háku.“ In. *RozRazil Online* [online]. Dostupné z WWW: <http://www.rozrazilonline.cz/clanky/986-Mikulasek-to-ma-na-haku> [cit. 9.3. 2013]

MAREČEK, Luboš. „Mikulášek tvořil s Buñuelem ze snu, hnusu a nadreálna.“ In. *Aktuálně.cz* [online]. Dostupné z WWW: <http://aktualne.centrum.cz/kultura/umeni/clanek.phtml?id=748407> [cit. 12.2. 2013]

ŠIROKÁ, Dominika. „Buñuel v Redutě.“ In: *Divá báze.cz* [online]. Dostupné z WWW: <http://www.divabaze.cz/novinky/jihomoravsky/726-bunuel-v-redute.html> [cit. 6.6. 2012]

SUCHÁ, Lenka. „Brněnská Reduta se vysmívá měšťácké morálce a pokrytectví.“ In: *Deník.cz* [online]. Dostupné z WWW: <http://m.denik.cz/denik/c/obrazem-reduta-se-vysmiva-mestacke-moralce-a-pokrytectvi-20120605-7r4p.html> [cit. 21.5. 2013]

Příloha č. 1

Soupis scénických variací filmových předloh vzniklých v brněnských divadlech v letech 2000 – 2012

2000

Extase (Divadlo v 7 a půl), režie: Pavel Borák

2001

Sílnice (Národní divadlo Brno), režie: Zbyněk Srba

U konce s dechem (Divadlo v 7 a půl), režie: Matěj T. Růžička

2004

Stalker Walker (Divaldo v 7 a půl), režie: Petr Štindl

2005

Cabiria (Divadlo v 7 a pů), režie: Mula

Thelma a Louise (Divadlo v 7 a půl), režie: Marek Mojžíšek

2007

Lásky jedné plavovlásky – Plavovlásky jedné lásky (Divadlo Husa na provázku), režie: Vladimír Morávek

2010

Muž a žena (Divadlo v 7 a půl), režie: Matěj T. Růžička

Ucho (HaDivadlo), režie: Ondřej Elbel

Idioti (HaDivadlo), režie: Jiří Honzírek

Po zkoušce (Divadlo U stolu), režie: Ondřej Elbel

2012

Nenápadný půvab buržoazie (Reduta Brno), režie: Jan Mikulášek