

Univerzita Hradec Králové
Pedagogická fakulta
Katedra českého jazyka a literatury

Dramatizace románů Ireny Douskové
Bakalářská práce

Autor: Markéta Posltová

Studijní program: Filologie

Studijní obor: Jazyková a literární kultura

Vedoucí práce: prof. PhDr. Vladimír Křivánek, CSc.

Hradec Králové

2016

Zadání bakalářské práce

Autor:	Markéta Posltová
Studium:	P131017
Studijní program:	B7310 Filologie
Studijní obor:	Jazyková a literární kultura
Název bakalářské práce:	Dramatizace románů Ireny Douskové
Název bakalářské práce AJ:	Dramatization of Novels by Irena Dousková

Cíl, metody, literatura, předpoklady:

Práce se zabývá dramatizací volné trilogie románů (Hrdý Budžes, Oněgin byl rusák a Darda) spisovatelky Ireny Douskové. Teoretická část vymezuje dramatizaci jako pojem a snaží se postihnout její problematiku. Další kapitoly se věnují zasazení Ireny Douskové do literárního kontextu. Analytická část zkoumá předpoklady ke zdramatizování literárních předloh a rozebírá a porovnává jednotlivé inscenace. Nedílnou součástí práce je praktická část, jejíž podoba se opírá o pokyny vedoucího práce.

JANOUSEK, Pavel, Petr CORNEJ a Alena FIALOVA. Dejiny ceske literatury 1945-1989. Vyd. 1. Praha: Academia, 2007-2008, 4 v. ISBN 97880200163174. ČERNÝ, František (ed.). Dějiny českého divadla I, II, III, IV. Praha: Academia, 1968, 1969, 1977, 1983. 428, 432, 660, 708 s. JUST, Vladimír. Proměny malých scén : rozmluvy o vývoji a současné podobě českých autorských divadel malých jevištních forem [22910]. Praha: Mladá fronta, 1984. JUST, Vladimír. Česká divadelní kultura 1945-1989 v datech a souvislostech. Praha: Divadelní ústav, 1995. 469 s., 3. ISBN 80-7008-056-6 JANOŠEK, Pavel. Studie o dramatu :drama jako literární fakt ; interní subjekt v dramatu ; Čapkova poetika dramatu a "nepovedené" konce jeho her ; geneze norem (poetika budovatelského dramatu). 1. vyd. Jinočany: H & H, 1993. 153 s. ISBN 80-85778-04-1.

Anotace:

Bakalářská práce se zabývá dramatizací volné trilogie románů (Hrdý Budžes, Oněgin byl Rusák a Darda) spisovatelky Ireny Douskové. Teoretická část práce vymezuje dramatizaci jako pojem, stručně zmiňuje historii a snaží se postihnout její specifika. Další kapitoly se věnují zasazení Ireny Douskové do literárního kontextu. Analytická část práce představuje a interpretuje literární předlohy. Poté jsou analyzovány jednotlivé inscenace. Součástí rozboru je srovnání divadelního zpracování s literární předlohou a zároveň i srovnání inscenací mezi sebou. Projekt této bakalářské práce představuje sbírka ukázek a básní ze zkoumaných románů doplněná o komentář autorky.

Garantující pracoviště:	Katedra českého jazyka a literatury, Pedagogická fakulta
Vedoucí práce:	prof. PhDr. Vladimír Křivánek, CSc.
Oponent:	doc. PhDr. Jiří Kudrnáč, CSc.
Datum zadání závěrečné práce:	29.2.2016

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem tuto bakalářskou práci vypracovala pod vedením vedoucího bakalářské práce samostatně a uvedla jsem všechny použité prameny a literaturu.

V Hradci Králové dne

Podpis

Poděkování

Děkuji vedoucímu této bakalářské práce, prof. PhDr. Vladimíru Křivánkovi, CSc, za odborné vedení, cenné rady a připomínky.

Anotace

POSLTOVÁ, Markéta. *Dramatizace románů Ireny Douskové*. Hradec Králové: Pedagogická fakulta Univerzity Hradec Králové, 2016. 53 s. Bakalářská práce.

Bakalářská práce se zabývá dramaturgií volné trilogie románů (*Hrdý Budžes, Oněgin byl Rusák a Darda*) spisovatelky Ireny Douskové. Teoretická část práce vymezuje dramaturgiu jako pojem, stručně zmiňuje historii a snaží se postihnout její specifika. Další kapitoly se věnují zasazení Ireny Douskové do literárního kontextu. Analytická část práce představuje a interpretuje literární předlohy. Poté jsou analyzovány jednotlivé inscenace. Součástí rozboru je srovnání divadelního zpracování s literární předlohou a zároveň i srovnání inscenací mezi sebou. Projekt této bakalářské práce představuje sbírka ukázek a básní ze zkoumaných románů doplněná o komentář autorky.

Klíčová slova

Irena Dousková, dramatizace, divadlo, literatura

Annotation

POSLTOVÁ, Markéta. *Dramatization of Novels by Irena Dousková*. Hradec Králové: Faculty of Education, University of Hradec Králové, 2016. 53 pp. Bachelor degree thesis.

This bachelor degree thesis deals with the dramatization of a loose trilogy of novels (*Hrdý Budžes*, *Oněgin byl Rusák* and *Darda*) made by the writer Irena Dousková. The theoretical part of this thesis defines the term of dramatization, mentions its history and tries to affect the specifics of it. Next chapters are devoted to the author, Irena Dousková, and try to literally contextualize her work. The analytical part of this work introduces and interprets the literary models. After that, the individual theater productions are analyzed. Comparison of the literary models and theater productions is a part of the analysis. The project of this thesis is a collection of illustrations and poems from the loose trilogy with a commentary made by author of this work.

Key words

Irena Dousková, dramatization, theatre, literature

Obsah

Úvod.....	8
Teoretická část	9
Dramatizace.....	9
Fenomén dramatizace	9
Pojem dramatizace.....	12
Proces a výsledek dramatizace	14
Přehled a charakteristika tvorby Ireny Douskové	15
Rozbor románů.....	19
Hrdý Budžes	19
Oněgin byl Rusák	23
Darda	29
Rozbor inscenací	34
Hrdý Budžes	34
Oněgin byl Rusák	37
Darda	42
Závěr	44
Praktická část	47
Představení projektu.....	47
Realizace projektu	48
Závěr	48
Zdroje	50
Primární literatura.....	50
Sekundární literatura	50
Internetové zdroje	52

Úvod

Dílo porevoluční spisovatelky Ireny Douskové se stalo známým především díky divadelnímu zpracování jejích próz *Hrdý Budžes*, *Oněgin byl Rusák* a *Darda*. Dramatizace románu *Hrdý Budžes* se stala téměř kultovní záležitostí a z divadelních prken nezmizela dodnes, třináct let po premiéře, s více jak 600 reprízami na kontě. Divadelních verzí se postupně dočkala i volná pokračování románu – v roce 2008 próza *Oněgin byl Rusák* a roku 2011 próza *Darda*, která volnou trilogii uzavírá.

Přestože celou trilogii zdramatizovala autorka románů, každého dílu se ujal jiný režisér a každý uvedlo jiné divadlo. Práce si bere za cíl postihnout rozdílnost způsobů, jimiž byly jednotlivé romány uvedeny do divadelní podoby a všimnout si, k jakým došlo zásahům do literární předlohy. Výchozím materiálem budou romány *Hrdý Budžes* (1998), *Oněgin byl Rusák* (2006) a *Darda* (2011), které budou podrobeny textové analýze, a stejnojmenné divadelní inscenace, zhlédnuté v daných divadlech a ze záznamů dostupných ve videotéce Institutu umění – Divadelního ústavu. Rozborům a porovnáním, jimiž podrobím romány i inscenace, budou předcházet kapitoly o literární tvorbě autorky románů Ireny Douskové a teoretický úvod související s historicko-terminologickým vymezením pojmu dramatizace.

Teoretická část

Dramatizace

„Neznám v krásné literatuře ničeho, co by se nedalo dramaticky vyjádřit. I absolutní poezie může sloužit jevišti jako libreto k vyjádření kongeniálních scénických krás. Neznám román, který by nemohl sloužiti za jevištní předlohu. Zato znám mnoho divadelních her, které nejdou vůbec na jevišti hrát, přestože jsou pro jeviště psány.“ (E. F. Burian, 1946)

Fenomén dramatizace

Emil František Burian byl jako dramatik a režisér spjat s divadlem D 34, které založil ve třicátých letech v Praze. Právě dramatizace literárních děl sehrály v jeho divadelní tvorbě zásadní roli. Burian si k úpravám vybíral předlohy všech druhů: epických, lyrických i dramatických. Vznikla tak divadelní podoba Puškinova *Evžena Oněgina* (román ve verších), Dykova *Krysaře* (novela), Máchova *Máje* (báseň) nebo například Dostojevského *Bílých nocí* (román). Dostojevského romány byly ve dvacátém století obecně velmi oblíbené pro divadelní ztvárnění a k jejich dramatizaci se uchylovalo mnoho divadel: *„Vlna Dostojevského prošla v meziválečném umění snad všemi jevišti Evropy. Jeho prózy na nich vítězily nejenom pro svou zřetelnou vnitřní dramatičnost a dialogičnost, ale zejména proto, že suplovaly chybějící velkou sociální tragédii ostrých konfliktů.“* (Janoušek 1987, s. 177) Jan Bor v programu ke své inscenaci *Zločin a trest* z roku 1941 Dostojevského označil za *„největšího dramatika 19. století, třebaže nenapsal jediného dramatu.“* (cit. dle Janoušek 1987, s. 177) Předpoklad ke zdramatizování spočíval jak ve formální stránce jeho děl, tak i ideově-tematické. Množství dramatických dialogů a zároveň tragické téma krize jedince uprostřed krize společnosti, velká

psychologičnost a hloubka lidských figur – to vše jeho románům otvíralo dveře do divadelního světa.

Hojně se na divadelních prknech ve 20. století objevovala i zdramatizovaná díla Balzaka, Defoa, Tolstého, z českých autorů pak Erbenova nebo Němcové, 18. a 19. století zase patřilo Dickensovi a Scottovi. Není náhoda, že se k dramatizacím nejčastěji vybírají díla klasická: „*Jsou to díla, pro něž je příznačné, že jsou schopna dobře fungovat i v jiných funkčních oblastech umění, než pro které byla vytvořena.*“ (Jungmannová 2012, s. 44)

Z hlediska literárních žánrů bývá pro dramatizaci nejčastější volbou próza. Méně už takto bývá přepisována poezie. Za speciální případ divadelní realizace básně totiž můžeme považovat už její samotný veřejný přednes. Jako příklad často dramatizované klasické poezie uveďme Erbenovu *Kytici*, Máchův *Máj*, Hrubínovu *Romanci pro křídlovku* a Puškinova *Evžena Oněgina*. Cestu na jeviště si ale najde i esejistika, filmové scénáře a dokonce i texty mimoumělecké, jako je například encyklopedické heslo nebo text na jízdence MHD (obojí uvedené v režii Studia Ypsilon).

Převádění nedramatických děl do divadelní podoby však není záležitostí jen posledních staletí. Už antické Řecko dramatizovalo mýty, ve středověku zase vznikala dramata, která vycházela z biblických příběhů. „*Dramatizace nepředstavují nový žánr, vždyť jevištní adaptace epických předloh svého druhu zná už antika, pracovalo s nimi středověké a později i barokní lidové divadlo.*“ (Königsmark, 1981. s. 6)

Významnou roli ve vývoji dramatizace sehrály umělecké i mimoumělecké faktory. Zásadní vliv v obou směrech mělo 20. století, kdy se měnil pohled na drama jako takové. Byly nastoleny nové požadavky vůči formální a obsahové složce dramatického díla. Dramatizování poezie a prózy pak často vycházelo z přesvědčení nedostatku původních her, které by odpovídaly nově nastaveným kritériím. V souvislosti s tímto obdobím se mluví o krizi dramatu, která měla za následek dramatizační boom. „*Jen těžko najdeme ve 20. století období, v němž by nezazněly stesky na krizi dramatu.*“ (Königsmark 1981, s. 6)

Hojnou úrodu dramatizací pak u nás zaznamenala především 70. léta. V tomto období lze rozlišit dvě hlavní motivace jejich vzniku. Stále přetrvává pocit nedostatku určitého typu dramatiky v původní tvorbě. Vznikají tak úpravy nedramatických textů, „*kteří chtějí překlenout nedostatek úspěšné původní dramatiky využitím osvědčených prozaických fabulí.*“ (Königsmark 1978, s. 283) Krize původních her souvisí i s cenzurními důvody v normalizačním Československu, kdy jejich nedostatek řeší dramatizace schválených próz a tolerovaných autorů. Druhá motivace vzniku se váže se vznikem malých experimentálních scén (např. brněnské Divadlo na provázku, pražské Divadlo na okraji, liberecké studio Ypsilonka), jejichž epické adaptace jsou především výrazem dramaturgického a inscenačního záměru, nikoli snahou nahradit nedostatek původní kvalitní dramatické tvorby.

V neposlední řadě měla na rozmach dramatizací vliv také komerční hlediště. Dramatizaci často podléhala díla, která slavila úspěch v jiné oblasti umění. „*Jednak z důvodu komerčních, ve snaze využít na jevišti hrdiny oblíbených literárních předloh, ale i proto, že v našem století nabyl na významu hlad po atraktivní fabuli, když divadlu přibyla konkurence zpočátku filmu a později i rozhlasu a televize (...).*“ (Königsmark 1978, s. 283)

Pojem dramatizace

Pojem dramatizace chápeme v jeho nezákladnějším významu jako „*přetvoření původně epické, obvykle prozaické literární látky, někdy však také lyrické předlohy do dramatického tvaru.*“ (Vlašín 1984, s. 226) Alespoň tak dramatizaci definuje Vlašínův *Slovník literární teorie*, ve kterém je autorem hesla divadelní teoretik Václav Königsmark. *Teatrologický slovník* Petra Pavlovského se věnuje i odvozeným významům tohoto pojmu a kromě divadelní oblasti, ve které má dramatizace svůj původ, zmiňuje i dramatizaci ve významu tzv. dramatizované četby, dramatizaci v pedagogické praxi a nakonec i ve sféře každodenní komunikace, kde pojem slouží jako označení pro přidávání vzrušujících prvků do relativně klidného dění.

Divadelní teoretici se shodují na tom, že termínem dramatizace chápeme nejen zdramatizovaný text sám o sobě, ale i činnost, která takový text vytváří: „*Pojem dramatizace tak de facto postihuje nejen výsledný text-tvar, ale také samotný proces a cíl jeho vzniku: kvantitativní a kvalitativní zásahy, které subjekt transformace – dramatičtář – učinil, aby zvolený literární text nabyl tvaru žádoucího pro novou funkci.*“ (Janoušek 1989, s. 170)

Shrňme tedy, že pojem dramatizace (v základním významu) označuje transformaci nedramatického díla v dramatické, přičemž tuto transformaci chápeme jako proces i výsledek tohoto procesu. Toto definování však není dostatečné: „*Pokud bude pojem dramatizace vydávat pouze doklad o svém vzniku, lze jím*

označovat každé drama, jež bylo inspirováno prozaickou předlohou.“ (Pytloun 1997, str. 13) Pro označení dramatického textu inspirovaného nedramatickou předlohou však známe více výrazů - například adaptace, hra na motivy apod.: „*V souvislosti s dramatinizováním různých druhů původně nedramatických předloh se setkáváme s mnoha rozmanitými formami metatextů, které bývají také nejednotně terminologicky označovány. Nejběžnější jsou patrně termíny dva: dramatinizace a divadelní adaptace.*“ (Šulajová 2004) Různá označení se mezi sebou liší především svým vztahem k předloze.

Termín adaptace (z franc. adaptation = úprava, přizpůsobení) se však nevztahuje pouze na oblast divadelní. *Slovník literární teorie* uvádí na prvním místě adaptaci v oblasti textologie, kde je chápána jako „*úprava textu, která má usnadnit jeho konkretizaci v novém kruhu vnímatelů, zpravidla značně odlišném od okruhu původního*“ . (Vlašín, 1984) V tomto smyslu znamená adaptace jen drobné zásahy do původního textu, zpravidla spíše jazykového charakteru. V teorii překladu pak adaptací rozumíme „*jak nové čtení klasických textů, tak postup při překladu díla z jednoho jazyka do druhého, kterým se dílo přizpůsobuje cílovému kulturnímu i jazykovému kontextu.*“ (Pavis 2003)

Umělecký text podléhající adaptaci nebývá východiskem jen pro tvorbu divadelní, ale i filmovou, rozhlasovou apod. V tomto bodě se adaptace vzdaluje dramatinizaci, již chápeme v užším smyslu jako specifickou pro přeměnu původně nedramatického textu do dramatické podoby, tudíž její funkčnost očekáváme v divadelní oblasti, „*(...) zatímco termín adaptace šířeji funguje i pro transformace jiného než literárního uměleckého druhu.*“ (Šulajová 2004)

Jak už bylo řečeno, hlavní rozdíl mezi těmito pojmy spočívá v jejich vztahu k předloze. Dramatizací se v tomto smyslu rozumí pouhé přizpůsobení původního díla do dramatického tvaru; dramatik se poměrně těsně drží předlohy, vyhýbá se hlubším změnám a rozsáhlejšími významovým posunům. Výsledkem pak bývá drama, jehož název zpravidla kopíruje název předlohy. Oproti tomu divadelní adaptace představuje „zásadnější zásah do struktury původního díla, znamená nejednou radikální přeměnu vyjadřovacích prostředků.“ (Vlašín 1984, s. 11) Tyto změny vycházejí z nového uměleckého záměru a mohou být nejrůznějšího charakteru. Přizpůsobení původního díla nové interpretaci pak probíhá například cestou moderního přepracování, aktualizace či parodie. „V jádru jde zejména o individuální interpretaci epického díla, o jeho aktualizaci, úpravu syžetu, nekonvenční pojetí některé postavy nebo skupiny postav či o nečekané pointování závěru.“ (Pytloun 1997, s. 13) Typická bývá i modifikace názvu předlohy.

Proces a výsledek dramatizace

Při definování pojmu dramatizace jsme určili, že termín chápeme ve dvou významech: jako proces a výsledek. Za výsledek tohoto procesu lze považovat jak zdramatizovaný text, tak i jeho jevištní prezentaci. V tomto ohledu je vhodné rozlišit dramatizaci v užším slova smyslu (textovou) a dramatizaci v širším slova smyslu (inscenační). Dramatizace v užším slova smyslu zahrnuje činnost dramatické úpravy textu i její výsledek - zdramatizovaný text. Zcela stranou však ponechává divadelní realizaci dramatizací a setrvává pouze na úrovni jazyka. Hlavní rozdíl mezi dramatizací textovou a inscenační tedy spočívá v míře jejich komplexity: „Zatímco dramatizace v užším významu (textová) se soustředí výhradně na problém literární komunikace, teoretický model dramatizace v širším slova smyslu (inscenační) popisuje jak dimenzi literární, tak také dimenzi divadelní, v níž text funguje pouze jako jedna ze složek inscenace.“ (Merenus 2011, s. 23)

Proces dramatizace jsme označili jako činnost, při které dochází k zásahům do struktury původně nedramatického díla, aby vzniklo dílo dramatické. Tyto zásahy se týkají primárně formální stránky díla. „*Aby se prozaické dílo stalo dramatizací, nemusí dramatičtář udělat ani jeden posun významový, bezpodmínečně je však musí přepsat do jednotlivých rolí – dialogů a scénických poznámek.*“ (Janoušek 1989, s. 170) Z toho vyplývá, že změny významového charakteru nejsou na rozdíl od formálních změn nutné. Přesto lze každý dramatizovaný text (buď i bez záměrných významových posunů) považovat za dramatikovou interpretaci díla; potlačení či zdůraznění některých motivů a myšlenek textu se nevyhne téměř žádná úprava textu. „*Proto se každá dramatizace konfrontovaná s textem předlohy stává výpovědí jak o tvůrčích záměrech, postojích a dovednostech dramatičtáře, tak také o jeho představě divadla a dramatu.*“ (Janoušek 1989, s. 170)

Z formálního hlediska je nutné původní text rozepsat do dramatické podoby, která se skládá z jednotlivých promluv a scénických poznámek. Mezi základní dramatizační postupy patří tzv. dialogizace postav. Častý případ představuje situace, kdy je promluva, která v předloze náleží pouze jednomu mluvčímu (ať už vypravěči nebo postavě), rozdělena mezi mluvčích několik. Zcela obvyklá je pak transformace nepřímé řeči do přímé. Dalším běžným postupem bývá redukce postav i děje. V případě redukce postav se však nemusí jednat o zcela úplné zrušení dané role; její funkci v příběhu jen obvykle přebere postava jiná. Těchto formálních jevů dramatizace si budeme všimnout při rozboru jednotlivých představení.

Přehled a charakteristika tvorby Ireny Douskové

V následující kapitole bude představena tvůrčí činnost Ireny Douskové, autorky románů a dramatizací, jimiž se práce zabývá. Podstatou této kapitoly není podrobný životopis ani kompletní rozbor celého díla, ale stručná charakteristika

její tvorby. Důkladnější analýze budou podrobena pouze ta díla, jichž se práce bezprostředně týká.

Irena Dousková je autorkou píšící poezii i prózu. Na kontě má básnické sbírky, povídkové soubory, novely a romány. Její dílo není rozsáhlé, přesto budí nemalý zájem čtenářů i literární kritiky. Irena Dousková se narodila roku 1964 v Příbrami a patří ke skupině spisovatelů porevolučního období. Vystudovala gymnázium v Praze a právnickou fakultu Univerzity Karlovy. Do literatury vstoupila na počátku devadesátých let jako spoluautorka básnické sbírky *Pražský zázrak* (Pražská imaginace, 1992). Tu vydala spolu s přáteli z gymnázia Lucií Lomovou, Janem Reinisem a Petrem Ulrychem. Společně utvořili umělecký spolek *LiDi* vzniklý roku 1988 v Praze. Své texty prezentovali v pražské kavárně Viola a vlastním nákladem vydali *Almanach Spolku LiDi* (1988).

Ačkoliv na literární scéně začínala Dousková jako autorka básní, po následující léta se věnovala výhradně prozaické tvorbě. Její prozaickou prvotinou je román v dopisech *Goldstein píše dceři* (Melantrich, 1997). Děj knihy se odehrává na přelomu 80. a 90. let a tematizuje vztah otce, který emigruje do Izraele, a jeho dospělé dcery žijící v Československu. V díle najdeme několik autobiografických prvků, tím nejvýraznějším je postava otce – emigranta (otec Douskové emigroval pár měsíců po jejím narození). Postava emigrujícího otce se objevuje i v nejslavnějším a nejúspěšnějším díle Ireny Douskové *Hrdý Budžes*, které vychází o rok později (Hynek, 1998). Pohledem osmileté žákyně je zde humorným způsobem reflektována doba normalizačního dění v Československu. Na knihu volně navazuje román *Oněgin byl Rusák* (Druhé město, 2006), který hrdinku zachycuje o několik let později na prahu dospělosti. Dílu opět neschází trefně ironický humor, se kterým hrdinka komentuje události osmdesátých let. Trilogii završuje román *Darda* (2011), v němž hlavní postavu potkáváme v porevoluční době už jako matku dvou dětí, bojující s rozvodem a rakovinou. Podrobněji se těmito třem ro-

mánům budeme věnovat v samostatných kapitolách, jelikož jsou pro tuto práci stěžejní.

Vraťme se zpět na začátek tisíciletí. V té době Dousková vydává novelu *Někdo s nožem* (Hynek, 2000), napsanou formou deníkových záznamů ženy na mateřské dovolené. Hlavní hrdinka zde prochází hlubokou citovou krizí, trpí sociální izolací a naráží na nepochopení ze strany partnera i rodičů. Následující tvorbou se Dousková obrací k drobnějšímu prozaickému žánru a vzniká tak povídkový soubor o nedokonalosti mezilidských vztahů *Doktor Kott přemítá* (Petrov, 2002) a o dva roky později soubor baladicky laděných povídek *Čím se liší tato noc* (Petrov, 2004). V knize *Doktor Kott přemítá* narazíme na cynický humor, soubor *Čím se liší tato noc* nabídne spíše pochmurnou atmosféru. Aktuálně nejnovějším povídkovým souborem je kniha *O bílých slonech* (Druhé město, 2008). V tomto díle se spisovatelka opět vrací do 70. let a zobrazuje komunistické poměry na jedné středočeské vsi na sklonku léta. Provázanost mezi jednotlivými příběhy je daleko těsnější než v případě dvou předchozích povídkových souborů. Spíše než dějové zvraty je zde klíčové vyličení prostředí a stísněné atmosféry doby.

Návrat k poezii představuje následující kniha s pohádkovým názvem *Bez Karkulky* (Druhé město, 2009). Tentokrát se jedná o samostatný básnický počín Douskové. Sbíрка pětadesáti básní se na rozdíl od autorčiny básnické prvotiny, které nechybí humorný nadhled, vyznačuje všudypřítomnou melancholií a neutuchající skepsí a nejistotou. Nejnovější vydanou prózou je kniha *Medvědí tanec* (Druhé město, 2014), román mapující poslední etapu života Jaroslava Haška na Lipnici. Vracíme se v něm do dvacátých let minulého století a sledujeme nejen tíživý osud Haška, ale především detailně propracovaný obraz prostředí české vesnice. Aktuálně nejčerstvější novinku představuje sbírka básní *Napůl ve vzduchu* (Druhé město, 2016).

Obecně lze shrnout, že podstatná je ve tvorbě Douskové především otázka mezilidských vztahů. Pro většinu děl je východiskem osobní zkušenost, ať už se jedná o problematiku vztahu otce a dcery (*Goldstein píše dceři, Hrdý Budžes*), o motiv manželské krize (*Někdo s nožem, Doktor Kott přemítá, Darda*), nebo o vykreslení poměrů v předrevolučním období, v němž Dousková vyrůstala (*Hrdý Budžes, Oněgin byl Rusák, O bílých slonech*). Autorka se ve svých dílech dotýká také tématu judaismu (*Goldstein píše dceři, Hrdý Budžes, Někdo s nožem, Čím se liší tato noc*), jež opět vychází z její osobní zkušenosti, stejně jako téma emigrace (*Hrdý Budžes, Někdo s nožem, Doktor Kott přemítá, Oněgin byl Rusák*). Z tvorby Ireny Douskové je také patrný zájem o historii (*Čím se liší tato noc, Medvědí tanec*). Například s povídkou *Evangelista* se dostáváme až na samý začátek letopočtu, jiné příběhy jsou zasazeny do období druhé světové války nebo do již zmíněného období normalizace v prózách *Hrdý Budžes* a *Oněgin byl Rusák*.

Do období socialistického režimu je zasazen děj i několika dalších autorčiných próz, zážitky a vzpomínky z této doby se tedy stávají častým tematickým východiskem jejích knih. Sama autorka přiznává, že čas od času má potřebu se při psaní do dob 70. a 80. let vrátit: „*Jednak jsem v ní prožila důležitou část svého života a pak, její stopy ještě zdaleka nezmizely a hned tak nezmizí, i když bychom si to stokrát přáli.*“ (Kočičková 2008, viz internetové zdroje) V žádném případě však na tuto dobu nevzpomíná s láskou nebo nostalgií: „*I když je v nich nějaký úhel pohledu, humor, nikdy jsem nechtěla tu dobu nijak idealizovat. Není v nich nostalgie, to prostě ne. Doufám, že z Budžese i Oněgina je cítit, jak to byla špatná doba a jaký k ní mám postoj.*“ (Rauwolf 2008, s. 61) Tematiku života za normalizace si pro své romány vybrali i další autoři jako například Michal Viewegh (*Báječná léta pod psa*, 1992), Věra Nosková (*Obsazeno*, 2007) nebo Petr Šabach (*Občanský průkaz*, 2006).

Téma mezilidských vztahů, které je pro dílo Douskové taktéž typické, jde ruku v ruce s barvitým vykreslením psychologie postav. Obvykle se jedná o postavy, které se marně pokoušejí přiblížit vysněné představě sobě samých (*Doktor Kott přemítá*), nebo neúspěšně vzdorují zažitým stereotypům a společenským konvencím (*Někdo s nožem, O bílých slonech*). Douskové se daří poměrně věrohodně vykreslit i psychiku a vyjadřování dětských postav, když jako hlavního hrdinu a zároveň i vypravěče příběhu volí dítě (*Hrdý Budžes, Doktor Kott přemítá*).

Rozbor románů

Hrdý Budžes

Hrdý Budžes je v pořadí druhou prózou Ireny Douskové, která vyšla roku 1998 v nakladatelství Hynek. Po mimořádném ohlasu vyšel román o čtyři roky později v novém vydání v nakladatelství Petrov (později Druhé město). Dílo bylo zdramatizováno a v roce 2002 jej v premiéře uvedlo Divadlo v Příbrami. Kniha se i zásluhou úspěšné divadelní dramaturgie stala velmi populární a byla přeložena do několika světových jazyků.

Děj románu nás zavádí do Československa v období 70. let, tedy do dob těžkého socialismu. Hlavní hrdinkou a zároveň i vypravěčkou celého příběhu je žákyně druhé třídy Helenka Součková. Obraz normalizační doby je tak čtenářům zprostředkován pohledem osmiletého dítěte. Román je napsán v ich-formě a struktura vyprávění se podobá deníkovým záznamům. Dílo je členěno do dvaceti kratších kapitol, které popisují každodenní události. Kapitoly na sebe navazují,

zároveň však každá z nich tvoří víceméně samostatný ukončený příběh. Spíše než jednu hlavní dějovou linii sledujeme několik drobných epizod, které se odehrávají v životě Helenky a jejích rodičů během jednoho roku. Vyprávění je rámováno nastávajícími vánočními svátky, během kterých děj románu začíná a o rok později také končí.

Helenka bydlí spolu s matkou, otčímem a mladším bratrem ve fiktivním městečku Ničín. Rodina často navštěvuje babičku a dědu, dostáváme se tak i do prostředí malé vsinky Zákopy, nebo prostřednictvím výletů i do hlavního města Prahy. Rodiče Helenky pracují jako divadelní herci v oblastním divadle, její skutečný otec emigroval do Ameriky a kontakt s ním skrze dopisy udržuje pouze Helenčina babička. U obou rodičů je patrný nesouhlas s vládnoucím režimem a jejich negativní vztah ke komunismu: „*Jenže Kačenka, tak já říkám totiž moji mámě, jenže Kačenka taky nevěděla, proč si to ta pani družinářka udělala. Tátovi potom v kuchyni říkala, že ji uštvaly ty svině. To asi myslela Rusové nebo možná komunisti, protože Rusové a komunisti jsou svině, ale nesmí se to říkat. Ale Kačenka s Andreou Kroupovou to stejně pořád říkají, zpívají protirusáckou písničku Už troubějí, už troubějí, na horách je Lenin a Kačenka mi nechce dovolit chodit do jiskřiček, protože jiskřičky a pionýři jsou prej malý komunisti.*“ (str. 2) Postoj rodičů do značné míry ovlivňuje i názor a myšlení malé Helenky: „*Jestlipak je ta pani učitelka Koláčková taky komunistka nebo proletářka? Asi jo, když je taková hloupá.*“ (str. 52) V důsledku neochoty spolupracovat s režimem je matka Helenky spolu s dalšími kolegy vyhozena z tamějšího divadla. Celá rodina se tak v závěru knihy stěhuje do Prahy.

Ačkoliv se dílo dotýká vážných témat souvisejících s proměnou společenských poměrů v důsledku normalizace, jedná se o humoristickou prózu. Zdrojem komiky je díky přesvědčivé stylizaci prvek dětského vyprávěče, jehož vnímání

a myšlení je vzdáleno světu dospělých, a tak události přesahující jeho zkušenosti a znalosti interpretuje způsobem sobě vlastním. Jazyk je volený tak, aby odpovídal mentalitě a vyjadřovacím schopnostem osmileté holčičky. V knize tak často narazíme na nevhodnou volbu předložek a neobvyklé, až významově protichůdné kombinace slov a slovních spojení: „*Máma mi pak dala dvě sušenky, asi proto, že jsem byla smutná jako pes. Tak mám radost a pořád jsem smutná.*“ (str. 8) „*Kačenka se mi zdála ubřečená a mluvila trochu dost sprostě.*“ (str. 60) Jako komický prvek funguje i Helenčina neznalost některých slov: „*Kačenka se ho zeptala, jestli se taky nepůjde podívat na vrchnost, ale pan doktor Macháček řekl: „Kdepak, milostivá, já jsem patolog, já je uvidím později. Teď si tady radši s vámi dám kafičko a cigárko.“ Kristýna chtěla vědět, co je to patolog (...). Já taky nevím, co je to patolog, zapomněla jsem se zeptat, ale myslím, že to znamená něco jako trpělivej.*“ (str. 21)

Slovní hříčku způsobenou neznalostí hlavní hrdinky najdeme už v samotném názvu díla, který má charakter šifry. Je totiž zkomoleninou úryvku básně *A hrdý bud'* od Stanislava Kostky Neumanna, kterou Helenka uslyší ve školním rozhlase: „*Včera byl důležitý den. Včera jsem ve školním rozhlase slyšela krásnou básničku o jednom pánovi. Jmenoval se Hrdý Budžes, byl velice statečný a vytrval, i když měl všelijaký potíže.*“ (str. 7) Takto Helenka objevuje svého hrdinu hned v úvodu knihy. Hrdý Budžes se pro ni stává vzorem, ke kterému vzhlíží, a kdykoliv řeší nějaký problém, připomíná si jeho statečnost: „*Určitě to byl hrdina. Když mám nějaký potíže, vždycky si na něj vzpomenu a řeknu si, že musím vytrvat jako vytrval Hrdý Budžes.*“ (str. 129) K prozření dochází až ve finální kapitole, kdy Helenka narazí na básničku v učebnici: „*A tam to bylo. Byla tam ta básnička o Hrdým Budžesovi a bylo to moc smutný. Hrdý Budžes nebyl ani indián, ani partyzán. Hrdý Budžes nebyl vůbec. Hrdý Budžes je jen – hrdý bud', žes. To je ještě horší, než kdyby to byl komunista. Napřed čert s Mikulášem, pak Ježíšek a teď Hrdý Budžes. Ještě že se už stěhuju.*“ (str. 162)

Helenka je v knize charakterizována jako tlustá nemotorná dívka, která nezapadá do skupiny svých vrstevníků a bývá často terčem posměchu. Hlavním důvodem je právě její nadváha: „*Já mám taky potíže, hlavně proto, že jsem tlustá a všichni se mi smějou.*“ Děti ve třídě z ní mají legraci a titulují ji různými přezdívkami jako Mobydyk nebo atomová bomba. Helenka vnímá dětský svět jako krutý a zlomyslný a vzhlíží k tomu dospělému: „*Já už bych taky chtěla bejt velkej starej člověk, protože starý lidi se sobě nesmějou, že jsou tlustý, a nedělaj si ani jiný hnusný věci, co si děti pořád dělaj.*“ Avšak s výsměchem kvůli nadváze se setkává i ze strany dospělých, konkrétně od zdravotní sestry při odběru krve: „*To je dobře, aspoň si příště rozmyslíš cpát se buchtami a knedlíkama, když si tlustá jako bečka. Ty seš, holčičko, tak tlustá, že ti ani nejsou vidět žádný žíly.*“ (str. 132)

Společenská vyloučenost má také původ v umělecké vyhraněnosti hlavní hrdinky, která na rozdíl od svých vrstevníků našla zálibu v divadle (navíc pochází z prostředí herecké rodiny), ráda kreslí a recituje. Zdrojem posměšků je také Helenčino pravé příjmení po otci Freisteinová, přičemž její maminka je Součková a otčím a bratr zase Brďoch. Tato složitá rodinná situace není po chuti ani některým učitelům a například paní učitelka Koláčková neváhá na toto konto zesměšnit Helenku před celou třídou: „*No né, děti, už jste něco takového viděly? Tady Helenka se jmenuje Freisteinová, její maminka se jmenuje Součková a tatínek se jmenuje Brďoch. To jsem tedy ještě neviděla. No, u divadla se to asi tak nebere. To je asi nevlastní tatínek, vid', Helenko?*“ (str. 15)

Dílo výrazně čerpá z osobní zkušenosti autorky; obsahuje hned několik autobiografických prvků. Dousková se při psaní románu ve vzpomínkách vrátila zpět do svého dětství, které stejně jako hlavní hrdinka prožila v letech normalizace. Píše o městě, ve kterém vyrostla (Příbram) a které se schovává za fiktivním

Ničínem. V knize se odráží nejen autorčiny dobové zážitky spojené s tehdejším režimem, ale i její rodinná situace. Stejně jako hrdinka románu žila Dousková v dětství s matkou a nevlastním otcem, kteří byli tak jako postavy rodičů Helenky v knize divadelními herci. Její matka byla stejně jako matka hrdinky vyhozena z divadla, když se pro svou politickou nepřizpůsobivost znelíbila vedení. I postava skutečného otce Helenky, který emigroval do Ameriky a pocházel z židovské rodiny, má svým příběhem zřejmý předobraz v otci Ireny Douskové.

Autorka se v díle vyrovnává s dobou, ve které vyrůstala a kterou vnímá negativně. Zobrazení naivního chápání dítěte, které nerozumí politickým souvislostem, ale pouze vnímá dění okolo sebe a otevřeně jej komentuje, má za cíl ukázat dobu takovou, jaká skutečně byla, ve své opravdovosti a absurditě, ale s určitým odstupem a hlavně s humorem.

Oněgin byl Rusák

Román *Oněgin byl Rusák* vyšel roku 2006 v nakladatelství Druhé město a je volným pokračováním úspěšného románu *Hrdý Budžes*. Dílo bylo taktéž zdramatizováno, tentokrát pod taktovkou Divadla v Dlouhé v roce 2008. Kniha byla přeložena do několika jazyků.

Děj románu nás posouvá do 80. let (konkrétně do roku 1982, který identifikuje zmínka o smrti L. I. Brežněva) a svým příběhem nás znovu provází Helenka Součková, která studuje poslední ročník pražského gymnázia a chystá se k maturitě. Z hlediska formy se opět jedná o sled epizod deníkového charakteru rozdělených do dvaceti kapitol, ve kterých chronologicky sledujeme události jednoho roku. Způsob vyprávění zůstává v ich-formě, oproti *Hrdému Budžesovi* se však mění (respektive vyvíjí) jazyk vypravěčky, který je přizpůsobený mluvě sedmnáctileté studentky. Perspektivu dětského naivního vypravěče střídá zkušenější po-

hled gymnazistky, která s notnou dávkou ironie líčí tragikomické události složitého dospívání v nelehké době socialismu.

Sedmnáctiletá Helena se výrazně vzdaluje podobě Helenky osmileté. Už dávno není tou tlustou nemotornou školačkou, ze které mají ostatní legraci. Problémy s nadváhou zmizely a z Heleny se stává mladá přitažlivá dáma. Také společensky se jí vede o mnoho lépe, v kolektivu platí za oblíbenou a prožívá první lásku. Svoji proměnu si uvědomuje, ale pošlapané sebevědomí z dětských let si i nadále nese s sebou: *„Teď je všechno jinak, snad už nevypadám tak špatně, vidím to hlavně podle kluků. Vidím, jak se na mě koukají, a je jich dost, co by o mě stáli, ale já sama už si nikdy nebudu připadat v pořádku. Nikdy se sebou nebudu spokojená, i kdyby jich bylo sebevíc.“* (str. 154)

Helena žije s rodiči a bratrem v Praze, kam se přestěhovali z Ničina. Důvodem byl vyhazov Heleniny matky Kateřiny z tamějšího divadla, když se nechtěla podříditi politickému diktátu. Stále angažmá už nikde nedostala, a tak jezdí po školách a dělá pořady pro děti. Otčím Pepa, který zůstal v ničínském divadle, věčně nebývá doma. Jezdí do Ničina na zkoušky a často tam zůstává několik dní. Vztah mezi ním a Kateřinou prochází krizí: *„Možná, že by si ji měl táta víc všimnout, víc ji dát najevo, že ji má rád, jestli teda má... Bůh ví jak to mezi nimi je, fakt je, že se dost hádají, většinou kvůli penězům, kterých máme málo, ale i jinak.“* (str. 195) Freistein, pravý otec Heleny, emigroval do Ameriky krátce po jejím narození. Nyní žije v Izraeli a o dceru nejeví zájem. Občasný kontakt udržuje skrze dopisy pouze s Kateřinou. Ta pod tíhou všech událostí utápí žal a deprese v alkoholu. Často si zlost vylévá na Heleně: *„Máma se chudák trápí, já to vím. Ví, že je nešťastná (...) Ale já přece nemůžu za to, že jí Freistein opustil a utek, ani za to, že ji vyhodili z divadla, a neumím ji nijak pomoci.“* (str. 194)

Vztah matky s dcerou tu ve srovnání s prvním dílem prochází poměrně výraznou proměnou. Ta se odráží už v odlišném oslovení. V *Hrdém Budžesovi* neřekla malá Helenka mamince jinak než jménem - tedy „Kačenko“. Používaná zdrobnělina a celkové vyjadřování se Helenky o Kačence působilo kladně a poukazovalo na dobré vztahy. Tady je to pouze „máma“, s níž jsou hysterické hádky plné slz a výhrůžek na denním pořádku: „*A máma – ta, která vždycky říkala, že jsme ty nejlepší kamarádky, co si můžou všechno říct a o všem popovídat, ta, co pro mě dlouhou dobu byla to jediný, co vůbec na tomhle světě mám, nebo mi to tak aspoň připadalo – za sebou nakonec s křikem a pláčem zabouchla dveře.*“ (str. 237) Matka tu nefunguje jako opora a Helena se o ní zmiňuje především v kontextu nepříjemných událostí. Často bývá svědkem jejích opileckých výstupů a ubrečených sebelitujících projevů. Neshody a nepochopení mezi matkou a dcerou vycházejí také z problematičtějšího věku hrdinky, ve kterém se mládež postupně vyhraňuje a vytváří si individuální osobnost. Generační propast, která tu mezi matkou a dcerou vzniká, se odráží v odlišném způsobu vnímání světa a rozporných názorů na to, jak by se měla Helena oblékat, s kým by (ne)měla chodit, nebo co recitovat na soutěži: „*Máma má prostě jinej vkus. Neříkám, že blbej, ale přece jenom už je trochu mimo a hlavně mě vidí v úplně špatným světle.*“ (str. 19). Podobné potíže s rodiči v knize zažívají i přátelé hrdinky. Názornou generační výpovědí je například text písně, kterou složil Helenin kamarád Honza Kaplan:

„Koupila mi matka novou košili

Myslela si že bych jí fakt nosil

Jak jí tohle mohlo vůbec napadnout

Kdopak se jí vo to vůbec prosil

*Koupila mi matka nový kalhoty
Že prej mi ty starý málo sluší
Jak ji tohle mohlo vůbec napadnout
Kdopak rád svý starý zvyky ruší“*

(str. 94)

Přátelé Heleny zde dostávají mnohem více prostoru, než jak tomu bylo v případě knihy *Hrdý Budžes*. Jednak kvůli tomu, že malá Helenka téměř žádné kamarády neměla, a jednak proto, že přátelé do života sedmnáctileté slečny zasahují podstatně výrazněji. Hrdinka s nimi tráví většinu volného času, dokonce si zakládají spolek nazvaný Pomed. Společně pořádají divadelní představení a literární večery, na kterých prezentují vlastní básně a písně. Sdílí i podobné názory na stávající politický režim, s jehož praktikami se neztotožňují, a v rámci svých možností proti němu bojují – ať už návštěvou přednášky chartistů nebo výrobou tašek s provokativním nápisem „JEZTE HODNĚ – NEBUDE!“, které prezentují na oslavách 1. máje, či vlastní poezií. „*Básně se tu tak objevují jako prostředek sebeuplatnění i formování protagonisty, který mu umožňuje překonat zlo kolem sebe a dává mu smysl života. Poezie pomáhá zachovat si vnitřní kontinuitu i odolnost vůči blbství okolního světa, ale je i symbolem odporu a vzdoru, byť v této době příznačně marného.*“ (Fialová 2008, s. 7) I tak si však uvědomují marnost všeho počínání: „*Dneska jsem to definitivně pochopil. Pochopil jsem, co je to tady za režim. Feudalismus. Feudalismus a nic jinýho. A my jsme jenom komedianti. Mizerný, bezcitný komedianti, úplný hovna a nic jinýho ani nikdy nebudem, i když si se svejma pitomejma básničkama a písničkama připadáme bůhvíjak důležitý.*“ (str. 233)

Z absurdnosti režimu si dělají legraci a jeho ideologii komentují s ironickým humorem: „*Onehdy jsme spolu šli pěšky do školy, a když už jsme se blížili k*

tý naší hnusný vokachlíkovaný škatuli, tak já povídám, že je stejně s podivem, že se to naše gymnázium jmenuje prostě a jednoduše Nad štolou, a ne třeba Nad Vladimírem Iljičem Leninem. A Richard na to, že když už, tak by se rozhodně muselo jmenovat Pod Vladimírem Iljičem Leninem, protože nad Vladimírem Iljičem Leninem přece nemůže být vůbec nic.“ (str. 13) Všechny tyto recese jim logicky činí nemalé potíže, obzvláště ve škole, kde jejich úspěch a budoucnost nezávisí na znalostech, ale na politické angažovanosti rodičů. Helena se nejednou objeví na koberečku v ředitelně, a když ji i kamarádku Jůli chytí učitelka Krulerová s provokativními taškami, má o důtku vystaráno. Ohrožena je i její maturita a logicky i přijetí na vysokou školu. Rodiče Heleny si uvědomují závažnost situace a i přes jejich odmítavý postoj vůči režimu se snaží dceru od podobných výstřelků odradit: „Křičeli, že jsem úplně blbá a že si neuvědomuju, že Jůlie se z toho třeba dostane, protože má tatínka ve straně, ale já že budu namydlená, a to jednou provždy.“ (str. 222)

Přátelé se bouří proti chování společnosti, která jim dává najevo svou nadřazenost a zachází s nimi jako s méněcennými loutkami. Na mnohdy až nelidské jednání bez špetky úcty narážejí ze stran rodičů, kantorů, lékařů nebo obsluhy v hostinci: „*Nejvíc mě sere, že se k nám nechovaj jako k lidem. Nejenom ta pitomá Tökelyová a ostatní doktoři, i profesoři, rodiče, všichni.*“ (str. 93)

V textu najdeme mnoho kulturních odkazů a narážek, a to především z oblasti hudby a literatury. Už jenom samotný název knihy (tak jako v případě *Hrdého Budžese*) odkazuje na literární dílo jiného autora. Skrývá se v něm narážka na ruský román ve verších *Evžen Oněgin* od Alexandra Sergejeviče Puškina. Souvislost nacházíme hned v první kapitole románu, kde se matka s dcerou dohadují, s jakou básní by měla Helena recitovat na soutěži: „*A začala mě nutit právě Oněgina, abych rozhodně říkala dopis Taťány, že prej se to ke mně báječně hodí a kdesi cosi. To jsem se teda vzbouřila, řekla jsem, že Oněgin byl Rusák, Taťána samozřejmě jakbysmet, a že nic takovýho v žádném případě říkat nebudu.*“ (str. 18)

Neméně důležitou složku románu představuje hudba. Ta se ukrývá už v názvech kapitol, v nichž lze rozpoznat verše z písní většinou zakázaných autorů tehdejší doby - Vladimíra Mišíka, Karla Kryla, Ivana Hlase, Ivana Mládka a dalších (např. *Strýček byl legionář*, *Miláčku, vrať se*, *Zdalipak tě něco nebolí?*, *Koukal se na mě oddaně*). Záměrem autorky bylo, aby názvy kapitol souvisely s jejich dějem, nebo alespoň vystihovaly jejich náladu. O samotných interpretech lze několikrát najít zmínku přímo v textu: „*Dneska jsem cestou do školy napočítala čtyři nápisy NECHTE ZPÍVAT MIŠÍKA (...) Já myslím, že Mišík už snad sem tam zase trochu zpívá, někdo mi říkal, že na něm v létě byl.*“ (str. 16) Jako tu méně vkusnou tvorbu tehdejší hudební scény hrdinka a její přátelé vnímají například několikrát zmíněný hit *Holky z naší školky* Petra Kotvalda a Stanislava Hložka (které z legrace přejmenovali na *Gottwalda a Hložka*), písně Hany Zagorové a Lenky Filipové nebo hity Michala Davida: „*Měli tam s sebou nějaký lahváče a taky kazeták, ze kterýho na plný pecky vyřvávala taková příšerná disko píseň, že nějakej imbecil chce žít krásně a nonstop.*“ (str. 137)

Zmínky o konkrétních dobových reáliích přidávají textu na autentičnosti a lépe charakterizují atmosféru doby. Nutno však dodat, že mnoho narážek (ať už kulturních, politických či historických) vyžaduje hlubší znalost dobového kontextu, aby čtenář správně pochopil jejich konkrétní význam a smysl v textu. V románu se projevuje autorská zkušenost s popsányi událostmi, jelikož opět těžší ze zážitků spisovatelky. Ve výsledku se tak jedná o román, který zobrazením každodenního života v socialistickém Československu věrohodně zachycuje praktiky a atmosféru minulého režimu. I přes to, že kniha popisovanou dobu reflektuje jako zoufale špatnou, bez naděje ke zlepšení, k popisu události se přistupuje s ironickým humorem a celkové vyznění díla je opět tragikomické.

Darda

Kniha *Darda* vyšla roku 2011 v nakladatelství Druhé město je třetí a závěrečnou částí trilogie, která uzavírá příběh Heleny Součkové. Stejně jako dva předchozí romány i *Darda* byla zdramatizována, a to pro Divadlo Na Jezerce, v němž si premiéru odbyla roku 2012.

Vypravěčkou příběhu je i tentokrát Helena Součková. Z hlediska časoprostoru se ocitáme ve výrazně odlišném prostředí. Zásadní je velký časový skok v řádu téměř tří desítek let, který nás přivádí do současnosti (dle politických zmínek konkrétně rok 2011), tedy do doby několik let po revoluci. Helena je tu matkou dvou dětí, která se tentokrát místo s nevládným politickým režimem musí vypořádat s nevládností životního osudu - s rozpadem manželství a zákeřnou nemocí. Základní téma předchozích dvou románů - tedy reflexe života za socialismu - tu ztrácí na významu a určující je zobrazení krizové situace dospělého člověka v kontextu odlišných událostí, než které zasahovaly do života lidí za socialismu.

Způsob vyprávění zůstává zachován v ich-formě a počet dvaceti kapitol a jejich epizodní charakter zobrazující každodenní realitu se také nemění. Ani v jazykové rovině díla nedochází k výraznějším změnám. Příběh tentokrát vypráví pětáctyřicetiletá žena, čemuž jsou přizpůsobeny užitě jazykové prostředky, ale ve srovnání s jazykem intelektuální sedmnáctileté vypravěčky v knize *Oněgin byl Rusák* tu nejsou patrné zásadnější rozdíly.

Helena žije s manželem Jindřichem Dardou, dcerou Bertou a synem Vaškem v Praze. Do jejího manželství zasahuje krize, která vyústí v odchod manžela od rodiny k mladší ženě. A aby toho nebylo málo, na běžné kontrolní prohlídce

Helena zjistí, že má rakovinu prsu. Název románu tak odkazuje nejen k příjmení postavy manžela, ale má i symbolický význam a trefně vystihuje charakter posledních událostí v životě hrdinky.

Navzdory tomu, že měla Helena o své budoucnosti docela jiné představy, nakonec se přeci jen stala herečkou, tak jako její maminka: *„Takovejch věcí se nakonec člověku přihodí spousta. Takovejch, o kterejch by byl bejval přísahal, že je nikdy neudělá. Že jemu se prostě nestanou. Před třiceti lety jsem se zle mračila na každýho, kdo se mě zeptal, jestli chci bejt taky herečka. Jako maminka... Přišlo mi to strašně trapný, skoro jako starý dobrý – nezlobí tě paní učitelka? Jenomže přesně tak to dopadlo.“* (str. 13) Získala roli v několika filmech a seriálech, hraje také v divadle. Manžel Jindřich vystudoval stavební fakultu a nějakou dobu tam učil. Po revoluci se však vrhl do oblasti obchodu: *„Pak ale po osmdesátým devátým udělal konkurz do cizí firmy a přehodil výhybku. Koupil si první oblek, tři kravaty, lesklý černý botky a dal se na obchodování.“* (str. 13) Nyní působí jako vysoce postavený manažer v nadnárodní společnosti *Happy Power*.

Manželé vychovávají čtrnáctiletou dceru Bertu a osmiletého syna Vaška, který si přezdívá Kuk. Z Helenina vyprávění je patrné, že vztahy mezi otcem a dětmi nejsou nejidyličtější. Starší Berta zase negativně vnímá chování rodičů k sobě navzájem, a to především ze strany otce: *„Nedávno mě Berta neposlechla. Nechtěla si vzít čepici nebo tak něco. Bertě je čtrnáct a podle toho to občas vypadá. „Jak se to k mámě chováš?!“ vyletěl Jindřich. „Já? Podívej, jak se k ní chováš ty,“ odpověděla. Dal jí takovou ránu, až upadla na zem.“* (str. 14) Berta si otce neváží a dává mu to rázně najevo. Příkladem je ukázka z narozeninové oslavy Vaška, kdy chce Jindřich zavtipkovat a použije k tomu Heleninu říkanku, proti čemuž se Berta vztekle ohradí: *„Ty to ale děláš pořád. Říkáš máminy vtipy a neřekneš, že to vymyslela máma. I před cizíma lidma to děláš. Je to trapný.“* (str. 15)

Ani mezi otcem a synem se nezdají být nejlepší vztahy: „*Jindřich se odpoledne s Kukem trochu učil. Zavřeli se v pokoji, ale stejně bylo slyšet, jak na něj křičí. Vysypal mu tašku na podlahu, hračky smet ze stolu a něco přitom rozbil. Kuk potom toho polámanýho panáčky musel jít hodit do koše. Ještě byl celej zardulej, oči měl napuchlý a vyplašený. Ale neřek ani slovo, radši se na mě vůbec nepodíval. Asi ho taky bil. Dělá to hlavně tehdy, když u toho nejsem.*“ (str. 14) V těchto případech vystupuje Helena pasivně, což si zpětně vyčítá, zároveň si uvědomuje svoji neschopnost jakéhokoliv činu. Manžela do jisté míry omlouvá a kdykoliv se něco podobného přihodí, vzpomene si na tchýnino vyprávění o traumatizujícím zážitku Jindřicha z dětství. Tenkrát ho jako čtyřletého chlapečka čekala operace a rodiče ho museli nechat v nemocnici: „*Tchyně o tom párkrát se vši bezelstností vyprávěla. Jak odcházeli dlouhou, zelinkavě natřenou chodbou, když se za nima bosej a v pruhovaným pyžamku rozběh. Nějak se mu podařilo vydrápat se z postýlky. Plakal a křičel: „Já chci domu! Nenechávejte mě tady. Já už budu hodnej! Slibuju!*“ (str. 13) Tuto představu si Helena často přehrává, aby omluvila a snad i pochopila tyranické chování manžela. „*Nedošlo mi, že se z něj stal velkej šéf a že potřebuje bejt velkým šéfem i doma. Se vším, co k tomu patří. (...) Dlouho jsem si myslela, že zůstal normální. Že se sice občas vzteká, ale že nás má rád.*“ (str. 30)

Špatné vztahy mezi mužem a dětmi Helenu trápí, registruje manželovu celkovou frustraci a chladný odstup, avšak nepřipouští si, že by manželství mohlo ztroskotat. Proto je pro ni šokem, když ji manžel jednoho dne oznámí, že se od nich stěhuje. I když se Helena uvnitř hroutí a rozchod ji trápí, kvůli dětem a práci na sobě nedává nic znát a snaží se držet nad věcí. Vyhledá i odbornou pomoc psychologa a dochází na skupinové terapie. Oporou je jí kamarádka Jůlie, se kterou ji pojí přátelství už od gymnázia.

Druhou ránou osudu je Helena zasažena při běžné lékařské prohlídce, kdy je jí diagnostikována rakovina prsu. Ani tím se Helena nenechá položit, s nastalou situací se poměrně rychle smíruje a s nemocí hodlá bojovat. Čeká ji tak operace a série chemoterapií. Trochu naivně se neubrání myšlence, nebo spíš přání, že by se k ní mohl Jindřich vrátit, přestože už žije s novou partnerkou: „*V tomhle případě jsem se iluzím neubráníla. Bůhví, co jsem si vlastně představovala. Možná i že se vrátí. Určitě mě to aspoň napadlo. Krize, nekrize, ženská, neženská, jak by nás mohl nechat samotný v takovýhle pekle? Mě s dětma a děti se mnou. To hlavně.*“ (str. 67) Naprosto chladná reakce Jindřicha, který ji nabídne jediné – a to úhradu nadstandardního pokoje v nemocnici, ji nakonec nepřekvapuje. Postava manžela Jindřicha je v knize vykreslena jako duševně vyprázdněná bytost, jako ješitný cholerik, budující si kariérní image prostřednictvím charitativního projektu, avšak v osobním životě neschopný projevit sebemenší znak lidskosti. „*Ve vypravěččiných očích se tento milovaný a současně i nenáviděný muž mění v natolik dokonalou kreaturu, že se čtenář musí ptát, jak si tak sympatická žena mohla vzít takového idiota a proč i nadále - bezmála až do konce prózy - touží po jeho návratu.*“ (Janoušek 2012)

Poměrně významnou roli v knize hraje postava skutečného otce Heleny, Karel Freistein. A to paradoxně i přes fakt, že je deset let po smrti. V románech *Hrdý Budžes* a *Oněgin byl Rusák* vystupovala postava Karla Freisteina pouze skrze dopisy. Karel emigroval do Ameriky, když byly Heleně tři měsíce. Poté se přestěhoval do Izraele a založil novou rodinu. Helena mu to nemohla odpustit a za pravého otce vždy brala otčíma Pepu. V pozdějším věku převládla zvědavost, a když byla po revoluci možnost, Helena se s otcem setkala. Ačkoliv byl v předchozích románech vykreslován jako spíše záporná figura, po osobním setkání se situace i vztah mezi otcem a dcerou změnil. V knize se s postavou zesnulého otce pracuje jako s představou, kterou si Helena záměrně vyvolává a se kterou rozebírá svá trápení. Rozmluvy s otcem ji pomáhají rekapitulovat život a snad i uvědomit si některé chyby. Další fikční svět se v románu konstruuje skrze pohádky, které

píše Jülie Heleně pro ukrácení čekání v nemocnici. I v nich se jako paralela odráží Heleniny životní karamboly.

Život hrdinky se v knize točí především kolem dětí, práce v divadle, rozvodu, nemoci, ale také aktuálního dění, politiky a kultury, do nichž se několikrát kriticky strefuje: „*Snadným terčem tu jsou nejrůznější vábničky na naivy, od rozesmátého firemního časopisu přes bulvár až k charitativní monstraci, jejíž deklarovaný smysl brzy ustupuje sebe prezentaci pophvězd i zástupců sponzorské firmy v čele se zmíněným exmanželem Dardou.*“ (Mandys 2012, viz internetové zdroje). I s odstupem let a zkušeností života v porevolučním režimu přetrvává pocit, že socialismus byla jedna velká chyba, jak vyplývá z rozhovoru Heleny s Jülií o rozvodu: „*Vo to ted' nejde. Prostě celý to byl jeden velkej omyl.*“ „*Omyl? To snad ne... Když to trvalo dvacet let, s chozením pětadvacet, tak to snad úplnej omyl bejt nemohl*“ „*Jak to, že ne? Socialismus byl taky úplnej omyl, a trval čtyřicet.*“ (str. 17) Přesto je však z vyprávění hrdinky patrný kritický postoj i k polistopadové společnosti a její politice a kultuře. „*Pasáže, v nichž se z vypravěčky stává politická komentátorka, nejsou sice příliš početné, autorka jim však evidentně přikládá nemalý význam, což se projevuje mimo jiné tak, že v nich zcela ztrácí smysl pro humor.*“ (Janoušek 2012)

Celkové vyznění díla se nese v tak trochu rozporuplném a ve srovnání s romány *Hrdý Budžes* a *Oněgin byl Rusák* odlišném duchu. Životní katastrofy v podobě rozvodu a rakoviny jsou mnohem vážnějšími problémy, než které kdy musela Helena řešit. Přesto se s nimi hrdinka vyrovnává statečně a bez zbytečného patosu. Žádné plačtivé scény a sebelítost, naopak humor je tím správným přístupem k tomu, jak se z toho všeho nezbláznit. Podobný nadhled a ironický humor však schází při komentování politických událostí a nešvarů společnosti, což bylo specifickým prvkem a jádrem komičnosti předchozích románů.

Rozbor inscenací

Hrdý Budžes

Podle románu *Hrdý Budžes* vznikla roku 2002 stejnojmenná divadelní hra. Román zdramatizovala autorka knihy Irena Dousková pro příbramské Divadlo Antonína Dvořáka. Režie se ujal Jiří Schmiedt, který do hlavní role obsadil Báru Hrzánovou. Představení mělo premiéru 7. listopadu 2002 a na divadelních prknech ho můžeme vidět dodnes. Úspěšná inscenace přesáhla 600 repríz a stále se těší divácké oblibě. Představení jezdí po celé republice a do svého repertoáru ho zařadilo pražské Divadlo bez zábradlí (premiéra 14. října 2003). Za hlavní roli školáčky Helenky získala Bára Hrzánová v roce 2003 divadelní Cenu Thálie.

Divadelnímu zpracování předcházelo scénické čtení knihy v divadle Rokoko. Zdeněk Dušek a Jana Březinová, kteří čtení pořádali, měli k textu blízký vztah, neboť se z příbramského divadla znali s matkou a otčímem Ireny Douskové. Matka Douskové však byla z divadla z politických důvodů vyhozena. Právě vzpomínky na tuto aféru stály u zrodu knižní předlohy. Divadlo v Příbrami tak tvořilo předobraz fiktivnímu ničínskému divadlu, o němž autorka píše v knize, a uvedením hry otevřelo jednu nelichotivou kapitolu ze své historie.

Zdramatizovat prózu Ireny Douskové napadlo divadlo v Příbrami poté, co se ukázalo, že kniha popisuje zákulisí právě příbramského divadla během normalizace. V době, kdy příbramské divadlo uvažovalo o drammatizaci knihy, byl jeho uměleckým šéfem Jaroslav Pešice, nevlastní otec Ireny Douskové. Ředitel divadla pan Slanec s nápadem oslovil Irenu Douskovou, ta však napoprvé odmít-

la. „*Já jsem tu úplně první nabídku z příbramského divadla odmítla s tím, že tu knížku zdramatizovat neumím, že si to vůbec nedokážu představit.*“ (Hošna, Radniční noviny, 2015) Dokonce se sešla s divadelním režisérem Janem Bornou, ale ani jeden z nich nepřišel na žádný klíč, podle kterého by knihu mohli převést do divadelní podoby. Asi za další dva nebo tři roky přišla nabídka znovu od režiséra Jiřího Schmiedta a tentokrát už spisovatelka na spolupráci kývla. „*Mě tenkrát poprvé napadlo, že by to možná šlo, kdyby se to udělalo jako taková velice komorní věc a zároveň mě jako představitelka napadla Barbora Hrzánová.*“ (Kučera 2013, viz internetové zdroje) Tehdy režisér Jiří Schmiedt oslovil herečku Báru Hrzánovou s nabídkou role v *Hrdém Budžesovi* jako monodramatu. Hrzánová monodrama odmítla, ale knihu Ireny Douskové znala a o projekt měla zájem. Mezi herečkou a režisérem tak vznikla dohoda, že do scénáře hry přibydu alespoň dvě postavy. „*Řekla jsem, že se monodramatům vyhýbám, jak můžu, ale když řekl Dousková, tak jsem hned byla zpátky v obraze. Dala jsem si ale podmínku, že mi do scénáře připiše aspoň dvě postavy, jinak že na jeviště nevlezu.*“ (Erml, Host, 2003) Teprve poté, co Bára Hrzánová roli přijala, začala spisovatelka pracovat na divadelní verzi své knihy. Dramatizace tak vznikala herečce přímo na tělo. „*Zkrátka Bára, to byla zase moje utkvělá představa a vyslovila jsem ji s tím, že to pravděpodobně nevyjde a všechno opět skončí u ledu. Následoval zázrak - Bára řekla ano.*“ (Erml, Host, 2003) Při osobním setkání dámy zjistily, že toho mají mnoho společného - rok narození, podobné zážitky z dětství, zkušenost se socialismem a další. „*Ty osudy moje z dětství a Ireny byly tak identické, že mi z toho šla hlava kolem.*“ (Hošna 2015, viz internetové zdroje)

Způsob, jakým je próza napsaná, není zrovna ideálním výchozím materiálem pro divadelní ztvárnění. V románu se kromě hlavní hrdinky, která má po celou dobu hlavní slovo, vyskytuje mnoho vedlejších postav, které mají naopak jen okrajové role. Navíc pásmo vypravěčky, jež popisuje každodenní drobné události, výrazně převažuje nad dialogy, které jsou pro drama klíčové. A nakonec – próza stojí na monologu hrdinky, která vypráví, přemýšlí, hodnotí a komentuje různé

situace, a to dětským pohledem. Právě rozpor dětského a dospělého pohledu a dětský způsob vyjadřování (tedy slovní komika) jsou hlavními zdroji humoru v románu. Režisér chtěl tedy hru pojmout jako monodrama. Po dohodě s herečkou, která hrát monodrama odmítla, byly do scénáře připsány další dvě postavy, které ztvárnili Libor Jeník a Jarmila Vlčková. Ti se kromě rolí rodičů vystřídali v plejádě soudruhů učitelů, žen, babiček, ředitelů, doktorů a dalších. Hra tedy počítá s jednou hlavní postavou – vypravěčkou a dvěma vedlejšími postavami, které přebírají různé role a hrají to, o čem hrdinka zrovna vypráví. „*Inscenace režiséra Schmiedta (z roku 2003) si podržela vypravěčský styl románu; výsledek neměl daleko k monodramatu a téměř celá tíha představení spočívala na představitelce ústřední role.*“ (Mikulka 2008).

V divadle se hraje také s loutkami (z dílny Zuzany Charouzové), které představují rodiče Helenky. Zvláštností je, že loutky přímo na scéně ovládají právě Jeník s Vlčkovou. V jednu chvíli tak na jevišti hrají role skrze loutky a hned v příštím okamžiku je odkládají a hrají sami za sebe jiné vedlejší postavy. Právě toto pojetí vedlejších rolí shledávají kritici jako nepodařené a zbytečné. „*Jde o typické divadlo jedné hvězdy, obešlo by se – například s použitím dobových týdeníků či nahrávek -i bez obou „přihrávačů“ a jejich loutek.*“ (Just 2003, s. 12) I samotná Irena Dousková se k tomuto konceptu vyjádřila nesouhlasně: „*Spíš jsem od začátku měla určitý problém s tím režijním pojetím, to znamená s pojetím těch dvou dvou vedlejších postav, které tam byly pojednané jako nějací klauni.*“ (Faltýnek 2006, viz internetové zdroje) Role Báry Hrzánové je v podstatě jeden dlouhý monolog, během kterého mění hlasy, aby do hry přivedla ještě více postav a oživila ji dialogy. Na chvíli se dokonce stává i spolužákem Seckým nebo soudruhem Čuškem, a není tedy pochyb, že hru by bez problémů utáhla sama. Výkon Barbory Hrzánové se stal legendárním a byl oceněn divadelní cenou Thálie. Hlavní podíl na úspěchu má její věrohodné ztvárnění dětského věku Helenky spolu s její nemotorností a outsiderstvím, které dokresluje špatně zapnutý kabát, kulich nakřivo nebo nemotorná jízda na kole s čelovkou na hlavě. Na komice a skutečně úderném vyznění textu má zásluhu i hereččina výborná práce s hlasem a mimikou,

kteřá trefně podtrhuje vyjadřování dítěte. Divák tak téměř ani na chvíli nepochybuje, že Báře Hrzánové je skutečně osm let.

Hra poměrně věrně kopíruje text knihy, monology Helenky jsou v podstatě citované pasáže románu. Jen výjimečně jsou některé části pozměněné nebo přidané navíc. Naprosto zřejmá a logická je vzhledem k rozsahu díla redukce textu. Některé kapitoly jsou převyprávěny téměř celé (1., 8.), jiné jen z části a některé jsou zcela vypuštěny (5., 15.). Pasáže, které do inscenace přibyly navíc, tvoří především jakási intermezza mezi těmito scénami, jež mají charakter tanečního, hudebního či pěveckého čísla, která předvádějí Jeník s Vlčkovou. Tato vystoupení navozují atmosféru nadcházející scény a mají fraškovité až parodické vyznění. Většinou jsme svědky scének charakterizujících socialistickou dobu, máme tak možnost zhlédnout spartakiádu se skladbou Michala Davida *Poupata*, pochod pionýrů, politické projevy nebo hudební vystoupení na způsob Milušky Voborníkové, která je nejoblíbenější zpěvačkou hrdinky.

Události ve hře mají stejnou následnost jako v knize. Avšak najdeme i pasáže textu, které jsou z prvních kapitol přesunuty až téměř na konec hry – například příběh Helenčina pravého otce Freinsteina a osudy jeho rodiny za války. Tyto zmínky jsou tematicky propojeny v jeden celek a umístěny až do závěrečné části hry. Děj se do detailů shoduje, vazba na předlohu je velmi těsná. Vyzdvihnuty jsou především komické prvky knihy, a to hlavně díky skvělému hereckému projevu Báry Hrzánové. Předloha však staví na humorných situacích ale na pozadí nelehké, mrazivě absurdní doby; z představení však na diváka nepůsobí žádná nebo jen minimální naléhavost výpovědi o době normalizace.

Oněgin byl Rusák

V roce 2007 zdramatizovala Irena Dousková ve spolupráci s režisérem Janem Bornou druhou část trilogie, román *Oněgin byl Rusák*. Premiéra se uskutečnila 19. ledna 2008 a to v pražském Divadle v Dlouhé, které je domovskou scénou Jana Borny. O spolupráci s Bornou stála Dousková už při drammatizaci *Hrdého Budžese*, tenkrát však ani jeden z nich neměl představu, jak knihu konkrétně převést do divadelní podoby. Až úspěšná inscenace v režii Jiřího Schmiedta dokázala, že kniha má divadelní potenciál a svým námětem a humorem dokáže oslovit širokou řadu diváků. Zcela logicky se tak nabízela i drammatizace druhého dílu. „Potom se mi ozval režisér Jan Borna z Divadla v Dlouhé a vzniklo představení, které mám taky moc ráda. Dlouhá je skvělé divadlo s výborným souborem a mně se tak splnilo tajné přání, aby se to hrálo právě tam.“ - Irena Dousková (Hořna 2015, viz internetové zdroje)

Režisér Jan Borna však k drammatizaci knihy *Oněgin byl Rusák* přistoupil zcela odlišným způsobem, než Jiří Schmiedt v případě *Hrdého Budžese*. Rozdíl je patrný především ve formě vyprávění. Ta je naopak pro všechny tři knihy stejná - příběh je čtenářům podán skrze vyprávění hrdinky v ich-formě. Tohoto způsobu vyprávění se drží inscenace *Hrdý Budžes* a do popředí staví hlavní hrdinku jako vypravěčku. V případě hry *Oněgin byl Rusák* hrdinka ustupuje do pozadí, ztrácí úlohu vypravěčky a je pouze jednou z postav, jejichž celkový počet stoupl na 22, což tvoří téměř celý herecký soubor Divadla v Dlouhé. Irena Dousková potvrzuje, že „představení by tentokrát nemělo stát a padat s postavou Heleny Součkové.“ (Kočíčková, 2008). Hlavní hrdinka už není středobodem představení. Nenavazuje přímý kontakt s publikem a nevypráví mu své zážitky, ale prožívá je spolu s dalšími postavami přímo na jevišti. Způsob vyprávění se tedy přechýlil z ich-formy do er-formy a monolog nahradily dialogy.

Irena Dousková počítala do hlavní role opět s Bárou Hrzánovou, nakonec se však dohodly přenechat roli Helenky někomu novému: „(...) ačkoli jsme měly s Bárou možnost udělat ho zase společně, shodly jsme se na tom, že by to nebylo

ono. Že bychom v podstatě vstupovaly do téže řeky.“ (Hošna 2015, viz internetové zdroje) Hlavní role se nakonec zhostila Lenka Veliká, její kamarádky Júlie Ivana Lokajová a dalších spolužáků například Magdaléna Zimová, Jan Vondráček, Pavel Tesař nebo Martin Veliký. Hned v několika rolích dostala příležitost také Klára Oltová (učitelka zeměpisu, pracovnice na úřadu nebo sestřenka z Ameriky). Za zmínku stojí i výborné herecké výkony v rolích rodičů, učitelů a dalších „dospěláků“ – na pódiu září Iva Klestilová jako zatrpklá matka hrdinky, Arnošt Goldflam jako tatínek žijící v emigraci, Miroslav Hanuš jako komunistický ředitel či Jiří Wohanka v roli učitele. Většina herců maturovala ve stejném roce jako hrdinové hry, tedy roku 1983. Role v představení se tak pro ně stala osobní vzpomínkovou záležitostí mrazivých osmdesátých let.

Inscenace je zkomponována z mnoha kratších výstupů, během nichž se na jevišti vystřídá téměř celý herecký soubor a spolu s ním i množství nejrůznějších rekvizit. Dostáváme se tak do prostředí školní třídy, šatny, lékařské ordinace, ředitelny nebo májového průvodu – to vše na pozadí kulis panoramatu Prahy, umístěném v zadní části jeviště. Přesun herců a rekvizit je usnadněn díky prakticky vyřešené scéně z dílny Jaroslava Milfajta, která má formu otáčivého jeviště. Dvě točny umožňují rychlé a zároveň plynulé střídání obrazů, kterými předloha nešetří. *„Kolegyně Dousková v knize střídá prostředí po pěti větách a co pak my chudáci tady s tím,*“ přiznává náročnost dramaturgie režiséra Jana Borna. *„Je to tak trochu film na jevišti,*“ přirovnává sled obrazů v představení k filmové podobě scénograf Jan Milfajt.

Dobovou atmosféru věrně dokreslují nejen perfektní kostýmy, ale i hudební čísla interpretující písně domácí neoficiální scény osmdesátých let. Inscenace je tak zasazena do hudebně-činoherního rámce, jak už bývá v Divadle v Dlouhé zvykem. I knižní předloha pracuje s hudebními motivy a často zmiňuje různé in-

terprety a písně dané doby. Divadlo v Dlouhé tak využilo příležitosti zakomponovat do hry to, co je pro něj typické, a propojilo charakteristický znak svých her s důležitým motivem v předloze. Hudebně zdatný soubor v doprovodu živé hudby připomíná písně Pražského výběru, Vladimíra Mišíka, Jany Kratochvílové, Ivana Mládka a dalších hudebních legend, které herci imitují s lehkou nadsázkou, avšak zároveň velmi přesvědčivě. Hudební složku netvoří jen známé dobové písně, ale také původní tvorba knižních hrdinů. Diváci tak v rámci literárního večeru *Pomědu* mají možnost slyšet Kaplanovu píseň *Koupila mi matka novou košili* v podání Pavla Tesaře nebo Havlíčkovy *Dejvice* v nezapomenutelném podání Jana Vondráčka. Výsledný tvar představení je mnohdy připodobňován k muzikálu. Hudbu pro inscenaci vybíral a skládal hudebník a člen souboru Milan Potoček ve spolupráci s Janem Vondráčkem.

Kromě hudebních vystoupení je inscenace oživena scénou prvomájového průvodu, během níž je do hry zapojeno i publikum. Diváci dostanou mávátka a s herci jsou nuceni skandovat dobová hesla typu: „*Rozhoupáme míru zvon, ať to slyší Pentagon!*“ nebo „*Regane, Regane, my válku nechceme!*“. Scénu doplňují dekorace maket mávajících politiků na tribuně.

Inscenace je rámována setkáním hlavních hrdinů na Silvestra roku 2000, tedy několik let po jejich maturitě, mimo čas a prostor vyprávění románu, do jehož dění se hrdinové přenesou ve vzpomínkách hned v následující scéně. Tento obraz je do hry jako jeden z mála přidán navíc, většina textu knihy podlehla výrazné redukci. Oproti dramatinizaci *Hrdého Budžese* zde narazíme na více zásahů do předlohy, přesto lze mezi představením a románem vysledovat velmi těsný vztah. Registrujeme pouze drobné změny především formálního charakteru, častá je například dialogizace textu, kdy jsou myšlenky Heleny převedeny do přímé řeči a mnohdy je i přebírají ostatní postavy. Opětovně dochází také k přesunu pasáží,

například hned v jedné z úvodních scén, kdy se spolužáci setkají v šatně po hodině tělocviku. V tomto případě šlo dramaturgům o rychlé seznámení diváka s hlavními postavami a jejich charakterizaci, která je v předloze vykreslována pozvolna v průběhu zhruba první poloviny knihy. Drobné významové změny nastávají v souvislosti s redukcí postav, kdy postava hlavní přebírá úlohu některé postavy vedlejší. V knize chodí ze spolku Pomedu s Helenou do třídy pouze Julie a Páťa, ostatní jsou přátelé ze školy, kdežto v inscenaci jsou přátelé zároveň i Heleninými spolužáky ze třídy. Například postava Honzy Kaplana přebírá úlohu spolužáka Jáchyma Jocha, a to konkrétně při hodině zeměpisu nebo ve scénách, kde se objevuje postava slečny Gábiny, která přijela na návštěvu z Ameriky.

Výraznější prostor oproti předloze tu získává postava skutečného otce Heleny v podání Arnošta Goldflama. V knize je o postavě pouze pár zmínek a ke slovu se dostává v jediném případě, a to v závěrečné kapitole prostřednictvím dopisu. V inscenaci získává reálné obrysy v podobě jakési iluze a ke slovu se dostane hned několikrát. Zajímavostí je, že jeho monology jsou přeřikávané texty z dopisů, které píše otec dceři v Douskové prozaické prvotině *Goldstein píše dceři*, kde se jedná o zcela jiné postavy. Prózy však spojuje stejný motiv a výrazně patrné autobiografické prvky, jako je právě osud dcery a otce žijícího v emigraci, kteří navazují vztah skrze dopisy. Na jeviště jsou názorně převedeny také představy Heleny o Freinsteinově rodinném osudu, kdy jeho rodiče museli do transportu a syna přenechali cizí rodině.

V režii Jana Borny vznikla inscenace, která věrohodně zobrazuje šedá léta socialismu. Navenek prezentuje nesmyslnost doby s humorem a nadsázkou, pod povrchem je však cítit mrazení a tíživá beznaděj. Režisér se ve hře snažil zachovat ironický pohled, který provází knižní předlohu a který je pro romány spisovatelky typický: „*Ironie totiž nedovolí propadnout sentimentu, místy by to měla*

být dokonce třeskutá legrace. Ale nejdůležitější je, že knížka stejně jako inscenace je dvojlomá; realitě té doby se můžeme smát, ale také by nám mělo trochu zatrnout.“ (Kočíčková 2008, viz internetové zdroje)

Darda

Divadelní podoby se o čtyři roky později dočkala i závěrečná část trilogie, román *Darda*. Dramatizaci posledního pokračování příběhu Heleny Součkové opět připravila Irena Dousková a nastudovalo ji pražské Divadlo Na Jezerce. Premiéra se uskutečnila 12. prosince 2012 a režie se chopil herec a režisér Arnošt Goldflam, který ztvárňuje postavu Helenina otce Karla Freisteina v inscenaci *Oněgin byl Rusák*.

Do hlavní role byla opět obsazena Bára Hrzánová, která si postavu Helenky zahrála i v inscenaci *Hrdý Budžes* a za kterou získala ocenění Thálie. V tomto případě však nehraje osmiletou dívenku, ale ženu středního věku, matku dvou dětí. V předloze se objevuje přes čtyři desítky postav, se kterými se musí vypořádat osm herců. Režisér problém vyřešil kostýmy. „*S tím byla tedy strašná práce. Ale dnes je běžné, že herci figurují ve více postavách, takže to není nic, s čím by se ještě nikdy nesetkali.*“ (Herrmannová 2012, viz internetové zdroje) Například Lenku Vlasákovou tak potkáváme střídavě v roli Heleniny pubertální dcery Berty i kamarádky Jülie, ředitele divadla Jana Hrušínského zase jako otce hrdinky nebo neempatického psychologa, ke kterému chodí Helena na terapie. Postavu nevděčného manžela Jindřicha Dardy ztvárnil Pavel Vacek, hlavní „záporňačku“ a Heleninu ambiciózní kolegyni z divadla Miluše Šplechtová a v dalších rolích se představí Martin Sitta, Rostislav Novák a Michal Kern. Herci ztvárňují širokou škálu charakterů od vietnamského prodavače ve večerce po pacienty na terapii.

Scénu rozvrhla Petra Goldflamová Štětinová do několika částí. V zadním plánu, který představuje vyvýšená plocha za projekčním plátnem, je simulováno prostředí divadelní šatny, v níž se odehrávají scény z Helenina pracovního života,

a která ve výsledku funguje jako skutečná šatna, jelikož se v ní herci převlékají z role do role a vyčkávají na výstup. Kulisy a rekvizity v předním plánu se v průběhu představení nemění a mají od začátku pevné místo. V pravé části se nachází kuchyňský kout a gauč, jež představují byt hrdinky, v levé části je stěna s umyvadlem využitá jako zátiší pro scénu, během níž dochází k setkání hrdinky a herečky Gertrudy Macek na toaletách. Místo mění během představení snad jedině židle a stůl, jež slouží například pro scény skupinových terapií, nebo jako hospoda, ve které se schází hrdinka s přáteli. Inscenace se tak vyhnula náročnějším přestavbám scény a jednotlivé obrazy střídá plynulým přechodem světla a herců z jedné části jeviště do druhé.

Režisér Goldflam využil při inscenování i moderních technických prvků, jako je například projekce předtočených scén na plátno. Ve stejném okamžiku tak můžeme vidět Báru Hrzánovou ve dvou rolích: na scéně jako hlavní hrdinku Helenu a na plátně jako postavu cikánky – věstkyně, která Heleně předpovídá budoucnost.

Celá inscenace kompozičně dodržuje cyklické střídání obrazů. Spolu s hrdinkou, která v podstatě nezmezí z jeviště, se dokola točíme v určitém sledu scén: obrazy z domova, kdy hrdinka řeší problémy s dětmi nebo manželem, zážitky z divadla, ve kterém hrdinka hraje, pravidelné skupinové terapie u psychologa nebo posezení v hospodě s kamarádkou. Dokola se také opakují jakési snové představy Heleny o traumatickém zážitku jejího muže v dětství, nebo iluze Helenina mrtvého otce Freisteina, se kterým dcera rozmlouvá. Intermezza tvoří přehrávané pohádky, které píše Julie Heleně pro ukrácení chvíle na chemoterapiích. Představení je také doplněno krátkými pohledy do minulosti, které zobrazují Helenu a jejího muže Jindřicha za mlada v době seznámení. V knize jsou tyto vzpomínky jen neurčitě zmíněny, v inscenaci získávají konkrétní podobu.

Inscenace se opět až na drobné detaily poměrně těsně drží předlohy. Určitá změna nastává v celkovém vyznění díla. Knižní předloha pracuje s humorem poněkud odlišným způsobem, staví především na ironickém komentování nelehkých životních situací a černém humoru vypravěčky. To inscenaci schází, většina postav z toho vychází jako karikatury a místy to celé působí až fraškovitým dojmem. Jakoby se inscenace snažila dostat humoru dramatisací *Hrdý Budžes* a *Oněgin byl Rusák*, které však stavěly na zcela jiných tématech a humor vycházel z diametrálně odlišných situací.

Závěr

V závěru teoretické části práce se pokusíme zrekapitulovat poznatky z jednotlivých rozborů knih i divadelních představení a shrnout společné znaky a rozdíly v přístupu k dramatisacím románů Ireny Douskové.

Ačkoliv se jedná o tři volně navazující romány s toutéž hlavní hrdinkou, s týmiž vyprávěcími postupy a podobným celkovým vyzněním, jak jsme určili v rozboru jednotlivých knih, po analýze jejich dramatisací můžeme říci, že podoby jejich jevištních prezentací se mezi sebou naopak poměrně výrazně liší.

Jednotícím prvkem všech tří románů je forma vyprávění. Příběh je podán skrze ich-formu a vyprávění hlavní hrdinky se blíží podobě deníkových záznamů. Epizodní charakter knih budují uzavřené mini-příběhy, které tvoří vzpomínky, sny a zážitky hlavní hrdinky. Monolog vypravěčky výrazně převažuje nad dialogy,

snad pouze v případě *Dardy* se jedná o vyváženější poměr. Vyprávění událostí doprovázejí výstižné komentáře hrdinky, která okolní dění ale i vlastní příhody ráda glosuje s neskryvanou ironií a leckdy i černým humorem. Humor *Hrdého Budžese* je zas založen spíše na jazykové stránce díla a rozporem vidění světa mezi dětmi a dospělými. Svět hlavní hrdinky se ve všech třech knihách točí kolem mnoha vedlejších postav, které jsou součástí různých příhod z jejího života. Forma knižních předloh tak zrovna nevybízí k divadelnímu ztvárnění, pro které je klíčový dialog a typická jedna hlavní dějová linie.

Možností, kterými takové dílo zdramatizovat, se nabízí více, což potvrzuje fakt, že výsledný tvar jednotlivých inscenací se skutečně liší. Nejvýraznější rozdíl je patrný mezi inscenacemi *Hrdý Budžes* a *Oněgin byl Rusák*. V případě dramati-
zace *Hrdého Budžese* zůstává vypravěčský postup zachován; použita je ich-forma, která staví hrdinku do popředí celé inscenace. Její vyprávění doplňují scény pře-
hrávané dalšími dvěma herci, kteří ztvárňují nespočet vedlejších postav, jež se v knize objevují. V centru pozornosti však po celou dobu zůstává hlavní hrdinka. Při dramatin-
zaci knihy *Oněgin byl Rusák* zvolil režisér s autorkou dramatin-
zace zcela odlišný postup. Hrdinku zbavily role vypravěčky a upozadili ji na téměř stejnou úroveň s ostatními vedlejšími postavami.

I když knižní forma vyprávění je v obou případech stejná, lze vysledovat rozdíly, které dramatin-
zátory vedly k danému způsobu pojetí. V *Hrdém Budžesovi* hraje prim jazyková komika v projevu mladé vypravěčky a zdrojem humoru jsou její úvahy a komentáře k událostem, kterým vzhledem k věku a zkušenostem ne-
může rozumět. Úloha vypravěčky se tu tak jeví jako zásadní a pro humorné ladění díla nepostradatelná. Oproti tomu kniha *Oněgin byl Rusák* pracuje s vypravěčkou starší a intelektuálně vy-
zrálejší a humor zde více vychází z daných situací. Zároveň vedlejší postavy jako přátelé a spolužáci hrdinky získávají více prostoru a výraznější roli v příběhu, z čehož plyne jisté upozadění hlavní postavy. Dramati-

zace *Dardy* se pohybuje někde na pomezí obou těchto přístupů. Hrdinka tu není vypravěčkou, avšak zachovává si výsadní postavení.

Rozdílné charaktery představení vycházejí i z odlišného prostředí, v němž se inscenace hrají. Domovskou scénou je pro každou inscenaci jiné divadlo s odlišným repertoárem a rozdílnými možnostmi. Dramatizace *Oněgin byl Rusák* tak v Divadle v Dlouhé využívá scény nabízející dvě protilehlé točny, které usnadňují přesun rekvizit a nabízejí plynulejší přechod jednotlivých obrazů. Divadlo je navíc pověstné hudebně zdatným hereckým souborem a režisér inscenaci oživuje několika živými hudebními čísly. V Divadle Na Jezerce se při dramatizaci *Dardy* zase rozhodli do hry zapojit moderní technické prvky jako projekci na plátno.

Ve vztahu předlohy a divadelního zpracování se dramatizace víceméně shodují. Inscenace podobnou měrou redukuje děj i přidávají scény navíc. Všechny se poměrně těsně drží předlohy a nedochází k žádným výraznějším významovým posunům. Jediné, v čem se všechny inscenace předloze místy vzdalují, je práce s komickou složkou. Některé scény – jako například estrádní čísla, která oddělují jednotlivé sekvence inscenace *Hrdý Budžes*, ale i několik dalších – působí až jako parodie, postavy vytváří dojem klaunů a dílo tak ztrácí vážný podtón.

Praktická část

Představení projektu

Projekt, který je součástí této bakalářské práce, tvoří drobná sbírka ukázek z románů *Hrdý Budžes*, *Oněgin byl Rusák* a *Darda*, jimž je věnována teoretická část práce. Sbíрка v sobě mimo ukázek doplněných o komentář autorky zahrnuje i úvodní slovo a stručné představení spisovatelky a vybraných knih.

Původním záměrem bylo vytvořit projekt, z něhož by vzešla vlastní drammatizace jedné z dosud nezdramatizovaných próz Ireny Douskové. V průběhu psaní práce však přišlo překvapení v podobě tázavých pohledů širokého okolí při vyslovení jména Irena Dousková nebo názvu její nejznámější knihy i úspěšného divadelního představení *Hrdý Budžes*. Málodko tušil, o čem práce pojednává a kam romány i spisovatelku zařadit, a pobídky a výzvy k četbě příběhů Helenky Součkové nepadly na úrodnou půdu. Následovala úvaha, jak zaměřit projekt více propagačním směrem, což vyústilo v myšlenku tvorby útlé sbírky vybraných ukázek z románů rozebíraných v teoretické části této práce; poutavé ukázky by mohly nalákat potenciální čtenáře k četbě románů Ireny Douskové a třeba i k návštěvě divadelních představení.

K vytvoření sbírky nahrával i fakt, že ve všech třech románech můžeme často narazit na básnickou tvorbu hlavní hrdinky i jejích přátel; někdy úsměvnou, jindy melancholickou, milostnou i recesistní. Většina těchto básní je do sbírky zařazena a tvoří v ní samostatný oddíl.

Realizace projektu

Prvním krokem při samotné realizaci projektu byl výběr konkrétních ukázek a básní, které se ve sbírce objeví. Daná byla pouze díla, ze kterých měly ukázky pocházet, a to romány *Hrdý Budžes*, *Oněgin byl Rusák* a *Darda*, jelikož právě jim se podrobněji věnuje teoretická část práce. Výběr jednotlivých ukázek pak vycházel z určeného cíle projektu – blíže představit a propagovat vybrané knihy Ireny Douskové, aby se dostaly do povědomí širší veřejnosti. Pasáže, které byly do sbírky zařazeny, tak měly být poutavé, humorné a zároveň vystihnout téma a atmosféru celého díla. Samostatný oddíl tvoří úsek poezie, ve kterém se objevuje básnická tvorba knižních hrdinů.

Tím se dostáváme ke struktuře sbírky. Ukázky byly tematicky rozděleny do několika oddílů a doplněny krátkým komentářem autorky. Kapitolám s vybranými ukázkami předchází úvodní slovo a stručné představení spisovatelky Ireny Douskové a vybraných knih.

Závěrečnou část realizace projektu představovala práce na grafické podobě sbírky. Ta se tvořila v počítačovém programu *Adobe inDesign*, v němž byl upraven formát, sazba a typografie textu. Poslední krok představoval tisk a vyhotovení zvolené kroužkové vazby.

Závěr

Praktický projekt, který vzešel z této bakalářské práce, představuje sbírka básní a ukázek z knih, jimž se věnuje teoretická část práce. Sbírka má za cíl formou vybraných ukázek propagovat dílo Ireny Douskové, přiblížit ho potenciálním čtenářům a nalákat je k jeho četbě. Záměrem projektu je tak zvýšení povědomí širší veřejnosti o zdramatizované trilogii románů *Hrdý Budžes*, *Oněgin byl Rusák* a *Darda* a o jméně Ireny Douskové. Projekt by mohl probudit větší zájem o celé

dílo spisovatelky a přilákat k němu více čtenářů, kdyby byl vhodně propagován a šířen mezi veřejnost. Touto cestou lze v práci na projektu pokračovat a splnit účel, kvůli němuž projekt vznikl.

Projekt bude k dispozici jako externí příloha této bakalářské práce.

Zdroje

Primární literatura

DOUSKOVÁ, Irena. *Hrdý Budžes*. 2. vydání. Brno: Petrov, 2002. 168 s. ISBN 80-7227-132-6.

DOUSKOVÁ, Irena. *Oněgin byl Rusák*. 1. vyd. Brno: Druhé město, 2006, 258 s. ISBN 80-7227-244-6.

DOUSKOVÁ, Irena. *Darda*. 1. vyd. Brno: Druhé město, 2011, 196 s. ISBN 978-80-7227-314-0

Divadelní inscenace

Hrdý Budžes. Divadlo Antonína Dvořáka Příbram. Dramatizace Irena Dousková, režie Jiří Schmiedt. Premiéra 7. 11. 2002.

Oněgin byl Rusák. Divadlo v Dlouhé. Dramatizace Irena Dousková a Jan Borna, režie Jan Borna. Premiéra 19. 1. 2008

Darda. Divadlo Na Jezerce. Dramatizace Irena Dousková, režie Arnošt Goldflam. Premiéra 12. 12. 2012.

Sekundární literatura

BURIAN, Emil František. O nové divadlo 1930-1940. Praha: Ústav pro učební pomůcky průmyslových škol, 1946. s. 221-222.

ERML, Richard. Jsem starý šmírák a nestydím se za to. Rozhovor s Bárou Hrzánovou. *Divadelní noviny*, 2003, roč. 11, č. 22, s. 8

FIALOVÁ, Alena. Návraty do šedých časů: Normalizace očima současné prózy. Tvar. Praha: Ústředí lidové a umělecké výroby, 2008, roč. 18, č. 8, s. 7. ISSN 0862-657

JANOUSEK, Pavel. Dramatizace. In: *Rozměry dramatu*. Praha: Panorama, 1989, str. 170-190.

JANOUSEK, Pavel. Humor jako maska? *HOST*, 2012, roč. 28, č. 2, s. 66-67

JUNGMANNOVÁ Lenka. Dramatizace je in. *HOST*, 2012, roč. 28, č. 4, s. 43-46

JUST, Vladimír. Úvahy postdivadelní. Hrdý Budžes, Bulgakov a Střežený Parnass. *Literární noviny*, 2003, roč. 14, č. 47, s. 12

KÖNIGSMARK, Václav. "Dramatizace". In Štěpán Vlašín (ed.) *Slovník literární teorie*. Praha: Československý spisovatel, 1977, s. 84

KÖNIGSMARK, V. Místo dramatizací v české dramatice sedmdesátých let. In Hana Hrzalová (ed.): *Česká a slovenská literatura od Února k současnosti*. Praha: Ústav pro českou a světovou literaturu ČSAV, 1978, s. 283-290.

KÖNIGSMARK, Václav. Krize dramatu nebo krize kritérií?. *Tvorba*, č. 6, 1981, s. 6.

MERENUS, Aleš. „Příběh (a) dramatizace“. In: S. Fedrová– A. Jedličková (eds.): *Podoby a funkce příběhu. Pokus o interdisciplinární debatu*. Praha: Ústav pro českou literaturu AV ČR, 2011, s. 20–32.

MERENUS, Aleš. *Nárys teorie dramatizací literárních děl*. Brno, 2012. s. 186. Dizertační práce. Filozofická fakulta Masarykovy Univerzity. Vedoucí práce Viktor Viktora.

MIKULKA, Vladimír. Scény a písničky z hnusné doby. *Divadelní noviny*. č. 8, 2008

PAVIS, Patrice. *Divadelní slovník*. Přeložila Daniela Jobertová. Praha: Divadelní ústav, 2003.

PAVLOVSKÝ, Pavel. (ed.) *Základní pojmy divadla; Teatrologický slovník*. Praha: Nakladatelství Libri & Národní Divadlo, 2004.

PYTLOUN, Ladislav. Ubohý vrah - divadelní adaptace Pavla Kohouta. Problém převodu prozaického díla do dramatické formy. *Tvar*, 1997, č. 6, s. 13.

RAUVOLF, Josef. Nechci žít nonstop. *Instinkt* 7, 2008, č. 3, s. 61.

ŠULAJOVÁ, Iva. Dramatizace jako teoretický problém. *Divadelní revue* 15, č. 4, 2004, s. 46-61.

VLAŠÍN, Štěpán (ed.). *Slovník literární teorie*. 2. vyd. Praha: Československý spisovatel, 1984. 465 s. ISBN 22-141-84.

ZACHOVÁ, Alena. Funkce vlastních jmen v prózách Ireny Douskové: Hrdý Budžes a Oněgin byl Rusák. In: *Onomastika a škola 8: sborník příspěvků z Celostátního onomastického semináře s mezinárodní účastí... konaného v Hradci Králové 23. -24. ledna 2008*. 1.vyd. Hradec Králové: Gaudeamus, 2008, s. 447-452. ISBN 978-80-7041-167-4.

Internetové zdroje

FALTÝNEK, Vilém. Hrdý Budžes polemicky. In: *Radio.cz*. [online]. 28. 5. 2006 [cit. 2016-03-06] Dostupné z: <<http://www.radio.cz/cz/rubrika/nedele/hrdy-budzes-polemicky>>

HERRMANNOVÁ, Nela. Bára Hrzánová v Budžesovi dospěla, teď dostává Dardu na Jezerce. In: *Idnes.cz*. [online]. 11. 12. 2012 [cit. 2016-03-06]. Dostupné z:

<http://kultura.zpravy.idnes.cz/bara-hrzanova-ma-premieru-dardy-d3q-divadlo.aspx?c=A121211_113226_divadlo_ob>

HOŠNA, Martin. „Každý nápad potřebuje svůj čas,“ říká Irena Dousková. In: *Praha3.cz, Radniční noviny* [online]. 16. 1. 2015 [cit. 2016-03-06]. Dostupné z: <<http://www.praha3.cz/noviny/rozhovory/kazdy-napad-potrebuje-svuj-cas-rika.html>>

KOČIČKOVÁ, Kateřina. Rusák Oněgin vstoupil na scénu. In: *Idnes.cz.* [online]. 19. 1. 2008 [cit. 2016-03-04]. Dostupné z: <http://kultura.zpravy.idnes.cz/rusak-onegin-vstoupil-na-scenu-dmg-/divadlo.aspx?c=A080119_897830_divadlo_kot>

KUBÍČKOVÁ, Klára. Komunismus v nás jen tak nezmizí, říká spisovatelka Irena Dousková. In: *Idnes.cz.* [online]. 16. 2. 2009 [cit. 2016-03-04]. Dostupné z: <http://kultura.zpravy.idnes.cz/komunismus-v-nas-jen-tak-nezmizi-rika-spisovatelka-irena-douskova-10v-literatura.aspx?c=A090216_105729_literatura_jaz>

KUČERA, Mojmír. A hrdý buď, žes vytrval!, In: *Divadlo žije! ČT2. TV, ČT 2,* 12. 1. 2013, 7:50. Dostupné z: <<http://www.ceskatelevize.cz/ivysilani/1095352674-divadlo-zije/21354215371-a-hrdy-bud-zes-vytrval>>

MANDYS, Pavel. Darda, která nemá sílu. In: *Ihned.cz, Hospodářské noviny* [online]. 2012 [cit. 2016-02-05] Dostupné z: <<http://art.ihned.cz/c1-58924400-darda-ktera-nema-silu>>

PŘIBÁŇOVÁ, Alena. Irena Dousková. In: *Slovník české literatury.cz, Slovník české literatury po roce 1945* [online] 30. 11. 2010 [cit. 2016-02-05]. Dostupné z: <<http://www.slovníkceskeliteratury.cz/showContent.jsp?docId=1637&hl=dousko v%C3%A1+>>>