

UNIVERZITA PALACKÉHO V OLMOUCI
FILOZICKÁ FAKULTA

KATEDRA DIVADELNÍCH, FILMOVÝCH A MEDIÁLNÍCH STUDIÍ

**DRAMATURGIE DIVADLA ŠUMPERK V ÉŘE ONDŘEJE ELBELA
OD ROKU 2007 - 2011.**

REGIONÁLNÍ DRAMATIKA DIVADLA ŠUMPERK.

(The Theatrical dramaturgy of Theatre Šumperk in the period of Ondřej Elbel
since 2007 - 2011. The Regional drama of the Theatre Šumperk.)

MAGISTERSKÁ DIPLOMOVÁ PRÁCE

Obor: Teorie a dějiny dramatických umění

Vedoucí práce: Mgr. Andrea Hanáčková, Ph.D.

Autor: BcA. Petra Navrátilová

OLMOUC 2013

Prohlašuji, že jsem tuto magisterskou diplomovou práci vypracovala samostatně, s využitím uvedených pramenů a literatury.

V Olomouci, 27. dubna 2013

.....

podpis

Mé poděkování patří všem, kteří mě podporovali a dopřáli mi porozumění a cenné rady při psaní této práce. Obrovský dík patří zejména mé rodině, Mgr. Andree Hanáčkové, bez její podpory a rad by tato práce stěží vznikla.

Obsah

ÚVOD	5
1 KRIKA PRAMENŮ A LITERATURY, METODOLOGIE	8
2 HISTORICKO - POLITICKÉ REÁLIE ŠUMPERSKA	15
3 VZNIK, POSTAVENÍ A FUNKCE DIVADLA ŠUMPERK	22
4 DRAMATURGICKÉ SMĚŘOVÁNÍ DIVADLA V SOUVISLOSTI S UVÁDĚNÍM REGIONÁLNÍ DRAMATIKY ..	28
5 LITERATURA S REGIONÁLNÍ TEMATIKOU A JEJÍ DIVADELNÍ ADAPTACE	32
6 DIVADELNÍ ADAPTACE LITERÁRNÍ PŘEDLOHY V KONTEXTU HISTORICKÝCH SKUTEČNOSTÍ.....	39
7 KOMPARACE DVOU DRAMATICKÝCH TEXTŮ V SOUVISLOSTI S TEMATIKOU INKVIZIČNÍCH PROCESŮ..	44
8 AUTORSKÉ INSCENACE S REGIONÁLNÍ TEMATIKOU.....	49
9 DIVADLO ŠUMPERK A INSCENACE S REGIONÁLNÍMI PRVKY V LETECH 2001 - 2006.....	52
9.1 ĎÁBEL PROTI BOHU	53
9.1.1 <i>Historicko - společenská situace regionu</i>	<i>57</i>
9.1.2 <i>Dramaturgická analýza inscenace Ďábel proti Bohu</i>	<i>58</i>
10 ONDŘEJ ELBEL A JEHO AUTORSKÉ INSCENACE S REGIONÁLNÍMI PRVKY V LETECH 2007 - 2013	67
10.1 ZÁNÍK SAMOTY BERHOF	70
10.1.1 <i>Reflexe česko - německých vztahů</i>	<i>71</i>
10.1.2 <i>Novela Vladimíra Körnera Zánik samoty Berhof jako literární zdroj dramaturgické</i>	<i>74</i>
10.1.3 <i>Dramaturgická analýza inscenace Zánik samoty Berhof.....</i>	<i>79</i>
10.2 ESKYMO JE WELZL!	86
10.2.1 <i>Autobiografická fakta jako zdroj autorského textu Eskymo je Welzl!</i>	<i>87</i>
10.2.2 <i>Analýza inscenace Eskymo je Welzl!</i>	<i>90</i>
10.3 VODA NENÍ VÍNO A PRIESSNITZ NENÍ SCHROTH	100
10.3.1 <i>Faktografický materiál jako zdroj dramatického textu Voda není víno a Priessnitz není Schroth</i>	<i>101</i>
10.3.2 <i>Analýza inscenace Voda není víno a Priessnitz není Schroth.....</i>	<i>104</i>
11 INSCENACE S REGIONÁLNÍ TEMATIKOU NA JINÝCH SCÉNÁCH MORAVSKÝCH PROFESIONÁLNÍCH DIVADEL	113
12 ZÁVĚR.....	116
13 SUMMARY.....	119
14 PŘEHLED UVEDENÝCH INSCENACÍ	120
15 SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY.....	122
15.1 PRAMENY.....	122
15.2 LITERATURA.....	126
15.3 ELEKTRONICKÉ ZDROJE	131

Úvod

Předkládaná magisterská práce se zabývá zařazením inscenací s regionální tematikou do dramaturgických plánů Divadla Šumperk s.r.o. se zaměřením na období působení dramaturga Ondřeje Elbela.

Důvodem, proč jsem si stanovila jako předmět svého zkoumání dramaturgii oblastního divadla v tomto specifickém regionu, byla skutečnost, že zkoumaná problematika dosud nebyla uceleně zpracována. Plánovaným konkrétním přínosem k danému tématu je vytvoření souboru analyzovaných regionálních inscenací Divadla Šumperk v prvním desetiletí 21. století, tedy v polistopadové historii, a potvrzení, že dramaturgie divadla tohoto období rozvinula tradici v prezentaci regionální tematiky. Předloženou prací bych chtěla rovněž dokázat, že reflexe historie kraje, která má co sdělit, se dá zprostředkovat moderní dramatikou.

Budu usilovat o to, abych objasnila snahu šumperské dramaturgie nabídnout dramaturgické adaptace české klasické prózy novým způsobem uměleckého vyjádření. Zamyslím se současně nad tím, proč se beletrie stala jedním z východisek a opěrných bodů divadelních adaptací. V práci se snažím posoudit, jak celý proces transformace zvolené prózy nastavil nutnost nalézt osobitou cestu k pojetí textu.

Součástí práce bude bádání o ambicích zařazovat regionální dramaturgii do dramaturgických plánů Divadla Šumperk na prahu 21. tisíciletí, tj. od roku 2001 - 2013.

Proč se poměrně detailně věnuji historii kraje včetně analýzy sociálních i hospodářských poměrů?

Tématu práce odpovídá důraz na historické tradice kraje a jejich podrobná analýza. Volila jsem region, kde mám své kořeny. Významným motivačním momentem byl i příběh naší rodiny, kdy smíšené manželství prarodičů při odsunu v roce 1945 rozdělilo příbuzné jednou provždy, a tato skutečnost měla za následek několikagenerační frustraci. S ohledem na vlastní emoční zkušenost se pokusím v předkládané práci badatelsky podat obraz složitosti doby a místa, kde mám své kořeny, obraz destrukce rodinných vztahů a osobní tragédie jako možnou paralelu s tématem dramatického titulu Zánik samoty Berhof.

Historicko - politické, sociální a hospodářské poměry vždy ovlivňovaly všechny stránky života, kraj bývalých Sudet byl odjakživa krajem se žalostným bytím. Lidé byli nuceni přizpůsobit se sociální a kulturní prázdnotě. Budu se tedy snažit generalizovat specifické znaky významných historických událostí kraje a lidí, kteří byli s děním úzce

spjati buď v pozici utlačovatelů, nebo utlačovaných, a percepce těchto okolností uměleckým dílem.

Symbolika kouzla i prokletí kraje, vnitřní i vnější zápasy lidí ve vypjatých životních situacích dovrší představu o rázu kraje - z hlediska geografického představím region Šumperska, Zábřežska a Jesenicka jako území dřívějších Východních Sudet, které orograficky zahrnuje Kralický Sněžník, Rychlebské hory, Hrubý a Nízký Jeseník. Poukážu na fakt, že hornatý ráz kraje i historické souvislosti zformovaly obraz drsného, tvrdého člověka, odhodlaného soupeřit se surovou, nelítostnou přírodou, člověka se spontánním naturelem. Potvrzení této jednotící tematiky v šumperské regionální dramatičce, která proniká všemi složkami uměleckého díla, bude jedním z východisek analýzy inscenací *Ďábel proti Bohu*, *Zánik samoty Berhof*, *Eskymo je Welzl!*, *Voda není víno* a *Priessnitz není Schroth*.

Část práce se bude vztahovat ke konkrétnímu prostředí Losinska, Šumperska nebo Jesenicka, které je dramatickým prostorem inscenací. Území zalesněných kopců, málo obydlené krajiny s roztroušenými samotami působí, jako by se zde zastavil čas. Kraj má po staletí ráz jakési neukotvenosti a nesvrchovanosti v porovnání s ostatním územím. Lidé zde trpěli pocitem vykořeněnosti a strachu z cizího prostředí, proto budu při dramaturgické analýze hledat citovou otupělost i drsnost v jednání, emocionální chladnost a příliš dlouho zadržovaný hněv z nevyslyšeného pocitu ústrků. Považuji za důležité, abych svými tvrzeními doložila vzájemnou provázanost specifiky regionu a mentality člověka jako předlohu dramatické postavy.

Práce se při stanovování tematické jednoty dotkne závažné a citlivé otázky česko - německých vztahů, které v xenofobním prostředí Sudet odrážely sporné období válečných a poválečných útrap. Za okupace byla oblast Jeseníků připojena k hitlerovskému Německu, po odsunu Němců v roce 1945 byl kraj zpustošený, vysídlený a bez pocitu svébytnosti.

Na příkladech dramatických postav jednotlivých inscenací s regionální tematikou se pokusím potvrdit vypovídající hodnotu minulosti. Dramatické postavy, které ve své práci charakterizují, jsem volila k demonstraci psychologické a morální entity člověka z kraje pod Jeseníky. V této souvislosti si pokládám otázky, zda mohu na základě analýzy jednání jednotlivých dramatických postav stanovit typologii člověka, který žil v tomto regionu. Jak ovlivnil fakt drsné surové přírody mentalitu jedince?

Důraz v práci položím na éru dramaturga Divadla Šumperk Ondřeje Elbela. Pokusím se stanovit kontinuitu v tradici regionálního tématu inscenacemi Zánik samoty Berhof, Eskymo je Welzl! a Voda není víno a Priessnitz není Schroth.

Pokusím se určit, v čem a jak se změnilo směřování Divadla Šumperk od roku 2007, kdy Elbel nastoupil na pozici stálého dramaturga. Jeho přístup budu posuzovat z hlediska dramaturgické práce i z hlediska autorského a režijního.

Předkládaná diplomová práce nabízí zamyšlení nad možnostmi regionální dramaturgie menšího oblastního divadla, v níž se výrazným způsobem odráží úzká vazba ke kraji, k jeho zvláštnostem historicko - společenským, kulturním i jazykovým, k jeho národnostní i přírodní osobitosti.

1 Kritika pramenů a literatury, metodologie

V případě této práce probíhalo studium pramenných materiálů souběžně s rozhodnutím, jak budu postupovat v metodologii. Postupně jsem si stanovovala jednotlivé konkrétní metody a postupy, které poslouží k plánovaným výsledkům a závěrům.

Za základní zdroj bádání jsem ustanovila jednak poměrně různorodé historické prameny a pomocnou literaturu v podobě bibliografie, archivních materiálů i učebnic, jednak historickou odbornou a populárně vědeckou literaturu. Pracovala jsem se zdroji metodické dramaturgické literatury, s recenzemi v odborném tisku, v Divadelním ústavu a divadelních archivech, s dramatickým textem inscenací a audiovizuálními záznamy inscenací.

Stěžejním informačním zdrojem pro danou práci byla nejnovější přehledná studie kolektivu historiků Františka Spurného, Vojtěcha Cekoty a Miloše Kouřila *Šumperský farář a děkan Kryštof Alois Lautner, oběť čarodějnických inkvizičních procesů*. Vycházím z informace, že dramatička Marie Procházková, autorka divadelní rekonstrukce *Ďábla* proti Bohu, potvrdila, že odborné hledisko dramatického textu opřela o historické informace z výše uvedené historické publikace. Dokument částečně domýšlela a fabulovala.

Při studiu výše uvedené odborné publikace jsem analyzovala nejen příčinné souvislosti vzniku a šíření čarodějnictví v kontextu celé Evropy, ale i poznatky o důsledcích této skutečnosti v regionu severní Moravy. Stanovení důsledků dějinných událostí v regionu bylo nezbytné pro potřeby aplikace v další části práce.

Spoluautor publikace František Spurný zaručoval do určité míry věrohodnost zveřejněných informací vzhledem ke svému pramennému výzkumu tematiky ve fondech Zemského archivu v Opavě, ve fondu Arcibiskupství olomouckém a z fondu registratur, kam neměli jiní historikové přístup¹. Přesto se i v této publikaci objevil nedostatek jasného rozlišování skutečností, některé závěry byly učiněny ze subjektivního hlediska a informace byly roztrženy. Pro danou práci byla studie přínosná biografickými údaji k osobě Josefa Františka Bobliga včetně odhalení některých rysů jeho osobnosti. Ocenila jsem citaci

¹ HARAŠTOVÁ, Zuzana. *Historiografie čarodějnických procesů v českých zemích*.

Bakalářská práce, Filozofická fakulta UP Olomouc. Olomouc: Univerzita Palackého, 2009.

z dobových modliteb a z rozsudku nad děkanem Lautnerem z 1. září 1685. Tento zdroj jsem konfrontovala se zdroji historika Zdeňka Brachtla.²

Obecně historické práce zkoumající čarodějnické procesy v okolí Velkých Losin a Šumperka na konci 17. století mají ve srovnání s prameny, které se vztahují k jiným regionálním událostem, konstantní, poměrně vysokou úroveň. Doložit však události čarodějnických procesů je obtížné, neboť matriky do roku 1669 při požáru Šumperka shořely. Po roce 1669 byla děkanem Kryštofem Aloisem Lautnerem založena matrika dokumentující události do srpna 1680, kdy byl Lautner zatčen.

Z hlediska příznivé recenze a převažující autentičnosti hodnotím práce regionálních badatelů Václava Medka, Josefa Kočího, Bedřicha Šindeláře, Františka Štěpána, Zdeňka Brachtla, Marka Tomaštika a zejména Františka Spurného. Problémem historika Spurného a dalších regionálních badatelů je fakt, že některé detaily opomíjejí, nebo připojují, historická pravda bývá často přikryta více vrstvami různých interpretací (například v historickém detailu, kam žebračka z Vernířovic schovala hostii, kterou chtěla odnést ze sobotínského kostela - jsem našla několik interpretací), nebo se liší konečná hodnocení příčin a důsledků procesů

Ve výběru pramenných zdrojů jsem se snažila zaměřit na fundované zdroje.³ Faktografické údaje umožnily shromáždit základní i vedlejší poznatky o problematice určeného historického období a staly se podkladem k obecným východiskům.

Podstatnou částí bádání byl faktografický průzkum pro potřeby argumentace k okolnostem čarodějnických procesů, tedy druhé poloviny 17. století v prostoru Velkých Losin, Šumperska a Mohelnicka (k inscenaci *Ďábel proti Bohu*), doby první poloviny 19. století na Jesenicku v souvislosti s historickými postavami Vincenze Priessnitze a Johanna Schrotha, přelomu 19. a první poloviny 20. století v lokaci Zábřeha a okolí při nalézání pramenů k Eskymu Welzlovi. Poslední oblast mého bádání se soustředila na události roku 1945 v oblasti Branné (Kolštejna) pro potřeby tématu působení *verwolfů* na severní Moravě.

² BRACHTL, Zdeněk, SPURNÝ, František. *Čarodějnické procesy na Jesenicku*. Šumperk: Edice Vlastivědné zajímavosti, č. 223, s. 20 – 22.

³ Václav Štěpán: *K životopisu inkvizitora Josefa Františka Bobliga*, Drahomír Polách, Michaela Neubauerová: *Zpráva o nevíře*, Bedřich Šindelář: *Hon na čarodějnice západní a střední Evropy v 16. a 17. století*, Josef Gálík: *Dvě novely o zlu fanatismu*, Butler, Roman: *Dějiny gestapa slovem a obrazem*.

Po zhodnocení a zobecnění informací jsem selektovala fakta, která byla pro téma důležitá. K čarodějnickým procesům existuje obsáhlá bibliografie, jen část je možno označit za relevantní, získaná data jako historické důkazy musí projít procesem kritiky. Dokumentační hodnota i informační kapacita některých pramenů byla nižší, a proto jsem při volbě pramenných zdrojů studovala dostupné recenze i míru shody informací v dějinné skutečnosti. Bylo nutné zredukovat kvantitu faktografických údajů. Pozitivní přínos pramenů spatřuji ve zprostředkování historického poznání. V důkladném studiu problematiky jsem však narazila na některá fakta, která stávající literatura nereflektuje. Podrobně je uvádím v příslušných kapitolách a analýzách jednotlivých inscenací. Postrádám informace historiků o dalších obětech procesů - proč zůstává několik desítek obětí bez povšimnutí? Ke kritice pramenů k období čarodějnických procesů musíme uvést absenci zachycení vnitřního procesu lidí, kteří byli nařčeni z čarodějnictví. Navzdory této skutečnosti jsem po studiu uvedených zdrojů dospěla k závěru, že jsem nenalezla odbornou studii, která by detailně popsala šumperské a losinské procesy na bázi důkladného objektivního studia dochovaných archivních prací. Existuje minimum informací o národnostním složení obyvatelstva regionu v období čarodějnických procesů.

Ke shromáždění faktografických údajů o Janu Welzlovi, Vincenzu Priessnitzovi i Johannu Schrothovi jsem měla k dispozici drobné, útržkovité příspěvky ve vlastivědných sbornících Severní Morava.

Pro práci postrádám poznatky z pramenného zdroje k poválečným událostem ve formě záznamů z matrik. Tuto skutečnost jsem zjistila při rešerši v oblasti Berhofu (Jahodový dvůr) v Branné (dramatický prostor v inscenaci Zánik samoty Berhof). Nedostatek odborné literatury a pramenných zdrojů k působení verwolfů na severní Moravě svědčí o kontroverznosti událostí a nejednotném názoru historiků.

Prameny zprostředkující poznatky o dalších událostech kraje byly omezené. Reflektovala jsem dostupné písemnosti osobní povahy - šlo o korespondenci ruského spisovatele Nikolaje Vasiljeviče Gogola z lázní Gräfenberg a osobní korespondenci Vincenze Priessnitze se svým zetěm Hansem Ripperem.

Po zhodnocení informací jsem určila další metodiku práce - základní postupy, obecnou charakteristiku inscenace v historickém kontextu s událostmi dějin státu a regionu a dramaturgickou analýzu. Zkoumala jsem vždy syžet, ideově tematický základ, textovou analýzu, časoprostor, motivaci, charakterizaci postav. Provedla jsem textovou analýzu i rozbor jednotlivých divadelních složek - dramaturgii, režii, hudbu, choreografii i scénografii. Tématu práce, které koresponduje s historií kraje, jsem podřídila historické bádání se záměrem

stanovit příčiny i podobnost napříč kulturami, časem nebo geografickými faktory. Získávání informačních zdrojů na základě interdisciplinární spolupráce s dějinami země, kraje, s geografíí, politikou a sociologií představovalo velkou sumu teoretických informací a poznatků.

Pro plnění cíle vymežit dramaturgické směřování šumperského divadla v kontextu regionální dramatiky jsem využila zdrojů z odvětví tetralogické literatury.

Všechny shromážděné zdroje jsem rozřídila do okruhů podle časové posloupnosti inscenací. Postupným vyhodnocováním pramenů a dokumentů vznikala kvalitativní obsahová analýza.

Po vymezení období, která jsou pro téma práce důležitá (čarodějnické procesy ve druhé polovině 17. století, rozvoj léčitelství na Jesenicku ve druhé polovině 19. století, éra Eskymo Welzla v první polovině 20. století, poválečné období let 1945 - 1946), jsem interpretovala analyzované události a ideje vztahující se k tématu. Takto získané historické znalosti a náležitosti jsem včlenila do kontextu práce v posloupném časovém sledu. Jednotlivým prvkem zmiňovaných inscenací jsou jednotlivá specifika regionu v historických souvislostech.

Práci dělím do několika částí. Výchozí kapitolou nezbytnou pro kontext této práce se stane poměrně podrobné nastínění historicko - politické situace Šumperka a Šumperska v obdobích, která korespondují s dramatickým časem a tématem jednotlivých inscenací: čarodějnickými procesy ve druhé polovině 17. století, rozvojem léčitelství na Jesenicku v období raného kapitalismu ve druhé polovině 19. století, obdobím rozvinutého kapitalismu v první třetině 20. století v souvislosti s osobou Jana Welzla na Zábřežsku a působením verwolfů na podzim roku 1945.

Další část bude věnována historii Divadla Šumperk a vývoji dramaturgického směřování se zaměřením na období let 2001 - 2013.

V následující kapitole se budu na základě divadelní terminologie zabývat možnostmi divadelní adaptace a dramatisace literárních zdrojů - regionální literatury jako možného pramenného východiska. Budu podrobněji analyzovat novelu Vladimíra Křenera Zánik samoty Berhof a román Václava Kaplického Kladivo na čarodějnice. Jako důkaz dvojího přístupu k adaptaci téhož tématu nabízím komparaci dramatických textů (Inkvizitor a Ďábel proti Bohu). Součástí kapitoly se stanou faktografické a autobiografické zdroje pro autorská regionální dramata.

Nezbytným komponentem navazujících kapitol bude analýza inscenací⁴ (Ďábel proti Bohu, Zánik samoty Berhof, Eskymo je Welzl!, Voda není víno a Priessnitz není Schroth) v kontextu s historickými, společenskými, národnostními a sociologickými souvislostmi. Velmi podrobně se budu zabývat inkvizičními šumpersko - losinskými procesy s užším zaměřením na hlavního aktéra inkvizice Josefa Františka Bobliga. Kvantitativně odpovídající prostor vyčlením oběti procesů Kryštofu Aloisu Lautnerovi. U obou postav se budu v příslušné části koncentrovat na pohnutky chování a charakteristické rysy povahy.

Specifiku moderního dramaturgického přístupu Ondřeje Elbela v letech 2007 - 2013 v titulech inscenací Zánik samoty Berhof, Eskymo je Welzl!, Voda není víno a Priessnitz není Schroth stanovuji jako těžiště práce. Regionální inscenace budu analyzovat za využití biografických zdrojů spolu s odkazem na společenské aspekty. Pokusím se zjištěnými argumenty doložit přímou souvislost se stavem české společnosti příslušného historického období.

Zvláštní pozornost věnuji vývoji česko - německých vztahů na území Sudet jako nejdramatičtějšímu období moderních dějin. Jsou pevnou součástí sdílených tradic, které se dotýkají fundamentu regionální dramatiky.

V závěrečné kapitole budu hledat shody i rozdíly v pozici regionální dramaturgie Divadla Šumperk a podobně zaměřených scén v Ostravě a Uherském Hradišti.

Důležitý krok v metodice práce spatřuji v aktivaci kontextových znalostí, které směřovaly ke klíčové problematice: specifika regionu - reflexe historie - regionální dramatika - regionální dramaturgie. Metoda stanovení analogie přispěla ke konstatování závěru o shodě rázu regionu a povahy člověka. Na základě určení předchozího obecného

⁴ Analyzovat inscenaci znamená provést hlubší rozbor textu - určit jeho specifické znaky, analýza studuje realitu představovanou dramatickým textem. Prvotním úkolem dramaturgické analýzy je analýza objektivní podoby dramatické situace ve všech složkách. Nezbytnou součástí je určení dramatického času a prostoru. Důležitým analyzačním prvkem je nalézt v dramatické situaci momenty vhodné pro aktuální, současný výklad. Dalším hlediskem rozboru je určení fabule, která představuje časovou posloupnost a kauzální souvislost dramatického textu rozlišením motivů v jednání jednotlivých postav. Z motivačního jednání postav vyplývá základní téma dramatického textu. Rozbor zahrnuje výklad jednání, chování, řeč a funkci v ději dramatických postav. Analýza inscenací zahrnuje inscenační postupy a režijní koncepci.

významu jsem vyvozovala úsudky platné pro danou tematiku, často jsem volila postup od obecného ke zvláštnímu.

Poznatky z teatrologické literatury jsem uplatnila konkrétní aplikací při analýze her s regionální tematikou, kdy jsem určovala kompozici, motivy a významy na základě širšího estetického rozhledu. Klíčovým studijním materiálem pro stanovení základních teoretických principů uměleckého díla a klasifikaci dramatu byla Aristotelova *Poetika*⁵. Pro jednotlivé analýzy dramatu a jeho divadelní realizace se osvědčily estetické práce Jana Mukařovského⁶, režijní rozbory Jana Grossmana⁷ a základní teze o dramaturgii z pera Jana Císaře⁸.

Ke stanovení základní terminologie sloužící k porozumění dramatickému textu a ke studiu obecného názvosloví z oboru teorie divadla mi posloužily publikace inovativního pojetí dramatického umění Otakara Zicha⁹ a studie Jana Mukařovského¹⁰ v oblasti teorie literatury a poetiky.

Pro část studie věnované divadlu autorského typu se velmi dobře osvědčily práce Zdeňka Hořínka¹¹ jako odborně i prakticky fundovaná úvaha o funkci dramaturgie a dramaturga ve složité struktuře divadla. Jeho eseje a stati poskytly náhled na analýzu a interpretaci díla významných českých a světových dramatiků. Přínosná pro tuto oblast byla publikace Josefa Kovalčuka shrnující poznatky o autorském divadle¹².

Studie vychází z koncepce dramatu a divadla Otakara Zicha, Jindřicha Honzla, Jana Mukařovského a Jiřího Veltruského včetně interpretace některých českých her.

K výčtu metodologie uvádím metodu komparace při stanovování různého přístupu dramatického textu ke shodnému tématu. Komparace dramatických textů

⁵ ARISTOTELES. *Poetika*. Praha: Nakladatelství Oikoymenh, 2008. 292 s.

⁶ MUKAŘOVSKÝ, Jan. *Studie II*. Brno: Nakladatelství Host, 2007. 600 s.

⁷ GROSSMAN, Jan. *Analýzy*. Praha: Edice Československý spisovatel, 1991. 434 s.

⁸ CÍSAŘ, Jan. *Základy dramaturgie. Dramaturgicko - režijní koncepce*, Praha: AMU, 2009. 298 s.

⁹ ZICH, Otakar. *Estetika dramatického umění: Teoretická dramaturgie*. Praha: Melantrich, 1931. 408 s.

¹⁰ MUKAŘOVSKÝ, Jan. *Estetické přednášky I.* . Praha: Ústav pro českou literaturu AV ČR, 2010. 168 s.

¹¹ HOŘÍNEK, Zdeněk. *Divadlo mezi modernou a postmodernou. Studie a stati*. Praha: Nakladatelství Studia Ypsilon, 1998. 207 s.

¹² KOVALČUK, Josef. *Znaky autorského divadla*. IN: KOVALČUK, Josef (ed.). *Přednášky divadle a umění: habilitační a profesorské přednášky pedagogů Divadelní fakulty v letech 1990 - 2007*. Brno: Janáčková akademie múzických umění, 2007. s. 33 - 43.

Inkvizitor a Ďábel proti Bohu byla prováděna z hlediska tématu a kompozičních i jazykových prostředků.

Metoda biografických zdrojů byla využita při zprostředkovávání poznatků o životě regionálních osobností. Národnostní složení obyvatelstva např. v období před druhou světovou válkou a po roce 1945 je příkladem historické demografie. Filologická metoda byla uplatněna v souvislosti analýz inscenací *Eskymo je Welzl!* A *Voda není víno* a *Priessnitz není Schroth*.

Další hledisko práce představuje reflexe místních dějinných událostí v inscenacích Divadla Šumperk. Po selekci inscenací, které odpovídají danému požadavku, a po důkladném studiu dramatického textu a zhlédnutí digitalizované podoby inscenací jsem přistoupila ke dramaturgické analýze. Na základě zjištění konkrétních závěrů analýzy jsem zobecnila shodné znaky historického a dramatického prostoru, historického a dramatického času, historické a dramatické postavy.

V závěru své práce bych chtěla dospět k odpovědi na otázku, zda může dramaturgie oblastního divadla uváděním inscenací s tématy kraje přispět k pozitivnímu hodnotovému systému dnešního mladého člověka.

Proč je trendem objevovat inscenace upozorňující na tíživá, problematická období nebo vyzdvihující osobnosti kraje, které přesáhly rámec průměru? Z jakých důvodů tento trend v posledních desetiletích stoupá? Je smysluplné všemi druhy uměleckého ztvárnění naléhavěji připomínat specifikum místního koloritu? Proč je důležitá konfrontace témat s aktuálním světem?

Odpověďmi na tyto otázky se pokusím doložit, nebo vyvrátit platnost názoru, že v dnešní společnosti s výrazně se projevujícími rysy vykořeněnosti a globalizace je nutná aktualizace tématu vykořeněnosti a hledání nových kořenů a identity života.

2 Historicko - politické reálie Šumperska

V první části práce se pokusím nastínit historii města Šumperka i dalších míst, která s cílem práce souvisí. Studie mapuje dějinné události, které vyrostly z podhoubí neutěšených politických, hospodářských a společenských poměrů podhorských a horských oblastí Šumperska a Jesenicka.

Význam spatřuji v neopomenutelné roli města v historii regionu, a tudíž událostech, které jsou reflektovány regionální dramatikou. Přestože má následující text charakter přehledových dějin, volila jsem velmi pečlivě, které události zdůraznit. Z dějinného přehledu totiž vyplývá řada témat, která budou pro naši práci stěžejní - nestálost obyvatel, osud lidí v pozadí extrémních geopolitických událostí, propojení českého a německého živlu, člověk s nejistou vlastní identitou¹³.

Šumperk se nachází v severní části Moravy, v Olomouckém kraji, v údolí řeky Desné. Ze severu je obklopen Hrubým a Nízkým Jeseníkem, proto se o něm hovoří jako o „bráně Jeseníků“. Město je správním, politickým, hospodářským a kulturním centrem této oblasti.

Historie města Šumperka je velmi obšírná a rozporuplná. V přehledu se budu podrobněji věnovat událostem, které se tematicky do uvedených inscenací promítly: čarodějnickým procesům, problematice koexistence Čechů a Němců v poválečném období a událostem, které jsou historickou analýzou společnosti za života osobností Jana Welzla, Vincenze Priessnitze a Johanna Schrotha.

První doložitelná zmínka o Šumperku se datuje k roku 1281, kdy sem v rámci neosídlených oblastí mířili vedle Slovanů i kolonisté ze Saska a Dolního Slezska. Během 13. století se z členů Markraběcí družiny (družiny panovníka Přemysla Otakara II.) vyvinula feudální šlechta - například Jeneč ze Šumperka, Blud z Bludova nebo loupeživý Jan Wüstehube na Kolštejně (nyní Branná), později Šternberkové na Zábřežsku.

Významným dravým podílníkem na majetku byla církev, reprezentovaná olomouckým biskupstvím. Jesenicko a Zlatohorsko bylo součástí nízkého knížectví.

¹³ Region byl často prezentován výtvarnými umělci, kteří tak dotvářeli kulturní tradici tohoto kraje. Příroda oblastí pod Pradědem se objevovala v črtách výtvarníků Františka Frice a Jaromíra Javůrka. Speciálně Šumperk a Šumpersko si zvolil jako téma svých kreseb Lubomír Bartoš, Jaromír Cimbálek, Karel Homola, či Anežka Kovalová. V Bludově se narodil významný český malíř a ilustrátor Adolf Kašpar, autor ilustrací knih Boženy Němcové, Aloise Jiráska a Karla Václava Raise. Lesnatá krajina v okolí Vrbna pod Pradědem byla inspirací próz Vladislava Hanáka a Jaromíra Tomečka v knize Věčný hvozd. Rodákem kraje je básník, prozaik, dramatik a divadelní dramaturg, režisér a scénárista Jiří Šotola.

V Šumperku byl v roce 1293 založen Dominikánský klášter a natrvalo se zde usadil Dominikánský řád, dominikáni byli vyhnáni roku 1553, město se stalo čistě protestantské. Světští i církevní kolonizátoři zvyšovali počet poddaných závislých na vrchnosti hospodářsky, soudně i vojensky.

Poměrně poklidná doba 14. století za vlády císaře Karla IV. a na Moravě jeho bratra markraběte Jana Jindřicha znamenala pro severní Moravu období hospodářského rozvoje. Významný byl jesenický obchod se železem (Staré Město pod Sněžníkem – Goldek), těžba zlata a stříbra – Zlaté Hory (Edelstadt) a Jeseník (Gräfenberg). Obdobně pronikala na trhy šumperská plátna. Syn Jana Jindřicha Jošt udělil Šumperku magdeburské právo mílové, várečné a odúmrťi, a tak postavil město téměř na úroveň královských měst.

V 15. století se na šumperském hradě usadil Jiří Tunkl z Brníčka. Tento původně bezvýznamný zemanský rod vytvořil využitím politické situace jedno z největších panství v českých zemích. Jiří Tunkl byl zástavním držitelem prakticky celého Šumperska, Zábřežska, poloviny Rýmařovska, od Dubicka až po hřeben Hrubého Jeseníku. Jeho bezohledné jednání dokonce přimělo Šumperské k úvaze opustit město. Roku 1494 hovoříme o první poddanské vzpouře na Moravě proti zástavnímu držiteli. Město na pozadí mnoha událostí přesto zaznamenalo významný řemeslný rozkvět – v roce 1442 byl uznán cech soukeníků a později, v roce 1472, cech plátenický. Od roku 1496 se Šumperk stal žerotínským sídelním městem. Zhruba o půl století později se vykoupením ze žerotínského poddanství změnil ve svobodné královské město.

S hospodářským rozmachem souvisela další kolonizace, která do těchto horských a podhorských krajů přivedla osadníky ze Slezska, z Podkrkonoší a zejména německé osadníky, a tak v řadě obcí (Zábřeh, Mohelnice, Jesenicko, Žulovsko) byl posílen německý živel. Důsledkem těchto okolností bylo prakticky úplné poněmčení Jesenicka, výrazně se posunula jazyková hranice na Mohelnicku a Štítecku. Bouřlivější byl v té době rovněž náboženský vývoj ovlivněný německou reformací, která zvítězila v Šumperku, ve Starém Městě i v biskupských městech Jesenicka.

V letech 1618 až 1620 se Šumperk účastnil stavovského povstání, které bylo signálem k třicetileté válce. Ta zásadně změnila hospodářský obraz severu Moravy. Po ztrátě svobody královského komorního města byli odsud v roce 1623 vyhnáni protestantští pastoři. Strategická poloha města na přechodu do Slezska přes Ramzovou způsobila obecnou devastaci Šumperka.

Další úpadek hospodářský a morální prohloubily nesmyslné čarodějnické procesy slezské (1622 - 1684), později procesy losinské a šumperské (1678 - 1694). Dramatický

děj, který v roce 2001 sledovali diváci Divadla Šumperk v inscenaci *Ďábel proti Bohu*, vycházel z hrůzné reality 17. století.

Nejstarší novodobý proces čarodějnictví se na našem území uskutečnil už v roce 1540 na Náchodsku. Až v polovině 17. století narostl počet procesů na území Horního a Dolního Slezska, na Opavsku a Krnovsku, na Jesenicku a Zlatohorsku dokonce v několika vlnách ve spojitosti s válečnými událostmi třicetileté války. Nejhroznější období honu na čarodějnice přišlo na Jesenicko až po uzavření vestfálského míru. Příznačné rovněž je, že v této době odešel ze Zlatých Hor později nechvalně proslulý inkvizitor Jindřich František Boblig.

Základem podhoubí procesů byly náboženské tendence na losinském panství už ve druhé polovině 16. století, kdy drtivá většina německy mluvících obyvatel vyznávala luteránskou víru později neslučitelnou s jezuitským prostředím.

Bezprostřední pohnutkou zahájení honu na čarodějnice v lokaci losinského a vízberského panství (nyní Loučná nad Desnou) byla krádež hostie žebračky z Vernířovic, jako jednou z příčin pak byl případ zmizelého srdce zesulé Alžběty Juliány ze Žerotína, které mělo být údajně využito k čarodějnickým účelům. Správu losinského panství přejala Alžbětina teta hraběnka z Galle, nejrůznější pověry v součinnosti s fanatickým jednáním kněží přiměly hraběnku vyslovit požadavek zřízení inkvizičního tribunálu v roce 1678 v čele s Jindřichem Františkem Bobligem z Edelstadtu. Ten označil jako hlavního viníka krádeže srdce Jana Bedřicha Koppu. Z doby kolem roku 1680 pochází dopis, který obviněný poslal pražskému apelačnímu soudu. Už tehdy vyjádřil obavy z nestrannosti losinského tribunálu:

„Bobliga Koppa označil za bývalého jezuitu, jehož měl Jindřich Kryštof z Dreslerů veřejně označit za zlého darebáka a šelmu, což byla v té době jedna z nejhorších nadávek.“¹⁴

Amatérský historik, šumperský lékař Otto Gödl, po podrobném prostudování akt ze šumperských čarodějnických procesů dospěl k názoru, že Bobligovou motivací nebyly ziskuchtivé úmysly (tím se zásadně liší od názoru profesionálních historiků). Bobliga označil za fanatika. Mučení a systém tortury, které jsou významnou součástí dramatického

¹⁴ POLÁCH, Drahomír. *Historické toulky Šumperskem*. Štíty: Nakladatelství Pavel Ševčík – VEDUTA, 2012. s. 224. ISBN 978-80-86438-42-9.

děje inscenace *Ďábla proti Bohu*, spadaly do kompetence tereziánského hrdelního práva, přičemž mučení bylo zakázáno od 2. ledna 1776. Tyto skutečnosti potvrzují, že si Boblig pro svoji činnost vymohl výjimku ze zákona. V trestním zákoníku Josefa II., který platil od roku 1787, byl dokonce zrušen trest smrti. Činnost losinského inkvizičního tribunálu však byla ve výlučné kompetenci hraběnky, svůj vztah k poddaným vyjádřila tím, že nikdy žádného obviněného neomilostnila, třebaže to měla v kompetenci. Boblig musel pražskému apelačnímu soudu posílat s návrhem na rozsudek úplné zápisy o výsleších. Drama *Ďábel proti Bohu* vznikla na základě autentických soudních zápisů.

Oficiálně byly procesy zahájeny v září 1678, pokud Boblig pobýval v Olomouci, byl perfektně informován hejtmanem Vinařickým. Obvinění vypovídali o sabatech na Petrových kamenech a jmenovali další zúčastněné, mezi nimi i vážené šumperské měšťany. Nepomohly žádné racionální protiargumenty. Při losinských procesech bylo prokazatelně doloženo 56 obětí.

Mezi prvními oběťmi byla žena plátenického mistra Marie Sattlerová, Zuzana Voglicková - hospodyně děkana Lautnera, Marie Pešková, Jindřich Pešek, Kašpar Sattler a další. Nejprominentnější obětí procesů se stal šumperský děkan Alois Kryštof Lautner. Jeho šestiletý boj proti tribunálu, potažmo olomouckému biskupovi, byl marný. Po tvrdých výsleších, konfrontacích a mučení se přiznal. Byl zaživa upálen v Mohelnici 18. září 1685. Rok 1694 je označován jako definitivní konec inkvizičních procesů, jejichž důsledky položily základ dalším tendencím projevujícím se v náboženském a národnostním složení a problematice obyvatel tohoto regionu. Poslední inkviziční procesy byly na Jesenicku, Losinsku a Šumpersku ukončeny roku 1695 díky odporu měšťanstva i vrchnosti, v důsledku nastolení nových společenských poměrů.

Mezi útržkovité informace k čarodějnickým procesům patřily teze šumperského historika Franze Harrera. Harrer označuje ve své knize¹⁵ „boží muka“ nazývaná Šumperskými „švédský sloup“ (dnešní trasa ze Šumperka na Háj) památkou na popraveného městského rychtáře a čarodějníka Heinricha (Jindřicha) Peschkeho (Peška), sloup nechal postavit jeho syn. Zajímavé je rovněž Harrerovo tvrzení, že Kašpar Sattler, který byl popraven 2. srpna 1682 ve stejný den jako Peschkova žena Marie, si v poslední vůli stanovil, aby byla v Šumperku na Uničovské ulici postavena boží muka. Ta s letopočtem 1684 na místě stála až do 60. let 20. století. Zmínka je rovněž o Franzi

¹⁵ HARRER, Franz: *Geschichte der Stadt Mährisch – Schönberg*. Mährisch – Schönberg, 1923, s. 152, 157 – 188.

Ferdinandu Gaupovi, členu inkvizičního tribunálu, který si velmi levně koupil Peschkův dům¹⁶. Harrer svými tezemi přispěl k informacím, které pomohly dotvořit obraz dané doby.

Dějiny Šumperka i celého kraje ve druhé polovině 17. století byly provázány s germanizačním procesem, při kterém do českých či převážně českých vesnic i městeček přicházeli němečtí přistěhovalci. Tehdy byla dokončena germanizace Mohelnice, Zábřeha i do té doby českých Loštic. Podobně tomu bylo na Šumpersku -německé osídlení proniklo na válkou postižená panství. Tento národnostní obraz jako specifický rys regionu pokračoval do počátku 19. století jako důsledek přísunu významných vídeňských textilních podnikatelů. Doba rozvinutého kapitalismu pro město znamenala nejen hospodářský a kulturní rozvoj, ale i hospodářskou a kulturní germanizaci, která pokračovala v období válečném i poválečném.

Pro dramaturgii Divadla Šumperk bylo prozíravé využít v moderní dramatice odkaz na výjimečné osobnosti (inscenace *Voda není víno* a *Priessnitz není Schroth*). Zvláštěního, hranice překračujícího významu dosáhl Vinzenz Priessnitz v osadě Gräfenberg (nyní Jeseník) a Johann Schroth v Dolní Lipové, kteří vynikli v nových metodách léčby civilizačních chorob.

Od 20. let 19. století většinu klientely tvořili pacienti z celé Evropy i Ameriky a lázně se staly prestižní záležitostí vysoké habsburské, polské a ruské aristokracie. Obě léčebné metody byly založeny na diametrálně odlišném principu, z toho pramenila vzájemná rivalita nejen obou léčitelů, ale ostrý konkurenční boj mezi oběma městy. Priessnitzova metoda spočívala ve vodoléčbě, neomezeném příjmu jídla a aktivní manuální práci, Schrothova metoda byla založena na omezeném přísunu jídla a tekutin (vodu nahradil vínem). Nicméně obě metody na bázi samouzdravovací schopnosti organismu zajistily kraji věhlas obou lázeňských středisek, přísun financí a zájem pacientů z Evropy i světa. Současné Lázně Jeseník vědomě navazují na Priessnitzovu tradici, kterou očistili od všeho mystického a mylného tehdejší doby.

První světová válka a později kapitalistická hospodářská krize zintenzivnily národnostní boj, prohlubovala se diferenciací politického života i třídní rozpory. Zábřežsko, Šumpersko a Jesenícko jako oblasti těžce postižené krizí a národnostními zápasy skýtalý vhodné podmínky extrémním silám k rozpoutání demagogických akcí.

¹⁶ POLÁCH, Drahomír. *Historické toulky Šumperskem*. Štítý: Nakladatelství Pavel Ševčík – VEDUTA, 2012. s. 101 – 107. ISBN 978–80–86438–42–9.

Odpovědí na téma deziluze z poměrů v zemi, jako symbol touhy po poznání a skutečné lidské svobody se stal příběh zábrežského cestovatele Jana Eskymo Welzla v inscenaci Eskymo je Welzl!. Místní i celorakouské události ovlivnily Welzlovo smýšlení natolik, že se jako šestnáctiletý vydal roztrpčen a znechucen do dalekých zemí na Sever. Hledal kraj, kde by se cítil volně a svobodně. Jeho svobodomyslná povaha mu umožnila neobyčejně dobrodružný život. Ke konci roku 1928 se osobně seznámil s bratry Čapkovými, dokonce byl přijat prezidentem republiky T. G. Masarykem.

První projevy německého nacionalismu na severní Moravě souvisely s návštěvou Konráda Heinleina v Šumperku (1933), kdy byla ustanovena pozdější Sudetoněmecká strana. Heinlein navštívil Šumperk třikrát, což svědčí o významu města v jeho plánech. Poloha Šumperka jako průsečíku českého a německého osídlení sehrála významnou roli. Po Mnichovském diktátu byl Šumperk odtržen od ČSR, hned nato obsazen Wehrmachtem. 9. listopadu 1939 se konala přísaha 98. standardy SS se sídlem v Šumperku s velitelem Hermannem Krumeym, který okamžitě zahájil protižidovský program. Během válečných let byla situace na Šumpersku složitá, specifická byla zejména národnostně i v období poválečném.

Rok 1945 přinesl převratné změny do života Šumperska i Jesenicka. Historická situace v raném poválečném období roku 1945 byla zpodobněna skrze osudy a činy dramatických postav v dramatisaci novely Vladimíra Körnera Zánik samoty Berhof (analogie s inscenací Zánik samoty Berhof).

Porážka Německa znamenala vylikvidování Němců podle Benešova plánu zpočátku tzv. divokým odsunem. Nově vytvořený bezpečnostní aparát v podobě pohotovostních jednotek v pohraničí přispěl ke hromadnému vyhánění Němců s projevy zvůle, násilí a nelidskosti. Poslední zbytky Němců byly odsunuty v roce 1946 na základě rozhodnutí Postupimské konference. Odsun vyvažoval příliv nových osídlenců. Zdejší pohraniční území s několikatisícovou skupinou vesměs nepřátelského německého obyvatelstva bylo pro konsolidaci poměrů velmi složité. Kraj Sudet byl v té době územím bez zákonů, kde vykonavatelé státní moci mohli beztrestně uplatňovat svoji zvůli. Nelze pominout ani zuřivý, nenávistný boj verwolfů, zbytků nacistických fanatiků, kteří se zoufale snažili dostat Hitlerova výnosu už z roku 1942, který nařizoval použít v boji na Východě těch nejbrutálnějších prostředků.

Moravské Sudety se velmi lišily od dění ve vnitrozemí, pod jednou pomyslnou střechou zde přebývali lidé diametrálně odděleni tokem předchozích událostí, vztahů a osudů. Ozbrojené skupinky verwolfů se zdržovaly v těžko dostupných lesích a samotách

Jeseníků. Docházelo ke konfiskaci německého majetku a na nově vznikající policejní stanice a okresní velitelství byli jmenováni národní správci.

Ministr vnitra poválečného období Václav Nosek pověřil zvláštní pohotovostní jednotky pro pohraničí - Revoluční gardy - pořádkovou službou, i když byly později rozpuštěny, svépomocí pokračovaly ve své činnosti. Od května 1945 zasáhla všechny vrstvy českého obyvatelstva vlna nacionálního radikalismu a skryté negativní emoce se zintenzivňovaly. Starousedlíci se chovali různě - emoce nenávisti k Němcům na jedné straně, kolaborace s Němci na straně druhé. Celou situaci komplikovaly akce verwolfů, řádění Revolučních gard a samozvaných partyzánských oddílů¹⁷.

V letech 1945 - 1946 šlo na tomto území o důsledné vymycování „protihitlerovského podzemí“, konkrétně na Šumpersku pracovaly dvě nepřátelské organizace Der Werwolf a Der Ring. Výcvikové tábory měly rozmístěny u obce Stříbrnice, v turistické chatě na Kralickém Sněžníku a ve Slezské boudě u Velkého Vrbna. Zbytky SS jednotek se dokonce ukrývaly na Pradědu. Na Jesenicku a Šumpersku nebylo dlouho bezpečno. I po porážce Německa byli Němci oficiálně žijící na našem území německými státními občany. Princip jimi uplatňované kolektivní viny se obrátil proti nim mnohdy nepřiměřeně, až nelidsky.

Po krátké stagnaci se město Šumperk v dalších letech rozvíjelo, a tak se stalo kulturním, hospodářským i správním centrem kraje.

Historie přitahuje stále širší okruh zájemců. Čerpat z minulosti znamená pochopit současnost. Hry s regionální tematikou, které uvedu ve své práci, byly jedinečné svým historickým nebo osobnostním vkladem. Dějinné situace, které jsou v dramatech reflektovány, tvoří podobenství situace soudobé.

¹⁷ KURAL, Václav a kol. (ed.). *Studie o sudetoněmecké otázce*. Praha: Ústav mezinárodních vztahů, 1996. 231 s. ISBN 80 - 85864 - 61 - 4.

3 Vznik, postavení a funkce Divadla Šumperk

Morava a Slezsko byly a jsou specifické divadelní regiony. K vymezení specifiky moravského divadelnictví přispěl Jiří Štefanides ve své stati *Realita, obraz, fikce*. Brněnští a olomoučtí teatrologové vyslovili potřebu chápat Moravu a Slezsko jako součást celonárodního vývoje divadla, avšak jako součást se specifickými, neopakovatelnými rysy. Morava byla označena jako území s vlastním politickým a kulturním vývojem - tzv. moravským separatismem. Z pohledu náboženské Moravy zde hovoříme o cyrilometodějském kultu. O co byla méně husitská, o to byla více katolická. Někdy se o moravském regionu hovořilo jako o kraji se smyslem pro realismus, a to nejen ve významu uměleckém, ale zvláště pokud se jedná o životní styl, postoj a názor jeho obyvatel.

Dalším specifickým znakem kraje je promíšení česky a německy hovořícího obyvatelstva zejména od střední Moravy na sever. I divadelní život byl na tomto území „více společný“ V jazykové a formové pestrosti divadelních společností kočujících Moravou se prosazovaly společnosti hrající německy. Městská divadla, vznikající na území Moravy od roku 1733, prezentovala rovněž téměř výhradně divadlo německojazyčné.¹⁸

Docent Štefanides ve své práci dále poukazuje na významný specifický rys kraje - soužití divadelních kultur hraných česky a německy. Tradice trvala až do roku 1918, částečně do roku 1938.

Dalším specifikem historického vývoje Moravy je podle autora stati absence centra s tak autoritativním působením, jaké představovala česká Praha. Díky této skutečnosti se zvyšovala rozmanitost prezentovaných koncepcí i uměleckých směrů. Moravská divadla v 60. až 80. letech minulého (činoherní divadlo v Brně, Divadlo Petra Bezruče v Ostravě) dostihla deficit válečného a poválečného období, kdy se divadelní Morava stala téměř uzavřeným prostorem.¹⁹ Dnes hovoříme o síti moravských stálých divadel, která udržují živý kontakt s moderními tendencemi současného českého i světového divadla. Jeho pevnou součástí je i Divadlo Šumperk

Spojením divadla s kulturním děním města Šumperk a jeho nejbližšího okolí tak vznikla tradice, která přetrvává do dnešních dnů. Začala řadou kočovných divadelních společností a působením ochotníků. Je logické, že v oblasti s převahou německého obyvatelstva byla česká představení výjimečná. První zprávy o divadelních produkcích v

¹⁸ ŠTEFANIDES, Jiří. Realita, obraz, fikce. *Theatralia Yorick* 5, 2013, , č.1, s. 6 – 16. ISSN 1803-845X.

¹⁹ ŠTEFANIDES, Jiří. Realita, obraz, fikce. *Theatralia Yorick* 5, 2013, č.1, s. 6 – 16. ISSN 1803-845X.

Šumperku se datují k přelomu 17. století, přesněji mezi léty 1628 - 1669, kdy šumperští měšťané hráli v období Velikonoc v sále radnice pod vedením místních kaplanů pašijové hry. Po velkém požáru města tato tradice ustala. Dalším důvodem změny charakteru divadla, na který ve své knize poukazuje Drahomír Polách²⁰, byly čarodějnické inkviziční procesy.

Další útržkovité informace sahají do 18. století, kdy město navštěvovaly různé kočovné společnosti a drobná divadelní kultura se projevovala ve formě her s náboženskou tematikou. Toto období s sebou přineslo bohatší měšťanský divadelní život zejména díky osvícenským reformám. Pozitivní vliv měla tato skutečnost i na Šumperk.

V letech 1786 - 1790 fungovala ve městě první ochotnická společnost veseloherních herců složená z méně bohatých příslušníků šumperského měšťanstva vedená soudními sluhy. Městská rada byla této společnosti příznivě nakloněna, poskytovala jí nezbytné finanční prostředky, ale hlavně jí umožnila provozovat svoje umění v sálku dominikánského kláštera. Tato přízeň netrvala dlouho, společnost byla nucena svoji činnost ukončit.

Napoleonské války nepřály umění, ale už v roce 1814 se v Šumperku objevili kočovní herci s „lacinými produkcemi“ s rytířskou a loupežnickou zábavnou tematikou. Vzhledem k tomu, že Šumperk díky rozmachu textilního průmyslu bohatl, stával se častějším cílem profesionálních divadel. Jsou dochovány zprávy o divadelní společnosti Josefa Siegeho, dále olomouckého principála i působení znojenské a vyškovské divadelní společnosti. Pokus z roku 1824 zřídit stálý divadelní sál nebyl úspěšně realizován. V roce 1840 místní divadelní amatéři založili ochotnickou divadelní jednotu.

Mezi divadelní nadšence patřili významní šumperští měšťané, podnikatelé a obchodníci se svými rodinami. Známe i konkrétní jména - např. Dominik Siegl, Josef Brandhuber, Johann Honog, Karl Alkier, Pauline Sandová, Theresie Zemmerová, Franziska Hopfeldová a další. Město navštívila rovněž divadelní společnost principála Ludwiga Wio, později je doloženo hostování společnosti divadelního ředitele Petra Labere ze Svitav. Nelze nezmínit patrně prvního šumperského divadelního podnikatele, měšťanského syna, herce Rudolfa Axmana. V roce 1836 se rozhodl připojit ke společnosti Ludwiga Wio, ač se učil obchodníkem. Podnikání si mohl dovolit vzhledem ke své dobré finanční situaci a zkušenostem. Získal koncesi na divadelní produkce od Zemského gubernia na dobu tří let.

²⁰ POLÁCH, Drahomír. *Dějiny šumperského divadla*. Šumperk: Město Šumperk, 1994. 64 s.

Další divadelní roky byly ve znamení kočovných hostujících souborů - hrálo se v sále Lauerovy kavárny nebo v sále bývalého kláštera. V roce 1849 se ve městě představila divadelní společnost Josefa Schuma, Johanna Weinerja, Ludwiga Karla, Josefa Lacknera, Heinricha Skrivanka, Aloise Schuberta a dalších. Kromě divadelních produkcí se v Šumperku uskutečnily i jiné lidové zábavy formou zvěřinců, kouzelnických a artistických vystoupení. Za zmínku stojí informace, že kolem roku 1843 provozoval Gotfried Gans Laternu Magiku.

Zrušením živnostenské správy roku 1848 se pro město otevřela možnost větší nezávislosti v řízení a správě - tato skutečnost vytvořila podmínky ke zpřístupnění několika společenských sálů. Sál střeleckého spolku (nyní v místech hasičské zbrojnice na Nemocniční ulici) se stal ve 2. polovině 19. století centrem kulturního života. Ve městě fungovaly další sály - Libichův (dnes ulice gen. Svobody), Riedigerův v Ballgasse 1 (dnes Ztracená ulice). Kočovné společnosti hrály i v Krätchmerově vile ve Hřbitovní ulici čp. 33 (dnes ulice Kosinova). Dá se obecně říci, že při pobytu kočovných divadel se představení konala prakticky v každém větším hostinci.

Stále rostoucí zájem diváků přesahoval kapacitní možnosti sálu střeleckého spolku. Nově postavený sál v budově střelecké společnosti byl ochotníkům předán v roce 1861. V zahradě střelnice byla vybudována letní divadelní scéna. Produkce šumperských ochotníků nebyla dosažitelná přímo. Interpretačně náročnější divadelní představení přinášeli stále častěji hostující profesionálové - nejčastěji olomoucké městské divadlo.

Za zmínku související s předmětem magisterské práce stojí dramatická tvorba šumperské dramaticky druhé poloviny 19. století Marie Knitchkeové - její hru v německém jazyce *Alt Schönberg (Starý Šumperk)*²¹ o období čarodějnických procesů je možno považovat za zcela první pokus o inscenaci s regionální tematikou.

Dlouhé roky nevyřešeným problémem byla stálá divadelní scéna - nezištní amatéři ani divadelní profesionálové neměli k dispozici vhodné prostory. Spory s nacionalistickým podtextem o vybudování tzv. Německého spolkového domu přes soutěže o stavební projekt (vítězem vídeňský architekt Georg Berger) a finanční sbírky umožnily zahájit stavební práce v roce 1901 (stavební firma Popp a Ulrich). V prosinci 1902 byla stavba Německého spolkového domu na hlavní třídě dokončena. Slavnostně byl otevřen 26. prosince 1902 žertovnou hrou První snoubenecký pár v Německém spolkovém domě v provedení ochotnického souboru s herci Hansem Hönigem, Marií Rotterovou,

²¹ Informaci jsem získala z archivu Divadla Šumperk. Dramatický text hry se nedochoval.

Hedwigou Beckerovou a Rudolfem Machálkem. A tak přes mnohé nerealizované pokusy zřídit stálý divadelní sál se město dočkalo, když v centru, na hlavní třídě, vyrostl objekt, který se pro následné období stal důstojným reprezentantem kulturního života města.

Významnou událostí bylo o rok později založení divadelní agentury Wanke, která zprostředkovávala angažmá a vystoupení všech druhů dramatického umění. Pokračovatelkou Eduarda Wankeho se stala jeho sestra Augusta Wanke - Jakischová, za jejíhož fungování se v sále Německého spolkového domu představilo až 280 různých představení.

Ve 20. - 30. letech proběhly neúspěšné pokusy o založení stálé německé scény v Šumperku. Ta měla představovat jistou obrannou hráz proti rozvíjejícímu se slovanství, zvláště češtví - lze mluvit o silícím nacionalismu.

V neprospěch českého divadelnického prvku se situace vyhrotila v letech druhé světové války. Z Německého spolkového domu se stalo v roce 1939 profesionální divadlo s novým názvem Městské divadlo východních sudet s bohatými stálými i zájezdovými představeními po severozápadní Moravě a východních Čechách. Ročně mělo na repertoáru 15 - 17 německých her.

Kulturní život české menšiny byl v Šumperku velmi omezen. Nepatrné procento českého obyvatelstva našlo kulturní vyžití v mateřském jazyce jen v okolních českých obcích. První české představení sehráli o Vánocích 1919 žáci v nádražní čekárně. Další aktivity byly uskutečňovány v sále v areálu kasáren pod hlavičkou křesťanského sdružení YMKA. Na jaře 1927 se ustavil Dramatický soubor Národní jednoty Tyl a další spolky včetně studentských s českým repertoárem.

Problémy spojené s poválečným doosídlováním pohraničí ukázaly nutnost ustavení samostatného divadla, o něž se Šumperk ucházel. Po osvobození byl Německý spolkový dům přejmenován na Národní dům, stálá scéna zde působila až do dubna 1951. V roce 1952 dospěla reorganizace k úplnému osamostatnění souboru s názvem Krajské oblastní divadlo Šumperk. Formální ustavení samostatného divadla nezaručilo plné umělecké zajištění. Uměleckým vedoucím byl pověřen brněnský divadelník Vladimír Jirousek, režisérem Jiří Šotola. Začátky byly nesnadné - četná zájezdová činnost jako by brzdila umělecký progres dramaturgických plánů. Od roku 1953 byl ke spolupráci přizván nový ředitel Jiří Škobis a po dvou letech Miloš Zbavitel, divadlo tehdy stagnovalo a po několika negativních kritikách (Jiří Pobera v deníku Práce) hrozilo jeho zrušení.

K významnějšímu kvalitativnímu posunu umělecké úrovně došlo v roce 1961, kdy se vedení ujal dosavadní ředitel Těšínského divadla režisér Josef Zajíc. Tehdy došlo

k obměně souboru a dalšímu přejmenování divadla na Severomoravské divadlo Šumperk. K hostování byli přizváni renomovaní herci (např. Karel Höger, Jaroslav Vojta aj.).

Po nástupu ředitele Zajíce (1961 - 1969) ustoupilo dosavadní výchovně-vzdělávací zaměření obsahově živější a jevištně náročnější divadelní tvorbě. Snížil se počet zájezdových míst a naopak se zvýšil počet hraných termínů v Šumperku na 120 ročně. Soubor pak pravidelně zajížděl jen do 18 měst. Zajíc přizval ke spolupráci režiséry Zdeňka Bittla a Karla Svobodu (stálý host) ²².

V letech 1962 - 1963 proběhla generální oprava budovy. Po tragické Zajícově smrti stál v čele divadla Vladimír Šibík, náročné cíle prezentovali režiséři František Čech a Karel Tabický. Vzestup divadla pokračoval za ředitelování herce Lud'ka Fořtka. V roce 1988 se stal ředitelem pedagog a amatérský herec Petr Král. Soubor se zapojil do listopadových událostí roku 1989.

V porevolučním období je rozlišováno několik mezníků v reorganizaci Divadla Šumperk. V roce 1990 se provozovatelem divadla stalo město Šumperk. Patrně úmyslně založený požár 25. října 1994 vážně poškodil budovu divadla, rekonstrukce probíhala do roku 2000. Soubor svoji činnost nepřerušil - vystupoval pohostinsky v Praze a v řadě dalších měst i na scéně Divadla 123.

Do vedení divadla byl městskou radou jmenován ředitel PhDr. Oldřich Svozil, divadlo se stalo typem společnosti s ručením omezeným se stoprocentním vlastnictvím města Šumperk. Netradiční koexistence této společnosti a příspěvkové organizace Severomoravského divadla Šumperk s ředitelem Petrem Králem zanikla sloučením obou částí ve společnost Divadlo Šumperk s.r.o., ředitelem byl jmenován Oldřich Svozil. Ve své funkci setrval do února 2007. Tehdy vybrala Rada města nového výkonného ředitele Divadla Šumperk s.r.o. René Sviderského. V současné době lze Divadlo Šumperk charakterizovat jako profesionální, výhradně činoherní scénu se stálým hereckým souborem na bázi hereckých osobností (Olga Kaštická, Petr Komínek, Bohdana Pavlíková a jiní).

Z ekonomického hlediska se divadlo stalo kapitálovou společností. Právní formou šumperského divadla, na jejímž základě funguje od roku 2001, je společnost s ručením omezeným a jako taková společně s veřejnou obchodní společností (v.o.s.) a komanditní

²² ŠORMOVÁ, Eva a kol. *Česká divadla: Encyklopedie divadelních souborů*. Praha, Nakladatelství Divadelního ústavu, 2000. s. 428 ISBN 80-7008-107-4.

společností (k.s.) patří mezi kapitálové obchodní společnosti, jejímž hlavním cílem je dosažení zisku. Podpora ministerstva kultury je malá a nepravidelná. Ztížená pozice divadla je díky tomu, že jako společnost s ručením omezeným má přísnější pravidla hospodaření (z 3 % musí být samostatně výdělečná). Z větší části je divadlo financováno z městského rozpočtu.

Ve funkci stálého dramaturga od roku 2007 až po současnost působí Ondřej Elbel.

4 Dramaturgické směřování divadla v souvislosti s uváděním regionální dramatiky

Pojem dramaturgie se historicky vyvíjel až do pojetí, které se vztahuje jak na dramatický text, tak na inscenační prostředky. Jako činnost dramaturga pak zahrnuje výběr literárního díla pro divadelní zpracování, zajišťuje uměleckou úroveň inscenací, určuje celkové umělecké zaměření divadla, spolupracuje s režiséry. Různé přístupy dramaturgů jsou v podstatě založeny na stejném postupu: volbě textového a scénického materiálu, určení komplexních významů, které dramatický text umožní předvést na jevišti, společně s dalšími inscenátory volí způsob interpretace a určuje orientaci inscenace zvoleným směrem²³. Dramaturgie tedy zodpovídá za celkové ideologické směřování divadla a za srozumitelný a účinně ztvárněný významový půdorys inscenací zařazených do dramaturgických plánů.²⁴

Na dramaturgické zaměření se dá pohlížet z mnoha úhlů - některý dramaturg preferuje např. linii "velkých dramát" - v Divadle Šumperk takto působil dramaturg Mojmír Weimann nebo Miroslav Drábek.

Linii moderní, až scénicky a dramaticky minimalistické inscenace s citem pro absurditu zařadil do dramaturgického plánu dramaturg Ondřej Elbel. Tento dramaturg v posledních sezonách částečně inklinuje k autorskému divadlu. Dramaturgie divadla na prahu 21. století nabízí nejen jiný pohled na tematiku již zpracovanou, ale rovněž otevírá další naléhavá a aktuální témata včetně regionálních.

Prvotní pokus tohoto typu se vztahuje k roku 1956, kdy byl ředitelem Severomoravského divadla Antonín Štros a uměleckým šéfem Miloš Zbavitel. Jednalo se o hru ze severomoravského pohraničí s názvem *Dům u doktorů* Evžena Vítkovského. I přes některé umělecké nedostatky byla inscenace diváky velmi pozitivně přijata zejména při zájezdových představeních. Osvědčila se tak snaha přitáhnout obyčejného venkovského

²³ CÍSAŘ, Jan. *Člověk v situaci*. Praha: Nakladatelství ISV, 2000. 144 s. ISBN 80-85866-67-6.

²⁴ HOŘÍNEK, Zdeněk. *Úvod do praktické dramaturgie*. Brno: Janáčková akademie muzických umění, 2009. 122 s. ISBN 978-80-86928-59-3.

KRAUS, Karel. *Divadlo ve službách dramatu*. Praha: Divadelní ústav, 2001. 640 s. ISBN 80-7008-113-9.

diváka námětem, který mu je blízký. Umělecký šéf Severomoravského divadla Miloš Zbavitel v ročence k 10. výročí založení divadla vyjádřil krédo regionální tematiky:

„ Zkušenosti ukazují, že většině diváků je cizí satira nebo fraška. Naši diváci mají rádi realistickou hru, skutečný obraz dneška, dnešních lidí, našeho kraje.“²⁵

Ambice realizovat tuto myšlenku se objevily v dramaturgických plánech několikrát.

V roce 1963 byla do dramaturgického plánu zařazena hra z historie Šumperska *Inkvizitor* prozaika Václava Kaplického. Ve výsledku realizována nebyla - v archivu divadla chybí doklad o odůvodnění této skutečnosti. O 47 let později bylo téma čarodějnických procesů realizováno v inscenaci *Ďábel proti Bohu* (dramaturgie Marie Procházkové).

V archivu divadla jsem našla další nerealizovaný text vztahující se k této tematice - *Upálení Kryštofa Lautnera* autora Michala Lázňovského. Jednalo se o volnou divadelní adaptaci románu Václava Kaplického *Kladivo na čarodějnice*. Ani tato inscenace nebyla realizována.

Ve druhé polovině 20. století byla inscenována pouze jediná inscenace s regionální tematikou, neboť byla do dramaturgických plánů divadla přednostně řazena díla významných českých a světových dramatiků - tzv. "velká dramata", jako by si divadlo chtělo dokázat, že i malá provinční scéna "stačí" na tyto velikány. I přes dříve proklamovaný záměr Miloše Zbavitele se na regionální hry pozapomnělo.

V polistopadové historii Divadla Šumperk můžeme zmínit dramaturga Miroslava Drábka, který působil v sezonách 2000 - 2003, později se podílel na některých inscenacích jako host. Jeho dramaturgické plány reflektovaly snahu inscenovat klasická i současná česká dramata. Kládl důraz na vytvoření syntetického divadelního tvaru s vyvážeností všech složek.

Významným dramaturgickým počinem v Divadle Šumperk byla dramaturgická práce Marie Procházkové v inscenaci *Ďábel proti Bohu*. Vysokou uměleckou hodnotu dodalo inscenaci nalezení interpretačního klíče, kterým se inscenace otevřela kontextu doby, v níž byla inscenována. Nenásilná, nevykonstruovaná aktualizace tématu arogantní moci, otázek morálky a svědomí z inscenace učinily současnou, emotivní výpověď.

²⁵ Tuto informaci jsem získala z Vlastivědného sborníku Severní Morava, které zde uveřejnilo informace k 10. výročí založení Severomoravského divadla.

Další významnou osobností ve funkci dramaturga byl Mojžíř Weimann. Jeho přínos pro dramaturgické směřování Divadla Šumperk v letech 2005 – 2007 je zřejmý z tendence přivést na scénu inscenace komediálního žánru, klasické české tvorby i francouzské konverzační hry s cílem vřelého diváckého přijetí. Stavěl na pevných inscenačních základech. Ambice divadla rozšířil o rejstřík žánrů, které inklinují k moderním inscenacím muzikálů (*Kabaret, Hello, Dolly*). Na druhé straně se nevyhýbal klasickému repertoáru - jako je dramaturgická adaptace novely Křesař *Viktora Dyka* nebo původní drama *Marie Stuartovna* Friedricha Schillera. Komplexní Weimannova dramaturgická koncepce byla založena na pevných inscenačních základech (*Hello, Dolly!*), nebo akcentovala aktuální ideový obsah (*Marie Stuartovna*).

Ondřej Elbel, jediný stálý dramaturg Divadla Šumperk s.r.o. (2007 - 2013), prezentoval svoji nekomerční koncepci výběrem témat po nástupu do funkce uměleckého šéfa divadla. V sezóně Česká stopa v letech 2008 - 2009 vsadil na české autory a česká témata byla volena tak, aby odpověděla na otázku, jaký je český člověk, zda se charakteristika češství v průběhu let posunula a kam.²⁶

Příkladem byla dramaturgická adaptace novely Vladimíra Körnera *Zánik samoty Berhof* v dramaturgické adaptaci Venduly Borůvkové a režii Petra Štindl. Dramaturgovi šlo součinně s literární předlohou o interpretaci národnostního zápasu prostřednictvím konkretizace významného regionálního tématu.

V dramaturgických plánech 2010 - 2013 můžeme vysledovat projekty provokujícího charakteru s vysokou mírou vyhraněného autorsko - dramaturgického gesta (*Voda není víno a Priessnitz není Schroth i Prodaná nevěsta aneb naše cesta*).

Elbel patří k dramaturgům skutečně osobitého stylu - od roku 2007 jako autor dramaturgických plánů prezentuje moderní přístup. Za jeho působení lze rozpoznat znatelný vývoj od interpretačního divadla v prvních letech jeho působnosti až k autorskému přístupu. V prvních letech své dramaturgické činnosti interpretoval texty na základě pevných dramatických principů, přesně formoval vztah mezi literární předlohou a její divadelní transformací (např. *Kytice* - 2008, *Zánik samoty Berhof* - 2009, *Saturnin* - 2010). Podoba tohoto Elbelova interpretačního divadla byla dána tím, že mezi autora literární předlohy (prototextu) a vlastní inscenace vstoupila řada mezičlánků.

²⁶ NAVRÁTILOVÁ, Petra. *Divadlo Šumperk na prahu 21. století. Srovnání dramaturgických plánů od roku 2001 – 2008*. Bakalářská práce, Filozoficko - přírodovědecká fakulta Slezské univerzity v Opavě. Opava: Slezská univerzita v Opavě, 2011.

V posledních dramaturgických sezónách je možno v Elblově dramaturgii vysledovat jistý posun směrem k autorskému divadlu, kdy si pro vyjádření svého pohledu na skutečnost vytváří vlastní pojetí divadelnosti - jednoty názoru, tématu a divadelních prostředků. Scénář a jeho estetická funkce už pro něj není dominantní, pouze formuje materiál pro potřeby inscenace.

V poslední sezóně Elbel inscenoval svoje vlastní texty, zároveň byl režisérem (Voda není víno a Priessnitz není Schroth, V pátek v 7 u Řeka). Pro autorské divadlo je charakteristická typická, poetická originalita. Tvůrce odráží své postoje ve způsobu práce na inscenaci, aplikuje různé podněty v práci autorské i v dramaturgii.

Divadlo Šumperk patří k regionálním scénám mimo centrum, typickým znakem je pro ně uzavřenost, herci nemají mnoho příležitostí. Tvorba je koncentrována stranou hlavního zájmu a proudů, avšak - nebo právě proto vzniká osobitá regionální dramaturgie. Tvůrčí kolektiv v popředí s dramaturgem Ondřejem Elbelem důsledně komunikuje se svým regionem původní dramatickou tvorbou. Uvidíme dále, jak divadlo bude danou tendenci rozvíjet.

5 Literatura s regionální tematikou a její divadelní adaptace

Samotný charakter regionu Šumperska je považován za jedinečný, specifický, neboť nabízí a nabízí podněty obtížně srovnatelné s jinými oblastmi. Vžitá představa o krajině Jesenicka, Šumperska, Losinska a Zábřežska není spojena jen s mýtickou drsností hor, nelehkého života pod nimi a s odlišným hodnotovým světem v soužití s přírodou, ale dokládá i vitalitu a energii lidí v chodu dějin. O kraji byly napsány desítky knih, které umělecky nebo historickým přístupem pojednávají o osudech lidí ve vypjaté době, podávají výčet záznamů, faktů i vzpomínek o některých diskutabilních událostech při vysídlování Němců a proměny pohraničí. Knihy hovoří o Sudetech jako o prostoru, který ztratil svou minulost, aby násilně získal novou přítomnost, označují ho jako kraj hledající svou identitu. Kromě českých knih je téma obohaceno i o německou literaturu.²⁷

K nejsilnějším literárním dílům, která se několikrát stala divadelní textovou předlohou, řadíme historický román Václava Kaplického *Kladivo na čarodějnice* a novelu Vladimíra Körnera *Zánik samoty Berhof*. K pochopení kulturní regionální identity posloužily svými výpověďmi individuální biograficko - cestopisné knihy Jana Welzla.

Autor románu *Kladivo čarodějnice* Václav Kaplický umělecky zpracoval historickou látku losinských čarodějnických procesů, k tématu byl motivován amatérským historikem Františkem Kotrle z Mohelnice. Z hlediska faktografických pramenů Kaplický úzce spolupracoval s historikem Františkem Spurným, který spisovatele zásoboval archivními materiály a přiměl ho k návštěvě Losinska, aby tak mohl na základě osobních poznatků konkrétněji ukotvit postavy příběhu. Vzhledem k omezené vypovídající hodnotě dostupného materiálu si charakteristiku postav musel vymyslet²⁸. Díky Spurnému Kaplický využil možnost prostudovat prameny z olomouckého archivu. František Spurný a jeho přítel Václav Medek Kaplickému zprostředkovali studium protokolů o procesu šumperského děkana²⁹.

²⁷ Němečtí spisovatelé píšící o Šumpersku: Hanns Cibulka, Rudolf Mayer - *Freiwaldau*, Roman Karl Scholz, Daniel Kehlmann, Adrian von Arburg (Švýcar). Čeští autoři věnující se sudetoněmecké otázce: Tomáš Staněk - *Perzekuce 1945*, Jaroslav Pospíšil - *Hyeny*, Adrian von Arburg, Tomáš Staněk - *Vysídlení Němců a proměny českého pohraničí*, Václav Kural - *Studie o sudetoněmecké otázce*, Josef Urban - *7 dní hříchů, Habermannův mlýn*.

²⁸ HARAŠTOVÁ, Zuzana. *Historiografie čarodějnických procesů v českých zemích*. Bakalářská práce. Filozofická fakulta UP Olomouc, Olomouc: Univerzita Palackého, 2009.

²⁹ Uloženo v archivu olomouckého biskupství v Kroměříži.

Kaplický se podle osobního prohlášení při psaní opíral o historické zdroje³⁰. V *Kladivu na čarodějnice* realizoval svoje velké životní téma - na základě skutečných událostí rozvinul tragické téma zhoubných mocenských středověkých procesů.³¹

Celou mašinerii odstartoval příběh vernířovské žebračky Schuchové, která byla jako první osoba v českých zemích nařčena z černé magie. Podle důkazů měla tato žena zneužít posvěcenou hostii k vyléčení nemocné krávy. Byla při svém činu přistižena a označena za čarodějnici. Hraběnka de Galle, správkyně panství, prostřednictvím zámeckého hejtmána Adama Vinařského přizvala k vedení procesu obávaného olomouckého advokáta Bobliga z Edelstadtu, hlavního aktéra čarodějnických procesů na severní Moravě. S pomocníkem Ignácem si vytipovali nejbohatší občany, obvinili je, vydírali, zabavovali majetek a nutili sadistickými metodami mučení k přiznání. Tomuto běsnění se postavil šumperský děkan Lautner. Nakonec on a jeho blízcí přátelé byli obviněni a upáleni.

Interpretačním klíčem románu shodně s inscenací není konflikt jednotlivců (Lautner versus Boblig), ale konflikt pravdy, lidské opravdovosti a lidské důstojnosti na straně jedné, bezohlednosti, ziskuchtivosti a nelidskosti na straně druhé. Hlavním protagonistou románu ustanovil Kaplický děkana Kryštofa Lautnera, který patří k jeho nejsilnějším a psychologicky nejprokreslenějším postavám. Jeho pozitivní povahové vlastnosti z něj přesto nedělají „kladného hrdinu“ v obecném slova smyslu. Není vykreslen jako člověk předem odhodlaný k otevřenému a nerovnému boji. Je zmítán pochybnostmi o svém správném postoji a teprve v průběhu konfliktu nelézá sílu neustoupit. Jedná se o postavu, která se v průběhu děje vyvíjí. Prozaik v románu realizoval svou velkou ženskou postavu - je jí Zuzana Voglicková, děkanova hospodyně (inscenace však tuto skutečnost nerespektovala).

³⁰ Františka Spurného ze Šumperka, Františka Hekeleho z Mohelnice, Břetislava Hůly z Dobřichovic a Vítězslava Zemana z Jeseníku. Spoustu cenných informací mu poskytl zdroj z okolí. Václava Medka z Prahy.

³¹ Název románu je českou paralelou středověkého latinského spisu *Malleus maleficarum*, jedné z nejautoritativnějších příruček nepostradatelných při vedení inkvizičních procesů s čarodějnicemi. Spis byl sepsán a vydán roku 1848 ve Štrasburku dvěma německými dominikány. Román *Kladivo Na čarodějnice* čerpal z dochovaných spisů i historických dokumentů a odhaluje elementární podstatu českého honu na čarodějnice ve Velkých Losinách a v Šumperku.

Postava Bobliga není v románu vykreslena dominantně, byť představuje chladný mechanismus nadvlády a uměle zprostředkované moci. Kaplický v postavě Bobliga a jeho přísluhovačů vylíčil psychické i fyzické zotročování církevní a světskou mocí. Román svou emocionální působivostí a myšlenkovou přesvědčivostí ukázal, že hon na čarodějnice probíhal za podmínek hysterie jedněch spojené se strachem druhých.

Novelu Vladimíra Körnera *Zánik samoty Berhof* řadíme k nejlepším dílům s tematikou česko - německých vztahů po druhé světové válce v české literatuře. Soužití Čechů a Němců v Sudetech podstatně narušené válečnými událostmi a znásobeně rozvrácené násilným vyhnáním německého obyvatelstva z českého pohraničí bylo pro Körnera silným motivem. Ve své novele ukazuje, že nenávist a zlo udržují shodně oba národy. Jeho postoj upozorňuje na nutnost soucitu s trpící lidskou bytostí bez ohledu na národní příslušnost. Za svůj postoj byl Körner podroben silné kritice.

O lidech obecně hovoří jako o obětech mocných. Pro prozaickou tvorbu (a Körner to v rozhovorech přiznává) jsou stálé návraty k jednomu tématu: osudům obyčejných, osamělých hrdinů, vztahu mezi obyčejným člověkem a dějinami. Stereotypními motivy jsou pocity prchavého štěstí nebo marné naděje, motiv podzimu, nehostinné krajiny, osamělosti a vykořeněnosti postav či mínění.

Novela prezentuje téma revize životních hodnot jednotlivých hrdinů, existenciální pocity člověka s kulisou poválečných událostí v oblasti Podjesenicka - v prostoru Branné (Kolštejna). V próze je v plném rozsahu uplatněn typický znak regionální literatury - zobrazení drsnosti života v horských podmínkách kontrastuje s jedinečností Körnerova lyrického líčení přírody, což představuje dominantní stránku Körnerova talentu souvisejícího s výrazně vizuálním pojetím prostředí jako odrazu autorovy profese filmového scénáristy.

Barvitý syrový podzim roku 1945 znamenal nebezpečí potloukajících se skupin verwolfů (esesáckých záškodníků). V této novele tak jako i v dalších Körnerových prózách dochází k setkávání Čechů a Němců za určitých historických okolností. Hlavní hrdinka šestnáctiletá Ulrika se setkává s esesáckými záškodníky, avšak ve své naivitě nerozpozná nebezpečí. Ona sama se často cítí jako „host na tomto světě“, zvláště po smrti matky nevnímá svůj domov jako místo porozumění. Její osamocení i nepochopení ze strany otce ji vedou k užšímu vztahu se Salome, členkou záškodnické skupiny, a ke zraněnému německému chlapci, kterého se snaží v závěru příběhu zachránit. Körner pojímá problematiku česko - německých vztahů prostřednictvím hlavních postav novely Ulriky a

bezejmenného Poručíka na straně české, jeptišky Salome a chlapce Ericha na straně německé.

Psychologickým aspektem prózy je určitá chladnost a krutost ve vztazích jednajících postav v rámci Ulričiny rodiny. Ta je jakoby vyvážena autorským postojem a postojem dalších postav (i z řad Němců) vyznačujícím se tolerancí, pochopením, empatií, lítostí a soucitem: Plaše, s úsměvem jako malé dítě, přicházela k Ulrice řádová sestra: „*Neboj se, děvenko*“, promluvila a její oči zářily nade vším.

„*Už se netrap. Třeba ti můžu nějak pomoci*“.

A mnohem účastnější než slova byla ruka, která pohladila Ulriku po vlasech³².

Autor se snažil navodit samozřejmost víry ve vítězství dobra, snažil se zbavit válečných hrůz, vymýtit je ze svého podvědomí. Postavu Ulriky v průběhu vyprávění provází motiv odcizenosti světu, který si sama nevybrala, motiv marné touhy po nalezení domova a míjení se s druhými lidmi (zejména s Poručíkem). Tyto motivy jsou pro Körnerovy prózy typické, např. pro tematicky i regionálně shodnou novelu *Adelheid*.

Problematika vztahů mezi Čechy a Němci je v Körnerových novelách zobrazována jako velmi složitá situace. Postavy nelze jednoduše rozčlenit, poznáváme jejich charakter díky vnějším projevům - činům, gestům, výrazům tváře, přesto není těch indicií tolik, aby si čtenář učinil jasnou představu.

Literární kritika buď vyzdvihovala, nebo zpochybňovala Körnerovo „filmařské vidění“ a preferenci velkých vizuálních výjevů v jeho literárním projevu. Tato skutečnost byla pravděpodobně důvodem, že divadelní realizace novely *Zánik samoty Berhof* (1973) se uskutečnila až o třicet šest roků později (2009).

Mezi literaturu s regionální tematikou řadíme knihu zábřežského rodáka Martina Strouhala s titulem *Svoboda pod bodem mrazu s podtitulem Příběhy a záhady, které zanechal největší český polárník Jan Eskymo Welzl*.

Autor publikace shromáždil a analyzoval nové informace o Welzlovi, které byly do roku 1989 výsadní doménou exilových Čechoslováků. Strouhal čerpal z Welzlova vyprávění, z dopisů, z vyprávění welzlogů, archivních materiálů a z korespondence.

³² KÖRNER, Vladimír. *Zánik samoty Berhof*. Praha: Nakladatelství Dauphin, 2006. ISBN 80 - 7272 - 091 - 0.

Vychází ze studia dostupných, někdy kontroverzních pramenů a napomáhá k vytvoření pravdivého obrazu polárníka a cestovatele Jana Welzla.

Z těchto zdrojů se dozvídáme, že v dětství i v pozdějších letech byl Welzl předmětem posměchu, a tak se již tehdy formovala jeho samotářská povaha a nedůvěra k lidem. Žil ve dvojjazyčném prostředí, zvládl němčinu, angličtině se musel učit až při svých cestách. V Dawson City byl většinou pokládán za Němce. Německý časopis v roce 1974 jej označuje za sudetského Němce.

Díky vojenskému listu se dochovaly jedinečné údaje o jeho vzhledu:

„Obličej oválný, vlasy světle hnědé, oči modré, výška 167 cm. Hlásil se ke katolickému vyznání. Písmo má čitelné.“

Jako pětadvacetiletý (1893) opouští Zábřeh, pěšky i na zaoceánském parníku, s koníkem a malou károu putuje Sibiří směrem „vždy sever za Eskymáky“. Welzl se nedokázal orientovat v údajích na mapách. Podle slov Valenty a Golombka se řídil radami cizích lidí, anebo šel po kolejích či stopách. Dochovaná laicky nakreslená mapa znázorňovala jeho putování z Irkutska až na Novosibiřské ostrovy. Sblížil se s Eskymáky, účastnil se rybolovu. Nechal se vysadit na ostrovech Nová Sibiř, kde jeho cesta údajně v roce 1898 končí.

Úspěšně se zde zabydlel v jeskyni po eskymáckém způsobu. Setkal se s korjutskými Eskymáky, přiučil se jejich zvyklostem. Založil si malou společnost Eskymo Trading Post Newsiberian Island. Byl členem loveckého bratrstva. U Aljašky údajně ztroskotala jeho loď Seven Sisters, finančně zkrachoval, a to ho přimělo k návratu do Československa. Těsnohlídek některé tyto informace zpochybňuje, ale Welzlův návrat v zimě 1928/1929 je doložen³³.

Po 32 letech se 9. prosince 1928 vrací Welzl do Zábřeha. Teprve zde se dozvěděl, že rakouské mocnářství už neexistuje a že se nevědomky stal občanem Československé republiky. Svým chováním pobouřil Zábřežáky, jeho příběhům nevěřili. Jak je vyjádřeno v dramatickém textu Eskymo je Welzl!:

³³ V knize je rovněž objasněno, jak se Welzl spojil se spisovatelem Těsnohlídkem. V roce 1926 se setkal s knězem původem z Československa a ten mu dal kontakt na anglikánskou církev v Kanadě. Ta už zprostředkovala zaslání Welzlových dopisů, a tak vznikl jakýsi cestovatelský deník na pokračování.

„To bude takovej jak ten zavšivenej cigaň, co všade vykladal, ale enom do všech kotku chtěl chat a vši si zpoza uši vybírat nestihal. Vekládá, vekládá, ale mimo teho - Slovenska nebel. Leda na Mirovu a ne na severní točně. Já ?!“³⁴

Nedůvěru prohloubil svou neschopností ukázat na mapě trasu své cesty. Podle pamětníků vypadal v roce 1928 takto:

„ Zavalitá postava, velmi bodrý a rozšafný pán s modrýma očima a inteligentním pohledem, který uměl vykouzlit nádherný úsměv. Hodně se přejídal a rád se napil piva i kořalky, snědl a vypil prakticky, co se dalo. Měl ve zvyku dokonce jíst syrové maso. Všude si odplivoval a pořád kouřil, mluva byla podivná, občas si pletl slovíčka a utrušoval i drsnější výrazy. „Nažrat se“ pro výraz „najíst se“ bylo zcela běžné.“³⁵

Jeho přednášky v rodném městě byly vždy vyprodané, přestože působily nepromyšleně, nesystematicky, měly však dar upoutat. Welzl diktoval své paměti redaktorům Bedřichu Golombkovi a Eduardu Valentovi. Při pobytech v Brně se stal společensky uznávaným člověkem. Zanedlouho odjel zpět na sever. V závěru publikace Martin Strouhal cituje zápis ze Zábřežské městské knihovny z roku 1928:

„Jan Welzl, zvaný Eskymo, se stal náčelníkem Eskymáků a jejich soudcem. Své příhody diktoval redaktorům – reportérům Lidových novin Golombkovi a Valentovi, kteří tomu dali výbornou epickou formu. Přijeli rovněž do Zábřeha a fotografovali si zajímavá místa. Welzla hájil známý spisovatel Karel Čapek, který ve svém románu Válka s mloky Welzlovu dikci napodobuje. Jan Welzl na své cestě do vlasti byl přijat panem prezidentem Masarykem v audienci. V Zábřehu Welzl přednášel 26. 12. 1928 v sokolovně před velmi četným obecnstvem. Také v okolí přednášel i v rozhlase. Byl velmi bodré povahy, mnoho jedl a silný rum a slivovici pil jak vodu, z čehož bylo viděti, že měl žaludek tím tulením tukem dobře preparovaný. V jeho výkladech bylo mnoho fantazie výmyslů, na příklad o magnetové hoře. Pobyl v Zábřehu do jara, dobře se měl, pak odjel do Brna a odsud na své

³⁴ FRANTIŠÁK, Martin. *Eskymo je Welzl!* Dramatický text divadelního archivu Divadla Šumperk s.r.o. Činohra Divadla Šumperk s.r.o., premiéra 18. 9. 2010. Šumperk: Divadlo Šumperk s.r.o., 2010.

³⁵ Citováno z textů ze Zábřežské městské kroniky.

*Novosibiřské ostrovy. Zbyla po něm divná, jím zakreslená mapa polárních končin, v níž se kromě něho nikdo nevyznal.*³⁶

U Welzla, stejně jako u předchozích postav, nalézáme jednání do značné míry podmíněné právě podmínkami kraje. Ráz regionu - bývalých Sudet - neslo odjakživa důsledky společenských událostí, které znamenaly výjimečnost v existenci konfliktního společenství Čechů a Němců. Temná citlivá historie dřívější či novodobá formovala člověka se specifickou mentalitou. Život ve vypjatých situacích obnažil povahu lidí na území, ve kterém necítí svoje kořeny. Drsný život v drsné přírodě i surový osud spolu s příliš dlouho zadržovaným hněvem z nevyslyšeného pocitu ústrků v zemi nikoho vytvořily emocionálně chladného, málo empatického člověka. Ten žil ve svém bezpečném tichu hor v určité uzavřenosti před okolním světem - dobře uzamknuté dveře, zabeďněné okenice a hlavně samotářství a málomluvnost, jako by jediné slovo mohlo zničit smír mezi lidmi.

Provázanost specifických rysů kraje a mentality jeho obyvatel je patrná u postav her s regionální tematikou. Postavy propojuje osa tematické jednoty - téma moci, fanatického jednání nebo otázky svědomí, nedořešené otázky česko - německých vztahů v drsné atmosféře poválečných Sudet. Z jiného hlediska můžeme hovořit o ose dvojí mentality člověka - ta nabízí obraz tvrdého, ambiciozního člověka s vůlí se neztratit, na druhé straně člověka deprivovaného, s pocity osamění, deziluze, vykořeněnosti.

³⁶ STROUHAL, Martin. *Svoboda pod bodem mrazu aneb příběhy a záhady našeho největšího českého polárníka*. Štítý: Nakladatelství Pavel Ševčík - VEDUTA, 2009. 220 s. ISBN 978-80-86438-28-3.

6 Divadelní adaptace literární předlohy v kontextu historických skutečností

Divadelní inscenace, které vycházejí z dramatisace či divadelní adaptace epických předloh s regionální tematikou, spoluvytváří významnou součást nehmotné kultury. Jsou pro regionální divadlo zdrojem kulturní a občanské identity, odrážejí historii ve vztahu k současnosti, mají těsný vztah ke kraji a k lidem zde žijícím. Dramatisace i divadelní adaptace náleží mezi základní transformace literárního díla do dramatické podoby. V této souvislosti je nezbytné vymezit pojmy divadelní adaptace i dramatisace.

Iva Šulajová v diplomové práci **dramatisaci** definuje jako metatext, který *se stává prostředkem metakomunikace, to znamená, že výchozí schéma literární komunikace 1-komunikát – příjemce 1 se stává východiskem nového komunikačního procesu: autor 2 - komunikát o původním komunikátu (metatext)- příjemce 2.*³⁷

Autorka v práci dále uvádí, že v metatextu převládají metakreační prostředky, jejichž cílem je svébytná výpověď, nad prostředky jazykovými, které slouží k výkladu původního textu. Pojem dramatisace a chápání jejích funkcí odvozujeme v souvislosti s pojmem a funkcemi dramatu. Šulajová tvrdí, že oba případy stojí na rozhraní literární a divadelní vědy. Dramatisace stejně jako drama je strukturou divadelní i literární. Autorka zdůrazňuje, že je nutné rozlišovat mezi **dramatisací** a **adaptací**. V souvislosti s dramatisováním různých druhů původně nedramatických předloh se setkáváme s mnoha rozmanitými formami metatextů, které bývají velmi často nejednotně terminologicky označovány jako dramatisace nebo divadelní adaptace.

Oba termíny se dosud v divadelní terminologii neustálily, hlavní příčinou se zdá být velké množství přístupů k přepisu z epického prozaického díla do dramatu buď těsnější, nebo volnější vazbou na předlohu. Slovník literární teorie definuje dramatisaci jako „ *přetvoření původní epické, obvykle prozaické literární látky, někdy však i rovněž lyrické předlohy do dramatického tvaru.*“³⁸

Vztah k předloze bývá tedy při dramatisaci těsnější, název díla a signování kopírují text. Zřetelná vazba na předlohu bývá realizována na úrovni paratextu, na úrovni

³⁷ ŠULÁJOVÁ, Iva. Dramatisace jako teoretický problém. *Divadelní revue* 15, 2004, č. 4, str. 46 – 61. ISSN 0862-5409.

³⁸ VLAŠÍN, Štěpán a kol. : *Slovník literární teorie*. Praha. Československý spisovatel, 1977, str. 84. ISBN 80-7294-170-4.

jazykového materiálu, v rovině kompoziční, na úrovni postav, prostředí a událostí, tedy na úrovni příběhu. Jednotlivé transformace příběhu s cílem uchovat si vazbu na příběh původní musí obsahovat jistý typ neměnných prvků, které jsou společné s příběhem literární předlohy. Je tedy zřejmé, že příběh zkonstruovaný na základě četby prozaické předlohy musí mít shodné vlastnosti jako příběh v transformované podobě. Každá dramaturgie navíc je charakteristická dramaturgickou osobitou interpretací. Dramaturg svým vstupem do původního komunikačního kódu (autor - text - čtenář) ovlivňuje celou podobu přenášené informace. Rozdělí významy mezi další složky dramatu, v dramaturgickém textu jde o pásmo scénických poznámek. Existuje nepochybně i možnost, kdy se dramaturg od předlohy může značně odchýlit a novým, invenčním způsobem nově vytvořenou dramaturgickou formu posune ve významové i výrazové rovině. Iva Šulajová ve své práci uvedla, že dramaturgie je bližší převodu mezi literárními druhy - vytvořený text je východiskem pro inscenaci.

V *Poetickém slovníku* Tibora Žilky je dramaturgie pojata jako typ adaptace literárního textu a je řazena mezi adaptační realizace předlohy. Pojem adaptace Žilka podmiňuje změnou „ideově-tematické výstavby díla.“ Termín **adaptace** (z francouzského slova adaptation = přizpůsobení, úprava) znamená

„přizpůsobení struktury původního díla novému uměleckému záměru cestou moderního přepracování, aktualizace, parodie, nebo kompozičně stylistickými úpravami archaického textu.“³⁹

Divadelní adaptace má ve vztahu k předloze mnohem volnější vazbu a mnohdy z výchozího textu přebírá pouze jednotlivé myšlenky. Tento kvantitativní rozdíl ve stupni návaznosti na předlohu se promítá i do roviny kvalitativní. Radikálnější transformace v případě divadelní adaptace je provázena i radikální změnou struktury díla. Literární hodnota adaptací transformovaného textu se jeví jako druhotná, primární je scénické dílo - u dramaturgie tomu bývá naopak.

Na přesné definici pojmů dramaturgie a divadelní adaptace se neshodli ani někteří divadelní kritici.⁴⁰ Inscenace *Zánik samoty* Berhof je poměrně věrný přepis původní novely - většina znaků metatextu je dokladem dramaturgie.

³⁹ Tamtéž.

Převod původního epického příběhu nebyl z hlediska autorovy poetiky, filmařského vidění, minuciózní povahokresbě či zdůrazňování symbolického kontextu vyprávění jednoduchý. Autorka dramatisace Vendula Borůvková vytvořila metatext, v němž je uplatněna svébytná, autorská výpověď vzhledem k původní předloze - vazba na novelu je realizována v názvu, ve volbě postav, prostředí i událostí. Metatext obohatila několika metakreačními prostředky, z nichž nejvýznamnější spatřujeme v realizaci zarámování příběhu možnou pokračující časovou linkou, která je situována do mírovské věznice. Tam si v důsledku odsouzení za zradu státu odpykávají tresty klíčové postavy dramatu.

V moderní porevoluční době 21. století byla v Divadle Šumperk premiérově realizována moderní adaptace původních Erbenových balad Kytice v roce 2008 a dramatisace Körnerovy novely Zánik samoty Berhof v roce 2009 - obě literární předlohy transformovala dramatička Vendula Borůvková.

Jedním z cílů této magisterské práce je uvést inscenace, které jsou nejen dramatisací nebo adaptací prózy, ale splňují zároveň normu regionálního dramatu. Do kategorie regionálního dramatu jsou zahrnuta díla pojednávající o regionu, věnují se mu plně obsahově, nebo se ho dotýkají zčásti. Inscenace s regionální tematikou mají schopnost zachytit a přiblížit právě ty rysy, které jsou pro kraj typické a odlišují jej od regionů ostatních. Těmito rysy - společnými jmenovateli - je v našem případě hrubá, drsná, svérázná krajina Jeseníků, Jesenicka, Podjesenicka a Šumperska, charakteristika lidí zde žijících, nástin historie kraje, boje o svébytnost, tradice i národnostní problematika.

Pokus vytvořit soubor inscenací, které vyhovují těmto hlediskům, se ustálil na pěti titulech: dvě inscenace jsou dramatisacemi klasické prózy, tři inscenace jsou autorské (inscenace V pátek v 7 u Řeka - premiéra 16. února 2013 - je uvedena pouze informativně).

V porevolučním období repertoárová divadla častěji zařazovala dramatisace do dramaturgických plánů. Souvislost hledejme v radikální politicko - společenské změně, kdy bylo nutné, aby divadlo hledalo nová společensky významná témata i způsob uměleckého vyjádření, změnu divadelní komunikace i jevištních prostředků. Soudobé

⁴⁰ V případě šumperské inscenace Zánik samoty Berhof například v recenzi *Brutalita po šumpersku* (ERML, Richard. Brutalita po šumpersku. *Divadelní noviny* 9, 2009, č. 10, s. 3.) bylo užito označení dramatisace Körnerovy novely, v dalším článku *Bareš bude v Šumperku bojovat s wervolfy* (RYBÍČKOVÁ, Stanislava, KRESTA, David. Bareš bude v Šumperku bojovat s wervolfy. *Olomoucký deník* 20, 2008, č. 56, s. 14. ISSN 20090307) autoři článku uvádějí, že dramatisaci pro Divadlo Šumperk připravila Vendula Borůvková.

inscenace, které by požadavek splňovaly, neexistovaly, tradiční drama nestačilo revolučním proměnám světa, neboť nedokázalo obsáhnout příslušné aktuální výpovědi. Možnou cestou se tedy jevila dramaturgie a adaptace klasických literárních textů, které splňovaly požadavky moderního umění. Základním hlediskem se stala znovuobjevená touha po příběhu. Motivačním prvkem dramaturgie se stala renesance příběhu, dramatických postav a dialogu. Dramaturgií se posunuly umělecké konvence, přispěly ke změně dramatické a divadelní poetiky.

Nutnost dramaturgizovat a adaptovat vychází z nedostatku původních regionálních inscenací, regionální literatury, a tudíž inscenací s regionální tematikou.

Výslednicí úsilí nalézt literární předlohu s vazbou ke kraji se stala historická próza Václava Kaplického *Kladivo na čarodějnice* a novela Vladimíra Körnera *Zánik samoty Berhof*. Obě díla byla známa z filmového provedení starší a střední generaci, inscenátoři chtěli zpřístupnit dané téma i mladému publiku.

Próza nabídla příběhy, které byly spjaty s pojetím lidského údělu a osudu v širokých historických souvislostech. Využitím historické látky kraje z období inkvizice či poválečného období se podařilo položit základ k naznačení podobnosti se současností. Historická situace kraje, společenské poměry a život lidí byl v obou dramaturgiích zobrazen osudy a činy dramatických postav, které se staly předmětem divákovy vidění a hodnocení. Divákovi byly blízké krajevost, soudržnost, podvědomí konkrétních událostí v konkrétním prostředí. Velkou roli sehrála autentičnost prostředí.

Příběhy postav vidíme jako zvláštní a individuální události, které v kontextu dějin představují pouze okrajové epizody a na stav společnosti mají jen omezený vliv. Jako podstatu dramatickosti můžeme označit logické řazení událostí, jednání postav i mezilidských vztahů, lidské povahy nebo osudů.

Obě dramaturgie spojuje tragický děj. Podstata tragičnosti vyplývá z motivu strachu a hrůzy z budoucího zla, motiv svědomí z nenapravitelného chybování, naděje úniku z neřešitelnosti situace, víra v dobrotu člověka, soucit ke slovům umírajících, strach o druhého a podobně. Hrdinové jsou často zobrazeni z pohledu smrtelníka, který se na sklonku života očišťuje od svých nejosobnějších a nejkřutějších sebetřýzní a nejistot.

Literární předlohy obou prozaiků jsou dokladem úzkého vztahu ke kraji. Okolnosti zakořenění Körnera do kraje, kde prožil dětství, a zájem o kraj v osobě Kaplického umožnily nalézt zásadní inspirační zdroje - historickou tradici, charakter přírody a lidí, způsob života i sociální problematiku.

Kaplický byl k napsání historického románu *Kladivo na čarodějnice* motivován laickými historickými badateli a skupinou historiků kolem Františka Spurného a Václava Medka, kteří ho zásobovali historickými prameny. Spisovatel těžil z poznatků jiných, sám navštívil Losinsko a spolupracoval s historiky přímo. Vedle skutečných historických událostí dotvořil atmosféru děje, román měl nepochybně vyšší hodnotu uměleckou. Dramatizace Marie Procházkové striktně vycházela z historických zdrojů.⁴¹ Ve srovnání s Kaplickým byla její dramatizace pragmatičtější a objektivnější. Porovnáním s jinými dramatizacemi můžeme označit její přístup jako více autorský. Nechala se volně inspirovat motivy a postavami. K dramatickému textu přistoupila formou historické rekonstrukce.

Motiv životního pocitu člověka, násilí v dějinách, vyprahlost a citová pustota fungovaly v mnoha Körnerových prózách jako protest proti netolerantní a nehumánní společnosti. V novele *Zánik samoty Berhof* se spisovatel věnoval vedle vytvoření dějové linie líčení přírody jako protikladu k drsné realitě příběhu. Dramatizace novely volila těsnější přístup k předloze. Nemohla kvalitativně zúročit umělecký potenciál novely - lyrické subjektivní líčení krajiny, které metaforicky odráželo vnitřní stavy hlavní hrdinky. V inscenaci *Ďábel proti Bohu* je příběh dopovězen, je uzavřen smrtí klíčové postavy. V *Zániku samoty Berhof* zůstává příběh otevřen, nedopovězen, jako by symbolizoval, že je i otázka česko - německých vztahů stále otevřena, nedořešena.

⁴¹ SPURNÝ, František - CEKOTA, Vojtěch - KOUŘIL, Miloš. *Šumperský farář a děkan Kryštof Alois Lautner, oběť čarodějnických inkvizičních procesů*. Šumperk: Městský úřad Šumperk, 2000.

7 Komparace dvou dramatických textů v souvislosti s tematikou inkvizičních procesů

Dramatický text určuje oblast a myšlenku díla, časové a prostorové roviny, ovlivňuje jazykovou stylizaci postav⁴². Pokus drammatizovat prózu s tematikou čarodějnických procesů nebyl v šumperském divadle ojedinělý. Při studiu archivních pramenů jsem našla dramatický text Inkvizitor Václava Kaplického. Existuje rovněž volná adaptace Michaela Lázňovského *Kryštof Lautner*. Jednalo se o projekty, které vycházely z románu Václava Kaplického *Kladivo na čarodějnice*.

Důvodem, proč jsem volila komparaci nereflektovaného textu z počátku 70. let dvacátého století Václava Kaplického *Inkvizitor* a moderněji pojatého dramatického textu Marie Procházkové *Ďábel proti Bohu*, bylo stanovení jejich shodných a odlišných znaků při různých způsobech zacházení s literární předlohou.

Dva různé přístupy k historické látce dobře ukazují na odlišné nakládání s historickými fakty, vyvození základního tématu jako rozhodujícího významu, který je vložen do textu, na prostoru pro realizaci postav a zdůraznění charakterů postav. Časový odstup vzniku obou komparovaných textů je zřejmý z několika hledisek.

Pro stanovení diferenciací textů bylo nezbytné, abychom si ujasnili, že drammatizace Václava Kaplického byla pokusem o klasické historické drama, které dějově navázalo na předlohu.⁴³ Dramatik volil chronologickou kompozici. Marie Procházková inscenací *Ďábel proti Bohu* uvedla na scénu drammatizaci v duchu moderní dramatiky - volila přístup historické umělecké rekonstrukce.

Můžeme konstatovat, že základní téma bylo identické - téma moci, morálky a svědomí, střetnutí dobra a zla jako konfliktu mezi důstojností a bezohlednou ziskuchtivostí. Dramatický text vycházel z historických dokumentů a historicky doložených pramenů, které měly příbuzný zdroj s drammatizací Kaplického⁴⁴. Text *Inkvizitor* dějově navazoval na románovou předlohu a uzavíral Bobligův příběh jeho smrtí.

⁴² ZICH, Otakar. *Estetika dramatického umění: teoretická dramaturgie*. Praha: Melantrich, 1931. 408 s. ISBN 3-7778-0155-0.

⁴³ Je nutné zmínit, že Kaplický neměl jako prozaik, s drammatizací zkušenosti. Impulsem mu k jeho práci byl dramaturg Miloš Zbavitel, motivací bylo uvedení dramatického textu na jeviště Divadla Šumperk v sezoně 1962/63.

⁴⁴ SPURNÝ, František, CEKOTA, Vojtěch, KOUŘIL, Miloš. *Šumperský farář a děkan Kryštof Alois Lautner, oběť čarodějnických inkvizičních procesů*. Šumperk: Městský úřad, 2000.

Dějová osa v textu *Ďábel proti Bohu* byla koncentrována na postavu inkvizitora, narativní linku tvoří jeho zpověď, která děj posouvá, nebo se skrze něj vrací. Motiv Bobligovy smrti - uzavření kapitoly života tyрана - nalezneme v obou textech.

Podstata povah hlavních protagonistů zůstává v obou případech zachována, avšak prostor pro realizaci postav a zdůraznění jejich jednání je rozdílné. Text Inkvizitora zobrazoval Bobliga jako člověka s neomezenými pravomocemi. Jeho posláním bylo připravit a vést procesy, nikoliv rozhodovat o trestu. Vyšší míra iniciativy byla svěřena postavě děkana Winklera, příteli Lautnera ze studií, který měl mít podíl na Lautnerovu zatčení. Některé postavy obviněných (jako Sattlerovi nebo Peškovi) byly opomenuty. V epilogu se Lautner obhajuje slovy: „*Jsem člověk hříšný a kaju se před Bohem, ale hříchu čarodějnictví jsem se nedopustil.*“⁴⁵ Svými posledními slovy na prahu smrti vyjadřuje víru ve svoji pravdu, dokonce svoji víru v život:

*„k nebesům stoupám, letím mezi hvězdami, ale címpak by bylo slunce bez bzukotu voňavé louky a bez člověka naslouchajícího kosmického řádu.“*⁴⁶

V drammatizaci *Ďábel proti Bohu* byly hrůznost a bezpráví sdělovány prostřednictvím inkvizitora Bobliga, proto je postavě věnován kvantitativně větší prostor. Jeho charakteristika je bohatěji prokreslena. Dramatická situace posledního soudu, kdy tyran paradoxně ve smrtelné křeči prosí o milosrdnost, zobrazuje inkvizitora z pozice smrtelníka, který se očišťuje.

S některými výpověďmi z textu modernější drammatizace můžeme polemizovat. Z protokolů k inkvizičním procesům vyplývá fakt, že Jindřich František Boblig z Edelstadtu byl člověkem bez špetky svědomí. Zástupy nevinných ho nijak netrápily. Nezabýval se výčitkami, preferoval bezstarostný život, nakonec musel opustit lichtenštejnské panství v Šumperku i žerotínské panství v Losinách. Byl tak opojen svou mocí, že dokonce obrátil svůj „ziskuchtivý zájem“ na bohatou Olomouc. Teprve až stížnost olomouckých konšelů u císaře Leopolda I. znamenala přítrž jeho nárokům i působení. Po ukončení soudních tribunálů v Šumperku a ve Velkých Losinách roku 1696 se osmdesátiletý Boblig odstěhoval do Olomouce, dokonce se ještě oženil. Zajištěn

⁴⁵ PROCHÁZKOVÁ, Marie. *Ďábel proti Bohu*. Dramatický text divadelního archivu Divadla Šumperk s.r.o. Činohra Divadla Šumperk s.r.o., premiéra 15. 9. 2001. Šumperk: Divadlo Šumperk s.r.o., 2001, s. 15.

⁴⁶ Tamtéž, s. 16.

dostatečným majetkem zemřel 27. ledna 1698 jako sedmaosmdesátiletý přirozenou smrtí. Archivy jen potvrdily tvrdou pravdu o jeho krutosti a nenasytnosti.

Co se týká motivu společenské kritiky, Procházková ji zaktualnila a vtiskla významu filozofický podtext - například v otázce inkvizitorova zúčtování se životem, v otázce viny, odpuštění a smíření s osudem u Lautnera.

Principiální rozdíl shledáváme ve volbě uměleckých prostředků a divadelní komunikaci. Modernost textu *Ďábel proti Bohu* spočívá v hledání nového způsobu kompozičního a jazykového vyjádření. Nalézáme charakteristické prostředky a postupy, jimiž se liší od textu *Inkvizitora*. Toto novum můžeme pozorovat už v rozdílném pojetí dialogizace. V textu Kaplického nacházíme v dialozích ostřejší hranice mezi replikami. Text Procházkové je klidnější, více reflektující filozoficko - psychologickou analýzu lidských niter. Dá se konstatovat, že text dramatu *Inkvizitor* nese rysy pathosu, živost jeho dialogů působí uměle. Naopak jazykový styl dramatičky Procházkové oplývá značnou pestrostí - do textu začlenila významové a jazykové klíčky, autorčiny asociace tvoří mozaiku, kterou pak skládá v celky dějových struktur.

Dějová linie textu *Ďábla proti Bohu* je významově a formálně přerušována vstupem masek většinou na začátku některých výstupů. Masky jako indiferentních postavy ztvárňují dav, lid, ostatní obyvatele", navozují určitou situaci, po jejich vstupu děj tuto situaci rozvíjí. Další funkcí je přechod od jednoho tématu k tématu dalšímu.

*Masky: Sattlerovou sebrali
čarodějnicí ji nazvali.
Ke třetí hodině ranní
vytáhli z postele
počestnou ženu a paní."*

Výslech Sattlerové. (Kobka, sláma, na ní klečí zbědovaná Sattlerová.)

Sattlerová (modlí se růženec): Otče náš, jenž jsi na nebesích...."⁴⁷

Na tomto příkladu vidíme tendenci k rozbíjení jednolitého celku textu. Modernímu pojetí dramatu *Ďábel proti Bohu* přispívá text uspořádáním svých jazykových složek. Bylo by zajímavé sledovat rozdíly ve slovní zásobě i ve větě stavbě u obou textů, tato studie by si však zasloužila samostatné bádání.

⁴⁷ Tamtéž, s. 37.

Pokusíme se postihnout způsoby užití dialogu a monologu jako základních forem dramatického textu. Dialog má jednoduchou prostou formu tam, kde je jednoduchý děj. Repliky na sebe většinou navazují otázkou a odpovědí:

Boblig : Jak se jmenujete? A jak jste stár?

Lautner: Jmenuji se Kryštof Alois Lautner a mám 58 roků.

Boblig: Odkud jste a kdo byli vaši rodičové?

Lautner: Jsem rodák ze Šumperku, můj otec byl Zacharias Lautner matka

*Dorota.*⁴⁸

Běžně se v textu používá i jiný způsob uspořádání dialogu, kdy replika obsahově navazuje na předchozí promluvu. Převažuje jednoduché, nekomplikované uspořádání:

*Sattler: Měli byste slyšet sobotínského pana faráře.hovořil o vernírovské
žebračce, která spáchala zločin největší - prý se dopustila
čarodějnictví.*

*Lautner (velmi se zamračí): Sobotínský pan farář je sice učený, ale je mladý
a horlivý. Příliš často hrozí peklem.*⁴⁹

Pro dokreslení situace i charakteristiky postav dramatička vložila samostatný výstup do výstupu jiného, rozvinula tak děj do větší šíře (biskupský sekretář Schmidt odkazuje k předchozím čarodějnickým procesům, pravděpodobně niským).

Důležitým prostředkem ve výstavbě tohoto dramatu je i monolog. Vždy je začleněn do dialogického textu - postava tak vyjadřuje své duševní stavy, případně vzpomínky. Můžeme určit kvantitativní převahu monologů u postavy inkvizitora.

Dvojití zpracování týchž historicky doložených událostí vede k úvaze, že pojetí Marie Procházkové sledovalo nejen záměr aktualizovat v rovině symbolu významnou historii kraje, ale poukázat i a na negativní dopad vítězství dogmatismu a totalitní moci v rovině ideové. Proto dramaturgyně pravděpodobně volila obraz zlomeného, „božími mlýny“ dostiženého inkvizitora v rozporu s historickou skutečností.

⁴⁸ Tamtéž, s. 55.

⁴⁹ Tamtéž, s. 7.

Komparace obou textů rovněž potvrzuje jejich odlišnost po formální stránce - tj. v kompoziční a jazykové výstavbě.

8 Autorské inscenace s regionální tematikou

Autorské divadlo zaujímá vedle dramatizací významnou pozici ve vývoji moderního divadla. Jan Císař v článku hodnotícím jeden z ročníků *Šrámkova Písku* uvádí:

„*Jestliže se v běžném či tradičním divadle tvůrčí postoj režiséra a herce projevuje skrze interpretaci hotového textu, autorské divadlo toto nezná, svým tvůrčím inscenačním postojem směřuje jen a jen k tomu, co nejlépe sdělit autorský, vlastní, jedinečný pohled.*“⁵⁰

Autorský princip Císař charakterizuje jako demonstraci vlastního vztahu k jisté životní situaci, v podstatě autorského principu je zakotvena i skutečnost, že se autorská divadla brání ustáleným kategorizacím a vymezením. O několik let později Císař ve svém hodnocení autorského divadla klade důraz na tvořivá hlediska autorského postoje ke skutečnosti.⁵¹

Vlastní inscenační praxe přináší další přístupy k vymezení autorského divadla. Pro Ivana Vyskočila je například podstatné autorství hry, které označuje jako synonymum tvorby.⁵² Je zastáncem tendence, kdy téma hry není předem formulováno, ale teprve se objevuje a vyjasňuje tvůrčí iniciativou režiséra, scenáristy, dramaturga.

Zdeněk Potužil, divadelní scenárista a dramaturg, zdůrazňuje ve svém pohledu princip hledání a rozvoj divadelní poetiky, klade tedy důraz na úlohu režiséra inscenace. Podstatu autorství spatřuje v posunu od autorství hry ke scénickému tvaru⁵³.

Josef Kovalčuk se věnuje autorskému divadlu v publikaci *Autorské divadlo*, odkazuje na vliv těchto trendů ze světového divadelnictví, příčiny vývoje spatřuje v estetické rovině i v oblasti společenského vývoje⁵⁴.

⁵² VYSKOČIL, Ivan. *Ivan Vyskočil a jeho neliteratura*. Brno: Nakladatelství Host, 2009. ISBN 978-80-7294-310-4.

⁵³ POTUŽIL, Zdeněk. *Režisér v divadle poezie*. Praha: Amatérská scéna 16, 1978, č.8, s. 19. ISSN 002-6786.

⁵⁴ KOVALČUK, Josef. *Téma: Autorské divadlo*. Brno: Nakladatelství Janáčkovy akademie múzických umění v Brně, 2009. 171 s. ISBN 978-80-86928-61-6.

Kovalčukovým záměrem bylo stanovit charakteristické znaky tohoto typu divadla. Z jeho pohledu nové pojetí divadelnosti souvisí s proměnou místa textu ve struktuře a hierarchii výrazových prostředků. Divadlo si pro vyjádření o sdělení svého osobitého pohledu na skutečnost vytváří vlastní pojetí divadelnosti - jednoty názoru, tématu a divadelních prostředků. Hlavním tvůrcem tohoto typu divadla není autor textu, ale tvořivý divadelní kolektiv za vedení režiséra. Uplatnění autorského principu znamená podílet se svou výpovědí na celkové výpovědi inscenace, a to ve všech složkách inscenace, míra nemusí být nutně stejná.

Praxe současného autorského divadla přináší řadu nových výrazových prostředků, tvůrčích postupů a inscenačních metod, které se vymykají tradiční realizaci inscenace a usilují o překonání konvenčního způsobu divadelní realizace, komunikace mezi hercem a divákem i mezi divadlem a současnou společností .

České autorské divadlo se zaměřuje na naléhavá nebo atraktivní témata, hledá jiné cesty než konvenční výpovědi o realitě - odklání se od těžiště dramatického textu vystavěném na fabulačním principu a vázaném na příčinném zřetězování motivů. Dochází k uvolňování struktury a dalších výrazových složek divadla.

Jednou z metod práce v šumperském divadle bylo nastolit regionální problematiku prostřednictvím autorského přístupu kolektivu inscenátorů soustředěných kolem dramaturga Ondřeje Elbela. Do dramaturgického plánu zařadil autorské inscenace s regionální tematikou v sezoně 2010 / 2011 inscenaci Martina Františka Eskymo je Welzl!⁵⁵ o rok později Elbelovu autorskou inscenaci Voda není víno a Priessnitz není Schrotha Elbelovu autorskou tragikomedií ze současnosti V pátek v 7 u Řeka. Východiskem pro uvedené inscenace byla pro dramatika inspirace skutečnými událostmi, ať svým způsobem historickými (Eskymo je Welzl!, Voda není víno a Priessnitz není Schroth) nebo současnou (V pátek v 7 u Řeka).

Autorské inscenace našly téma, které tyto skutečnosti přesáhlo a dalo jim širší platnost, nikoliv však faktografickou.

Tvůrčí kolektiv - především dramaturg a režisér (Martin Františák - dramatik a režisér u Eskymo je Welzl! a autorský přístup, dramaturgie a režie Ondřeje Elbela u inscenací Voda není víno a Priessnitz není Schroth i V pátek v 7 u Řeka) vedle textu kladl velký důraz na uplatnění výtvarného komponování situací i hudební kompozici.

Autorské inscenace v Divadle Šumperk *Eskymo je Welzl!* a *Voda není víno* a *Priessnitz není Schroth* vznikly na námět reálného života významných regionálních osobností, které žily v 19. století. Důležité bylo, že autoři scénáře nehodnotili postavy, v obou případech byl důraz položen na zobrazování cesty poznání, jak ji klíčoví hrdinové prožívali. Inscenace posloužila jako klíč k současnosti. Dala se rozpoznat spojnice mezi 19. a 21. stoletím.

Zkusme nalézt odpověď na otázku, jak se tedy v autorské tvorbě hledá a komplementuje materiál?

Z historie se dramatik zaměřil na to, co ho zpřítomněním faktů inspiruje a zajímá umělecky, světonázorově, politicky i občansky. Klíčovým momentem volby byla snaha navázat na tradici inscenací s regionální tematikou v inovativním tvaru. Elbel volil formát scénického i dramatického minimalismu. Pro Elbelův autorský text je typická dramatická ironie (potencionálně tragické události vnímáme jako krutě komické, dochází k míšení prvků komických a tragikomických ve zvláštním úhlu pohledu, k napětí mezi vztahy uvnitř dramatického celku).

Které znaky jako prvky netradičního autorského divadla lze v šumperských inscenacích rozpoznat?

Jako základní znak spatřujeme tvůrčí iniciativu kolektivu inscenátorů - scenárista obvykle plní i roli dramaturga (v inscenaci *Voda není víno* a *Priessnitz není Schroth* je Ondřej Elbel scenáristou i režisérem, v inscenaci *Eskymo je Welzl!* je scenáristou i režisérem Martin Františák, dramaturgem Ondřej Elbel).

Přístup k textu se odlišuje od konvenčního způsobu interpretace. Inscenace má jasnou inscenační koncepci již v okamžiku tvorby dramatického textu. Námět je uchopen autorem a často i dramaturgem v jedné osobě, dalším krokem v práci je hledání materiálu, ověřování jeho možností a nosnosti. Po studiu materiálů následuje konkretizace tématu a stanovení výchozí situace budoucí plánované inscenace. Dramatický text vzniká dalšími podněty pro vytváření nových situací a obrazů. Autorský přístup využívá postupu prolínání reality a pseudoreality, někdy je použit princip paralelních časoprostorových linií, což vyžaduje jistou diváckou spolupráci. Bývá rozvinut komplikovanější systém několika paralelních dějových linií. Stále častěji se objevuje herec, který nepotlačuje zevními prostředky svoji civilní podobu, dokonce ani v historických hrách - otevřený prostor mezi hercovou osobností a dramatickou postavou. Pro dotvoření jevištní imaginace je nezbytná scénická dispozice.

9 Divadlo Šumperk a inscenace s regionálními prvky v letech 2001 - 2006

Dramaturgie Divadla Šumperk si i v minulosti uvědomovala nutnost zařazování her s regionální tematikou do svých dramaturgických plánů. Tato tradice byla plně rozvinuta až na prahu 21. století.

Prvním pokusem uvést regionální tematiku na jeviště byla v roce 1956 hra s názvem *Dům u doktorů* dramatika Evžena Vítkovského, jejíž děj byl zasazen do severomoravského pohraničí. Další realizované drama se datuje k sezóně Český rok 2001/2002. Jednalo se o hru *Đábel proti Bohu* dramaturgyně Marie Procházkové v režii Jaromíra Janečka. Předpremiéry proběhly na Zámku Velké Losiny.

V sezóně 2007/2008 byla uvedena dramatinace novely Vladimíra Křrnera *Zánik samoty Berhof* scénáristky Venduly Borůvkové v dramaturgii Ondřeje Elbela v režii Petra Štindla jako česká premiéra.

V sezóně 2010/2011 následovala autorská hra scénáristy a režiséra Martina Františáka *Eskymo je Welzl!* v dramaturgii Ondřeje Elbela. Do další sezóny byla zařazena hra *Voda není víno a Priessnitz není Schroth* - scénář, dramaturgii a režii zajistil Ondřej Elbel. V únoru 2013 Divadlo Šumperk uvedlo poslední autorský titul s námětem ze současnosti *V pátek v 7 u Řeka* v Elbelově režii i dramaturgii.

Autorská dramatika v Divadle Šumperk ve srovnání s dramatinacemi sice nečerpala z historicky mezních situací s klíčovými konflikty, neproklamovala téma spojené s otázkou života či smrti, přesto aktualizovaná *Welzlova touha* po svobodě a *Priessnitzovo úsilí o úspěch* za hranicemi měly předat mladé generaci ideovou hodnotu mnohovrstevnatosti života.

Autorské inscenační uchopení dodalo hrám dostatečnou míru otevřenosti, tvořivosti a fantazie. Výsledku přispěla struktura dramatického textu - inscenace *Eskymo je Welzl!* je typem autobiografické hry, inscenace *Voda není víno a Priessnitz není Schroth* je typem hry polodokumentární. Dramatici shodně využili biografická fakta pro sdělení svého osobitého pohledu na skutečnost. Proto klíčové postavy jako nositelé sdělení (čestný děkan Lautner, fanatický inkvizitor Boblig, tápající žena Ulrika, liknavě jednající Poručík, amatérský polárník Welzl či lidoví léčitelé Priessnitz a Schroth) umožňují vydobýt z minulosti to, co se dnes i do budoucna může stát zdrojem porozumění a pochopení, nebo umožní překonat historicky i politicky vyvolaná napětí a konflikt.

9.1 Ďábel proti Bohu

Hra Ďábel proti Bohu byla zařazena do dramaturgického plánu sezóny 2001/2002. Umělecky rekonstruovala a věrohodně doložila příčiny, průběh a důsledky čarodějnických procesů v Losinách a Šumperku. Byla úspěšným završením nerealizovaných pokusů, mezi které řadíme dramaturgizaci prózy Václava Kaplického *Kladivo na čarodějnice* pod názvem *Inkvizitor*. Titul měl být zařazen do plánu sezóny 1962/1963 Milošem Zbavitelem jako "slibný originální projekt."⁵⁶ Volná divadelní adaptace dramaturga Severomoravského divadla Michaela Lázňovského *Kryštof Lautner* (podle Kaplického románu *Kladivo na čarodějnice*) byla dalším projektem s tematikou čarodějnických procesů.

Autorce textu Ďábel proti Bohu, dramaturgyni Horáckého divadla v Jihlavě, Marii Procházkové šlo především o autentickou přesnost. Vychází striktně z historicky doložených pramenů - podkladem rekonstrukce se staly kromě knih protokolů z inkvizičních procesů na panství Velké Losiny i informace historiků. Kromě všeobecných výkladů o černé magii byla v těchto materiálech dokladována řada procesních metod, jaké mohly být využity při vyhledávání, vyšetřování a trestání podezřelých osob včetně fyzického mučení.

V případech severomoravských procesů se dochovala fakta, podle nichž bylo možné spolehlivě rekonstruovat a doložit Bobligovu krutost, cynismus, hrabivost, rafinovaný psychický nátlak a nepřímo i systém fyzického mučení (tortury) obětí. Významnou funkci v dostupných pramenech sehrávaly čarodějnické modlitby:

„ Zelená, žlutá a bílá/ je mého galána Czarsche díra / tlusté varle a ocas / je mi milejší než můj růženec.“⁵⁷

Ve skutečnosti byl tento text, v němž byl kladen důraz na vulgaritu a sexuální symboly, vytvořen vyšetřovateli a byl vkládán do úst obviněných. Je průkazné, že na vzniku těchto materiálů se autorsky podílel i Boblig.⁵⁸ Hra nabízela důkazy o zřůdnosti v počínání klíčové postavy inkvizitora, který už měl mnohaleté zkušenosti z „niských“ procesů (1622 - 1654), tehdy mu bylo dvacet sedm let.

⁵⁶ Dramatický text je dostupný v archivu Divadla Šumperk.

⁵⁷ PROCHÁZKOVÁ, Marie. *Ďábel proti Bohu*. Dramatický text divadelního archivu Divadla Šumperk s.r.o. Činohra Divadla Šumperk s.r.o., premiéra 15. 9. 2001. Šumperk: Divadlo Šumperk s.r.o., 2001, s. 4.

⁵⁸ TOMAŠTÍK, Marek: *Čarodějnické modlitby jako specifický problém čarodějnických procesů*. In: Celostátní studentská vědecká konference – Historie 2005. Ostrava, 1995.

Děkan Lautner se stal pro Bobliga silným duchovním soupeřem především proto, že měl mnohem větší teoretické vědomosti o čarodějnictví. Protože Lautner svým postavením podléhal kompetencím církevní justice, zneužil proti němu Boblig dostupné usvědčující materiály a násilně vynucená svědectví nejbližších osob⁵⁹. Proti hrůzám ve jménu Boha, které se pod Lautnerovou duchovní správou odehrávaly, cítil děkan vnitřní odpor často vyjadřovaný v debatách s přáteli. Kromě bezvýznamné, neúspěšné návštěvy biskupa v Olomouci však prakticky nic proti zlovůli inkvizitora nepodnikl.

V textu je zřetelně vymezena role Bobligova zastávce Isidora Schmidta, biskupského sekretáře v Olomouci a bratra sobotínského faráře v jedné osobě. Jeho iniciativa a horlivost ve věci Bobliga je doložena na zřizovací listině inkvizičního tribunálu, v němž zasedal, a navíc byla dochována jejich korespondence velmi důvěrného charakteru.⁶⁰

Bobligův život není podrobněji zdokumentován. Josef Pfitzner v publikaci *Dějiny Zlatých Hor* uvedl, že Boblig

*„jako osmdesátiletý odložil své pero roku 1696 - lze tedy usoudit, že se narodil kolem roku 1616 jako syn z přední měšťanské rodiny a zemřel před rokem 1700.“*⁶¹

Co dělal do roku 1678, kdy se jako více než šedesátiletý chopil losinských případů, víme jen zčásti z jeho vychloubání. Studoval sice práva, nedosáhl však doktorátu a stal se pouze kandidátem kanonického a světského práva. Mohl tedy vykonávat povolání soudce, nebo advokáta. Listiny potvrdily jeho těsnou vazbu na Jana Jiřího Maxmiliána z Hodic, hlavního aktéra niských procesů.

V jiném zdroji je Boblig z Edelstadtu charakterizován:

„Co se Bobligovy osobnosti týká je nad slunce jasnější, že se jednalo o silně psychicky narušenou osobnost. Sexualita sehrávala v jeho konání jednu z nejdůležitějších

⁵⁹ POLÁCH, Drahomír. Za co mohl inkvizitor Boblig? *Živá historie*, 2012, č. 5, s. 70. ISSN 1802-2278. Polách cituje historika 19. století Karla Umlaufa.

⁶⁰ ŠTĚPÁN, Václav: K životopisu inkvizitora Jindřicha Františka Bobliga. *Severní Morava*, 1992, č. 64, s. 52 – 54. ISSN 0488-5090.

⁶¹ Pfitzner, Josef: *Geschichte der Bergstadt Zuckmantel in Schlesien bis zum Jahre*. München: Reichenberg, 1924, str. 199.

rolí. Nejen v modlitbách, ale i v zápisech z výslechů je kladen důraz na vulgární vyjádření sexuality. Jde o osobu se sadistickými a homosexuálními sklony.“⁶²

Kryštof Alois Lautner byl katolický duchovní. Narodil se v roce 1622 v Šumperku, studoval v Olomouci, za třicetileté války opustil Moravu a odešel do Bavorska. Zanedlouho zamířil do Vídně, kde se stal magistrem práva a filozofie. Poté studoval teologii a přírodní vědy ve Štýrském Hradci. V roce 1656 byl v Olomouci vysvěcen na kněze a pět roků působil jako farář v Dolní Moravici (Slovinec) a v Osoblaze. Jeho přítel Kašpar Sattler, šumperský pláteník, ovlivnil Lautnerův příchod do Šumperka. Zde byl povýšen na děkana. Jeho vědomosti z mnoha oborů byly obrovské, svou vzdělaností a vstřícností si získal respekt mnoha šumperských měšťanů. V oblasti rekatolizace nepatřil k radikálnímu křídlu, byl shovívavý k tajným evangelíkům, což nebylo vhod ve vyšších církevních kruzích.

V roce 1679 inkviziční tribunál povolil zatčení manželky Kašpara Sattlera Marii. Povolení k mučení této ženy si vymohl Boblig přímo u císaře Leopolda I. Následkem nelidského zacházení vypovídala Sattlerová jak proti svému muži, tak proti Lautnerovi. Stala se díky Bobligovi hlavní osobou „čarodějnických rejů.“⁶³

V srpnu 1680 byla ustanovena vyšetřovací komise, v níž zasedli Lautnerův spolužák, mohelnický děkan Jiří Vojtěch Winkler, biskupský ceremoniář Petr Reharmondt a osobní biskupský sekretář Eliáš Isidor Schmidt. Na základě výpovědi třiceti svědků byl Lautner zatčen tak, že byl lstí vylákán děkanem Winklerem do Mohelnice. Celkově musel podstoupit mnoho výslechů a konfrontací se svědky. Boblig proti němu shromáždil 36 svědectví, mimo jiné svědectví Marie Sattlerové a Zuzany Voglickové, Lautnerovy hospodyně, obě zlomené tvrdou torturou⁶⁴.

Svědectvím o zbytečné smrti stovek nevinných lidí je ukázka z rozsudku nad šumperským děkanem, který byl roku 1685 odsouzen k upálení na hranici⁶⁵.

⁶² Mráček, Pavel. *Upalování čarodějnic a inkvizice – mýtus a skutečnost*. 1. Vyd. Olomouc: Matice cyrilometodějská, 2006, s. 3 – 5. ISBN 8072662295.

⁶³ V literární předloze, a tudíž i v dramatizaci je tento historický fakt potlačen.

⁶⁴ MEDEK, Václav: *Čarodějnický děkan Kryštof Alois Lautner*. Šumperk: Vlastivědný ústav v Šumperku: Vlastivědné zajímavosti, 1973, č. 13, s. 9 – 18. ISSN 1212-1134.

⁶⁵ Byl nejen v důsledku doznání na mučení i po dobrém obviněn a usvědčen osobami ženského i mužského pohlaví, které po právu byly odsouzeny a popraveny a vesměs až do své smrti na tom setrvaly, nýbrž také on sám při mučení i po jeho skončení dokonce dobrovolně přiznal, nadto pak své výpovědi i doznání

Padesát šest obviněných bylo za svůj přiznaný podíl na čarodějnictví upáleno. Nejprestižnější a zároveň nejtragičtější obětí procesů byl děkan Lautner.

Dramatický text *Ďábel proti Bohu* reflektoval společenské dění kraje v katastrofických momentech, kdy je historická situace uzlem dějin, klíčovým konfliktem, který rozhoduje o bytí či nebytí člověka. Ztvárněním situací historického konfliktu byly komplexně zachyceny proměny lidských postojů jednotlivých postav. Děkan Lautner v průběhu procesů průběhu poznal, že jakýkoliv odpor vůči zlu je marný, že ztrácí víru v pozemské poslání církve i Boha samého. I kdyby nebyl upálen, nemohl by zřejmě s takovým vědomím žít dál.

podpisem vlastní ruky několikrátě schválil a potvrdil, že je posedlý úděsnou a mimořádně těžkou nepravostí v podobě urážky božského majestátu, že dále na Petrových kamenech často navštěvoval čarodějnická setkání a srazy, oddal se zlému nepříteli, zřekl se Boha i jeho milých svatých. Zneuctoval při tom nejenom posvěcenou svatou hostii, strkal si ji do bot a nad to tam potom se svými kamarády a družkami neřestně tancoval, nýbrž k ještě většímu znesvěcení je rozděloval mezi čaroděje a čarodějnice, a tak zavdával příčinu a nečinně trpěl, aby s řečenými nejvyš posvátnými hostiemi byly prováděny takové prostopášnosti, jaké žádný jazyk duchovního si netroufá vyslovit.

9.1.1 Historicko - společenská situace regionu

Dramatický děj inscenace vycházel z hrůzné skutečnosti 17. století - čarodějnických procesů, které se odehrávaly na Velkolosinsku a Šumpersku, národnostně německém území, které náleželo pod správu významného šlechtického rodu Žerotínů.

Mezi příčiny vzniku inkvizičních procesů patřil strach z čarodějnictví a víra v nadpřirozené úkazy, které si lidé nedokázali vysvětlit. Znalostí magie byly pověstné osoby z okraje společnosti, ty pak jako první končily na hranicích. Vrchnost a především církve podporovala donášení nebo udávání, jejichž následkem se spustila vlna masového zatýkání, inkvizičních procesů a upalování. Církve stíhala čarodějnice za vydatné pomoci světské moci. O obudném rozměru těchto procesů svědčí dochované protokoly z útrpných výslechů.⁶⁶

Historicko - společenská situace regionu Losinska a Šumperska byla srovnatelná se společensko - politickou situací zemí západní Evropy. Vlny reformace, následné rekatolizace a morových epidemií decimovaly obyvatelstvo. Zoufalí lidé hledali viníky své situace u pozemských přísluhovačů démonů - čarodějnic.

Inkviziční procesy na severní Moravě měly kořeny v celospolečenském evropském klimatu, ale ve srovnání s okolními zeměmi můžeme stanovit jejich specifické příčiny: hladomor spojený se sociálními nepokoji, tradičně evangelická oblast byla násilně rekatolizována, rekatolizace byla podporována mocí světskou (císař Leopold I.) i mocí duchovní (olomoucký biskup Karel II.). Čarodějnické procesy tak měly na Velkolosinsku a Šumpersku přispívat k upevnění katolictví a poslušnosti poddaných. Místní světské vrchnosti se procesy nabízela možnost značného obohacení - jako příklad můžeme uvést neomezenou touhu po majetku hlavního aktéra procesů inkvizitora Bobliga. Tento pragmatický důvod přispěl k osmnáctiletému rozšiřování procesů na co největší množství těch nejzámožnějších obviněných. Ekonomické důvody - rostoucí počty odsouzených a popravených, úbytek zisku z poddanských dávek a plnění poddanských povinností - přispěly k tomu, že byly procesy s konečnou platností v roce 1696 ukončeny rozpuštěním losinského a šumperského tribunálu.

Z dnešního pohledu je nepochopitelné, že k takovým událostem mohlo docházet v kulturní Evropě na prahu průmyslové revoluce a nástupu moderního věku.

⁶⁶ Protokoly jsou dochované a dostupné v Historickém ústavu Akademie věd Praha.

9.1.2 Dramaturgická analýza inscenace *Ďábel proti Bohu*

Inscenace *Ďábel proti Bohu* měla předpremiéry v autentickém prostředí Zámku Velké Losiny, na scénu Divadla Šumperk byla premiérově uvedena 15. září 2001 v rámci sezóny Český rok. Autorkou dramatického textu a dramaturgyní v jedné osobě byla Marie Procházková, režie Jaromír Janeček.⁶⁷ Epizodní role inkvizitora Bobliga byla při premiéře obsazena hercem Národního divadla v Praze Alexem Pyškem, později byl zastoupen Igorem Barešem.

Textová složka hry se opírala o dobové dokumenty i konkrétní informace historiků a následnou syntézou tak vytvořila spojnicí hodnoty historické a umělecké. Procházková vycházela ze stejných historických zdrojů, jaké byly použity v románu Václava Kaplického *Kladivo na čarodějnice*. Podle románu byl natočen stejnojmenný film, který dnes vnímáme jako konstantní součást zlatého fondu kinematografie. Režisér filmu Otakar Vávra vytvořil snímek, který dodnes strhuje svou naléhavostí, v závěru znatelně zdůrazněnou, na niž se zásadně podílely herecké výkony i autentičnost prostředí⁶⁸. Svým uměleckým ztvárněním se stal jednoznačným odkazem proti zneužití moci v atmosféře totalitního režimu.

Aktualizovaná idea zneužití moci sehrála roli i při uvedení inscenace *Ďábel proti Bohu* v roce 2001, v období tržního kapitalismu. Historické kulisy temného bolestného období posloužily jako prostředek vytvoření divadelní metafory pro nekontrolované konkurenční prostředí, pro boj o moc nečistými praktikami, obecnou destrukci morálky a aroganci moci.

Jednotící sociálně - historickou základnou dramaturgie je společnost, která na jedné straně stála na prahu průmyslové revoluce a nástupu moderního věku a kterou na straně druhé ovládala manipulace strachem z nařčení z čarodějnictví a následného trestu. Zjitřená atmosféra barokní Evropy s vlnou reformace a rekatolizace, rány morové epidemie a další okolnosti směřovaly k celospolečenskému klimatu, jehož důsledkem bylo čarodějnické běsnění.

Čarodějnické procesy v Čechách a na Moravě měly do určité míry přispět k utužení katolické víry a posílení poslušnosti místního obyvatelstva., které podléhalo

⁶⁷ Divadlo v této době ještě nemělo obsazenu pozici stálého dramaturga.

⁶⁸ *Kladivo na čarodějnice* [film]. Režie Otakar Vávra. ČSSR, Filmové studium Barrandov, 1969.

sociálním nepokojům. Vrchnost proto neměla zájem procesy na Losinsku a Šumpersku zastavit, zvláště když se mohla na úkor odsouzených obohatit.

Procházková zřetelně poukázala k tehdejšímu dobovému kontextu - tmářství a zaslepenosti. Jednání postav bylo podmíněno společenskými poměry v dané době, existencí náboženského fanatismu i tolerancí ke zřůdnosti v počínání klíčové postavy inkvizitora. Všechny dobové příznaky fungovaly dokonale: zastrasování poddaných, nepodloženost obvinění i zabavování a kumulace majetku obětí.

Základním tématem dramatizace bylo téma morálky a svědomí, konflikt pravdy a lži, absolutní vítězství dogmatismu a totální moci nad lidskou důstojností a právem člověka na svobodu a fyzickou existenci.

Rámcovou dramatickou situací byl Bobligův poslední soud, rekapitulace jeho dosavadního života na smrtelné posteli. V konečné fázi života pochybuje o všem, co učinil. Východiskem dramatizace je tedy rámec Bobligovy sebereflexe, do této rámcové situace jsou vloženy epizody z obvinění, výslechů i mučení. Děj byl komponován z hlediska Bobligova retrospektivního, reflexivního návratu do minulosti a rekonstrukcí reálných okolností jeho procesu směřujících k obvinění a odsouzení děkana Lautnera a jeho přátel. V klíčové postavě Bobliga byla realizována zároveň jeho existence na základě subjektivního pohledu.

Základním dramatickým časem hry je období druhé poloviny 17. století - doba inkvizičních procesů ve Velkých Losinách a Šumperku. Inscenace konkrétněji vypovídá o historickém čase od příchodu inkvizitora Bobliga na losinské panství roku 1678 do 27. ledna 1698, tj. den Bobligova úmrtí.

Z hlediska dramatického prostoru rovina minulosti kopíruje historicky dokladovaný děj odehrávající se v Losinách a Šumperku, rovina přítomnosti se odehrává v Olomouci, kde Boblig zemřel.

Autorka textu využila kontrastního prostupování dvou časových rovin - minulosti a přítomnosti. Přítomná dějová linie je prezentována několika posledními dny v životě inkvizitora Bobliga, který rekapituluje svůj život - svoje mládí, lásky, studium i přátele. Dramaturgický zájem se nesoustředil na Bobliga inkvizitora, ale na Bobliga smrtelníka.

V textu můžeme kromě časových rovin rozpoznat úhel viněného a úhel obětí. Kromě těchto úhlů možno nalézt i třetí významový úhel - metafyzického sporu **zla** a **dobra**, **d'ábla** proti **bohu**. Nosné téma je obsaženo už v titulu inscenace.

Drama zobrazuje děj, který se odehrál v realitě při procesech, a děj odehrávající se retrospektivně v podvědomí inkvizitora. Návraty do minulosti ozřejmují, co se děje

v současnosti. Dramatické jednání se prolíná se vstupy masopustních masek a dialogy z Lautnerova života. Masky dotvářejí rytmus hry a vytváří předěly jednotlivých epických vstupů, lidovými říkadly zastupují komentátora děje i dějin. Jsou jakýmsi hlasem lidu, davu, veřejného mínění.

Můžeme polemizovat, proč Procházková volila symbol masopustu? Z dochovaných zpráv víme, že Boblig zemřel 27. ledna 1698 - v období masopustu⁶⁹. Další význam by mohl spočívat v tom, že masopust bývá v liturgickém výkladu označován za období „d'áblových žní“. Masky jako indiferentní postava nabízí možnost ztvárnit dav, v němž Boblig poznává některé oběti procesu.

Drama je strukturálně rozčleněno do dvou jednání o 49 obrazech. První jednání o 26 obrazech mapuje Bobligovy přípravy k procesům, druhé jednání o 23 obrazech zobrazuje vedení výslechů a tortury.

Základním kompozičním a významotvorným prvkem dramatu je konfrontace klíčových životních postojů obou hlavních postav. **Boblig** představuje chladný mechanismus nadvlády - uměle zprostředkovanou moc. **Lautner** je prototypem intelektuální osobnosti, ke všemu, dokonce i k víře přistupuje racionálně. Má přirozený respekt. V tragické poloze vystupuje děkan Lautner včetně dalších obviněných (Zuzany Voglickové, Lautnerovy hospodyně, barvíře Sattlera i jeho ženy, pláteníka Peška se ženou a losinské lázeňské Biedermannové).

Hlavní postava hry Boblig je zhmotněním určitých postojů a jednání, které odpovídají záměru dramatisace. Jakub Hay, kat, biskupský sekretář Schmidt a Jakub Weingarten, úředník apelačního soudu, jsou součástí Bobligova jednání. Autorsky vytvořená postava Dívenky je nositelkou inkvizitorových vzpomínek. Ve hře vystupuje celkem třináct postav.

Z jiného úhlu pohledu je motivem Bobligova jednání zájem usvědčit děkana a další významné šumperské občany z podílů na čarodějnictví, zájem o jejich majetek, tedy neoprávněné obohacování. V zájmu usvědčit děkana sehrály velkou roli i společenské souvislosti. Motivem, který stupňoval inkvizitorovu úpornou a úspěšnou snahu o likvidaci Lautnera, byl fakt, že se pro Bobliga stal silným duchovním soupeřem. Ačkoliv byl Bobligem označen za kacíře, měl podstatně hlubší vědomosti v oboru čarodějnictví než inkvizitor. Nutnost obvinít přes šumperské občany Lautnera a nutnost obviněných se bránit

⁶⁹ ŠTĚPÁN, Václav: K životopisu inkvizitora Jindřicha Františka Bobliga. *Severní Morava*, 1992, č. 64, s. 52 – 54. ISSN 0488-5090.

nařčení představuje protikladné zájmy obou stran - vzniká řada konfliktů, kterým dominuje konflikt Boblig versus Lautner.

Lautner se stal předmětem procesu, Boblig byl klíčovým činitelem. V této skutečnosti spatřujeme motiv umlčení pravdy a motiv průchodu fanatismu. Děkan neučinil nic proti tomu, co ve svém etickém kodexu považoval za čestné. Jde o motiv pevného názoru a postoje, věrnosti člověka svému svědomí a přesvědčení. Uvedené motivy se zásadně promítly do mezilidských vztahů. Lautner ani jeho později obvinění přátelé si neuvědomovali, že jejich konflikt s Bobligem je hrou o život a smrt. Až do posledních okamžiků Lautner snáší nelidské mučení, aniž by se přiznal. Název inscenace *Ďábel proti Bohu* jednoznačně poukazuje, ke komu se základní téma váže, kdo je útočník a kdo je oběť, o koho jde v labyrintu vztahů a jednání.

V dramatisaci se několikrát se opakuje motiv Bobligova mládí, lásky, nezkušenosti, text s tímto motivem na začátku, v průběhu a v závěru dramatu navozuje fikci Bobligova účtování se životem. Tato „neposkvrněná“ část života se pro něj může jevit jako významná. Divák má dešifrovat určité znaky skrývající se mezi zjevným a skrytým. Analýza postav nutně odkazuje k analýze jejich promluv.

V prvním jednání dala dramatička postavě Bobliga větší prostor. Prostor výpovědi děkana se rozšiřuje ve druhém jednání, když se do výsledků osobně zapojuje Boblig. Lautner zveřejňuje svoje stavy a postoje, které pro něj vytvořily nesnesitelnost situace. Vnitřní děkanovo rozpoložení se mění, graduje jako reakce na zoufalost situace a ohrožení, které si postupně uvědomuje.

Boblig jako nemohoucí stařec po osobních vzpomínkách na první lásku (Dívěnka) hovoří o Maxmiliánu z Hodic, který u něj probudil touhu po majetku a moci a údajně jej motivoval k ziskčnosti:

„Když máš moc, tak se tě lidi bojí, ať chceš nebo nechceš...A mít moc je ta nejdůležitější věc v životě.“⁷⁰

Pro charakteristiku inkvizitora je významné jeho prvotní setkání s Lautnerem po kázání, v němž děkan otevřeně hovoří o hrozbě honu na čarodějnice. Inkvizitor ironicky, se

⁷⁰ PROCHÁZKOVÁ, Marie. *Ďábel proti Bohu*. Dramatický text divadelního archivu Divadla Šumperk s.r.o. Činohra Divadla Šumperk s.r.o., premiéra 15. 9. 2001. Šumperk: Divadlo Šumperk s.r.o., 2001, s. 5.

zjevným úmyslem chválí Lautnerův postoj k otázce čarodějnictví. Jeho účelová zákeřnost se projevuje v replice:

„Mohu vás ubezpečit, že ti, kterých se tak ohnivě zastáváte, se nejen přiznali, ale byli také usvědčeni více svědky...Vaše teta prý byla také upálena, není – liž pravda důstojnosti?“⁷¹

V tomto okamžiku si Lautner reálně uvědomuje hrozící nebezpečí. Prokoukne Bobligovy záměry a varuje svoje poddané.:

„Bůh buď milostiv těm, co se dali a dostanou do drápů pana Bobliga u Edelstadtu! Ano, běda těm, kteří ustanovují práva nepravá, jak říká prorok Izachiáš .Ďábel mívá různou podobu!!“⁷²

První otevřené kázání proti Bobligovým ambicím představuje obrat v děkanově jednání:

„I já viděl satana. Měl podobu Jindřicha Bobliga z Edelstadtu, soudce nad čarodějnicemi. Ďábel .Ďábel nemůže být silnější než Bůh!“⁷³

Komunikace mezi oběma postavami je zpočátku na bázi teoretické argumentace, Boblig rafinovaně přechází do protiútku. Jedná manipulátorsky - dává obviněným naději na propuštění, když budou vypovídat.

Zlomovým svědectvím jsou výpovědi losinské lázeňské a zejména výpověď Marie Sattlerové při konfrontaci se svým mužem:

„Kašpare, mluv. Přiznej všechno! Jak se u nás doma konaly shromáždění čarodějnic. Seděli jsme s vrchním duchem děkanem Lautnerem. Já, ty, i Zuzana Voglicková, byli tam i Peškovi...a všichni jsme spolu obcovali. Děkan Lautner s naší dcerou. A čtyřikrát do roka jsme jezdili na Petrovy kameny...Největším zloduchem je ale děkan Lautner. Přirodívá se kněžským rouchem a myslí si, že tak unikne podezření...!“⁷⁴

⁷¹ Tamtéž, s. 10.

⁷² Tamtéž, s. 10.

⁷³ Tamtéž, s. 18.

⁷⁴ Tamtéž, s. 48.

Konfrontace Lautnera s výpovědí Zuzany Voglickové a jeho reakce slovy:

„Zuzanko, mám tě rád jako před tím a odpusť ti Bůh, co jsi proti mně vypověděla.“⁷⁵ svědčí o jeho šlechetnosti.

Lautner se doznává až po extrémně tvrdé tortuře, jak ukazuje tento dialog:

Lautner: Doznávám, že na mě vypovídali, ale to, co na mě vypověděli, nepřiznávám.

Boblig: Co měla znamenat svá slova “Já už to nevydržím“?

Lautner: Nic jiného, že to mučení již asi neunesu. Umřu.

Boblig: Myslíš, že ti takhle d’ábel pomůže? Kate, vytáhni ho znovu a na nohy mu přivaž závaží.

Lautner: Sundejte mne, přiznávám.

Boblig: Přiznej, Kryštofe Lautnere, třikrát, cos nyní na mučidle přiznal.

Lautner: Ano, ano, ano⁷⁶.

Boblig a Lautner jsou dramatické postavy, které se nejvíce podílejí na vzniku dramatických situací - Boblig svým fanatickým úsilím přinutit prostřednictvím svých přísluhovačů k přiznání Lautnerovy přátele, posléze Lautnera. Kněz tím, že se jeho konání racionálně brání a věří do posledního okamžiku v právo člověka na svobodu a důstojný život. Dramatička dala v závěru textu vyznít jistému zadostiučinění obětí Bobligova konání. Volila formu nesmířlivého, nepokojného, nevyrovnaného Bobligova umírání s těžkým svědomím, inkvizitor si částečně připouští odpovědnost za své činy, které označuje za „vlastní démony“.

„Jděte pryč, jděte pryč! Bůh mi odpustí! Bůh je milosrdný! Musí být! Není přece na světě nic horšího, než když člověk celý svůj život utíká před vlastními démony. To není strach – to je hrůza!“⁷⁷

⁷⁵ Tamtéž, s. 48.

⁷⁶ Tamtéž, s. 62.

⁷⁷ Tamtéž, s. 68.

Boblig krutě vystřízliví, pochopí své životní selhání, odkládá masku vítěze. Tato situace tvoří výmluvný kontrast se situací úvodní.

Inkvizitor reprezentuje společenskou praxi své doby, svět, v němž žije. Využívá známosti významných osob k realizaci svých záměrů:

„*Pane sekretáři Weingartene, bez vás se neobejdu, příteli.*“⁷⁸. Projevuje maximalistické inkvizitorovy ambice:

„*rychle to tady na Losinách dorazíme a přestěhujeme se do Šumperka. A do Olomouce!*“⁷⁹

Řada jeho činů, například jednání v Kanceláři biskupského sekretáře Schmidta o zřízení inkvizičního tribunálu, svědčí o tom, že jednal vědomě a podle přesně formulovaného záměru.

V dílčích situacích dramatu je Lautner subjektem s rozhodující „dramatickou vahou“ navzdory kvantitativně obsažnějšímu Bobligovu textu. Můžeme konstatovat, že postava inkvizitora Bobliga je bohatěji prokreslená. Pro Lautnera vytváří Boblig ústřední problém, trvale hledá způsob, jak se s Lautnerovou převahou v podobě čisté víry nejen vyrovnat, ale jak ji zadusit. Zlomený Lautner pochopí, že jakékoliv protivenství zlu je zbytečné, marné, že je zcela bezmocný a ztrácí schopnost víry v pozemské poslání církve, v boží řád i v Boha samého.

V níže uvedeném textu uvádím poslední konfrontaci Lautnera s inkvizitorem Bobligem, která je svědectvím Lautnerovy naprosté rezignace:

Lautner (*znaveně*): *Nejspíš si to přál inkvizitor – já těžko mohu dohlédnout do svědomí druhého, jako žádný nemůže nahlédnout do mého svědomí.*

Boblig: *Chcete se už konečně dobrovolně přiznat Lautnere?*

Ze subjektivního hlediska oceňuji skutečnost, že je Boblig v inscenaci, na rozdíl od filmu i literatury, oddémonizován. Je oproštěn od všech mýtů, dramatička ho zobrazila

⁷⁸ Tamtéž, s. 9.

⁷⁹ Tamtéž, s. 17.

jako obyčejného smrtelníka se sebereflexí, dokonce s pochybnostmi o správnosti svého konání, s černým svědomím poznamenaným stářím a nemocí.

Režisér Jaromír Janeček pracoval se všemi náboženskými motivy i motivy úzce osobními. Bylo nesnadné stanovit rovnováhu mezi motivickými protipóly: Boblig proti Lautnerovi, zlo proti dobru, Dábel proti Bohu.

Při inscenování byla akcentována dramatická situací ve smyslu realistického rozehrání dramatických konfliktů mezi jednotlivými postavami. Důraz byl kladen na stylizovaný projev herců⁸⁰. Hostující Alex Pyško přesvědčivě ztvárnil Bobliga od stařecké trosky přes zamilovaného mladíka až k patologické osobnosti. Herec Petr Král vyjádřil Lautnerův vnitřní konflikt (ztrátu víry) rozvážně, ale s méně přesvědčivým zaujetím. Z herců vedlejších rolí se podařilo nejpřesvědčivěji vystavět dramatický oblouk až k okamžiku pochopení, že dál už není nic než smrt, Lucii Štorkové v roli Lautnerovy hospodyně Zuzany a Bohdaně Pavlíkové jako měšťce Peškové⁸¹.

Dramatickému textu postavenému na reálných historických událostech odpovídalo scénografické řešení. Režijně a scénograficky byla idea realizována takto: barevně tlumená scéna byla rozčleněna třemi řadami vertikálních sloupů s dominantou výrazného objektu - masivního stolu se židlemi. Další dekorační prvek tvořila stará postel. Volba jednoduché scény sledovala záměr koncentrovat se na textovou a hudební složku inscenace. Vizuální vjem byl záměrně oslaben.

Hudba Petra Rezka umocnila smyslové působení inscenace a svými aluzemi na církevní obřady působivě evokovala dobu a náboženské pozadí dramatu. Bodové nasvícení scény vytvořilo iluzi dusné atmosféry krutosti a utrpení.

Sbor masopustních masek byl činitel interpunkční i interpretační, Janeček jím rozšířil inscenační záměr nad rámec dramatického textu. Výtvarnou podobu inscenace dotvářely masky, které dorážely na jednotlivé postavy, či strnuly ve „stronzu“ připomínajícím dobové čarodějnické obrázky. Funkce masek byla rovněž technická - prováděly přestavby scény.

Kritické ohlasy se pozitivně vyjadřovaly k dramatickému textu. V Mladé frontě Dnes vyšla recenze Petra Klena - pozitivně bylo vyzdvihnuto solidní vědecké zázemí

⁸⁰ Herecké obsazení: Jindřich František Boblig: Alex Pyško, Igor Bareš, Kryštof Lautner: Petr Král, Hugo: Petr Komínek, Zuzana Voglicková: Lucie Štorková, Kašpar Sattler: Jiří Konečný, kat Jakub Hay: VI. T. Gottwald

⁸¹ Dábel a šumperské čarodějnice. *Divadelní noviny* 10, č. 16, s. 1 - 5. 2. 10. 2001. ISSN 1210-471X.

zdroje textu, dobrý temporytmus nebo zživotnění postavy inkvizitora Bobliga, který je charakterizován jako ziskuchtivý intrikán, fanatik a sadista s deformovanými milostnými city (Petr Klen)⁸².

Zuzana Jindrová v Divadelních novinách⁸³ v recenzi pozitivně hodnotí široký rejstřík hereckých prostředků Alexe Pyška v roli Bobliga.

Nedostatky vidí Petr Klen v dialozích „z 20. století“, které postmoderně narušují jazyk doby, ve které se příběh odehrává. Postavy Lautnera a Bobliga označuje jako schematicky ilustrující dějiny. Nedostatkem se mu jeví i stereotypně se opakující scény výslechů a mučení i primitivní veršování chóru. Jindrová poukazuje na dominanci hrůzy samotných činů a oslabení Lautnerovy víry v Boha.

Inscenace dosáhla volbou konfrontací klíčových životních postojů hlavních postav přesné pojmenování dobra a zla s platností v kterékoliv společnosti. Dramatickou výpověď inscenace spatřujeme nikoli v konfliktu jednotlivců, ale v konfliktu práva na svoji pravdu a lidskou důstojnost. Jde o důkaz, že ten, kdo si chtěl uchovat tvář a kráčet dějinami přímým krokem, na to většinou doplatil. Osamělý jedinec ve společnosti lže a fanatismu neměl šanci, aby si uchoval integritu a identitu. Můžeme spatřovat jistou analogii, kdy z dějinné zkušenosti můžeme rozpoznat podobenství současnosti?⁸⁴

⁸² Nešťastný šumperský úvod . *Mladá fronta Dnes* , *Střední Morava Dnes* , 15 . 9 . 2001 , s. 10 – 11. ISSN 1210-1168.

⁸³ Ze dne 2. října 2001.

⁸⁴ KUPKA ,Petr. 2012. *Arcibiskup Graubner: Majetek čarodějnic si nárokovat nebudeme*. Parlamentní listy [citováno 29. 1. 2013]. Dostupné z WWW: <<http://www.parlamentnilisty.cz /zpravy/>: „Arcibiskup Gaubner prohlásil, že si katolická církev nebude nárokovat ve Velkých Losinách majetek lidí usvědčených z čarodějnictví.“

10 Ondřej Elbel a jeho autorské inscenace s regionálními prvky v letech 2007 - 2013

Dosud byla řeč o inscenační linii, která souvisela s dramaturgií Divadla Šumperk před rokem 2007. Už tehdy se objevily tendence k inscenování regionálně zaměřených textů. Tato tendence se výrazněji proměnila s nástupem MgA. Ondřeje Elbela do funkce dramaturga.

Elbel navázal na práci svého předchůdce dramaturga Mojžíry Weimanna, který kladl ve své práci důraz na pevné inscenační základy a rozšířil také ambice oblastního repertoárového divadla o hudební inscenace - muzikály. Jako generačně starší preferoval klasický repertoár: adaptaci novely *Krysař* Viktora Dyka, historické drama *Marie Stuartovna* a muzikály *Hello, Dolly!* a *Kabaret* můžeme označit za divácky nejúspěšnější.

S příchodem dramaturga Ondřeje Elbela se otevřely jiné cesty, dramaturgickou i autorskou koncepci dalších sezón založil na odlišných principech. Ve svém směřování vycházel z požadavku moderního divadla sladit výběr a volbu tvaru her se společenskými změnami i poptávkami doby. Jeho pojetí odráželo zkušenosti, které získal praxí na různých českých scénách⁸⁵. Velkým tématem se pro něj stala dramaturgie Kőrnerovy novely *Zánik samoty Berhof*. Jednalo se do té doby o první jevištní adaptaci Kőrnerova textu. Dramaturg využil tvůrčí spolupráce dramatičky Venduly Borůvkové a režiséra Petra Štindla⁸⁶.

V inscenační tvorbě několika posledních sezón Elbelova dramaturgie směřuje k uvolněné dramatické struktuře, která se otvírá většímu množství faktů a umožňuje větší šíři generační výpovědi. Zřetelně tak vyjadřuje jistou nedůvěru ke konvenční divadelní výpovědi.

O tomto období můžeme hovořit jako o „ústupu“ od dramatického textu, který je budován na fabulačním principu. "Otevřenost" Elbelovy dramaturgie umožnila, aby se programově zaměřil na hledání témat i v oblastech nedivadelních textů. V této souvislosti volil téma významných osobností regionu (Jana Welzla, Vincenze Priessnitze a Johanna

⁸⁵ Ondřej Elbel, režie v Divadle v 7 a půl a v HaDivadle.

⁸⁶ Vendula Borůvková, dramaturg bez stálého angažmá.

Schrotha) a adaptoval je v různých žánrech podle principů nepravidelné dramaturgie⁸⁷ - jako autobiografickou koláž (inscenace *Eskymo je Welz!*) a polodokumentární hru (inscenace *Voda není víno* a *Priessnitz není Schroth*). Elbelova dramaturgie začala silněji uplatňovat další výrazové složky (např. výtvarnou a plastickou kompozici, melodii, zvuk, rytmus, pohyb a další).

Ondřej Elbel (nar. 1976) získával divadelní zkušenosti v opavských amatérských souborech, později jako jevištní technik v Dejvickém divadle. U Arnošta Goldflama vystudoval činoherní režii, na Divadelní fakultě JAMU absolvoval v roce 2006. Už během studií a po nich se autorsky podílel na inscenacích v Divadle v 7 a půl např. Ondřej Elbel, Barbora Milotová, Martin Siničák:

Echt bloody! (prem. 17. 11. 2003). *Jack Kerouac: Podzemníci* (prem. 3. 2. 2005), *Vendula Borůvková Ondřej Elbel a kol.: Rour Krowiak a tajemství zákeřného pašťikáře* (prem. 23. 10. 2006). Působil rovněž jako dramaturg a režisér v HaDivadle - např. v inscenacích: Arnošt Goldflam: *Ředitelská lóže* (prem. 27. 3. 2008), Karel Čapek: *Věc Makropulos* (prem. 7. 6. 2006), Jan Procházka, Lenka Procházková: *Ucho* (prem. 6. 1. 2010). Divadlo navázalo spolupráci s mladými režiséry do třiceti let, mezi něž Elbel patřil. Z té doby se datuje Elbelova spolupráce se současnou dramaturgyní Moravskoslezského divadla Ostrava Vendulou Borůvkovou i Martinem Františákem.

Zkušenosti získané působením v obou brněnských divadlech umožnily Elbelovi dělat současné netradiční autorské divadlo, jehož základní linie se zaměřovala na dramaturgické a adaptace světové literatury a kinematografie, dalším hlediskem byl výběr tematický.

V sezóně s názvem *Česká stopa* vsadil Elbel na české autory a česká témata s cílem analyzovat vlastnosti českého člověka a zdůraznit jeho pozitivní rysy. Dramaturgickým počinem byla Elbelova spolupráce s Vendulou Borůvkovou při dramaturgické interpretaci Erbenovy *Kytice* (premiéra 27. 9. 2008). Dramaturgická interpretace volila způsob zarámování do dramatického času jednoho roku, motiv balady *Poklad* spojuje jednotlivé prvky děje. Tento způsob interpretace, kdy jsou jednotlivé dějové elementy Erbenovy předlohy zastřešeny jedním příběhem vsazeným do slovanského ročního cyklu, můžeme označit jako znak moderního dramaturgického pojetí.

⁸⁷ KOVALČUK, Josef - OSLEZLÝ, Petr. *Společný projekt Cesty (křižovatky - jízdní řády - setkání): dokumentace a rekonstrukce projektu*. 1.vyd. Brno: Nakladatelství Janáčkovy akademie múzických umění, 2011. s. 298 -308. ISBN 978-80-7460-003-6.

Obohacením inscenační linie byla divadelní adaptace filmových snímků např. *Ostře sledované vlaky* (prem. 12. 1. 2007.) za dramaturgické spolupráce Mojžíra Weimanna. Týmu se podařilo soustředit pozornost mozaikovitého hrabalovského příběhu k postavě obyčejného člověka a srozumitelně ztvárnit smysl Hrabalova „pábitelství“. Při scénickém řešení kostýmy i scéna evokovaly určitý druh propojení skutečnosti (doba světové války) a fantazie včetně hudby Davida Švorce.

Elbelův přínos spatřujeme při rozšiřování dramaturgických plánů o francouzské absurdní drama např. Jean - Claude Danaud *Ach, ta něha našich dam* (prem. 1. 3. 2007), španělskou scénickou baladu Alejandra Casony *Jitřní paní* (prem. 13. 1. 2007) nebo projekt *Krásný, krásný život* (prem. 10. 1. 2007) jako adaptaci románů Vladislava Kučíka *Ludvík* a *Budeme bohatí* za hudební spolupráce Varhana Orchestroviče Bauera. Originální hudební složka sehrála významnou roli. Dramaturgickým přínosem inscenací bylo zdůraznění žánru - absurdní komedie s krutě sarkastickým humorem vystupňovaným k absurditě, nebo propojení reálna s baladickým světem.

Na tradici uvádět regionální tematiku navázala dramaturgická novela Vladimíra Körnera *Zánik samoty Berhof* (prem. 7. 3. 2009). Elbel si byl vědom závažnosti a kontroverznosti tématu. Inscenace byla vnímána jako naléhavě aktuální, oživila citlivé období regionální historie. Dramaturg volil téma společensky potřebné. Inscenace potvrdila, že do této doby stále ještě palčivé otázky soužití Čechů a Němců v rámci jednoho regionu nebyly dořešeny.

Přestože Elbel navazuje ve své koncepci na tradice Divadla Šumperk, snaží se oprostit od stereotypů a klišé. Jde mu o dramaturgicko - režijní aktuální reflexi s přesahy do dnešní doby.

Do sezón 2010 - 2013 Elbel zařadil moderně pojaté autorské inscenace s regionální tematikou jako *Eskymo je Welzl!* (prem. 18. 9. 2010) Martina Františka a Elbelovy autorské inscenace *Voda není víno* a *Priessnitz není Schroth* (prem. 29. 10. 2011) a *V pátek v 7 u Řeka* (prem. 13. 2. 2013). Ve všech těchto inscenacích se Elbel projevil jako dramatik, dramaturg i režisér. Svou prací obnovuje a upevňuje komunikační vazby mezi divadlem a současným divákem odkazem k regionální sounáležitosti. Elbelova práce udržuje živý kontakt s novými tendencemi a směřováním současného českého i světového divadla. Z dramaturgického hlediska je významné, že Divadlo Šumperk za dramaturgie Ondřeje Elbela nastoupilo cestu koncepčního posunu.

10.1 Zánik samoty Berhof

Úvaha o koncepčním posunu ve výběru témat přivedla Ondřeje Elbela k novele Vladimíra Körnera *Zánik samoty Berhof*. Od nápadu byl krok k navázání spolupráce s Vendulou Borůvkovou (spolupracovali spolu už na inscenaci *Kytice* v roce 2008), která vytvořila dramatický texty. Tvořivý dramaturgický přístup Ondřeje Elbela našel spojnici mezi literární hodnotou Körnerovy prózy a hodnotou přístupu režiséra Petra Štindla. Převod novely nebyl snadný, neboť Körnerova próza nese znaky jeho profese filmového scénáristy. Dramatický text Venduly Borůvkové byl pokusem o téměř věrný převod literární předlohy do jevištní realizace. Dramatička pracovala s nejnaléhavějšími tématy a podstatně zdůraznila ideu politicko - národnostního motivu, destruktivního účinku války na lidskou psychiku.

Doba dramatických poválečných měsíců roku 1945 se svými dějinnými aspekty vystupuje do popředí jako hlavní téma.

Text umožnil, aby si divák uvědomil svoje životní sociálně - historické zkušenosti a identifikoval se s hrdiny inscenace. Hodnoty současné životní závažnosti spatřujeme v oživení citlivých problémů regionu. Německá otázka nebyla nikdy definitivně dořešena. V historické koexistenci německého a českého prvku se dotkla mnoha smíšených manželství - jejich poválečných osudů, násilných odsunů částí rodin, zabavování majetku, otázky zrady a kolaborace.

Elbelova volba Körnerovy prózy byla vstřícným gestem současnému diváku ke snazšímu pochopení komplikovaného soužití Čechů a Němců v severomoravském pohraničí.

10.1.1 Reflexe česko - německých vztahů

Kořeny jedné z nejpálčivějších kapitol moderních českých dějin - vztahů Čechů a Němců - reflektuje novela Vladimíra Křesáka *Zánik samoty Berhof* jako klíčové téma.

Konfliktní koexistence Čechů a Němců má svůj původ v dávné minulosti, o zvýšeném napětí, až nepřátelství v politice i kultuře můžeme hovořit od konce 19. století. V moderních dějinách ovládl nacionalismus oba národy a jejich historickou spolupráci nahradily konflikty a boj. Moderní česká společnost zaujala k Němcům zvláštní postoj.

Označení „Sudety“ nabylo významu už po roce 1918, kdy začalo období usazení českých a moravských Němců do nově vzniklého Československa.⁸⁸ Název "sudetskí Němci" byl vytvořen jako souhrnné označení pro německé obyvatelstvo v Čechách, na Moravě a Slezsku.⁸⁹

V polovině 30. let vlivem hospodářské krize a Hitlerovu nástupu k moci začali sudetskí Němci silněji prosazovat své zájmy zejména od roku 1934, kdy vznikla Sudetoněmecká strana v čele s Konradem Henleinem. Napětí mezi oběma národy se na Šumpersku zvyšovalo různými provokativními akcemi ze strany Němců: ničením majetku českých občanů nebo vyvěšováním nacistických symbolů. Už tehdy henleinovci živili myšlenku o rozbití Československa. Severomoravské pohraničí se mělo stát svou strategicky výhodnou polohou nástupním bojištěm proti československému státu⁹⁰.

Eskalace napětí vyvrcholila Henleinovou proklamací, kdy navrhl Hitlerovi řešení problému sudetských Němců obsazením území Sudet. Důsledkem Mnichovské dohody, kterou byly postoupeny Sudety Německu, bylo vyhnání asi sto tisíce Čechů z pohraničí a zbylí Češi se stali pro Němce občany druhé kategorie. Znevýhodnění Čechů na historicky vlastním území vyvolalo jejich silicí odpor, vyhlášení Protektorátu Čechy a Morava jako součást Německé říše de facto směřovalo ke germanizaci českého a moravského národa.

Pro české obyvatelstvo znamenaly tyto události nedozírnou národní tragédií. Češi se dostali do složité situace. Mnoho z nich se stalo ze dne na den občany jiného státu, museli respektovat německý úřední aparát i jazyk. Čech se stal osobou utlačovanou,

⁸⁸ HAHNOVÁ, Eva. *Sudetoněmecký problém: obtížné loučení s minulostí*. Praha: Albis International, 1999. 378 s. ISBN 80-86067-38-6.

⁸⁹ VONDROVÁ, Jitka. *Češi a sudetoněmecká otázka 1939 – 1945*. Praha: Ústav mezinárodních vztahů, 1994. 348 s. ISBN 80-85864-05-3.

⁹⁰ SPURNÝ, František. *Heinleinovský puč na Jesenicku*. *Severní Morava* 11, 1965, s. 65. ISSN 0488-5090.

nenáviděnou, ale i tou, co začala nenávidět. Němec se pro něj stal rovnítkem pro fašistu - nepřítele – vraha. Lidé přesto museli nějak přežívat. Mnozí ze Sudet odešli, půdu museli prodat za směšnou cenu. Došlo k zásadnímu politickému, hospodářskému, sociálnímu i národnostnímu zásahu ve vývoji pohraničí, významně se narušily historicky vzniklé vazby.

Následné válečné události a teror po atentátu na Heydricha ještě umocnily nenávist Čechů vůči Němcům, z ní se zformoval plán na odplatu - vysídlení Němců jako akt spravedlnosti za okupační příkoří.

Těsně po ukončení války bylo další česko - německé soužití nereálné. Prezident Edvard Beneš při projevu na Staroměstském náměstí dne 16. května 1945 vyslovil nahlas myšlenku, která vznikla už v exilu, že

„...bude třeba vylikvidovat zejména nekompromisně Němce v českých zemích.“⁹¹

Rok 1945 se stal klíčem k moderní historii Československa odsunem německého obyvatelstva ve dvou fázích na základě Benešových dekretů. Německá otázka jako důsledek dekretů nebyla jen lokálním problémem Československa, ale přeměnila se v problém evropský. Zemi musely opustit asi 3 miliony Němců, na našem území jich zůstalo zhruba 250 tisíc s omezenými občanskými právy.

Východní Sudety - Šumpersko, Jesenicko - se jako nacionálně smíšené území stávalo záminkou a ohniskem nacionálních konfliktů. Po vysídlení na podzim 1945 se začalo s osídlováním českým obyvatelstvem z vnitrozemí. Němci, kteří v kraji zůstali, se nedokázali s koncem války a porážkou Německa smířit. Provokovali, zavražďovali nové osídlence, na Staroměstsku a Šumpersku působily skupiny fanatických přívrženců nacismu - verwolfů. V uvedených oblastech tak probíhaly boje mezi českým četnictvem a Němci, přestože válka už skončila. Místní občané stále prožívali smíšené pocity strachu a nejistoty.

Dosídlování zhruba 1, 9 milionu lidí do pohraničí označujeme jako největší sociodemografickou událost soudobé historie. Důsledky se projeví v devastaci kraje, ve ztrátě vztahu k místu, půdě a v pocitech cizoty a hledání kořenů. O odsunu Němců se celá desetiletí nemluvalo ani děti se o něm neučily ve škole. Toto téma však rozdělovalo českou společnost. Otevřeno bylo až po roce 1990 a opět se stalo ohniskem sporu.

⁹¹ BENEŠ, Edvard, HAUNER, Milan. *Paměti 1938 – 1945. Mnichovské dny*. Praha: Nakladatelství Academia, 2007. 1516 s. ISBN 978-80-200-1529-7.

Českým představitelem, který odsun sudetských Němců na politické scéně omluvil, byl v roce 1990 Václav Havel. Otázku Benešových dekretů, a tedy poválečného odsunu Němců, znovu oživila kampaň k přímé volbě prezidenta v lednu 2013, kdy jeden z prezidentských kandidátů označil poválečný odsun německé menšiny z pohraničí z dnešního pohledu za porušení lidských práv - zpochybnil tak odpovědnost Německa za svoji roli v historickém vývoji.

10.1.2 Novela Vladimíra Körnera *Zánik samoty Berhof* jako literární zdroj dramatisace

Pro pochopení hloubky Körnerova velkého tématu zla války, fanatismu a vztahu mezi německým a českým obyvatelstvem z pohledu musíme připomenout fakta a okolnosti, které těsně s ústředním tématem jeho novely *Zánik samoty Berhof* souvisí. Prozaik vycházel z důkladné znalosti dobových reálií - z konce druhé světové války, z dramatických událostí roku 1945, který zahrnul radost z osvobození, touhu po pomstě a odplatě i samotný odsun Němců stejně jako působení záškodnických skupin (verwolfů). Zohlednil tak významné dějinné skutečnosti, které brutálně zasáhly do života jeho postav. Okolnosti krutých a nelítostných vražd na českém obyvatelstvu vyvolané nesmyslnými sváry mezi českým a německým živlem, které byly prováděny zbytky ustupující německé armády či tlupami verwolfů, podaly obraz válkou zdevastovaného pohraničí.

Reakce na Körnerovu novelu označuje Šumpersko jako **krajinu bez lidí**⁹² a evokuje jeho situaci takto:

„Ani proti verwolfům nestáli vždy lidé morálně čistí. I když to bylo ještě před velkou devastací pohraničí, z něhož původní obyvatelstvo bylo vyhnáno, nejprve Češi a Židé, pak Němci. Kdo pamatuje rozpadlé vesnice Šumperska konce 50. let, dodnes ho mrazí....“⁹²

Körnerův příběh se odehrává v prvních poválečných měsících roku 1945 na polsko - česko - německé hranici, ve válkou zdevastovaném a národnostně rozeštvaném území Sudet. Prozaik novelou zpřístupnil téma německých fanatiků - verwolfů, jejichž skupinka hodlá přečkat zimu na statku Berhof poblíž Branné. Verwolfové se nerozpakují zabít všechny, kteří by se jim postavili do cesty. Obyvatelé statku (Habiger, jeho dcera Ulrika a jeho německá milenka Tylda) se stanou jejich rukojmími. Mezi Ulrikou a členkou skupiny jeptiškou Salome se vytvoří důvěrnější vztah. Dívka věří, že ji Salome napomůže k odchodu z domova, v němž je nešťastná. Mezi verwolfy je chlapec Erich, jemuž Ulrika slíbí zprostředkovat setkání s jeho matkou. Svým neúmyslným jednáním však Ulrika

⁹² KRŮŽ, P. Jiří. Není smíru a míru v poválečných Sudetech. Praha, *Deník Právo*. Divadlo Šumperk s.r.o. , [citováno 29. 1. 2013] . Dostupné z WWW: <[http://www.Divadlosumperk.cz/Zanik samoty Berhof](http://www.Divadlosumperk.cz/Zanik_samoty_Berhof)>.

umožní likvidaci skupiny verwolfů oddílem českých četníků (Poručík), pouze Erich přežije. Novela v závěru naznačuje, že chlapec nakonec umírá. Körner psal příběh původně jako filmový scénář. V roce 1983 byla novela zfilmována.⁹³

Základní motivy nesmyslné a zákeřné smrti na prahu svobody, nelítostné sváry mezi Čechy a Němci, zběsilost válečných a poválečných zabijáků - verwolfů - vycházely ze skutečných událostí kraje, které ovlivnily životy řady lidí, v neposlední řadě i samotného autora předlohy.

Jeho otec stál v čele odbojové organizace na střední Moravě a jako antifašista připravoval povstání. Dva dny před koncem války (Körnerovi bylo pět let) padl otec v boji.⁹⁴ To, že Körnerovo rané dětství poznamenala válka, mělo rozhodující vliv na rozvoj jeho osobnosti. Tuto skutečnost doložil slovy:

„ Jestliže někdo tvrdí, že zážitky z dětství jsou pro vývoj a myšlení člověka rozhodující, pak mé zážitky jsou spjaty s válkou. 7. května 1945 byl zastřelen ve čtyři hodiny odpoledne v boji s ustupující německou armádou můj otec a o hodinu později utichla na celé moravské frontě střelba. V dospívání se toto vrátilo jako klíčová věc, nejsilnější zážitek, který se mě osobně dotkl, který poznamenal můj život. Otázka války a vše, co s ní souvisí, není tedy pro mě jen předmětem literární činnosti. První reakce na tyto události přinesla protiněmecké cítění, později jsem se naučil německy, abych mohl posoudit německou otázku i válečné události z obou stran a dobrat se objektivního pohledu.“⁹⁵

V mnoha variacích a různých obměnách se téma války a prvního období po osvobození v jeho prózách refrénovitě opakuje a umožňuje vystihnout pocity lidí deprivovaných tragickými zážitky.

Mezi další okolnosti vzniku novely patřily Körnerovy zážitky z dětství, které prožil v Zábřehu na Moravě, ve městě pod Jeseníky. Drsnost života „pod horami“ v poválečných letech, k níž se ve svých prózách vrací, jako by přerostla i do mezilidských vztahů. Prakticky se potvrdilo jedno jeho tvrzení:

⁹³ Zánik samoty Berhof /film/, režie Josef Svoboda. ČSSR, Filmové studium Barrandov, 1983.

⁹⁴ Adam, Jan. O návratech nejen motivických. Doslov. In *Körner, Vladimír. Podzimní novely*. Praha: Československý spisovatel, 1983, s. 401 - 403. ISBN 80-7272-091-0.

⁹⁵ MÁŠOVÁ, Marie. Rozhovor pro neděli s Vladimírem Körnerem. Aspoň jeden člověk. *Rudé právo*, 7. 3. 1967, s. 5. ISSN 0032-6569.

„...že lidé se historicky nemění, jsou to krvelační tvorové, kteří se nejradši spojí do smečky, aby ubili a zničili slabšího jedince. Nebo radši celou smečku.“⁹⁶

Text novely díky autorově snaze o objektivní pohled přinesl další ideový rozměr - postavy Němců Körner nevidí jednostranně jako viníky, ale vykresluje je v komplexní protikladnosti jejich povah. Jsou krutí, surově vraždící, ale zároveň v nich objevuje pozitivní snahy v jednání - prvky lidskosti (např. verwolf Karlemann pečlivě pečuje o těžce zraněného Ericha, Salome se vcítí do pocitů Ulriky).

Novela je prodchnuta zoufalstvím, s jakým postavy hledají samy sebe, své místo ve válkou zdevastovaném světě. Körnerovy postavy se i přes tyto tragické okolnosti snaží nalézt cestu ke svým blízkým, objevit své štěstí - v některých bodech je zmiňovaná novela srovnávána s Vančurovou *Markétou Lazarovou*.

Mezi neobyčejné postavy s výraznou individualitou a nadčasovou platností řadíme Ulriku Habigerovou, na první pohled neprůbojnou dívku hledající vlastní identitu. Svým samotářstvím se vymyká normě svého okolí. Po smrti matky se předčasně dospělá dívka ještě více odcizí vlastnímu otci, horskému chalupníkovi, psychicky méně odolnému, necitlivě jednajícímu muži. Prožívá pocity samoty, deziluze a prázdnoty z nenaplněných rodinných vztahů. Jako by se nevyznala v životě, ve kterém se nedobrovolně ocitla. Nevyzná se ani sama v sobě. Smysl svého bytí nalézá ve víře. Marně touží po normálním rodinném životě. Je pouhou pozorovatelkou a nedobrovolnou účastnicí dění na statku po příchodu verwolfů. Podává svědectví něčeho, co je v rozporu s jejím myšlením, názory i přesvědčením. Zde se projevil odraz Körnerových osobních válečných prožitků, kdy smrtí otce zasáhla válka do jeho osudu a kdy rovněž musel nečinně přihlížet.

Jednou ze zásadních výpovědí novely je ono hledání lidské jedinečnosti hlavní hrdinky i za cenu zklamání. Úspěšně vykročí ze své osamocenenosti a naivně důvěřuje Salome. Ta získává její důvěru tím, že chápe její prožitky a vzbuzuje naději na odchod z domu. Svůj vnitřní zápas o důvěru v sebe i okolí vyhrává v okamžiku, když pochopí, že chování jeptišky bylo účelové. Je schopna svoji naivitu přehodnotit a změnit svůj postoj i přes ztrátu iluzí. Potřeba o někoho pečovat ji sblíží s německým chlapcem Erichem ze

⁹⁶ GALLO, Rudolf a kol. : *GEN. 100 Čechů dneška*. Praha: Nakladatelství Fischer, 1994, s. 54.

skupiny verwolfů, je rozhodnuta chlapci nezištně pomoci. Závěr novely naznačuje, že chlapec se pomoci nedožije.

Za další dominantní ženskou postavu můžeme označit jeptišku Salome, vůdkyni verwolfů. Svůj pocit osamění překrývá sebevědomým vystupováním. Poručík českého četnictva, který plní úkol zlikvidovat verwolfy, ve svém soukromí vzdoruje osamění problematickým vztahem s místní kuchařkou. Jeho záměr spojit svoji cestu s cestou Ulričinou se neuskuteční. Ve strategii zneškodnit verwolfy je nerozhodný. Mezilidské vztahy byly v novele prezentovány jako zásadní a nesmiřitelný protiklad obyčejného života a neodvratitelné skutečnosti, kdy do lidského soukromí násilně zasáhla zásadní historická událost - válka, proti níž je člověk absolutně bezbranný. Vpád verwolfů na Berhof předznamenáný surovými vraždami starousedlíků sice podal obraz jejich krutosti, avšak při důkladnější analýze jejich jednání si uvědomíme, že byl projevem zoufalství. Ulrika, Salome i poručík patří mezi vykořeněné, osamělé lidi, nedobrovolně ztracené ve světě i v sobě. Pocit jejich samoty je důsledkem dopadu války na psychiku člověka. Pro dokreslení Körnerova velkého tématu uvádím část rozhovoru s autorem předlohy.⁹⁷

Typickým rysem Körnerova díla, a tedy i novely *Zánik samoty Berhof*, je lyrizující subjektivní líčení přírodní scenérie jako kontrast ke krutému, tragickému tématu. Tvůrčí kolektiv Venduly Borůvkové, Ondřeje Elbela a Petra Štindla ponechal výchozí materiál bez podstatných změn, zdůraznil téma, pracoval se zásadními motivy. Lyrizující poetika předlohy byla režijním přístupem vytěsněna, naopak byla posílena tragičnost příběhu. Tvůrci ve svém přístupu ke tragičnosti vsadili na samotný děj. Téma hry bylo zobrazeno lakonickým, strohým, úsečným projevem v replikách postav a tvořilo tematické rámce jednotlivých scén. Inscenátoři se opírali o stylizovaný projev herců a minimalistickou scénu. V roli Poručíka vystupoval typově přesný herec Národního divadla v Praze Igor Bareš.

Nejednoznačnost literárního díla lze srovnat s kontroverzním přijetím inscenace v roce 2009. Ukázalo se, že naší společnosti nestačil ani tak významný časový odstup, aby se vyrovnala s danou problematikou, kdy by kontroverze a citlivost oné doby byly s konečnou platností vyjasněny. Ani tehdy, ani dnes nemůžeme zjednodušovat Körnerův pohled na válku a na německo - českou otázku. V jeho díle nenacházíme oslavu vítězů a

⁹⁷ Adam, Jan. O návratech nejen motivických. Doslov. In *Körner, Vladimír. Podzimní novely*. Praha: Československý spisovatel, 1983, s. 401 - 403. ISBN 80-7272-091-0.

zatracení poražených. Körner popisuje fašisty jako lidi s jistou povahou, nikoliv jako nestvůry. I přes svoje tragické zkušenosti neprosazuje kolektivní vinu všech Němců.

Zařazením dramaturgického plánu sezóny Česká stopa vsadil Elbel na české autory, téma oživilo jednu z nejbolestnějších událostí novodobé historie. Přispělo procesu zpřístupňování historie mladé generaci, která je shovívavá k minulosti, o níž se dozvídá zprostředkovaně. Vždyť důsledky odsunu původních německých obyvatel a poválečné osidlování, zaniklé vsi, ztráta citu k půdě a ke krajině, sociální a kulturní prázdnota jsou pociťovány v regionu do dnešních dnů.

10.1.3 Dramaturgická analýza inscenace *Zánik samoty Berhof*.

Ústředním motivem dramaturgie je působení skupinky verwolfů vedených fanatickou jeptiškou Salome v oblasti Kolštejna (nyní Branná). Skupinka bez ohledu na majitele Habigera zabere chalupu na Berhofu, chce zde přežít do jara.

Významnou funkci v inscenaci sehrává kategorie časoprostoru. Prostor inscenace - horská samota v prostředí neklidných Sudet je mikroprostorem uzavřeným do sebe. Tento konkrétní prostor na sebe bezprostředně váže motivy a témata strachu, pocity marnosti, úzkosti, nejistoty, nenávisti, ale i naděje.

V tomto společenském časoprostoru se teprve odvíjejí osobní tragédie jednotlivých postav: Ulriky Habigerové, jejího otce, jeho německé milenky Tyldy, sousedů Gustla a Floriána, četníka Lašici, Poručíka, velitele kolštejnské posádky, jeptišky Salome, verwolfa Karlemanna a německého chlapce Ericha.

Historický časoprostor poválečných Sudet determinuje rovněž vztahy mezi lidmi. Lidé se navzájem znají, jsou propojeni různými vazbami. Starousedlíci, jako Habiger (jeho žena byla Němka), Habigerova milenka Tylda (členka KSČ, která udržuje poměr s Němci), Gustl (jemuž se nyní nehodí jeho německý původ) - to vše věrně vystihuje situaci, která v Sudetách panovala. Lidé popírali svůj původ, udávali dokonce členy svých rodin, jen aby si zachránili krk. Typologie dramatických postav ilustruje pokrytectví, nemilosrdnost nebo bezradnost lidí ve vyhrocené situaci a znovu otevírá problém schopnosti, či neschopnosti definitivně se vyrovnat s citlivými otázkami poválečného vývoje.

V úvodním dialogu dramaturgie mezi Floriánem a Gustlem máme zprostředkovanou informaci o výskytu verwolfů v okolí Berhofu. Dramatickou situaci utváří setkání Floriána s německým chlapcem Erichem. Floriána znejistí chlapcovy vojenské boty a nepříliš přesvědčivá vysvětlení. Ke stupňování napětí přispěje drsné Habigerovo chování k Ulrice - nechává ji v místnosti s mrtvou matkou, a navíc si přivádí okamžitě na statek "hospodyní" Tyldu. Následkem jeho jednání je Ulričina nenávist, vzdor i zoufalství. K otci nemá vztah, nevidelo by jí, kdyby zemřel.

Výchozí dramatickou situací je nález Floriána s podřiznutým hrdlem. Na otázku, kdo verwolfům pomáhá, odpoví četník Lašica:

„ Oni nepotřebují spojence, když něco chtějí, vezmou si to sami. Tady se lidi bojí, a kdo se bojí, ten se stará jen o sebe. Jsou to cvičení vrazi. Víte, co je jejich největší zbraň? Jsou už dávno mrtví. Udělají cokoli, protože už nemají co ztratit. “⁹⁸

Lašica hodnotí nepřátele klidně, odevzdaně. Je přesvědčen o jejich duševní převaze. Příčiny jeho postoje vyvěrají ze strachu, z nejistoty. Není ani v nejmenším ochoten nasadit při likvidaci Němců svůj život, přestože mu to četnická přísaha přikazuje. Nabýváme dojem, jako by tíha života v horách vnucovala lidem strach a lhostejnost.

Do děje vstupuje Poručík, nález růžence s německým nápisem v něm potvrzuje podezření. Následný dialog se strážmistrem Lašicou sděluje další významy - Lašicovu prvotní nedůvěru k informaci o nové tlupě nacistických verwolfů a Poručíkův neúspěch při likvidaci tlupy kvůli nevhodnému počasí. Základní situace nutí postavy jednat, řešit tak dané problémy, pokud chtějí přežít. Fabule prezentuje čas dramatu dynamicky - do několika dnů musí být kraj „očištěn“ od nacistických vlkodlaků.

Za rozhodující dramatické akce můžeme označit nepřesvědčivé Poručíkovo plnění úlohy vystopovat a zlikvidovat skupinku vlkodlaků zdržující se na Berhofu a osobní rozhodnutí Ulriky pomoci nemocnému nacistickému chlapci Erichovi. Dívka ve své touze pomoci omlouvá chlapcovu účelovou lež, odkud pochází. Až později pochopí, že Erich je součástí skupiny lidí, která má na svědomí vraždy. Na dramatický děj se vážou další témata a motivy: mezilidské vztahy mezi násilníky a oběťmi, agresi jako projev zoufalého jednání, naděje na životní změnu, línost v jednání, nedostatečné plnění rozkazu aj. Jednotlivá témata a motivy se propojují díky ústřední postavě Ulrice.

Postavy dramatu vytvářejí svým jednáním dramatické situace: náhodné setkání starousedlíka Floriána s německým chlapcem, členem skupiny verwolfů, vpád verwolfů na Berhof, konflikt mezi Habigerem a jeho dcerou Ulrikou po smrti matky, příchod Tyldy, vražda starého Floriána, vyšetřování vraždy Poručíkem nebo setkání Ulriky s Poručíkem.

Prvotními východisky analýzy inscenace je fakt neutěšené Ulričiny rodinné situace a následně její setkání se Salome, které má charakter náhody:

⁹⁸ BORŮVKOVÁ, Vendula. KÖRNER, Vladimír. *Zánik samoty Berhof*. Dramatický text divadelního archivu Divadla Šumperk s.r.o. Činohra Divadla Šumperk s.r.o., premiéra 7. 3. 2009. Šumperk: Divadlo Šumperk s.r.o. 2009, s. 7.

Salome: Neboj se mne. Co tady děláš? Třeba ti můžu nějak pomoci, Copak tě trápí?

Ulrika: Všechno je tak nespravedlivý. On [otec] se může válet ožralý ve škarpě celou noc, a nezmrzne.

Salome: V klášteře máme útulek – možná by to bylo pro tebe lepší⁹⁹.

Jeptiška jedná zjištěně a účelově vzbuzuje u Ulriky naději. Ta má k Salome vztah plný očekávání. Otevírá se před ní perspektiva odchodu ze statku i z kraje. Její představy se později realizují v jiné podobě. Odchází s nemocným Erichem a zachraňuje mu život. Přesto zpočátku Salome nekriticky věří, později nabývá jisté pochybnosti. Její touha po porozumění a oproštění se od tíhy domova (opíjející se otec, nesympatie k jeho družce Tyldě) ji v podstatě vženou do společenství zabijáckých fašistů, jimž tajně pomáhá. Příčinné souvislosti Ulričiny spoluúčasti s nacistickými zločinci i přes odpor otce vychází z její citové labilitý, z pocitů nesnesitelnosti svého života, z naivity i z její inklinace k víře.

Tematická linie příběhu je spojena se soucitným zájmem Ulriky pomáhat. Neuvědomuje si nebezpečí hitlerovských vlkodlaků, jejichž pozdější jednání je předznamenáno surovými vraždami sousedů. Záměr werwolfů přečkat zimu na Habigerově statku i s nemocným Erichem představuje v porovnání s úkolem Poručíka nastolit pořádek v kraji protikladné zájmy v jednání postav. Důsledkem se stává Ulričino i Poručíkovo kolísavé a nejisté jednání. Tato skutečnost je umocněna pocity strachu i dalších postav. Inscenace se několikrát refrénově vrací k tématu strachu, nejistoty nebo nebezpečí i s jejich důsledky. Ulrika nevidí na Berhofu svoji budoucnost, je rozhodnuta odejít za každou cenu. Tomu přispívá citlivý přístup jinak autoritativní, dominantní jeptišky Salome, která u Ulriky živí myšlenku odejít z Berhofu jednou provždy. Svoje rozhodnutí dívka vyjadřuje slovy:

„Radši umřu, než bych si tady zvykla. Tady vše shnije.“¹⁰⁰

Pesimismus a deziluze jsou důsledkem Ulričiny neutěšené rodinné situace. I bez reálného základu v sobě živí naději, pozdější jistá nedůvěra ke slovům Salome ji zčásti blokovala. Její přání odejít bylo silnější než racionální vjem nebezpečí z blízkosti zla.

⁹⁹ Tamtéž, s. 40.

¹⁰⁰ Tamtéž, s. 7.

Existencionalní motiv vyplývající z pocitu osamění umocňuje Ulričiny pocity úzkosti, strachu, beznaděje a nejistoty. Pocity spojené s vírou v Boha způsobují její uzavřenost. Svoje východisko spatřuje v dominantní Salome. Ze samoty a strachu ji zachraňuje naděje. Motiv naděje je v inscenaci dynamickým prvkem, který posouvá jednání postav dopředu. Kvůli naději, že najde cestu z „cizoty“ svým jednáním (pomoc fašistům) prolomí všechny konvence doby. Ulrika však díky své uzavřenosti zásadně o svých pochybnostech nehovoří.

Motiv Ulričiny naděje na vystoupení z cizoty vedle Salome představuje i Poručík. Tato dramatická postava prezentuje jisté napětí mezi racionálním jednáním (jeho politické poslání zlikvidovat verwolfy) a sebezprožíváním (jeho vztah k Ulrice a tichá tolerance její pomoci verwolfům). Postava Poručíka je v souladu s literární předlohou nositelem prvku intertextovosti - tematické sblížení s Goethovým *Faustem*. Dramatizace zachovala oslovení Ulriky Markétkou, Poručík se sám označuje za Fausta. Paralelu spatřujeme v tom, že poručík stejně jako Faust chce být díky ušlechtilé pomoci lidem spasen a touží nalézt smysl života. Toleruje Ulričinu pomoc Němcům, nabízí jim variantu klidného odchodu, ač riskuje život svůj i ostatních. Jako člověk přestupuje vlastní hranice.

„ Podívej Markétko, mě nemůže nikdo beztretně tahat za nos. Potřeboval bych vyřídít vzkaz pro ty v lese...Ať se rychle uzdraví a táhnou. Chci je dostat pryč bez jediné rány. Nic nechci a bude svatý klid. Navždy! Markétko, nebo se tam (k verwolfům) nevracej. Dostaneme je i bez tebe!“

Ukázka představuje Poručíka jako typ člověka, který není přesvědčen o správnosti svého poslání. Svým nerozhodným chováním neplní svůj prvořadý politický úkol zlikvidovat verwolfy. V krizových okamžicích touží po normalitě vztahů kvůli svým krutým válečným zkušenostem (byl pilotem v Anglii). Nechce jít cestou násilí.

Z dramaturgického hlediska můžeme přiřknout ději kolem Ulriky vlastnosti obrazu, zatímco ději kolem verwolfů vlastnosti příběhu. Někdy se obě tendence mísí, což vytváří dramatické napětí (např. setkání Ulriky se Salome).

Závěrečný dialog mezi Salome a Ulrikou svědčí o Ulričinu dokončeném přerodu, proces jejího rozhodování nabývá na intenzitě a vyústí k jejímu rozhodnutí zachránit život nemocnému Erichovi.

Salome: Erich tu zůstane. Náš pochod by nevydržel. Dám ti zlato, uplat' za něj otce a zbytek schovej. Když se nevrátíme do Vánoc, zavez ho sama k mamince. Ať umře doma. Vezmi ho na saních, s tebou projde líp. V Bruntálu je taky klášter, kdybys tam chtěla....

Ulrika: Nevím.

Salome: Nechceš se pomodlit, Ulriko?

Ulrika: Tady?

Salome: To máš jedno, kde. Naposledy, Ulriko. Za zdar další cesty, aby tebe i Ericha anděl strážný ochránil¹⁰¹.

Přímá vazba dramatinizace na původní novelu je realizována v názvu i ve volbě postav, prostředí a událostí. S mnohovrstevnatostí předlohy se dramatička vyrovnala zakomponováním postav vypravěčů - galerií postav v prologu - jednotlivé postavy odkazují k dalšímu ději. Postavy navozují iluzi výtvarné galerie s tím rozdílem, že portréty předstupují před diváka samy se subjektivní obhajobou. Jejich promluvy směřují k souvislé výpovědi - jsou monologizované. Pro styl hry je charakteristická úspornost dialogů, jakási záměrná strohost zdůrazňuje věcnost bez emocí. Řeč postav inscenace naznačuje určitou budoucnost. Postavy zároveň ukrývají veškeré náznaky projevu citů.

Z hlediska vnějšího uspořádání můžeme rozpoznat dvě části inscenace dále rozčleněné do šestnácti obrazů, které představují jakousi jednotku zlomu v jednání: např. obraz Florián, verwolf, Mrtvá, Erich a další.

Vnitřní struktura dramatinizace podle principů moderního dramatu některé části pravidelné výstavby potlačuje. Příběh je rozvinut linií jednání od expozice přes kolizi a krizi, které nejsou jasně odlišeny, potlačena je peripetie i katastrofa. Moderní dramaturgický přístup nedodává konečné definitivní rozuzlení, proto se nedozvídáme, zda Poručík vůbec splnil své poslání zlikvidovat verwolfy. Jako rozuzlení je možno pokládat jeho promluvu v závěru. Závěrečnými monology postav tušíme zabití verwolfů jako vyřešení konfliktu. Rozuzlení je tak prezentováno zprostředkovaně z epilogu.

Scénografie přispěla k přesnému rozšíření významu hry - řešení konkrétního pohledu v konkrétním čase i prostoru. Jevištní prostor představuje konstrukce horského stavení, v přízemí je světnice Habigerovy usedlosti, na patře půda se slámou jako úkryt pro verwolfy. Scéna je oprostěna od všech zbytečných předmětů. Jediná místnost je zařízena jednoduchým selským nábytkem: masivním stolem se židlemi a masivní postelí.

¹⁰¹ Tamtéž, s. 42.

Scénografické řešení inscenace vycházelo z konkrétního prostoru, náznak okna může symbolizovat jak výhled na vrcholky Jeseníků, tak určitou předzvěst vize do budoucna.

Scéna v kostele a venkovní sekvence se odehrávají na forbíně. Jednoduché řešení odpovídá pocitům postav, působí značně stísněně, stroze, rázně, až úzkostně. Evokuje pocit nejistoty, samoty, odcizení i krutosti. Celkové řešení umožňuje významové proměny pomocí světla a herecké akce.

Jednoduchý oděv venkovanů i vojenské a církevní uniformy odpovídaly poválečnému období. Jako moderní prvek můžeme označit hudbu současné slovinské heavymetalové skupiny Laibach. Zvolená hudba podtrhla dramatičnost, umocnila atmosféru tragičnosti německými texty písní s tématem zrady, totalitní moci i svobody.

Recenze na inscenaci byly pozitivní, ocenily výběr závažného tématu s regionální působností. Inscenace na sebe upozornila na přehlídce regionálních scén České divadlo v Praze ohodnocením invenční práce režiséra Petra Štindla, který „se nerozpakoval charakteristické körnerovské vyprávění o verwolfech přitvrdit“¹⁰².

Körnerovo téma tragičnosti války a jejího dopadu na psychiku lidí se projevuje u všech postav známkami frustrace. Přesvědčivost hereckých úloh byla ovládaná s jistotou. Bohdana Pavlíková v postavě řádové sestry Salome rozhodně nebyla nositelkou klidu, míru a rozjímání. Pod její soucitnou maskou jsme pocítili skrytou záludnost. Postava Ulriky v podání Marie Vančurové nepostrádala individuální charakteristiku nejisté, uzavřené dívky, jejíž jednání v závěru svědčí o její osobnostní zralosti.

Obsazení Igora Bareše jako Poručíka bylo zárukou propracovanosti, přesvědčivě ukazoval polohu člověka traumatizovaného válečnými zážitky. Petru Komínkovi se podařilo velmi autenticky ztvárnit drsně jednajícího chalupníka Habigera. Jevišti dominovala i Olga Kaštická v roli živelné Tyldy. V postavách vraždou posedlých, a přesto zoufalých verwolfů se představili František Čachotský a Václav Vítek.

Jako divák mohu označit inscenaci jako **uhrančivé divadlo** a vyjádřit netradiční dojem z toho, co měla předat. Přesvědčivost hereckých výkonů byla důkazem jejich hlubšího vztahu k dané tematice regionu.

Inscenace Zánik samoty Berhof navazující na tradici regionálního dramatu *Ďábel* proti Bohu otevřela problém „hříchů“ střední Evropy a potvrdila, že pohled do zrcadla

¹⁰² ERML, Richard. Klasika po šumpersku. *Divadelní noviny*, 2. 5. 2011, s. 15. ISSN 1210-471X.

vlastní historie byl a je stále obtížnější. Tato inscenace znamenala pro sezónu 2008 - 2009 důležitý titul regionální dramatiky, který otevřel palčivé téma.

Zdánlivě odlehčenou podobu regionálního tématu nabídla o několik měsíců později inscenace o zábřežském rodákovi, který proslavil Československo daleko za hranicemi vlasti.

10.2 Eskymo je Welzl!

Životopisný příběh o zábřežském cestovateli, lovcí, zlatokopovi a náčelníkovi Janu Welzlovi přivedla na šumperské jeviště spolupráce dramaturga Ondřeje Elbela s autorem hry Martinem Františákem, uměleckým vedoucím a režisérem ostravského Divadla Petra Bezruče. Hra se stala součástí Františákových pokusů inscenovat "velké osudy." Postava Jana Welzla, k níž je soustředěna dramatikova pozornost, nás inspiruje přímočarostí a vyprávěním bojovníka, na které v dnešní době může divák pohlížet s nedůvěrou. Musíme však přiznat neuvěřitelnost Welzlovy pouti jak z hlediska dobových okolností, tak z hlediska všelijakých náhod, které mu jako posedlému samotáři pomohly k přežití.

10.2.1 Autobiografická fakta jako zdroj autorského textu *Eskymo je Welzl!*

Jako textové východisko pojal dramatik biografické dokumenty, osobní korespondenci, vzpomínky pamětníků a osobní vzpomínky v literární podobě a použil je k vlastní autorské výpovědi o reálném životě zábřežského rodáka Jana Welzla. Díky dobovým osobnostem i osobám redaktorů brněnských Lidových novin Bedřicha Golombka, Eduarda Valenty a Rudolfa Těsnohlídka¹⁰³ nabídl dramatik snazší porozumění Welzlovým osudům. Františák měl zkušenosti s textem opírajícím se o biografická fakta ze své inscenace o Petru Bezručovi v Divadle Petra Bezruče v Ostravě.¹⁰⁴

Františák v případě šumperské inscenace shromáždil dostatek materiálu k vytvoření osy částečně autentického příběhu. Jeho zájem o historii postavil text na reálných datech. Všechny literární vrstvy se nedaly realizovat, a tak ve výsledku některá fakta potlačil nebo modifikoval. Osa příběhu zohlednila fakta týkající se setkání Welzla s prezidentem Masarykem a jeho chotí, pobytu Welzla u Eskymáků, Welzlovy přednášky v Zábřeze, nedůvěry Zábřežských k jeho příběhům, dohody s redaktorem Lidových novin Bedřichem Golombkem o spolupráci, dobrodružné plavby v Tichém oceánu nebo rozloučení Welzla s Golombkem v Brně před zpáteční cestou na Sever v roce 1929.

Dramatik vybral ze zdrojů o Welzlovi jen některá životopisná fakta, protože mu záleželo především na tom, aby téma Welzlovy touhy po svobodě, píle nebo poctivosti vyplynulo analogicky z Welzlova jednání, názorů nebo vztahů. Autor mohl ze shromážděného materiálu volit příběh a charakteristiku postav - např. prezidenta Masaryka, Rudolfa Těsnohlídka, zábřežského hospodského, Bedřich Golombka a v neposlední řadě samotného Welzla: „Welzl byl chlapík střední postavy, avšak s mohutným břichem, na zádech batoh a v každé ruce kufr. Muž upoutal okamžitě pozornost.¹⁰⁵ Postavy mapovaly kolorit kapitalistické společnosti 30. let dvacátého století - období hospodářské krize.

¹⁰³ Rudolf Těsnohlídek roku 1926 upravil a vydal knižně sérii Welzlových dopisů pod názvem *Eskymo Welzl*.

¹⁰⁴ MOTÝL, Ivan, BALABÁN Jan: *Bezruč?!* Divadelní program. Činohra Divadla Petra Bezruče, premiéra. 8. 5. 2009. Ostrava: Divadlo Petra Bezruče, 2009.

¹⁰⁵ LOLEK, Ctibor. *Eskymo Welzl píše svým zábřežským přátelům*. In : *Severní Morava* 31 , 1976, č. 36, s. 10 - 12, ISSN 0488-5090.

Text se opíral o několik zdrojů: o podstatná i méně podstatná fakta z Welzlovbiografie¹⁰⁶, jeho osobní korespondenci s redaktorem Lidových novin Rudolfem Těsnohlídkem (kniha *Eskymo Welzl*, Praha, 1928), o další biograficko - cestopisné publikace - např. *Třicet let na Zlatém severu, Trampoty eskymáckého náčelníka, Ledové povídky* aj., o osobní Welzlovo vyprávění brněnským redaktorům Bedřichu Golombkovi a Eduardu Valentovi i přednášky nebo vyprávění očitého svědka, rakouského cestovatele Herberta Ticheho, který mnoho zdánlivě fiktivních údajů potvrdil.¹⁰⁷ Welzlovy životní osudy i zveřejnění jeho dopisů z let 1930 – 1931 doplnily a ujasnily epizody týkající se jeho setkání s T. G. Masarykem a jeho chotí (první dějství inscenace), nebo spolupráci s bratry Čapkovými (Karel Čapek napsal předmluvu k angloamerickému vydání Welzlových knih v Macmillianově londýnském nakladatelství), cestopisných poznatků a roviny osobní.

Příběh polárníka je všeobecně znám z vyprávění, která vyšla později knižně. Co z jeho knih nevyplývá, jsou některé záhady, autenticita Welzlova vyprávění a realita skutečného prostředí, kde pobýval: Aljaška, Yukon, Sibiř a Novosibiřské ostrovy.

Encyklopedické informace z knihy Martina Strouhala¹⁰⁸ zahrnují jednak informace již známé, jednak věci dosud nezveřejněné (např. stíhání Welzla z podezření daňových úniků nebo Welzlovo vlastnictví lodi Seven Sisters). Dramatický text byl vytvořen na podkladě ověřených historických skutečností – např. s Masarykem se Welzl setkal 29. 11. 1928, kdy prezident nevěřícně akceptuje poznatky o životě Eskymáků, a Welzl naopak vyjadřuje údiv nad jeho neznalostmi.

Oficiálně je redaktor Bedřich Golombek pokládán za spoluautora literárního zpracování vzpomínek Jana Welzla. Je velmi nesnadné najít ve Welzlově bibliografii, kam ještě sahají autentické zážitky a vzpomínky a odkud lze hovořit o literární úpravě nebo fikci. Zůstává faktem, že dílo vydané tiskem a přijaté čtenáři téměř na celém světě je dílo originální, objevné a Welzlovy geografické i antropologické objevy byly uznány odborníky. Česká literární kritika s výjimkou Karla Čapka zaznamenala Welzla až později, a to díky Těsnohlídkovi, Golombkovi a Valentovi. Arne Novák o Welzlovi napsal:

¹⁰⁶ MORÁVKOVÁ, Svatava, NOVÁKOVÁ, Anna. *Čtení o neobvyklých cestách Jana Eskymo Welzla*. Praha: Nakladatelství Paseka, 2003. 352 s. ISBN 80-7185-628-2.

¹⁰⁷ Strouhal Martin. *Svoboda pod bodem mrazu. Příběhy a záhady, které zanechal největší český polárník*. Štítý: Nakladatelství Pavel Ševčík - VEDUTA, 2009. 220 s. ISBN 978-80-86438-28-3.

¹⁰⁸ Tamtéž.

„Welzlovy knihy zastupují vzácnou odrůdu cestopisu humoristického.“¹⁰⁹

Zdroje rovněž zohledňují vztah Zábřežáků k Welzlovi - zejména domnělou nevěrohodnost jeho vyprávění a reakci na ně. Pro Františáka je možná nevěrohodnost Welzlova vyprávění nepodstatná a zdůvodňuje proč:

„Pro mě končí moderní potřeba vše hodnotit a promýšlet. Chci se jen zahřát, poslouchat a dívat se.“¹¹⁰

Autor dramatického textu Martin Františák charakterizoval osobnost Eskymo Welzla slovy:

„Když jsem se s fakty o něm setkal, připadalo mi to vše plné moravského pábení v duchu Hrabala a Cimrmana. Nikdo a nikdy se už nedozvíme, kde Welzl „bel“ a kde „nebel“. Víme jen, že chtěl být tam, kde se cítil svobodně.“¹¹¹

¹⁰⁹ NOVÁK, Jan Václav - NOVÁK, Arne: *Přehledné dějiny literatury české: od nejstarších dob až po naše dny*. Praha: Atlantis, 1995. 1804 s. ISBN 80-7108-105-1.

¹¹¹ FRANTIŠÁK, Martin. *Eskymo je Welzl!* Dramatický text divadelního archivu Divadla Šumperk s.r.o. Činohra Divadla Šumperk s.r.o., premiéra 18. 9. 2010. Šumperk: Divadlo Šumperk s r o. 2010. s. 13.

10.2.2 Analýza inscenace *Eskymo je Welzl!*

„Projdu – li , projdu, neprojdou – li ,neprojdou. Nemám kde jít zpatky, enem furt rovně na dalny sever. Já sem šel na daleke sever pěšky, poněvadž sem chtěl byt za polárníka a muj život v tech věčných pustinách dělat. Chtěl sem byt samotné a svobodné.... Já sem nechtěl bet už nic víc votročenej.“¹¹²

Hra *Eskymo je Welzl!* vznikla pro Divadlo Šumperk cíleně a na objednávku. Autor textu Martin Františák se v souladu se znaky autorské hry soustředil na volbu tvaru, kterým chtěl téma sdělit - volil dramaturgicko - režijní práci Františák obvykle specificky zužuje na stále totožná témata. Zajímá ho člověk žijící v dnešní době stejně jako člověk žijící v 19. století. Je věrný sociálnímu tématu i v náboženském rozměru. Jeho tvorba byla spjata brněnským Divadlem na provázku a s Divadlem Petra Bezruče v Ostravě, kde realizoval autorskou inscenaci *Bezruč?!* (prem. 8. 5. 2009).

Autor navázal na literární zdroje prezentované inscenací *Velký vandr* (prem. 1976)¹¹³ v brněnském Divadle na provázku. Jako první v českém kontextu pojednávala o postavě Jana Welzla. Šlo o inscenaci, kterou lze označit jako celek dílčích scén navazujících na sebe ostrým stříhem nebo spojujícím komentářem. Františák vytvořil dramatický text, jehož realizace byla založena na montážním principu ve složitě strukturovaném pitoreskním tvaru.

Svoji dramaturgicko - režijní práci Františák obvykle specificky zužuje na stále totožná témata. Zajímá ho člověk žijící v dnešní době stejně jako člověk žijící v 19. století. Je věrný sociálnímu tématu i v náboženském rozměru. Jeho tvorba byla spjata brněnským Divadlem na provázku a s Divadlem Petra Bezruče v Ostravě, kde realizoval autorskou inscenaci *Bezruč?!* (prem. 8. 5. 2009).

V dramatickém světě Martina Františáka je často ústřední postavou muž - osobnost ve své době i v prostředí nedosahující prestižního společenského uznání. Inscenace uvedené premiérově s odstupem jednoho roku (*Petr Bezruč* i *Eskymo je Welzl!*) mají shodné rysy - hrdinové, jejichž osudy inscenace sledují, jsou tajemnými osobnostmi svého regionu, disponují vytríbeným sociálním citěním, samotářským životem v ústraní. Dramatik volí téma lidského příběhu, klíčové postavy obou inscenací (*Bezruč* i *Welzl!*)

¹¹² FRANTIŠÁK, Martin. *Eskymo je Welzl!* Dramatický text divadelního archivu Divadla Šumperk s.r.o. Činohra Divadla Šumperk s.r.o., premiéra 18. 9. 2010. Šumperk: Divadlo Šumperk s r o. 2010. s. 16.

¹¹³ Inscenace *Velký vandr*, Divadlo Na provázku, režie: Peter Scherhauser, dramaturgie Zdeněk Pospíšil, Peter Scherhauser, v roli Welzla: Jiří Pecha.

přestávají být mrtvou modlou, symbolizují větší či menší protispolečenskou revoltu. Jejich odlišné osudy nejsou pro dramatika podstatné.

Shodným rysem inscenací je volba strukturální stavby - podoba volně spojených obrazů. Františákovi, dramatikovi a režisérovi v jedné osobě, umožňuje tato skutečnost, aby se stal organizátorem hlavních myšlenek i scénického prostoru. Dramatický text je obohacen jeho osobním postojem i individualitou náhledu.

Východiskem pro koncepci hry *Eskymo je Welzl!* byla inspirace regionální osobností - Janem Welzlem, českým polárním lovcem, zlatokopem, cestovatelem, jedním z největších dobrodruhů českého původu, který žil v arktických končinách od roku 1892 až do roku 1951. Františákův inscenační pokus odvážně komunikuje s geniem loci města Zábřeh, je dramatem o hledání osobní identity a vlastního místa v životě.

Zájem dramatika o historii postavil text na historické základy. Františákova snaha se od počátku soustředila na osobu Welzla, jehož příběh umožňoval odvinout další témata: téma zklamání, nesvobody, nedůvěry a touhy žít tam, kde se cítí svobodně.

Název *Eskymo je Welzl!* je příznakovým titulem, který podává předběžnou informaci o inscenaci a klíč k jejímu chápání. Jde o autentický projev záměru autora - poznání a přiblížení Welzla, regionální osobnosti, která přesáhla hranice kraje, země i kontinentu. Františákovi šlo o oživení tradice člověka, který odešel z rodné země, aby nebyl „zvotročené“ a mohl žít nezávisle a svobodně. Po více jako třiceti letech se vrací, aby zjistil, že se jeho vlast nachází v ještě nepříznivějších sociálních poměrech a národnostním útlaku. Cítil se ještě nesvobodněji. *Eskymo* je jednou z jeho přezdívek, mezi *Eskymáky* byl rovněž znám jako *Arctic Bismarck* nebo *Bear Eater*.

Text se stal prostředníkem sdělování skutečnosti nevzdělaného, prostého člověka se selským rozumem, který formuluje své jednoduché myšlenky i svůj úsudek na základě faktů, kterým úplně nerozumí. Text je složitější kompozicí některých běžně dostupných biografických prvků, přičemž nezdůrazňuje celistvost ani úplnost, ale zaměřil se na jednotlivé výrazné detaily podílející se na celkové výpovědi. Význam těchto detailů spočívá ve vytvoření vnitřního příběhu v souvislosti s příběhem Welzlova života. Text obsahoval přesnou představu tvaru některých obrazů.

Celý *Welzlův* fascinující životní příběh je koncentrován do poměrně jednoduchého děje kolem Welzlova návratu do rodné vlasti. Dějový rámeček představuje krátkou návštěvu klíčové postavy v prvorepublikovém Československu po 36 letech pobytu v arktických zemích. V prosinci 1928 se Welzl objevil v Praze, měl vazbu na bratry Čapkovy, mluvil do rozhlasu a absolvoval audienci u prezidenta Masaryka a jeho

manželky (Masaryka na Welzla pravděpodobně upozornil Karel Čapek, Welzl se setkal i se spisovatelem Eduardem Bassem).

V textu se prolínají dvě linie - reálná v přítomnosti a vzpomínková - prožitková rovina minulá. Děj není jednotný, obě základní linie prostupují a ruší dějovou plynulost. Těžiště spočívá v interpretaci doby a okolností, kdy Welzl společně s redaktory Lidových novin Těsnohlídkem a zejména Golombkem sepisovali paměti. Hra nesleduje Welzla v souvislém příběhu, ale má podobu volně spojených obrazů

Osoba Jana Welzla je pojednána ve více vrstvách: jako zábřežský občan, objekt zájmu prezidenta Masaryka, náčelník Eskymáků, arktický cestovatel, subjekt neuvěřitelných příhod, mystifikátor, kritik kapitalistické nerovnosti, člověk toužící po svobodě a nezávislosti. Témata vyjádřená slovy - dlouhé putování, severní točna, příroda, můj domov, svoboda a volnost mají obecnější platnost. Bylo znamenitou volbou, že zážitky a příhody byly co nejosobnější a nejkonkrétnější. Díky tomu došlo k vymezení důležitých okamžiků Welzlova života: setkání s Masarykovými, život mezi Eskymáky na Novosibiřských ostrovech, vztahy při pobytu v Sibírii, pobyt u Golombků v Brně a podobně. Výslednicí je charakterizace Welzlova momentálního životního pocitu a postoje v průběhu krátkého časového úseku.

Tématem hry nebyla jen deklarace výjimečné osobnosti, ale i polárníkovo střetávání se s nedůvěřivým "čecháčkovstvím", které nebylo ochotno přijmout člověka vymykajícího se trendům doby. Welzlův hodnotový systém byl neslučitelný s hodnotami společnosti, do které se po mnoha letech vrací. Welzlovo zklamání z reakce okolí dokládají slova z jeho dopisu:

„Při krátké návštěvě Československa jsem upadl do spárů krvežíznivých a hrabivých hyen, které chtěly být z mé krve a potu.“¹¹⁴

Z hlediska tématu šlo rovněž o reflexi osobních a společenských situací: například hovory o vlastních pocitech, vzpomínkách (na lovu s Emersonem), důvěrné zpovědi (obraz Golombek zapisuje), pocity neporozumění (Zábřeh - přednáška). Situace nejsou dále rozvíjeny. Figury se nevyvíjejí v čase.

¹¹⁴ Citace z dopisu americkému eskymologovi ze dne 12. 8. 1934 – osobní korespondence uveřejněná v knize Martina Strouhala Svoboda pod bod mrazu.

Dramatický čas se vztahuje k Welzlovu pobytu v Československu, tj. období prosinec 1928 - březen 1929 v časové posloupnosti.

Významnou roli hraje v dramatu prostorové určení. V přítomné linii se jedná o interiéry (Masarykova pracovna, hostinec U Morávků v Zábřeze, jídelna u Golombků v Brně), ve vzpomínkových střízích pronikají situace ven - svázanost s exteriérem souvisí s motivem volnosti a neomezených možností v arktické přírodě. S prostorem se pojí systém oddělených a diametrálně odlišných světů, v nichž se Welzl pohyboval. Vnitřní prostředí klíčovou postavu svazuje, necítí se přirozeně, má jiné etické normy, než jsou obvyklé. Dějišť je mnoho, např. audienční prezidentský sál, obchod ve zlatokopecské vesnici, Novosibiřské ostrovy - všechna tato místa se stala součástí osudů hlavního hrdiny.

Děj je zobrazován tak, jak se odehrává ve Welzlově současnosti. Stříhy a flashbaky, které proudí v podvědomí hlavní postavy, situují děj do vzpomínek. Hra je koncentrována na Welzlovu osobnost a jeho prožitky. Ve vyprávění absentuje dominantní konflikt. Střídají se příběhové linie spojené s ústřední postavou. Útržky vzpomínek v jednotlivých scénách jsou přiměřené navzdory vypravěčskému potenciálu hlavní postavy.

V úvodní sekvenci audience nevzdělaného Welzla u profesora Masaryka Františák uplatnil absurdní prvek, který vyplynul z Welzlova upřímného údivu nad Masarykovými neznalostmi života v polárních krajích. Komičnosti přispěla jazyková stylizace - svérázný způsob Welzlova vyjadřování s prvky zábřežského dialektu v kontrastu se spisovným vyjadřováním Masarykovým. Navíc Welzlovo chování a řeč ani nerespektovaly společenské normy, rovněž jeho argumentace byla absurdní. Nenechal se v žádném případě omezit ani prezidentským protokolem. Uměl svým znamenitým vypravováním a mnoha konkrétními příklady zaujmout i Masaryka:

„Tak jak vy ste tu náčelník pane prezidente, já su náčelník tam na severní točně.“¹¹⁵

Na Masarykovu otázku, proč odešel před třiceti lety z vlasti na tak dalekou cestu, odpovídá:

¹¹⁵ FRANTIŠÁK, Martin. *Eskymo je Welzl!* Dramatický text divadelního archivu Divadla Šumperk s.r.o. Činohra Divadla Šumperk s.r.o., premiéra 18. 9. 2010. Šumperk: Divadlo Šumperk s.r.o., 2010. s. 3.

„Nezlobte se, ale ja sem se tu cítil zotročené... myslím také, že Země je příroda a každá živá duše má právo na ni žít a po ni chodit. Příroda nam tu Ziem dala pro všechny a proto já sem před třiceti rokami odcestoval do Sibirie. Tam je můj domov! Tu už není. Tady v Československu sem se cítil zotročeněj.“¹¹⁶

Tato Welzlova výpověď zdůrazňuje sociální téma - tradici Františákových her (shoda s inscenací Bezruč?!).

Audience u Masaryka měla pro Welzla pozitivní hodnotu, posílila jeho sebevědomí. Dokonce se „přeli, kdo ovládá více jazyků“. Zvítězil Welzl díky znalostem eskymáckých nářečí. Můžeme vysledovat jistý respekt k osobnosti prezidenta. Fotografie Masaryka, kterou Welzl obdržel při audienci, si odvezl s sebou do Dawson City.

V syžetu lze určit významové kontrastní roviny: rovinu Welzlovy nesvobody, nedůvěry, pocitu sociální nespravedlnosti i národnostního útisku v době pobytu v Československu a kontrastní rovinu Welzlovy volnosti, svobody, nezávislosti, společenského postavení (náčelník Eskymo) a respektu v arktických krajích. Dochází k prolínání subjektivní roviny a roviny cestopisných poznatků.

Pro drama jsou významově podstatné dramatické postavy: Welzl, Revírník a Golombek, další postavy jsou epizodní. V inscenaci vystupují rovněž dobové osobnosti - Masaryk a osoby redaktorů. Další postavy (hospodský, Black Mike, Emerson, Eskymačka, Golombková aj.) ilustrativně zobrazují rozmanité typy lidí. Svými výpověďmi prezentují svůj postoj k Welzlovi. Nevyvíjejí se v čase a situace, v nichž vystupují, nejsou dále rozvíjeny. Postavy mapují kolorit společnosti v určité historické době.

Postava Eskymo Welzla představuje nepřiliš obvyklý jevištní typ - podsaditého bodrého muže, který bez zábran vypravuje a odpovídá na dotazy prezidenta i jeho ženy. Vyprávěním různých historek hlavní postava sděluje, že je obyčejný nestudovaný člověk, z jeho jednání (boj s dravou zvěří, probíjí se hustými pralesy) vyplývá jeho odvaha a cílevědomost. Zdařilo se mu překonat prvotní pocity úzkosti, samoty a strachu:

„Je mi zima, strašlivá zima, jsem sám....“¹¹⁷

¹¹⁶ Tamtéž, s. 5.

¹¹⁷ Tamtéž, s. 8.

Osobnostně byl Welzl zatrpklý introvert, který sice uměl poutavě vyprávět, ale často si realitu svých příběhů příkrášloval. Jeho vnitřní svět je rozpolcen tím, že není schopen přesvědčit veřejnost svými argumenty. Důležitou roli v jeho charakteristice hraje skutečnost, s jakou působil na postavy jiné (Masaryk, Golombek, Revírník). Do nevstřícného, netolerantního prostředí rodného města vnáší Welzl bezprostřednost a přímočarost.

Welzla zastihneme v určité bilanční fázi. Významným momentem Welzlova pobytu v Československu je prezentace jeho zážitků na veřejnosti a to, že je zklamán nedůvěrou, postojem a ziskuchtivostí lidí, se kterými se setkal. Označuje je za "krvežíznivé a hrabivé hyeny."¹¹⁸

Welzl se na veřejnosti prezentoval nevěrohodně, mnohá jeho tvrzení zpochybňoval i samotný Těsnohlídek. Byl frustrován přístupem okolí i nedostatkem peněz, svůj vnitřní konflikt chtěl vyřešit definitivním odchodem z rodné země. Nebyl schopen žít v zemi, kde se necítil svobodně.

Během čtyř měsíců v Československu se Welzl vnitřně sebeuvědomí, dotvoří svůj postoj ke skutečnosti. Za pobytu v rodném Zábřeze i přes negativní postoj místních občanů pořádá přednášky. Potřebuje si obstarat finanční prostředky na zpáteční cestu. Ostré osočování, že odkudsi přivandroval a dělá z lidí „hňupy“, přijímal v klidu, s dobrosrdečným úsměvem. Svoje působení ve městě ještě zintenzivnil, jeho jednání se může zdát naivní, až jemně absurdní. Nic v tomto ohledu nepoukazovalo na člověka s introvertními rysy se sklonem k depresivním projevům v chování¹¹⁹.

Welzlovy motivy pocitu nesvobody, nepřijetí, netolerance jsou vrstveny v dalších souvislostech. Útěk od reality kapitalismu ve stádiu hospodářské krize je pro polárníka jediným řešením. Uvědomuje si deformaci společnosti, kterou kdysi dobrovolně opustil a do níž se dobrovolně vrátil.

Dialog mezi Golombkem a Welzlem v závěru inscenace svědčí o Welzlově deziluzi:

Golombek: Co myslíte, uvidíme se ještě někdy?

Welzl: Ne!! Já už tam beztak zvostanu.

¹¹⁸ Citace pochází z dopisu americkému eskymologovi v roce 1934.

¹¹⁹ Strouhal, Martin. *Svoboda pod bodem mrazu. Příběhy a záhady, které zanechal největší český polárník Jan Eskymo Welzl*. Štítý: Nakladatelství Pavel Ševčík - Veduta. 2009. ISBN 978- 80-86438-28-3.

Golombek: Není Vám smutno?

Welzl: Smutno? Co?

Cha! Kamaráde, měl jsem Vás rád, chlapče. Rád jsem tě měl. Dals mě vydělat peníze, pomohli jsme jeden druhému – ale až vlak vyjede ze Židenic na Sever, už na tebe nebudu myslet. Sbohem!!¹²⁰

Jevištní děj inscenace je rozčleněn do 16 obrazů. Příběhy jsou uzavřeny samy v sobě a teprve ve svém celku skládají jeden životní osud, na jehož konci je smutek a roztrpčení. Hlavní postava se pohybuje uprostřed i na okraji společenství ostatních. Povaha dění na jevišti usilovala o iluzi. Welzlovy vstupy mají spíš charakter vzpomínek, představy nebo komentáře jedné postavy adresované sobě a vyprávěné bez nutnosti. Některé Welzlovy repliky jsou realizovány v rámci probíhající situace. Welzlovy vstupy nabývají jiné podstaty, když například vyvolává názvy míst, kudy projíždí. Jako by v tu chvíli bez oslovení informoval diváka, kudy všude procházel.

Františák v textu refrénovitě připomíná postavy redaktorů Těsnohlídka a Golombka. U Těsnohlídkova oslovení Revírník využil intertextuální prvek jako odkaz k literární postavě z Těsnohlídkovy prózy Liška Bystrouška. Mezi Welzlem a Revírníkem můžeme vycítit určité napětí. Revírník svým postojem i jednáním přispíval ke znevěrohodnování Welzlových informací:

Revírník: Ty si myslíš, že si odněkud ze světa přivandroval a z nas budeš dělat hňupy! Myslím, žes nikde nebyl.

Welzl: A když paní Revírníková tancuje pomalu, tak ju kopnou do řitě a ona pokořená a celá špatná ide sama domu do smradlavy díry kojit děcka nebo psy.

Revírník: Dem dom! Nikde nebel! Jak nijakej chlipné cirkusák z hampejzu nás obelhal¹²¹.

Welzl jako neobvyklý jevištní typ je ve všech svých rolích sám sebou. Uvěříme mu tento charakter včetně jeho rozdílných životních zkušeností. Realizovat Welzlovu bezprostřednost znamenalo, aby titulní postava vystupovala jako neherec. Význam postavy

¹²⁰ FRANTIŠÁK, Martin. *Eskymo je Welzl!* Dramatický text divadelního archivu Divadla Šumperk s.r.o. Činohra Divadla Šumperk s.r.o., premiéra 18. 9. 2010. Šumperk: Divadlo Šumperk s.r.o., 2010. s. 32.

¹²¹ Tamtéž, s. 17.

Eskymo Welzla vyplynul z podstaty Františákovy koncepce - vznikala simultánně s tím, jak vznikala v životě. Představitel dramatické postavy herec Ondřej Brett v souladu s Františákovým viděním Welzla nekarikoval, spíše heroizoval. Hrál suverénně i s patřičnou dávkou neotesanosti. Tomáš Krejčí v roli Masaryka působil velmi autenticky.

Postava dalšího brněnského redaktora Bedřicha Golombka (na jevišti herec Petr Komínek) vstoupila do děje setkáním s Welzlem v Zábřeze, když se domlouvali na konkrétní literární spolupráci. Ve srovnání s Revírníkem (Těsnohlídkem) jedná Golombek otevřeně, vyjadřuje dokonce Welzlovi soucit:

„Vy jste chudák, sám potřebujete peníze.“¹²²

V závěrečném obraze dochází mezi Welzlem a Golombkem ke sporu o autentičnost Welzlova vyprávění. Welzl tvrdí, že za peníze si může některé věci i přikrášlit.

Inscenace končí obrazem Welzlova odjezdu z brněnského nádraží. Dal Československu jasně najevo, že jeho touha po svobodě je silnější. Chtěl zážitky z Československa vytěsnit. Nechtěl se svým zklamáním více zaobírat.

Františákův dramatický text lze označit jako důmyslně prokomponovaný text s několika postavami a proměnami prostředí. Jedná se o nekonvenční divadelní výpověď o skutečné události - pobytu Jana Welzla v Československu - metodou „uvolnění“ dramatického textu: omezením fabulační výstavby děje, kauzálního řazení motivů, jistou otevřeností dramatu.

Osobitost inscenaci dodává volba jazyka - nespisovná podoba češtiny, vybočení z jazykové normy lze zaznamenat u všech postav kromě prezidenta a jeho manželky i u redaktora Golombka, ti hovoří spisovně. Zábřežským nářečím hovoří i Revírník, emocionální promluva postav je založena na porušení správného slovosledu.

Jedinečnost Elblovy režie spočívala v důrazu na výtvarnou kompozici a složku hudební. Významnou vjemovou složkou byla hudba Norberta Lichého - při Welzlových vzpomínkách a snění magicky manituovská s názvukem věčných lovišť, jindy parafrázovala píseň Internacionálu jako odkaz k české stádnosti.

Originální scénografie korespondovala s originálním dějem: jeviště vypadalo jako ledová kra, scéna byla zkosená a v ní byly vyřezány otvory. V otvorech se odehrávaly obrazy mezi Eskymáky, na Aljašce nebo v „současnosti“. Volbou scénografie se téměř

¹²² Tamtéž, s. 18.

neměnilo dekorace, a tak byl zajištěn plynulý děj. V inscenaci šlo o to, aby zážitek nebyl primárně vyvolaný textem, ale vizuálními a akustickými vjemy. Výtvarnou kompozici doplnilo několik druhů kostýmů Marka Cpina. Kovbojské oblečení aljašských zlatokopů střídali Eskymáci oděni do kožešin s kapucí, lidé v Československu nosili dobové civilní oblečení. Hlavní hrdina měl kromě civilu kožich a beranici.

Dramatizátor a režisér Martin Františák se Welzlem zabýval i po realizaci šumperské inscenace slovy:

„Čím více je charakter vnímaného člověka hlubší, tím se nad ním zamýšlíme déle a detailněji. Nad Eskymem radostně bádám stále. Když jsem se s fakty o Eskymovi setkal, připadalo mi to vše moravské pábení, poté přicházelo uhrančivé vyprávění v duchu Hrabala, Cimrmana. Nikdo a nikdy se už nedozvíme, kde bel a nebel. Víme jen, že chtěl být tam, kde se cítí svobodně a v objetí božím, že v našem světě tomu chlapovi dobře nebylo, a proto šel dál a dál.“¹²³

Recenzent Jiří Pavel Kříž hodnotí:

„Františák zdůraznil v nové verzi dramatizace záznamů Eskymákových dobrodružství z per lidovkářů Rudolfa Těsnohlídka, Eduarda Valenty a Bedřicha Golombka polárníkovo střety se zapšklým čecháčkovstvím a tupou americkou byrokracií. Eskymáckým náčelníkem Novosibiřských ostrovů se mohou chlubit jen Češi.“¹²⁴

Kříž oceňuje uvedení regionální inscenace v Divadle Šumperk s odlehčeným příběhem, ale vážným tématem - o touze žít tam, kde se člověk cítí volně.

¹²³ ELBEL, Ondřej. Martin Františák. *Eskymo je Welzl!* Divadelní program. Činohra Divadla Šumperk s.r.o., premiéra 18. září 2010. Šumperk: Divadlo Šumperk, 2010.

¹²⁴ KŘÍŽ, Jiří P. Čech náčelníkem na Zlatém Severu.: Recenze *Eskymo je Welzl!*. *Právo: Kultura*. 12.10.2010, roč. 20, č. 235.

Dramaturgické i režijní zkušenosti z práce při inscenaci *Eskymo* je Welzl! Ondřeje Elbela pravděpodobně vedly na cestě k typově obdobnému tématu – k autorské realizaci hry o významných léčitelích kraje.

10.3 Voda není víno a Priessnitz není Schroth

Inscenace Voda není víno a Priessnitz není Schroth je dalším inscenačním titulem, který čerpá z historie kraje. Jde o hru, která rekonstruuje historická fakta vztahující se k osobnostem zakladatelů vodoléčby na Jesenicku - Vincenze Priessnitze a Johanna Schrotha a k jejich extrémním léčebným metodám.

Životopisný příběh dvou mužů, který Elbel napsal na míru souboru Divadla Šumperk, tak rozšířil rejstřík úspěšných pokusů inscenovat osudy výrazných osobností kraje. Navazuje tak na starší inscenace, které se věnovaly regionálnímu tématu.

10.3.1 Faktografický materiál jako zdroj dramatického textu *Voda není víno a Priessnitz není Schroth*

Autorská výpověď Ondřeje Elbela je podstatou hry s regionální tematikou *Voda není víno a Priessnitz není Schroth*. Jedná se o polodokumentární autorskou hru s prvky situační a slovní komiky, jejíž nevýrazný dramatický děj je koláží epizod dvou významných regionálních osobností: vodního lékaře Vincenze Priessnitze v Lázních Jeseník a bývalého vojenského zvěrolékaře Johanna Schrotha v lázních Lipová – lázně.

Elbel jako autor dramatického textu měl k dispozici odborné publikace léčebných metod obou protagonistů, zejména podrobnosti Priessnitzovy metody, svědectví a fakta z Priessnitzovy pozůstalosti a z pozůstalosti jeho zetě Jana Rippera, hejtmana c. k. rakouské armády. Ripper dal podnět učiteli Josefu Reineltovi k sepsání knihy o Priessnitzovi. Dalšími zdroji mohly být dopisy významných pacientů na Gräfenbergu včetně Gogola.¹²⁵ O poměrech v Gräfenbergu informuje dopis divadelního kritika Jana Krasoslava Chmelenského obrozeneckému básníkovi Františku Ladislavu Čelakovskému z roku 1838, který potvrzuje důvěru pacientů k léčbě:

„Stal se ze mne veliký piják: neboť denně 18 i 20 žejdlíkových sklenic vody vypiji. Čujete oučinky Gräfenbergu, jen 2 hodiny odtud vzdáleného. Proč tu vodu piji? Jen proto, že mi Priessnitz pravil, že mi svědčit bude, a ona mi v skutku svědčí. Člověk musí jen Priessnitze a Gräfenberg vidět, a pak bezděky k němu důvěrou se poutána cítí. Není nic skromnějšího nad Priessnitze. Všecko se mi tam líbilo, jen jídlo ne - ach to je veliká bída. To mlíko s marcipánem, ta nechutně připravená jídla, a zas mlíko a voda - on ale divotvorce, a knížata i hrabata jedí mlíko s marcipánem. Byty jsou z většího dílu cikánské skryše, ostávají v hnízdech pod střechou přepažených.“¹²⁶

Zajímavé a podnětné jsou textové analogie literárního díla a osobní korespondence německého dramatika Heinricha Laube (*Die Saison in Gräfenberg*) a Nikolaje Vasiljeviče Gogola, kdy oba shodně zmiňují význam vody při léčbě, význam koupelí, dále pak si všímají Priessnitzovy osobnosti, společenského klimatu v lázních i

¹²⁵ FICEK, Viktor. Ke Gogolovu pobytu v lázních Jeseníku. In *Slezský sborník 49 - Acta Silesiaca*, č. 9. 1951, s. 347 – 350. ISSN 0037-6833.

¹²⁶ ČELAKOVSKÝ, František, Ladislav. *Sebrané spisy*. Praha: Národní bibliotéka, 1877. 370 s. ISBN 80-7215-239-4.

dopravy do Gräfenbergu - většina těchto motivů byla v dramatu reflektována. Gräfenberské koupele třicátých let minulého století líčí Laube slovy:

„Koupele jsou zřízeny těsně u domu a jsou nepřetržitě naplňovány horskou vodou z potrubí a rýn, jsou tedy pořád hezky ledové a čerstvé.“ Gogol v jednom svém dopise zdůrazňuje, že jeden pacient *„ přijel do Gräfenbergu v nejhanebnější dobu: na horách sníh, chlad, deště. To však je Priessnitzovi úplně lhostejné. “*

Výše uvedené zdroje k biografii Vincenze Priessnitze uvádějí, že se narodil v roce 1799 v osadě Gräfenberg a už jako mladík pozorováním zjistil léčivou schopnost studené vody. I když byl bez vzdělání, dokázal svoje poznatky úspěšně aplikovat, metodu popsal takto:

*„ Myšlenka mi přišla jako sama od sebe a celý můj postup se znenáhla vyvíjel. Záhy jsem poznal, že ve vodě musí být skryty oživující a posilující síly. Když jsem později při mnoha příležitostech viděl, že zraněná zvířata vyhledávají vodu a v ní se koupou, napadlo mě, že totéž může dělat dobře lidem. “*¹²⁷

Dramatický text zužitkoval některé dobové informace o obou protichůdných léčitelských postupech i dosažených výsledcích. Priessnitz stál v roce 1822 v čele prvního vodoléčebného ústavu na světě. Po mnoha těžkostech, ale i úspěších císařská komise roku 1837 stvrdila oficiální vznik Priessnitzových lázní v Gräfenbergu. Počet pacientů se zvyšoval a Priessnitz byl na vrcholu slávy. V roce 1846 udělil rakouský císař Ferdinand Vincenzovi Priessnitzovi Zlatou občanskou záslužnou medaili První třídy, takové ocenění nikdo ve Slezsku do té doby nezískal. V roce 1851 ve věku dvaapadesáti let Priessnitz umírá. O jeho metodě bylo napsáno přes čtyři sta knih v mnoha jazycích.

Další extrémní metoda léčby měla své kořeny v Lipové, jejím propagátorem byl Priessnitzův spolužák, podle některých zdrojů dokonce bratranec, Johann Schroth. Jeho metoda spočívala v omezeném přísunu tekutin a stravy. Později metodu obohatil mokřými zábaly, dietní systém přikazoval suché dny půstu a pitné vinné dny. Schroth sám byl velkým milovníkem vína, byl přezdíván žemlový nebo vinný doktor.

¹²⁷ ELBEL, Ondřej. Ondřej Elbel. *Voda není víno a Priessnitz není Schroth*. Divadelní program. Činohra Divadla Šumperk s.r.o., premiéra 29. října 2011. Šumperk: Divadlo Šumperk, 2011.

Metody obou vsadily na samouzdravovací schopnost organismu. Mezi oběma léčiteli panovala značná rivalita a konkurenční boj, vzájemně zpochybňovali svoje metody, jejich spory byly přenášeny i na jejich příznivce.

Za nejvýznamnějšího Priessnitzova pacienta byl pokládán ruský spisovatel Nikolaj Vasiljevič Gogol. Sám před svými návštěvami Gräfenbergu sbíral informace o léčbě, až se rozhodl a dva roky po sobě (1845 a 1846) absolvoval léčbu (výchozí situace hry).

Zajímavým zdrojem se mohly stát postřehy o Priessnitzovu zevnějšku, které zmiňuje básník Laube ve svém osobním dopise:

„Je to štíhlý muž v obnošeném černém fraku. Měl něco dobromyslného v obličejí, jeho uvítání bylo důvěřivé, byť mluvil málo. Zná dobře lidské tělo a vodoléčbu vyzkoušel u tisíce různých případů.“¹²⁸

Rovněž Gogol potvrzuje Priessnitzův vzhled v dopise svému příteli Danilovskému:

„ Kromě toho, že voda dělá u něj divy, má tak pronikavý pohled, že hned pozná neduh. Tento člověk vládne vodou jako Napoleon vojáky....“¹²⁹

Oba léčitelé se nesmazatelně zapsali do svého regionu. V Jeseníku v současnosti fungují Priessnitzovy léčebné lázně a. s. , lázně v Lipové dnes provozuje společnost jménem Schroth s.r.o.

¹²⁸ Tamtéž, s. 2.

¹²⁹ SKUTIL, Jan: *Nikolaj Vasiljevič Gogol a lázně Gräfenberg*. In Sborník Krajského Vlastivědného muzea. Olomouc: Krajské vlastivědné muzeum, 1955, s. 195 -210. ISSN 1214-6498.

10.3.2 Analýza inscenace *Voda není víno a Priessnitz není Schroth*

„*Koho bůh miluje, tomu dovolí žít v Jeseníkách.*“¹³⁰

Svou autorskou hrou Ondřej Elbel reagoval na současné trendy moderního divadla a zároveň navázal na linii dramatu s regionální tematikou. Dějová linie je klidná, bez zvrátů, důsledkem soběstačnosti konverzace je scénický i dramatický minimalismus s citem pro absurditu, která většinou vyplývá z nesourodosti dvojice léčitelů a dění kolem nich.

Elbel vytvořil dramatický text, v němž využívá kombinace nesourodých stylů - jde o komediální koláž s prvky situační a slovní komiky. V autorském typu inscenace bývá koláž prvků koncipována v celek s přihlédnutím k dramaturgickým zásadám souvisejícím s psychologickým vnímáním a propojením s tématem. Jistá roztržitost redukováné dějové linie znemožňuje soustředění hry na jeden princip, styl i interpretaci. Teoretik Zdeněk Hořínek spatřuje za takovou roztržitostí ideu, určitý celek prvků.¹³¹

Prvky autorské dramatiky - nekauzální spojitosti - nepřímě reflektují skutečnost. Elbel vytvořil "možné" modely skutečnosti, přičemž námět je čerpán z historické reality - vychází z dobových dokumentů a informací biografické literatury o osobnostech Priessnitze a Schrotha.

Text bez výraznějšího dramatického děje předkládá režim jednoho léčebného dne v lázních Gräfenberg z pohledu pacientů, léčitelů a zaměstnanců v rovině přísných pravidel, která jsou překračována, a v rovině společenského a politického symbolu.

Při textové analýze vyplývá, že v dramatu šlo o vystižení momentálních životních postojů, názorů a prožitků v rozpětí běžného léčebného dne. Jednotlivé situace odpovídají fázím režimu pacienta: informovanosti o zásadách Domácího řádu, osobní Priessnitzovy pokyny, setkání s ostatními pacienty na Gräfenbergu, diskuze pacientů o účinku léčby, osobní volno - výlet do Lipové, konfrontace názorů v hospodě, smíření obou léčitelů.

¹³⁰ ELBEL, Ondřej. *Voda není víno a Priessnitz není Schroth*. Dramatický text divadelního archivu Divadla Šumperk s.r.o. Činohra Divadla Šumperk s.r.o, premiéra 28. října 2011. Šumperk: Divadlo Šumperk s.r.o., 2011. s. 2.

¹³¹ HOŘÍNEK, Zdeněk. *Divadlo mezi modernou a postmodernou*. Praha: Nakladatelství Studia Ypsilon, 1998. 207 s. ISBN 80-902482-3-3.

Dramatický čas reflektuje měsíční léčebný pobyt Nikolaje Vasiljeviče Gogola v Gräfenbergu ve dnech 23. srpna až 23. září 1848 - v inscenaci byl zredukován na průběh jednoho dne, který Gogol - pacient - absolvoval. Téma, které tuto událost přesahuje, dává tedy Gogolovu pobytu širší platnost.

Dramatickým prostorem inscenace je interiér lázní Gräfenberg, lázní v Lipové a neutrální prostor hospody, kde se osazenstvo obou lázeňských míst střetává.

Drama nastoluje základní téma zživotnění významných regionálních osobností, jejich léčitelský věhlas, podává zároveň obraz společenského koloritu Jesenicka 19. století s aktualizací prvky. Od hlavního tématu se odvinulo několik témat s vedlejší, obecnější i aktuálnější platností - téma cílevědomosti, vojenské kázně, sebekázně, furiantské zatvrzelosti a konkurenčního boje. Témata slouží k demonstraci a polarizaci stanovisek klíčových postav. Polaritou svých postojů a postojů Priessnitzovců a Schrothovců je dotvořen dramatický prostor a napětí svého druhu. K polarizaci léčitelů slouží i polarizace přístupů k léčbě Gogola (Priessnitzův pacient) a Berjatinského, Gogolova přítele (Schrothův pacient).

Tématem inscenace je rovněž odkaz na furiantství obou postav léčitelů - na české furiantství obecně. Oba nekompromisně prezentují své názory, aniž by připustili pravdu o svém možném šarlatánství. Kromě hlavní linky furiantství při prosazování „své pravdy“ nabízí drama téma respektování či nerespektování odborně neověřených metod léčby bez odpovědnosti za výsledek. Priessnitz i Schroth byli posedlí svými postoji, odmítali jakoukoliv pochybnost. Kdo jim nevěřil, musel z léčby odejít.

Z hlediska tématu šlo dramatikovi o vystižení pevně stanoveného denního režimu při léčbě pacientů. Vnější materiálem byla sebevýpověď nebo reflexe lidských situací z hlediska nutnosti dodržování platných norem Domácího řádu při Priessnitzově léčbě, konkurence Schrothova léčebného postupu nebo hovorů o vlastních pocitech, prožitcích, představách, pochybách a pozitivním či negativním přístupu k životu.

Dramatický děj je nevýrazný, historiky a fragmenty příběhů jej neposouvají. Jedná se o příběh bez jednotné fabule, koláž je poskládána ze střípků příběhů jednotlivých postav. Prostředníkem jednotlivých fragmentů děje je ruský spisovatel Gogol.

Elbel nechal nést děj dramatickými postavami: vodním lékařem Priessnitzem, jeho pacienty Gogolem, Štětinou, Plukovníkem, Hraběnkou, lázeňskou pomocnicí Igorem, vinným doktorem Schrothem, přítelem ruského spisovatele Gogola Berjatinským, Priessnitzovými a Schrothovými stoupenci nebo odpůrci

Nefabulační kompozice dramatického textu je strukturována jako řetěz etud, které jsou zdrojem témat a příběhů. Jednotlivé epizody příběhu postihují příjezd Gogola na Gräfenberg, konflikt s Igorem, Gogolovo postupné osvojování si Priessnitzových zásad, jeho setkání s ostatními pacienty, konfrontace metod léčitelů, konflikt Priessnitzovců a Schrothovců v hospodě, finální smíření Priessnitze a Schrotha na pozadí tragické sebevraždy Plukovníka.

Zásadní roli hraje dialog, a to jako metoda tvůrčího procesu i jako princip komunikace s divákem. Charakter promluv je založen na principu rovnosti (Gogol - Berjatinský), nadřazenosti (Priessnitz - Gogol) nebo psychologických vztahů (Plukovník - Štětina - Hraběnka). Významy vznikaly ve vzájemné závislosti, v některých případech se jednalo o zvýrazněnou dialogickou závislost (Kněz - Štětina).

Uvedení jednotlivých motivů a motivačních komplexů - osobnostní protikladnost, polarizace metod, přístup klientely k Priessnitzovým metodám léčby, furiantská obhajoba pravdy a jiné - jejich souvislost a dobré zapadání do tvaru dramatu svědčí o dostatečné motivaci. Některé motivy (sepětí s přírodou, sebekázeň, sebestřednost, podřícenost aj.) byly dále rozvíjeny. Ve hře je možno rozlišit více valérů a podtextů, které se klenou nad prvotním textem a mají charakter jevištních obrazů.

Výchozí groteskní situace, kdy je Gogol jako nejvýznamnější lázeňský pacient striktně upozorněn řadovým zaměstnancem na dodržování zásad léčby, spouští další spisovatelovo jednání:

Igor: Sundat! Sundejte si ty punčochy!

Gogol: Co si to dovoluujete? Víte, na koho křičíte? Já jsem básník, umělec a Rus! Mě všude vítají s úklonou a dary. Au! Moje hlava, to je kvůli Vám.¹³²

Spisovatel nakonec slibuje, že se v léčbě podřídí, že bude respektovat jakkoliv z jeho pohledu iracionální nařízení. Tento začátek je nepřímým předznamenáním významu dalších svérázných metod obou léčitelů. Pacienti, vesměs zhýčkaná šlechta, museli v rámci léčby manuálně pracovat kvůli tzv. přeladování organismů, impuls chladných koupelí podle Priessnitze stimuloval hormony.

¹³² ELBEL, Ondřej. *Voda není víno a Priessnitz není Schroth*. Dramatický text divadelního archivu Divadla Šumperk s.r.o. Činohra Divadla Šumperk s.r.o., premiéra 28. října 2011. Šumperk: Divadlo Šumperk s.r.o., 2011.

Gogol od svého příjezdu na Gräfenberg vystupuje navenek sebevědomě. I přes tuto skutečnost je poměrně psychicky labilní, všechna doporučení si ověřuje konzultací s dalšími pacienty nebo se svým přítelem Berjatinským. Doufá v úspěch Priessnitzovy léčby:

„Musím se konečně dostat ke svému cíli - naplnit svůj historický odkaz adekvátně talentu. Obávám se, že jste mojí poslední nadějí. Naprosto všemu se podřídím.“¹³³

Při osobním setkání Priessnitz nekompromisně utvrzuje Gogola o disciplinovanosti: *„Vyžaduji vůli, sebekázeň a aktivní svépomoc, chcete - li charakter.“¹³⁴* Gogol se zcela podřizuje léčbě, i když se musí hodně přemáhat. Sám se zmiňuje o konkurenční léčbě Johanna Schrotha (léčí se u něj Gogolův přítel Berjatinský). Podcenění Schrothovy léčby a náznak budoucího konfliktu zazní i z úst Igora:

„To něco uvidíte! Budete šťastný, že se léčíte u Priessnitze!“¹³⁵

Drama přináší plastické charaktery dramatických postav, které prezentují dobu 19. století i se všemi slabostmi ve formě symboliky: např. důslednost (Priessnitz versus jistá benevolence Igora), pozitivní přístup k životu (Štětina versus melancholický, depresivní postoj Plukovníka), dominance versus podřízenost, víra v uzdravení versus nedůvěra k léčbě aj. Hra je prosycena myšlenkou spojení člověka s přírodou a jeho vztahu ke zdraví a k tělu.

Elbel hledal psychologické motivace postav, které vedou jejich přístup k léčbě, léčitelům i k sobě navzájem. Volil jakousi sondu do duší postav, a tak dosáhl plastičnosti charakterů klíčových postav. Jednotlivé postavy jsou vnímány jako bytosti s rozdílnými názory, i když mají shodný reálný základ - nevzdělanost všeobecně i v oboru, neumí dokonce číst, mají odlišný vývoj i zkušenosti. Příkladem může být Hraběnka, která svoje problémy s dodržováním zásad léčby kulantně řeší drobnými korupčními prostředky. Symbolika nedůvěry k nikomu a k ničemu, filozofie nihilismu vedla Plukovníka až k sebevraždě. Chápeme existencionální význam textu, který je v rozporu s prohlášením rakouského císaře v závěrečném obraze:

¹³³ Tamtéž, s. 5.

¹³⁴ Tamtéž, s. 5.

¹³⁵ Tamtéž, s. 6.

„Priessnitz, jehož příklad mi dal podnět i odvahu, abych - pro zdraví trpícího lidstva se k Vám obrátil - neboť Priessnitzovy zkušenosti dokazují, že každá nemoc může být vyléčena bez zdlouhavého, nákladného, nejistého a nebezpečného užívání léků, pouze užíváním čerstvé pramenité vody. Zřízení vodoléčebných ústavů se najisto bude rentovat! Pomůže vyprázdnit nemocnice, ulehčí vojenským lazaretům! Stát ušetří ročně statisíce zlatých. Proto Jeho Veličenstvo uděluje panu Priessnitzovi nejvyšší vyznamenání pro civilní osobu, jaké před ním nikdo v rakouském Slezsku neobdržel!“¹³⁶

V textu je konfrontována důvěra v léčebné postupy charakterově svérázných pacientů - Štětiny a Plukovníka. Svérázný, hlučný, ale pozitivně smýšlející Štětina drsnějším vyjadřováním usměrňuje melancholického, věčně si stěžujícího Plukovníka:

„Vy buržousti, jste nikdy nemuseli pracovat. Ale vy Plukovníku, byste si práci asi ublížil.“¹³⁷

Prostřednictvím Plukovníka vyjadřuje svůj vztah k buržoazii a šlechtě.

Hraběnka, která si přísný řád zmírňuje úplatky, se podřizuje požadavku fyzické práce, dokonce se zbavuje závislosti na alkoholu. Svoji nevzdělanost dává najevo opakovanou záměnou oslovení - Gogola často tituluje Puškina. Pouze z prestiže předstírá svůj zájem o literaturu. Úzkostlivě dbá o svůj zevnějšek, líčí se i k procedurám, její duchovno je poněkud zanedbanější. Svá slaboduchá tvrzení refrénovitě opakuje. Jako velmi bohatá paradoxně vzývá chudobu, je zklamaná, že Gogol není chudý umělec:

„Aha, tak Gogol. Ale spisovatel jste? To je tak romantické. Víte, celý život netoužím po ničem jiném, než být umělkyní. Psát o svých pocitech, o světě kolem sebe. A být chudá. Moc chudá. Nemít třeba týden co jíst. Víte, aby se lépe tvořilo. Je to tak přece, ne? Že trpíte hladu, abyste mohl psát? Jste hodně chudý?“¹³⁸

Hraběnka se chce stát chudou umělkyní:

¹³⁶ Tamtéž, s. 44.

¹³⁷ Tamtéž, s. 10.

¹³⁸ Tamtéž, s. 13.

„Všechno rozdám. Jediného se bojím, že na to nemám talent. Ani na umění, ani na chudobu.“¹³⁹

Svoje absurdní názory v různých modifikacích opakuje za Štětínovy podpory:

„Chcete slyšet něco srandovního? Vypráví se, že tu jednou v kraji byl na studijní cestě Josef II. Měl pocit, že tu lidi žijí jako v ráji, krásná příroda a lidé téměř nazi.“

A pak mu vysvětlili, že to je tím, jak jsou chudí.“¹⁴⁰

Při dialogu Gogola a Berjatinského je objasněn základní rozdíl mezi léčebnými postupy obou léčitelů. Gogol pije poctivě vodu. Schrothův pacient Berjatinský je při léčbě vínem bez síly, dokonce pláče. Absurdní obraz účinků metod umocňuje setkání Schrotha, Gogola a plačícího Berjatinského. Schroth monologicky (tak jako dříve Priessnitz) obhájí paradoxně svoji metodu na příkladu Berjatinského:

„Priessnitz se dopouští zásadního omylu. Jednak do svých pacientů lije vodu a hlavně používá chlad. Základem života je vlhké teplo, pocení ve vlhkém teple musí být mnohem delší a hlavně nesmí být zaraženo chladnou koupelí! Ta vžene špatné látky zase zpět do těla. Je třeba, aby vnitřní orgány do sebe vtáhly tyto látky a pak je vyloučily. To je jediná správná metoda.“¹⁴¹

Dokonce Gogolovi nabízí svoji léčbu.

Jednoduchý děj je v podstatě formulován z hlediska několika dramatických postav. Zájem dramatika se od počátku inscenace koncentroval na osobu Priessnitze. Ten je ztvárněn dominantněji než Schroth. Projevuje se jako člověk, který uplatňuje svoji osobnost nekompromisně tím, že z léčby vyřazuje všechny, kteří se jeho pravidlům nepřizpůsobují.

Priessnitz, klíčová postava inscenace, je přísný, klade důraz na sebekázeň pacientů. Je představitelem moderního lékařství, v textu je nazván formátem světového

¹³⁹ Tamtéž, s. 16.

¹⁴⁰ Tamtéž, s. 17.

¹⁴¹ Tamtéž, s. 21.

významu. Netoleruje výjimky, je neúplatný. Nepotrpí si na titul „doktor“, uznává oslovení vodní doktor. Pochybnosti u pacientů rozptyluje tvrzením, že „krize z léčby je pozitivní.“ Problémy řeší okamžitě, prosazuje se jako autorita. Nezohledňuje společenské postavení pacientů. Projevuje se furiantským jednáním, podléhá sebestřednosti.

Druhou klíčovou postavou je Priessnitzův konkurent, jeho bratranec Johann Schroth. Je zajímavým charakterem ambiciózního člověka:

„Kdo přežije moji čtvrtou kúru, získá dvě stě let života“¹⁴²

Vztah Priessnitze a Schrotha představuje typickou rivalitu dominantních, ambiciózních jedinců se shodnými cíli, avšak odlišnými prostředky.

Zaměstnankyně Priessnitzových lázní - žena s mužským jménem Igor - je nekompromisní osobností, vede neúprosný boj s nedisciplinovaností pacientů. Svým převlekem řeší problém svého zaměstnání.

Spojovací článek mezi dramatickými postavami - postava ruského spisovatele Gogola - často přejímá roli pozorovatele a komentátora dění. Pozitivně laděného člověka s přímým, rozhodným jednáním představuje postava Štětiny. Jeho pravým opakem je Plukovník, člověk vnitřně rozporuplný, často jedná v afektu. Je představitelem postmoderní osobnosti potlačující tragičnost své postavy povrchní citlivostí, až apatií ke světu. Svůj život ukončí sebevraždou.

Postava Hraběnky slouží k dotvoření atmosféry, chová se velkopansky, drobným korupčním jednáním představuje určitý model lidského jednání.

Závěrečná dramatická situace graduje ve spor mezi táborem Priessnitzovců a Schrothovců, ale příchod pacientky z lázní v Karlově Studánce chápeme jako překvapivou absurdní pointu, která v duchu přísloví, když se dva hádají, třetí se směje, zpochybňuje podstatu příběhu.

Z hlediska vnější struktury je hra rozčleněna do čtyř obrazů, které prezentují asociativní řazení situací a sled scén, jejichž jednotný základ spočívá v zážitcích, dojmech, stavech mysli i názorech při absolvování léčebné kúry a ve chvílích osobního volna. V prvním obraze Gogol přijíždí na Gräfenberg, dochází ke konfliktu s Igorem, Priessnitz vysvětluje pravidla Domácího řádu. V dalším obraze se Gogol setkává s ostatními

¹⁴² Tamtéž, s. 22.

pacienty, konfrontují svoji důvěru k léčbě. V další části se ruský spisovatel setkává se svým přítelem Berjatinským, porovnávají výsledky své protichůdné léčby.

Čtvrtý obraz je kvantitativně nejrozsáhlejší částí, v níž se střetávají stoupenci Priessnitzovy a Schrothovy léčby. Dochází ke smíření obou rivalů i jejich sympatizantů.

Inscenace vznikla na základě předem připraveného textu, který načrtal posloupnost akcí, situací, byl dialogizován a konkrétně rozdělen mezi jednotlivé postavy. Oporou dialogů a prostředníkem mezi textem a scénou byly bohaté scénické poznámky. Režisér a dramatik Elbel se tak stal komentátorem textu - např.

„Pane Plukovníku, (*ten sedí nehybně v rohu*) pojd'te sem!"

„ Já Vás všechny nenávidím! (*pořád mu teče krev z nosu*)."

Úvodní dialog inscenace mající podobu striktní připomínky k dodržování zásad pobytu a léčby rozvíjí další následné situace. Tento aspekt se několikrát opakuje a vztahuje se na další postavy, jejich akce i promluvy. Kompoziční postup ve stavbě monologů a dialogů je založen na principu protikladného střetu názorů a na různých způsobech chování postav jako reakce na různé situace. Monologickými promluvami Schroth, Priessnitz i Hraběnka formulují subjektivní argumenty ve prospěch i neprospěch léčby. Jazyk jednajících postav je spisovný, bez hovorových výrazů, pouze u postavy Plukovníka a Štětiny byla k zajištění větší autentičnosti použita slova zhrubělá i nespisovné tvary slov.

Od prvního do posledního okamžiku inscenace nabízí komunikační aspekt divadelní situace, proto je jevištní prostor spíš prázdnější, aby se komunikace mohla rozvíjet. Tento komunikační aspekt režisér Elbel využil k tomu, aby vedl protichůdný, rivalitní prostor klíčových postav, jejich životních postojů a léčebných postupů. Jejich vztah odráží typickou pozici dominantních jedinců ve společnosti.

Režisér využil metakreační prvky¹⁴³, jejichž záměrem bylo využití scénování ke svébytné výpovědi. Nešlo o žádnou mohutnou scénickou imaginaci, přesto byla divákům nabídnuta spousta impulzů, které provokují diváckou představivost pro vlastní interpretaci prožívané skutečnosti. Jednalo se o jasnou vazbu mezi scénováním a textem. V jevištním prostoru bylo použito minimum scénických objektů a rekvizit. Scénografické řešení Jaroslava Záděry zdůrazňovalo detaily. Scénickým prvkem byla různě rozvěšená dřevěná

¹⁴³ ŠULAJOVÁ, Iva. Dramatizace jako teoretický problém. In *Divadelní revue* 15, 2004, č. 4, s. 46 - 61. ISSN 0862-5409.

vědra, uprostřed jeviště prkenná kád' s vodou, v rozích místnosti byly rozmístěny železné sudy na podstavcích. V nich je buď voda pro Priessnitzovce, nebo víno pro Schrothovce. Alegorická symbolika „vody a vína“ odkazuje k podstatě léčebných metod. Scéna se jednoduchou přestavbou měnila v hostinec. Proces symbolizace představovalo ikonické použití bílé barvy v doplňcích kostýmů i scény jako zřejmý prvek lékařství a léčitelství. Většina prvků inscenace staví na kontrastech. Výrazné významové rozdíly jsou zohledněny i ve výstavbě celkového scénického pojetí.

Celkový scénický význam inscenace dotvářely divadelní kostýmy, které obecně charakterizovaly prolínání reálna se specifickým rysem nositele - např. vyhocený komický typ v postavě Igora (kvůli udržení zaměstnání jde o ženu v převleku muže). Do rolí Priessnitze a Schrotha byli obsazeni herci Jiří Bartoň a Matěj Kašík. Shodným ztvárněním tvrdohlavosti a neochoty ustoupit vynikla postava Priessnitze v podání Jiřího Bartoně. Tomáš Krejčí v postavě spisovatele Gogola v duchu komediální linie patřil k nejlepším hereckým výkonům. Vedle mužských výkonů byly významné i ženské role.

Inscenace získala v dubnu 2012 ocenění na Festivalu Miloše Mohnáara. Jedná se o tradiční festival profesionálních divadel, kdy odborná, divácká i studentská porota oceňuje nejlepší herecké výkony nebo inscenaci. Zvláštností festivalu je možnost předvádět představení v parku pod širou oblohou, a tímto způsobem přispívat k širší divácké percepci.

Reflexe regionální problematiky a dlouhodobější příklon k regionální dramatice není ojedinělý pouze v Divadle Šumperk.

11 Inscenace s regionální tematikou na jiných scénách moravských profesionálních divadel

Inscenace, jejichž téma je výtěženo z konkrétního místa, hledají v moderní dramatice svůj prostor. Jsou to především oblastní divadla, která mají zásluhu na prezentaci tematiky o významných osobnostech, událostech nebo jevech spojených s prostředím jim známým. Divadla se zaměřují na tvorbu určitého autora nebo život významných regionálních osobností.

Komunikují se svým regionem z hlediska historických událostí, místní tradice nebo národopisné zvláštnosti. Mezi divadla tohoto typu řadíme ostravské Divadlo Petra Bezruče, Komorní scénu Aréna v Ostravě. Společným jmenovatelem uvedených scén je vyjádření osobitého pohledu na regionální skutečnosti vlastním pojetím divadelnosti, když volí téma inscenací ze skutečných, historií ověřených událostí či historických osobností, uplatňují dramaturgii regionálních literárních předloh nebo autorský princip tvorby.

Každá ze scén využívá jedinečnou tematiku kraje po svém. A tak se vedle atraktivních témat obrací k tématům postaveným na strategii sebeuvědomování a regionální hrdosti. Aktuální působení, které bezprostředně souvisí s dialogem přítomného a minulého, zajišťuje životnost regionální svébytnosti a sebereflexe. Oblastním divadlům víc než kdy jindy připadá úkol pěstovat a kultivovat regionální tradice.

Ostravské inscenace s regionální tematikou podávají různým způsobem obraz průmyslové krajiny, jedinečnosti zdejšího života a zprostředkují vyrovnání se s minulostí specifickou formou. Lokální tvorba z nepříliš „slavné“ historie Ostravska výtěžila pozitivum a renesanci své identity. Inscenace přináší tak potřebnou aktualizaci problémů tohoto kraje.

Ostravské Divadlo Petra Bezruče důsledně komunikuje s problematikou kraje hrou Jana Balabána a Ivana Motýla *Bezruč?!¹⁴⁴* Hra zpracovává téma, které se dotýká fundamentu Ostravy v osobnosti básníka Ostravska a Slezska Petra Bezruče. Drama rozvíjí dobový kontext epizod Bezručova života, tvorby, básnickovy existence a společenského ohlasu jeho díla. Autoři textu vstřebali a zpracovali množství dokumentárních zdrojů, čerpali z dobových reálných událostí, ale nenárokovali si úplnou historickou věrnost. Tato autorská životopisná hra je srovnatelná se šumperským dramatem *Eskymo je Welzl!* Obě

¹⁴⁴ Jan Balabán, Ivan Motýl: *Bezruč?!* dramaturgie Marta Ljubková. Režie Martin Františák.

Premiéra 8. května 2009. Divadlo Petra Bezruče Ostrava.

inscenace režíroval Martin Františák - specifika jeho režijní práce spočívá tradičně v jedinečnosti vyjadřování a originalitě při vytváření postav a scén.

Typický rys Ostravska a ostraváctví - šachty a tvrdé dřiny horníků - reflektovala dramtizace Tomáše Vůjtky stejnojmenné autobiografické prózy Ivana Landsmanna *Pestré vrstvy*.¹⁴⁵ Próza zvítězila v anketě Lidových novin jako nejlepší kniha roku 1999. Hra čerpala z epizod předlohy, které charakterizovaly ostravské prostředí v době totality. Vznikla koláž scén odehrávající se jak na Ostravsku, tak v cizím prostředí - v Holandsku. Drama je svědectvím o nepříliš vlídných časech.

Pestré vrstvy byly příkladem znamenité adaptace, která toleruje románové vyprávění v jedné rovině, zatímco druhá rovina připomíná situace z absurdního dramatu - ve snovém obrazu čekárny. Pro autentičnost textu byla charakteristická jadrná ostravská mluva.

Na Komorní scéně Aréna v Ostravě byla uvedena hra *Brenpartija* odkazující k lokální historii.¹⁴⁶ Dramatizace Tomáše Vůjtky (je rovněž dramaturgem inscenace) vznikla na motivy knihy Věnceslava Juřiny *Zpráva o státu halda*. Vůjtek do dramatizace vstupoval autorsky a změnil některé situace i jazyk textu. Dramatický text je jakýmsi svědectvím o tom, jak to v životě běžně chodí - mapuje život ostravských bezdomovců žijících na ostravských struskových haldách ve 30. letech minulého století. Jedná se o lidi, pro které byla typická konzumace denaturovaného lihu (bren) a vody (partija). Hra bez výrazné dějové linky je vzhledem do života několika postav s prvky sociální observace.

Na téže scéně měla premiéru inscenace *S nadějí, i bez ní*. Dramatik Tomáš Vůjtek se nechal inspirovat autobiografickými osudy Josefy Slánské, vdovy po popraveném prvním tajemníkovi Komunistické strany Československa. Základem hry se staly vzpomínky čerpající z prózy Josefy Slánské¹⁴⁷. Politická autorská koláž vyznívá jako historické téma s reálnými postavami, nejde však o faktografickou dokumentární hru. Tvůrčí tým Tomáš Vůjtek a Ivan Krejčí vtiskli dramatu charakter kabaretu - významově a chronologicky propojenému sledu výstupů, které zobrazují jisté dějové události. Volba

¹⁴⁵ Tomáš Vůjtek: *Pestré vrstvy*. Dramatizace knihy Ivana Landsmanna *Pestré vrstvy*. Dramaturg Tomáš Vůjtek. Režie Janusz Klimsza. Premiéra 2. října 2012. Divadlo Petra Bezruče Ostrava.

¹⁴⁶ Tomáš Vůjtek: *Brenpartija*. Dramatizace knihy Věnceslava Juřiny *Zpráva o státu halda*. Dramaturg Tomáš Vůjtek. Režie Janusz Klimsza. Premiéra 31. října 2009. Komorní scéna Aréna Ostrava.

¹⁴⁷ SLÁNSKÁ, Josefa. *Zpráva o mém muži*. Praha: Nakladatelství Svoboda – Libertas, 1990. ISBN 80 – 205 – 0165 – 7.

kabaretního žánru odvážně koresponduje se závažností tématu formou výslechů, mučení, intrik nebo verdiktů o životě, či smrti.¹⁴⁸

Významnou osobností, která přispěla k propagaci regionu, je Tomáš Vůjtek, dramatik, který inscenuje vlastní dramata, na kterých se podílí rovněž dramaturgicky. V souvislosti s Divadlem Petra Bezruče můžeme hovořit o konzistentní dramaturgii velmi podobné Divadlu Šumperk. Shodné směřování spočívá na konkrétně cílených pokusech zařazovat regionální tematiku originálním způsobem. Významnou roli sehrává autorská tvorba a dramaturgický přístup Ondřeje Elbela v Divadle Šumperk a Tomáše Vůjtky na ostravských scénách.

¹⁴⁸ Tomáš Vůjtek: S nadějí, i bez ní. Dramatizace knihy Josefy Slánské Zpráva o mém muži. Dramaturg Tomáš Vůjtek, Ivan Krejčí. Režie Ivan Krejčí. Premiéra 21. ledna 2012. Komorní scéna Aréna Ostrava.

12 Závěr

Cílem práce bylo popsat soubor inscenací s regionální tematikou v Divadle Šumperk na prahu 21. století - v letech 2001 - 2013. Analýzy jednotlivých inscenací konkretizoval komunikaci oblastního profesionálního divadla s problematikou kraje - s jeho historicko - společenskými událostmi, které znamenaly výjimečnost v pozitivním i negativním smyslu. Snažila jsem se doložit fakt, že specifikum regionu spočívá v historickém vývoji, národnostním složení obyvatel, že jde o prostor, v němž funguje organická vzájemnost a vazby k historii, že obsahuje vědomí osobitosti podhorského a horského kraje.

Těžištěm práce byl popis dramaturgicko-režijního přístupu dramaturga Divadla Šumperk Ondřeje Elbela a konkrétní argumentace o úsilí divadla jít cestou moderní dramaturgie - cestou inscenační tvorby, která reflektuje specifiku kraje.

Studie doložila prezentaci regionálního tématu v dramaturgických plánech let 2001 - 2013 inscenacemi *Ďábel proti Bohu* (prem. 2001), *Zánik samoty Berhof* (prem. 2009), *Eskymo je Welzl!* (prem. 2010), *Voda není víno a Priessnitz není Schroth* (prem. 2011).

Snaha realizovat téma spojené s fundamentem Šumperka a Šumperska odhalila, že region pociťuje obecný nedostatek vhodné regionální literatury. Jedinou možností naplnit záměr regionální dramatiky tak představovaly dramaturgické adaptace nebo autorská tvorba.

Analýzou literární předlohy románu Václava Kaplického *Kladivo na čarodějnice* a novely Vladimíra Körnera *Zánik samoty Berhof* jsem dokladovala inspirační zdroje k dramaturgickým *Ďábel proti Bohu* a *Zánik samoty Berhof*. V práci jsem se rovněž zabývala faktografickými a autobiografickými podklady k autorským inscenacím *Eskymo je Welzl!* a *Voda není víno a Priessnitz není Schroth*.

Ráz regionu - bývalých Sudet - nesl odedávna důsledky společenských událostí. Temná, citlivá historie dřívější či novodobá, jejímž důsledkem byl permanentní zápas lidí o své bytí, zformovala člověka se specifickou mentalitou. Bylo důležité vyvodit provázanost zvláštnosti regionu a jeho obyvatel s charakteristikou dramatických postav a jejich jednání. Zjištěné poznatky potvrdily podmíněnost povahy i jednání lidí podmínkami kraje.

Stav poznání můžeme shrnout do dvou hledisek: soubor dramaturgických *Ďábel proti Bohu* a *Zánik samoty Berhof* propojila osa tematické jednoty - téma moci, fanatického

jednání nebo otázky svědomí. Drama *Zánik samoty Berhof* navíc nastolila téma dosud nedořešené otázky česko - německých vztahů v drsné atmosféře poválečných Sudet.

Jako druhé hledisko šumperské regionální dramatiky můžeme označit dvojí podobu mentality člověka z jesenických hor: obraz tvrdého, ambiciózního hrdiny, který překročil hranici svého kraje (Priessnitz, Welzl, Schroth), v protikladu s člověkem psychicky deprivovaným, s pocitem vykořeněnosti v zemi, která nikomu nepatří (submisivní Ulrika nebo emočně labilní Poručík). Příklady dramatických postav (děkan Lautner, inkvizitor Boblig, polosirotek Ulrika, lidoví léčitelé Priessnitz a Schroth) posloužily ke stanovení typologie člověka určeného kraje.

S příchodem Ondřeje Elbela v roce 2007 se změnila dramaturgická i autorská koncepce šumperského divadla, která je založena na principu sladit výběr témat i inscenačního přístupu se zásadami moderní dramatiky tak, aby historická látka byla aktualizována aktivním přístupem inscenátorů, již konfrontací s minulostí odkazují na aktuální společenské problémy. Historie kraje posloužila jako klíč k pochopení současnosti.

Dramaturgická analýza inscenací za éry dramaturga Elbela přispěla ke stanovení plánovaných závěrů - dramaturgické směřování šumperského divadla z hlediska regionální dramatiky. Trendem současné moderní šumperské dramatiky bylo a je zařazovat do dramaturgických plánů inscenace, které upozorňují na problematiku období. Je smysluplné všemi druhy uměleckého ztvárnění připomínat specifika místního koloritu a konfrontovat je s aktuálním světem. V tomto ohledu spatřuji významný přínos Ondřeje Elbela v oblasti dramaturgie, autorství i režie. Od roku 2007 navázal na tradici regionální tematiky a otevřeně interpretoval prostřednictvím dramaturgie *Zánik samoty Berhof* ožehavou problematiku česko - německých vztahů po roce 1945. Elbel uvedl téma společensky potřebné, přistoupil k otevřené interpretaci palčivých zlomů, kterými si kraj prošel.

Kvalitu spatřuji ve funkčním propojení Elbelovy dramaturgické práce s naléhavými tématy a formální složkou. Elbel prezentuje moderní autorské divadlo, hledá a uplatňuje nové tvarové možnosti (např. polodokumentární hra v groteskním tvaru u inscenace *Voda není víno* a Priessnitz není Schroth) a přináší osobní výpověď a poselství, jde svou osobitou cestou. Určil linii regionální dramaturgie.

Díky spolupráci s dramaturgy jiných divadel (např. Vendula Borůvková - Divadlo Petra Bezruče Ostrava) se dostalo v Šumperku na jeviště netradiční scénické zpracování Erbenových balad z básnické sbírky *Kytice* a Körnerovy novely *Zánik samoty Berhof* jako

české premiéry. Ve své koncepci Elbel umělecky spolupracoval i s režiséry jiných divadel - Petrem Štindlem nebo Martinem Františákem (Divadlo Petra Bezruče Ostrava). Františák napsal na míru pro Divadlo Šumperk biografickou hru s regionálním zaměřením Eskymo je Welzl!

Tvůrčí kolektiv Divadla Šumperk včele s dramaturgem Ondřejem Elbelem důsledně komunikuje se svým regionem původní kvalitní dramatickou tvorbou. Divadlo patří k regionálním scénám mimo centrum. Typickým znakem je pro ně uzavřenost. Tvorba je koncentrována stranou hlavního zájmu a proudů, avšak - nebo právě proto zde vznikla osobitá dramaturgie, režie i dramatické autorství. Divadlo obnovuje a upevňuje komunikační vazby se současným divákem také odkazem k regionální sounáležitosti.

Na otázky uvedené v úvodu, zda může menší oblastní divadlo zařazováním inscenací s regionálně významnými tématy přispět k hodnotovému systému dnešního mladého člověka, můžeme dát jednoznačně kladnou odpověď. Mnohovýznamovost příběhů, osudů a událostí přispívá k mravnímu rozměru mladé generace v době, kdy základy země narušuje zřetelný morální úpadek.

Dramatické umění - a nejen to - nabízí mladým lidem konzervativní hodnoty (morálku, etiku), které ztrácejí v dnešní době svůj kredit. Pro mladou generaci je charakteristický široký hodnotový pluralismus - je však jiný než dříve. Hodnotou pro ni není například svoboda, po které toužil Welzl. Svoboda je dnes samozřejmostí, ale hodnotou se stává řád a pevně stanovená pravidla, jak je nabízí například hrdinové inscenace Voda není víno a Priessnitz není Schroth.

Trendem dnešní doby je renaissance inscenací, které reflektují významnou historii kraje nebo osobností, které přesáhly rámec průměru. Jde o důležitou aktivitu při obnovování komunikačních spojů mezi divadlem a současnou společností naléhavě pocíťovanými tématy, otázkami a problémy. Vzniká tak osobitá regionální dramatika, která respektuje jedinečnost a lokální patriotismus. Je dokonce povinné, aby v době globalizovaného světa, Evropy a nerovnoměrného a komplikovaného rozvoje české společnosti umění, tedy i dramatické, jako duchovní jistota odkazovalo ke specifiku místního koloritu.

13 Summary

The invention of this master theses is to evaluation the Theatre Šumperk from the perspective of regional playwrights in the years 2001 - 2013. The exploration is engaged in rendering resources and ways of significant historical events or personalities. The findings come to these titles of regional playwrights – Devil against God, The end of Solitude Berhof, The Eskimo Welzl!, Water is not wine and Priessnitz is not Schroth. The regional dramas reflected the history of the region through dramatizations of literary sources or creative approach. Based on the analysis of individual productions theses have demonstrated specific features dramatic text. The theses showed a significant share in the direction of the literary manager MgA. Ondřej Elbel. Elbel – its line - up in production and copyright their productions developed tradition of regional drama of Theatre Šumperk. The significant historical themes of regional drama in Theatre Šumperk may be the key to understanding the present. That is way these regional dramas are important in understanding history for the viewer.

14 Přehled uvedených inscenací

ĎÁBEL PROTI BOHU.

Režie: Jaromír Janeček

Dramaturgie a dramtizace: Marie Procházková

Scéna a kostýmy: Kristina Novotná

Hudba: Petr Rezek

Premiéra: 15. září 2001.

ZÁNIK SAMOTY BERHOF.

Režie: Petr Štindl

Dramatizace: Vendula Borůvková

Dramaturgie: Ondřej Elbel

Scéna a kostýmy: Jaroslav Čermák

Hudba: heavymetalová skupina Laibach

Premiéra: 7. březen 2009.

ESKYMO JE WELZL.

Režie: Martin Františák

Dramatik: Martin Františák

Dramaturgie: Ondřej Elbel

Scéna: Jaroslav Čermák

Kostýmy: Marek Cpin

Hudba: Norbert Lichý

Premiéra: 18. září 2010.

VODA NENÍ VÍNO A PRIESSNITZ NENÍ SCHROTH.

Režie: Ondřej Elbel

Dramatik: Ondřej Elbel

Dramaturgie: Ondřej Elbel

Scéna: Jaroslav Záděra

Kostýmy: Kateřina Bláhová

Hudba: Petr Hromádka

Premiéra: 29. října 2011.

15 Seznam použité literatury

15.1 Prameny

Andresová, Petra. *Čarodějnické procesy v českých zemích*. Bakalářská diplomová práce. Právnická fakulta Univerzity Palackého v Olomouci. Olomouc: Univerzita Palackého, 2010.

Axmannová, Vendula. *Vincenc Priessnitz, zakladatel Jesenických lázní a jeho terapie*. Magisterská diplomová práce. Pedagogická fakulta Karlovy univerzity v Praze. Praha: Karlova univerzita, 2002.

Rybičková, Stanislava-Kresta, David. Bareš bude v Šumperku bojovat s werwolfy. *Olomoucký deník* 20, 2009, č. 56, s. 14. ISSN 1801-9781.

Brachtl, Zdeněk. *Bibliografie literatury o vodoléčbě a osobnosti Vincence Priessnitze a Johanna Schrotha*. In Sborník Vlastivědného muzea Šumperk. Šumperk: Vlastivědné muzeum Šumperk, 1994, sv. 71. s. 65. ISBN 978-80-85083-58-3.

Borůvková Vendula. Körner, Vladimír. *Zánik samoty Berhof*. Dramatický text divadelního archivu Divadla Šumperk s.r.o. Činohra Divadla Šumperk s.r.o., premiéra 7. 3. 2009. Šumperk: Divadlo Šumperk s.r.o., 2009

Erml, Richard. Brutalita po Šumperku. *Divadelní noviny* 18, č. 20, s. 3. ISSN 1210 - 471X.

Brhelová, Eva. *Základní statistická analýza čarodějnických procesů v Čechách a na Moravě*. Bakalářská diplomová práce, Filozofická fakulta Masarykova univerzita v Brně. Brno: Masarykova univerzita v Brně, 2012.

Kříž, Jiří Pavel. Čech náčelníkem na Zlatém severu. *Deník Právo* 20, č. 235, s. 19 ISSN 1211 - 2119.

Rybičková, Stanislava. Divadlo uvedlo Körnerův příběh ze samoty Berhof. *Šumperský a Jesenický deník* 20, 2008, č. 57, s. 2. ISSN 1801 - 9811.

Elbel, Ondřej. *Voda není víno a Priessnitz není Schroth*. Divadelní program. Činohra Divadla Šumperk s.r.o., premiéra 29. října 2011. Šumperk: Divadlo Šumperk s.r.o. 2011.

Ficek, Viktor. Ke Gogolově pobytu v lázních Jeseníku: k měsíci československého-sovětského přátelství. In *Slezský sborník – Acta Silesiaca*. Opava: Academia Opava, 1904, 320 s. ISSN 0037 - 6833.

Františák, Martin. *Eskymo je Welzl!* Dramatický text divadelního archivu Divadla Šumperk s.r.o. Činohra Divadla Šumperk s.r.o., premiéra 18. 9. 2010. Šumperk: Divadlo Šumperk s.r.o., 2010.

Galík, Josef. Dvě novely o zlu fanatismu (Zánik samoty Berhof). *Severní Morava* 28, 1974, č. 28, s. 66 - 68. ISSN 0488 - 5090.

Galík, Josef. K typologii prózy Vladimíra Körnera. In Juráňová, Eva (ed.) *Acta Universitatis Palackianae Olomucensis. Facultas philosophica. Philologica. Studia bohémica* 50. Olomouc: Univerzita Palackého, 1984. s. 63 - 66. ISSN 1803-876X.

Haraštová, Zuzana. *Nad severomoravskými procesy s čarodějnicemi*. Magisterská diplomová práce. Filozofická fakulta UP Olomouc. Olomouc: Univerzita Palackého, 2011.

Hejčová, Helena. Ďábel si rád bere podobu šaška. In *Reflex* 40, 1999, č. 40, s. 18 - 21. ISSN 0862 - 6901.

Kaňková, Anna. *Kultura lázeňství s odkazem na osobnost Johanna Schrotha*. Bakalářská diplomová práce, Filozofická fakulta Masarykovy univerzity Brno. Brno: Masarykova univerzita, 2009.

Kašpar, Jan. Hony na čarodějnice na Šumpersku trvaly 18 let. *Lidové noviny* 11, 1998, č. 160 s. 30. ISSN 1213 - 1385.

Kaplický, Václav. *Inkvizitor*. Dramatický text divadelního archivu Divadla Šumperk s.r.o. Činohra Divadla Šumperk s.r.o., hra nebyla z nezjištěných důvodů uvedena.

Lolek, Ctibor. Eskymo Welzl píše svým zábřežským přátelům. *Severní Morava* 31, 1976, č. 20, s. 17 - 34. ISSN 0231 - 6323.

Maidl, Václav. Zobrazení německy mluvících postav v české literatuře psané po roce 1945. In *Tvar* 4, 1993, č. 9, s. 4 - 5. ISSN 1803 - 876X.

Matoušová, Radana. O prohrách nejen Körnerových hrdinů. In *Tvar* 1, 1990, č. 14, s. 14. ISSN 1803-876X.

Medek, Václav. Čarodějnický děkan Kryštof Alois Lautner. In *Severní Morava* 13, 1966, č. 3, s. 9 - 18. ISSN 0231 - 6323.

Mráček, Pavel. *Upalování čarodějnic a inkvizice - mýtus a skutečnost*. Olomouc: Matice cyrilometodějská, 2006. 85 s. ISBN 80 - 7266 - 229 - 5.

Král, Darek. *Profil Severomoravského divadla v době vedení Josefa Zajíce*. Bakalářská diplomová práce, Filozofická fakulta Univerzity Palackého v Olomouci. Olomouc: Univerzita Palackého, 1992.

Kříž, Jiří Pavel. Není smíru a míru v poválečných Sudetech. *Deník Právo. Olomoucký kraj* 19, č. 188, s. 10. 13. 8. 2009. ISSN 1211 - 2119.

Martinková, Eva. *Stereotypy v díle Vladimíra Körnera*. Magisterská diplomová práce. Pedagogická fakulta Masarykovy univerzity Brno. Brno: Masarykova univerzita, 2011.

Navrátilová, Petra. *Divadlo Šumperk na prahu 21. století. Srovnání dramaturgických plánů od roku 2001 – 2008*. Bakalářská práce, Filozoficko přírodovědecká fakulta Slezské univerzity v Opavě. Opava: Slezská univerzita v Opavě, 2011.

Novotný, Vladimír. Druhý, jiný a cizí, ale i stejný. (Tragické časoprostory Vladimíra Körnera). In *Setkání s druhým: sborník příspěvků z VI. literární laboratoře*. Hradec Králové: Gaudeamus při Univerzitě Hradec Králové, 2006. s. 182-187. ISBN 80-7041-692-0.

Polách, Drahomír. Za co mohl inkvizitor Boblig? *Živá historie* 5, 2012, č. 15. s. 66 - 67. ISSN 1802-2278.

Procházková, Marie. *Ďábel proti Bohu*. Dramatický text divadelního archivu Divadla Šumperk s.r.o. Činohra Divadla Šumperk s.r.o., premiéra 15.9.2001. Šumperk: Divadlo Šumperk s.r.o., 2001.

Potužil, Zdeněk. *Režisér v divadle poezie*. In *Amatérská scéna* 16,1978,č. 8, s. 19. ISSN 002-6786.

Sedláková, Jiřina. *Jan Eskymo Welzl*. Bakalářská diplomová práce, Pedagogická fakulta Technické univerzity v Liberci. Liberec: Technická univerzita, 2007.

Spurný, František. Henleinovský puč na Jesenicku. In *Severní Morava* 11, 1965, č. 5, s. 41 - 45. ISSN 0231 - 6323.

Stutil, Jan. Nikolaj Vasiljevič Gogol a lázně Gräfenberg. In *Vlastivědné zajímavosti* 66, 1972. ISSN 1801 - 1381.

Šulajová, Iva. *Dramatizace české literární klasiky v devadesátých letech 20. století*. Magisterská práce, Filozofická fakulta Masarykovy univerzity v Brně. Brno: Masarykova univerzita, 2003.

Štěpán, Václav. K životopisu inkvizitora Jindřicha Františka Bobliga. In *Severní Morava*, 1992, č. 64, s. 52 - 54. ISSN 0231 - 6323.

Štefanides, Jiří. Realita, obraz, fikce. *Theatralia Yorick*, 2013, roč. 5 , č.1, s. 6 – ISSN 1803- 845X.

Šulajová, Iva. Dramatizace jako teoretický problém. In *Divadelní revue* 15, 2004, č. 4, s. 46 - 61. ISSN 0862-5409.

Tomáščík, Marek. Čarodějnické modlitby jako specifický problém čarodějnických procesů. In: *Celostátní studentská vědecká konference - Historie*. Ostrava: Ostravská univerzita, 1996. s. 69 - 80.

Veverka, Přemysl. Zánik samoty Berhof. *Květy* 33, 1973, č. 3, s. 41. ISSN 1801-5131.

Zemský archiv v Opavě - Státní okresní archiv Olomouc, fond Archiv města Olomouc, Listiny, inv. 1. (Rodinný archiv Žerotinů), kart. 574, 579 - 583, sign. 11789.

15.2 Literatura

Adam, Jan. O návratech nejen motivických. Doslov. In *Körner, Vladimír. Podzimní novely*. Praha: Československý spisovatel, 1983, s. 401 - 403. ISBN 80-7272-091-0.

Novák, Jan Václav - Arne, Novák. *Přehledné dějiny literatury české: od nejstarších dob až po naše dny*. Praha: Atlantis, 1995. 1804 s. ISBN 80-7108-105-1.

Aristoteles: *Poetika*. Praha: Nakladatelství Oikoymenh, 2008. 292 s. ISBN 978-80-7298-131-1.

Benda, Jan. *Vojsko, ozbrojená střetnutí a války v historii Šumperska*. Šumperk: Klub vojenských důchodců při ÚVS, 2003. 146 s. ISBN 80-239-2951-8.

Beneš, Edvard, Hauner, Milan. *Paměti 1938 – 1945. Mnichovské dny*. Praha: Nakladatelství Academia, 2007.

Breuers, Dieter. *Ve jménu d'ábla: trochu jiná historie čarodějnic a jejich pronásledování*. Praha: Nakladatelství Brána, 2008. 314 s. ISBN 978 - 80 - 7243 - 357 - 5.

Burke, Peter. (ed.) *New Perspective in Historical Writing*. Cambridge: Penn State Press, 1991. 306 s. ISBN 978 - 0271021171.

Butler, Rupert. *Dějiny gestapa slovem a obrazem*. Praha: Knižní klub, 1999. 240 s. ISBN 80-902610-4-3.

Cílek, Roman. *Werwolfové - Hitlerova poslední tajná zbraň*. Praha: Nakladatelství XYZ, 2010. 300 s. ISBN 978-80-7388-379-9.

Císař, Jan. *Člověk v situaci*. Praha: Nakladatelství ISV, 2000. 144 s. ISBN 80-85866-67-6.

Císař, Jan. *Základy dramaturgie*. Praha: Akademie muzických umění, 2009. 298 s. ISBN 978-80-1331-146-9.

Cindlerová, Jana - Marečková, Tereza a kol. *Slovo a obraz na scéně. Generační příspěvek k současné dramaturgii*. Praha: Nakladatelství Kant, 2010. 224 s. ISBN 978 -80-7437-034-2.

Čelakovský, František, Ladislav. *Sebrané listy*. Praha: Národní bibliotéka, 1877. 370 s. ISBN 1990001366531.

Dostál, Vladimír. *Cesty ze samoty (o Zániku samoty Berhof)*. In *Zrcadla podél cest (K české próze 1969 -1974)* Praha: Československý spisovatel, 1987. s. 265. ISBN 22-068-87.

Francek, Jindřich. *Zločin a trest v českých dějinách*. Praha: Rybka Publishers, 1999. 524 s. ISBN 80-86182-68-1.

Freytag, Gustav. *Technika dramatu*. Praha: Ústav pro učební pomůcky, 1944. 179 s. ISBN 80-7331-903-9.

Gajdoš, Julius. *Postmoderné podoby divadla*. Brno: Větrné mlýny, 2001. 159 s. ISBN 80-86151-54-9.

Gallo, Rudolf a kol. *GEN. 100 Čechů dneška*. Praha: Nakladatelství Fischer, 1994, s. 54.

Grigulevič, Iosif Romualdovič. *Dějiny inkvizice*. Praha: Nakladatelství Svoboda, 1982. 388 s. ISBN 978-80-903920-0-7.

Grossman, Jan. *Analýzy*. Praha: Československý spisovatel, 1991. 434 s. **ISBN**

Hahnová, Eva. *Sudetoněmecký problém: obtížné loučení s minulostí*. Praha: Albis International, 1999. 378 s. ISBN 80-86067-38-6.

Hořínek, Zdeněk. *Drama, divadlo, divák*. Brno: Nakladatelství Janáčkově akademie múzických umění, 2012. 204 s. ISBN 978-80-7460-026-5.

Hořínek, Zdeněk. *Duchovní dimenze divadla aneb Vertikální přesahy*. Praha: Pražská scéna, 2004. 199 s. ISBN 80-86102-46-7.

Hořínek, Zdeněk. *Mezi modernou a postmodernou*. Praha: Nakladatelství Studia Ypsilon, 1998. 207 s. ISBN 80-902482-3-3.

Iggers, Georg G. *Dějepisectví ve 20. století: od vědecké objektivitě k postmoderní výzvě*. 1. vyd. Praha: Lidové noviny, 2002. 177 s. ISBN 80-7106-504-8.

Janoušek, Pavel. *Rozměry dramatu*. Praha: Nakladatelství Panorama, 1989. 304 s. ISBN 80-7038-091-8.

Kaplický, Václav. *Hrst vzpomínek z mládí*. 1. vyd. Praha: Československý spisovatel, 1988. 232 s. ISBN 22-120-88.

Kaplický, Václav. *Kladivo na čarodějnice*. Praha: Český klub, 2007. 335 s. ISBN 978 -80-86922-00-3.

Kočí, Josef. *Čarodějnické procesy*. Praha: Horizont, 1973. 176 s. ISBN 40-038-73.

Körner, Vladimír. *Adelheid, Údolí včel, Anděl milosrdenství*. Praha: Československý spisovatel, 1989. 340 s. ISBN 80-202-0064-9.

Körner, Vladimír. *Zánik samoty Berhof*. Praha: Dauphin, 2006. 390 s. ISBN 80-7272- 091-0.

Kovalčuk, Josef. *Autorské divadlo 70. let (vztah scénáře a inscenace)*. Praha: Ústav pro kulturní a výchovnou činnost, 1982. 80 s. ISBN

Kovalčuk, Josef - Oslzlý, Petr. *Společný projekt Cesty (křižovatky - jízdní řády - setkání): dokument a rekonstrukce projektu*. Brno: Janáčková akademie muzických umění, 2011. 315 s. ISBN 978-80-7460-003-6.

Kovalčuk, Josef (ed.). *Přednášky o divadle a umění: habilitační a profesorské přednášky pedagogů Divadelní fakulty JAMU v letech 1990 - 2007*. Brno: Janáčková akademie muzických umění, 2007. 487 s. ISBN 978-80-86928-24-1.

Kraus, Karel. *Divadlo ve službách dramatu*. Praha: Divadelní ústav, 2001. 640 s. ISBN 80-7008-113-9.

Lukeš, Milan. *Umění dramatu*. Praha: Melantrich, 1987. 232 s.

Mukařovský, Jan. *Studie II*. Brno: Nakladatelství Host, 2007. 600 s. ISBN 978-80-7294-240-4.

- Mukařovský, Jan. *Estetické přednášky I*. Praha: Ústav pro českou literaturu AV ČR, 2010. 168 s. ISBN 978-80-85778-77-9.
- Mocná, Dagmar - Peterka, Josef a kol. *Encyklopedie literárních žánrů*. Litomyšl: Paseka, 2004. 385 s. ISBN 80-7185-669-X.
- Morávková, Svatava - Nováková, Anna. *Čtení o neobyčejných cestách Jana Eskymo Wezla*. Praha: Nakladatelství Paseka, 2003. 349 s. ISBN 80-7185-628-2.
- Nejedlá, Jaromíra. *Václav Kaplický. Vypravěč příběhů z nedávné i dávné minulosti*. Praha: Československý spisovatel, 1975. 181 s. ISBN 80-85839-44-X.
- Osolsobě Ivo. *Estetika dramatického umění: Teoretická dramaturgie*. Praha: Panorama, 1987. 416 s. ISBN 978-80-247-1865-1.
- Pavela, Libor - Všeticka, František. *Lexikon literárních pojmů*. Olomouc: Nakladatelství Olomouc, 2002. 424 s. ISBN 80-7182-124-1.
- Pavis, Patrice. *Divadelní slovník*. Praha: Divadelní ústav, 2003. 498 s. ISBN 80-7008-157
- Pavlovský, Petr. (ed.) *Základní pojmy divadla- teatrologický slovník*. Praha: Libri, 2004. 352 s. ISBN 80-7277-194-9.
- Pfitzner, Josef: *Geschichte der Bergstadt Zuckmantel in Schlesien bis zum Jahre*. München: Reichenberg, 1924, 199 s.
- Pokorný, Jaroslav. *Složky divadelní výrazu*. Praha: Knihovna divadelního prostoru, 1946. 263 s. ISBN 80-7008-046-9.
- Polách, Drahomír - Neubauerová, Michaela. *Zpráva o nevíře: o historii čarodějnických procesů Slezska a severozápadní Moravy*. Šumperk: Jeseníky - Sdružení cestovního ruchu, 2010. 172 s. ISBN 978-80-904386-1-3.
- Polách, Drahomír. *Historické toulky Šumperskem*. Štítý: Nakladatelství Pavel Ševčík - Veduta, 2012. 240 s. ISBN 978-80-86438-42-9.
- Polách, Drahomír. *Dějiny šumperského divadla*. Šumperk: Město Šumperk, 1994. 46 s.

Richter, Karel. *Češi a Němci v zrcadle dějin. Od nejstarších časů - květen 1938*. Třebíč: Akcent, 1999. 274 s. ISBN 80-7268-054-4.

Richter, Luděk. *Praktická dramaturgie v kostce*. Praha: Společenství pro pěstování divadla pro děti a mládež, 2003. 58 s. ISBN 80-902975-1-X.

Shlomith Rimmon - Kenanová. *Poetika vyprávění*. Brno: Host, 2001. 176 s. ISBN 80-7294-004-X.

Schönberger, F.: *Aus dem Theaterleben in Mährisch Schonberg*. Nordmährisches Heimatbuch, 32, 1985.

Sís, Petr. *Podivuhodný příběh Eskymo Wezla*. Praha: Nakladatelství Paseka, 1995. 31 s. ISBN 80-7185-022-5.

Spurný, František - Cekota, Vojtěch - Kouřil, Miloš. *Šumperský farář a děkan Kryštof Alois . Lautner, oběť čarodějnických inkvizičních procesů*. Šumperk: Městský úřad, 2000. 62 s.

Srba, Bořivoj. K problematice postavení autorského subjektu v divadelním artefaktu. In: *Divadelní studie I.* (ed. Josef Kovalčuk). Brno: Nakladatelství Janáčkově akademie múzických umění, 1991. 57 s. ISBN 80-85429-05-5.

Stanzel, Franz Karl. *Teorie vyprávění*. Praha: Odeon, 1988. 321 s. ISBN 01-115-88.

Strouhal, Martin. *Svoboda pod bodem mrazu aneb příběhy a záhady*. Štítý: Nakladatelství Pavla Ševčíka - Veduta, 2009. 220 s. ISBN 978-80-86438-28-3.

Šindelář, Bedřich. *Hon na čarodějnice. Západní a střední Evropa v 16. - 17. století*. Praha: Nakladatelství Svoboda, 1986. 253 s. ISBN 25-001-86.

Valenta, Edvard - Golombek, Bedřich - Welzl, Jan Eskymo. *Třicet let na zlatém severu*. Praha: Chvojko nakladatelství, 1998. 456 s. ISBN 80-86183-08-4.

Veltruský, Jiří. Dramatický text jako součást divadla. In: *Příspěvky k teorii divadla*. Praha: Divadelní ústav, 1994. 270 s. ISBN 80-7008-046-9.

Veselý, Zdeněk. *Dějiny českého státu v dokumentech*. Praha: Epoque, 2003. 496s. ISBN 80-86328-26-0.

Vlašín, Štěpán a kol. (ed.) *Slovník literární teorie*. Praha: Nakladatelství Československého spisovatele, 1984. 383 s. ISBN 80-7294-170-4.

Vondrová, Jitka. *Češi a sudetoněmecká otázka 1939 - 1945*. Praha: Ústav mezinárodních vztahů, 1994. 348 s. ISBN 80-85864-05-3.

Vyskočil, Ivan. *Ivan Vyskočil a jeho neliteratura*. Brno: Nakladatelství Host, 2009. 388 s. ISBN 978-80-7294-310-4.

Welzl, Jan. *Hrdinové ledového moře*. Praha: Carpe Diem, 2010. 120 s. ISBN 978-80-87195-12-3.

Zich, Otakar. *Estetika dramatických umění: teoretická dramaturgie*. Praha: Melantrich, 1931. 408 s. ISBN 3-7778-0155-0.

15.3 Elektronické zdroje.

KUPKA ,Petr. 2012. *Arcibiskup Graubner: Majetek čarodějnic si nárokovat nebudeme*. Parlamentní listy [citováno 29. 1. 2013]. Dostupné z WWW: <<http://www.parlamentnilisty.cz /zpravy/>.