

Univerzita Palackého v Olomouci
Filozofická fakulta

Magisterská diplomová práce

**Filmové médium v inscenacích režiséra
Jana Mikuláška**

Film Medium in the Productions of the Director Jan Mikulášek

Bc. Petr Dvořák

Katedra divadelních a filmových studií

Vedoucí práce: Doc. PhDr. Tatjana Lazorčáková, Ph.D.

Studijní program: Teorie a dějiny dramatických umění

Olomouc 2014

Prohlašuji, že jsem magisterskou práci *Filmové médium v inscenacích režiséra Jana Mikuláška* vypracoval samostatně za použití pramenů a literatury, které řádně uvádím. Dále prohlašuji, že tato práce nebyla využita k získání jiného nebo stejného titulu.

V Olomouci dne 4. prosince 2014

.....

Bc. Petr Dvořák

Poděkování:

Děkuji Doc. PhDr. Tatjaně Lazorčákové, Ph.D. za vedení práce.

Poděkování také patří Janu Mikuláškovvi za jeho čas, vstřícnost a za to, že tvoří divadlo.

Dále děkuji Mgr. Luboši Ptáčkovvi, Ph.D. za cenné připomínky, Mgr. Martinu Bernátkovi za konzultace nad odbornou literaturou, Mgr. Jitce Pavlišové, Ph.D. za její čas a udělené názory, Mgr. Martině Foretové Pavlunové za jazykovou korekturu a povzbudivá slova a Mgr. Miroslavě Mirekové za korekturu překladů z anglického jazyka. Děkuji zástupcům divadel za poskytnutí audiovizuálních záznamů představení inscenací.

V prvé řadě však chci poděkovat svým dvěma nejbližším, kteří mě podporovali nejen v případě studia.

NÁZEV:

Filmové médium v inscenacích režiséra Jana Mikuláška

AUTOR:

Bc. Petr Dvořák

KATEDRA:

Katedra divadelních a filmových studií

VEDOUCÍ PRÁCE:

Doc. PhDr. Tatjana Lazorčáková, Ph.D.

ABSTRAKT:

Práce se na příkladu tvorby Jana Mikuláška zaměřuje na problematiku intermediálních vztahů divadla a filmu. Na základě vyhodnocení metodologických zdrojů se zabývá hlavními tematicko-teoretickými okruhy a přináší ozřejnění inspirací Jana Mikuláška pro používání filmového média na příkladu širšího okruhu jeho inscenací. Práce na uvedeném základě dále přistupuje ke strukturální analýze transparentních inscenací *Zlatá šedesátá*, *Na Větrné hůrce*, *Doktor Faustus* a *Šedá sedmdesátá*, vybraných tak, aby jejich prostřednictvím bylo možné prezentovat tři technologické modely. Analýzy postihují sémantické a technologické zapojení filmového média do inscenační struktury a specifika samotných technologických modelů. Práce v závěru přináší souhrnnou charakteristiku hlavních rysů Mikuláškovy práce s filmovým médiem a nástin kontextového srovnání s jinými současnými českými divadelními tvůrci.

KLÍČOVÁ SLOVA:

Jan Mikulášek, intermedialita, divadlo, film, médium, *Zlatá šedesátá*, *Šedá sedmdesátá*, *Doktor Faustus*, *Na Větrné hůrce*

TITLE:

Film medium in the Productions of the director Jan Mikulášek

AUTHOR:

Bc. Petr Dvořák

DEPARTMENT:

Department of Theatre and Film Studies

SUPERVISOR:

Doc. PhDr. Tatjana Lazorčáková, Ph.D.

ABSTRACT:

This study examines the issues of intermedial relationships of theatre and film using the work of Jan Mikulášek as an example. It deals with the main thematic and theoretic fields based on evaluation of methodological sources, and on the example of variety of his productions it brings clarification of Jan Mikulášek's inspirations for using film. Furthermore, based on the information above the study approaches the structural analysis of transparent productions *The Golden Sixties (Zlatá šedesátá)*, *Wuthering Heights (Na Větrné hůrce)*, *Doctor Faustus (Doktor Faustus)*, *The Grey Seventies (Šedá sedmdesátá)* chosen in the way that it would be possible via them to present three technological modes. The analyses capture semantic and technological employment of film in the production structure and specification of the technological modes as such. Finally, the study brings summarizing characteristics of the main features of Mikulášek's work with film, and the outline of contextual comparison with other contemporary Czech theatre makers.

KEY WORDS:

Jan Mikulášek, intermediality, theatre, film, medium, The Golden Sixties, The Grey Seventies, Doctor Faustus, Wuthering Heights

OBSAH

1. Úvod	7
1.1. Metodologie a cíl práce	10
2. Kritika literatury a pramenů – vymezení tematicko-teoretických okruhů ..	14
2.1. Historie začleňování filmového média v divadelní praxi	14
2.2. Současné chápání práce s filmovým médiem v divadelních inscenacích..	15
2.3. Intermediální vztahy v divadle.....	18
2.4. Média v divadle ze scénografických pozic.....	20
2.5. „Odhmotnění“ jeviště, prostor a čas.....	22
2.6. Kompetence diváka	25
2.7. Problematika živosti	26
2.8. Oborová terminologie a prameny	28
3. K pojmu <i>filmové médium</i> (a situaci v praxi českého divadla)	30
4. Intermedialita v divadle – divadlo jako hypermédium	35
5. Nepřímá a přímá kombinace filmového média ve tvorbě Jana Mikuláška ...46	
5.1. Kombinace nepřímá – inspirační zdroje z kinematografie a divadelní ekvivalenty filmových prostředků.....	46
5.2. Kombinace přímá – širší okruh inscenací Jana Mikuláška zapojujících filmové médium.....	52
6. Analytická část	64
6.1. Technologické modely	64
6.2. <i>Zlatá šedesátá</i> a <i>Na Větrné hůrce</i> jako model projekce obrazu ze záznamu.....	68
6.2.1. <i>Zlatá šedesátá</i>	68
6.2.2. <i>Na Větrné hůrce</i>	77
6.3. <i>Doktor Faustus</i> jako model snímání a přenosu obrazu v reálném čase.....	85
6.4. <i>Šedá sedmdesátá</i> jako nerealizovaný hybridní model	100
7. Závěr – charakteristické rysy práce Jana Mikuláška s filmovým médiem	106
8. Soupis literatury a pramenů	114
9. Přílohy	122
9.1. Přepis rozhovoru s Janem Mikuláškem	122
9.2. Soupis inscenací Jana Mikuláška zapojujících filmové médium formou přímé kombinace	134
9.3. Divadelní programy k inscenacím v hlavní analytické části	135
9.4. Obrazová příloha	138

1. Úvod

„Where early television advertised itself as bringing theatre into your home, it seems now as if theatre advertises itself as bringing television or cinema into your local theatre.“¹

Philip Auslander

Ač se může výrok Philipa Auslendera zdát záměrně nadnesený a provokativní – což nepochybně je – do určité míry odráží realitu v praxi některých současných divadel či jednotlivých tvůrců nejen v zahraničí, ale i u nás.² Dotýká se fenoménu, kterému česká teatrologie věnuje buď malou, anebo vůbec žádnou pozornost.³ Jak uvádí Greg Gieseckam: *„(...) generic conventions and modes of viewing film and television have become so pervasive that they seem ‚natural‘ placing film or video material on the stage often draws attention to the conventions of filming, distribution, presentation and reception that are normally occluded when we watch a film in the cinema or a television programme in our homes.“⁴*

¹ *„Zatímco raná televize inzerovala samu sebe tak, že přinášela divadlo do vašeho domova, nyní se zdá, jako by divadlo upoutávalo na sebe pozornost tím, že přináší televizi nebo kino do vašeho místního divadla.“* Philip Auslander, Georgia Institute of Technology, Atlanta. (překlady anglických citátů: Dvořák, Petr; Mireková, Miroslava). In GIESEKAM, Greg. *Staging the Screen. The Use of Film and Video in Theatre*. 1. vyd. Hampshire, New York : Palgrave Macmillan, 2007, s. 4. ISBN 13: 978-1-4039-1699-0.

² Jak píše i Greg Gieseckam: *„(...) the fact of doing it has become a marketing tool – brochures and flyers are rife now with references to ‚exciting multimedia effects‘, ‚fascinating fusions of theatre and video‘, and so on. In particular, it is believed that such work will appeal to the media-savvy younger audience which theatres are desperate to attract.“* – „Fakt (používání médií v divadle, pozn. autora) se stal marketingovým nástrojem – brožury a letáky běžně odkazují na ‚vzrušující multimediální efekty‘, ‚fascinující spojení divadla a videa‘ atd. Předpokládá, že takováto práce osloví zejména mladé publikum znalé médií, které divadla zoufale potřebují nalákat.“ Tamtéž, s. 4.

Přestože marketingové nástroje používané v našich divadlech ještě neobjevily tento potenciál – programy uvádějí jen strohé projekce, video či výprava a autor – nepochybně mají takto koncipované inscenace, jako je například *Doktor Faustus*, větší potenciál k přilákání mladšího publika než inscenace „tradiční“. Auslenderovi jde však spíše o poukázání na trend v divadelní praxi, který je sledovatelný i v České republice.

³ Můžeme prozatím konstatovat pouze to samé, co v bakalářské práci, a sice že napsané české texty spojené s tímto tématem jsou z dnešního pohledu spjaty zejména s historickým vývojem divadla ve 20. století, současná divadelní teorie se s ním ovšem mýjí.

⁴ *„ (...) Všeobecné konvence a módy sledování filmu a televize se staly tak všudypřítomné, že se zdají být ‚přirozené‘. Umístění filmového nebo video materiálu na jeviště často vede pozornost ke konvencím natáčení, distribuce, prezentace a recepce, které jsou běžně opomíjeny, když sledujeme film v kině nebo televizní program doma.“* Tamtéž, s. 21.

Nejen, že je tímto způsobem divák vytrháván z běžného vnímání toho, co znamená filmová projekce či sledování filmu v domácím prostředí, ale hraničním názorem může být, že divadlo se skrze intermediální inscenace stává dalším prostorem, kde dochází k distribuci filmu (videa, digitálních obrazů) divákům. Je to distribuce podmíněná jinému uměleckému druhu. Což zahrnuje i produkční proces výroby autorského filmu určeného přímo pro potřeby divadelní inscenace.

Zapojování filmových projekcí a dalších médií v divadle samozřejmě není věcí novou. I přes zhruba stoletou celkovou zkušenost v našem divadelním kontextu však postrádá ucelenější formu odborné reflexe. Téma totiž vyžaduje interdisciplinární nároky a rovněž teorii týkající se intermediálních vztahů. Jan Schneider ve své přehledové studii o intermedialitě konstatoval: „*V českém kontextu je (...) zkoumání otázek vztahů médií či různých multimediálních a plurimediálních jevů, které opatřujeme nálepkou intermedialita (...) teprve ‚v plenkách.‘ Neznamená to sice, že by se pro intermedialitu zhoła nic neudělalo, avšak aktivity v této oblasti jsou u nás zatím spíše sporadické.*“⁵

Ať už současné používání filmu, videa či digitálních obrazů v divadle nazveme „opětovnou vlnou“ anebo „dnešním trendem“, je faktem, že se jedná o ryze aktuální aspekt divadelní praxe. V posledních několika letech bylo realizováno nemalé množství inscenací činoherních, ale i pohybových, hudebních a druhově smíšených, které s tímto fenoménem pracují. Způsoby práce se pohybují od pouhého nezkušeného koketování až po nerozpojitelnou syntézu tíhnoucí k experimentu. Na tuto skutečnost se zaměřila bakalářská práce⁶ a z ní vycházející studie⁷ na příkladech činoherních titulů napříč širšímu typologickému vymezení divadel (soubor bez stálé scény, absolventské divadlo, profesionální divadlo). V příkladových analýzách inscenací⁸ dále sledovala intermediální vztahy a zapojení média do inscenační struktury. Práce se také kontextově dotkla historie zapojování filmového média ve světovém divadle a také v našem, kde je spjata primárně s E. F. Burianem

⁵ SCHNEIDER, Jan. Intermedialita: malá vstupní inventura. In KRAUSOVÁ, Lenka, SCHNEIDER, Jan (eds.). *Vybrané kapitoly z intermediality*. 1. vyd. Olomouc : Univerzita Palackého, 2008. s. 6. ISBN 978-80-244-2055-4.

⁶ DVOŘÁK, Petr. *Použití filmového média jako složky divadelní inscenace v současném českém divadle*. Bakalářská práce, Filozofická fakulta UP Olomouc. Olomouc : Univerzita Palackého, 2012.

⁷ DVOŘÁK, Petr. Filmové médium v současných činoherních inscenacích. *Theatralia*, 2013, roč. 16, č. 1, s. 188–202. ISSN 1803-845X.

⁸ Jednou z nich byla práce právě Jana Mikuláška – *Láska a peníze*. KELLY, Denis. *Láska a peníze*. Inscenace Divadla v Dlouhé, režie Jan Mikulášek. Premiéra 16. 11. 2011.

(Theatregraph ve spolupráci se scénografem Miroslavem Kouřilem) a Alfrédem Radokem (Laterna magika se scénografem Josefem Svobodou). Položila také základ terminologických a metodologických východisek, na něž můžeme navázat v této diplomové práci.

Záměrem je pokračovat ve zvoleném tématu a dále jej rozvíjet na příkladu tvorby jednoho konkrétního režiséra, který se používání filmového média v činoherních inscenacích věnuje dlouhodobě. Během průběžného aktivního sledování současného českého divadla a čtyřletého soustavného sledování práce Jana Mikuláška (nar. 9. října 1978 ve Zlíně) padla volba právě na něj. Již několik diplomových prací⁹ přineslo Mikuláškův životopis, a protože není naším cílem duplikovat informace, představme režiséra alespoň stručně. V průběhu své kariéry prozatím vystřídal dvě angažmá na pozici uměleckého šéfa, a to v Divadle Polárka v Brně a Divadle Petra Bezruče v Ostravě, kde pravidelně spolupracoval i s Národním divadlem moravskoslezským, jako stálý režisér poté působil na scéně Národního divadla Brno – Divadla Reduta a nyní je kmenovým režisérem Divadla Na zábradlí v Praze.¹⁰ Aktuálně (spolu s Dorou Viceníkovou) jako vedoucí otevírá bakalářský program Herectví alternativního a loutkového divadla na KALD DAMU.

Patří mezi naše nejvýraznější divadelníky, čemuž odpovídá dlouhodobě vysoká úroveň jeho tvorby i – pokud bychom je brali v potaz jako relevantní – časté kritické reakce či pravidelné umístování inscenací mezi nominovanými v posledních ročnících Cen Alfréda Radoka¹¹ a v anketě Divadelních novin.¹² Jeho divadelní práce splňuje potřebná kritéria, jakými jsou četnost, pravidelnost a míra zapojení filmového média, a v tomto vztahu i sledovatelný vývoj, aby byla vhodná stát se

⁹ Jejich přehled uvádíme v kapitolách 5.1. a 5.2.

¹⁰ Dále hostoval v Divadle Husa na provázku v Brně, v Divadle v Dlouhé v Praze či v Moravském divadle v Olomouci.

¹¹ Inscenace roku 2013 – *Zlatá šedesátá*; 2. místo 2012 – *Na Větrné hůrce*; 3. místo 2011 – *Europeana*; 2. místo 2010 – *Korespondence V+W*. Dále se v nominacích objevily na dalších pozicích inscenace *Ende Gut, Alles Gut* a *Šedá sedmdesátá* za rok 2013, *Nenápadný půvab buržoazie, Doktor Faustus* a *Višňový sad* za rok 2012, *Trapná muka, Láska a peníze* a *Gottland* za rok 2011. Za rok 2010 se dále umístily *Elementární částice* a *Macbeth*. Pokud by se v anketě kritiků, která byla určující pro předávání těchto cen, a které se v dané podobě za rok 2013 udílely zřejmě naposledy, určoval absolutní vítěz, byl by to v těchto zmíněných ročnících právě Jan Mikulášek. Zatímco vítězové bodovali většinou s jedinou inscenací, hlasy kritiků pro Mikuláška se rozdělily do vícero titulů, s výjimkou posledního ročníku, kde zvítězila právě *Zlatá šedesátá*.

Anketa časopisu *Svět a divadlo*. SAD 2014, č. 1. 2013, č. 1. 2012, č. 1. 2011, č. 1. 2010, č. 1. ISSN 0862-7258.

¹² Anketa Divadelních novin. *Divadelní noviny*. 2014, č. 18. 2014, č. 1. 2013, č. 1. 2012, č. 1. ISSN 1210-471X.

předmětem takto tematicky zaměřeného výzkumu. V současném profesionálním činoherním divadle také vyniká ve srovnání s ostatními režiséry rozsahem řady titulů, prozatím třinácti, které filmové médium formou přímé kombinace cíleně zapojují do inscenačního tvaru. Ty jsou pro téma práce relevantní díky přítomnosti intermediálních aspektů. Relevance titulů, které svým charakterem spadají do tématu, byla ověřena v rozhovoru s režisérem, jehož přepis je přílohou práce.¹³ Výzkum časově ohraničuje počátek druhé Mikuláškovy tvůrčí fáze,¹⁴ tzn. začátek spolupráce s „velkými“ divadelními scénami v roce 2003 hostováním v Národním divadle moravskoslezském a nástup do Divadla Na zábradlí s realizovanými inscenacemi s datem premiéry do konce roku 2013.

1.1. Metodologie a cíl práce

Během výzkumu došlo k mírnému posunu ve výběru titulů pro hlavní analytickou část, který je způsoben zejména tím, že od doby zadání práce uvedl Jan Mikulášek další inscenace, jež se ukázaly pro téma vhodnější díky větší míře zapojení filmového média. Především také díky svému charakteru umožňují prezentovat všechny tři existující technologické modely, poprvé podrobněji pojmenované ve studii *Filmové médium v současných činoherních inscenacích*. Těmi jsou model projekce obrazu ze záznamu, model snímání a projekce obrazu v reálném čase a model hybridní, který oba předchozí spojuje v jediné inscenaci. Modely samotné blížeji představíme v úvodu analytických kapitol.

Předmětem hlavních analýz jsou proto nejvýraznější zástupci daného způsobu (modelu) práce. *Zlatá šedesátá*¹⁵ a *Na Větrné hůrce*¹⁶ jako zástupci modelu projekce obrazu realizované ze záznamu. Dva tituly jsou vybrány proto, že v Mikuláškově tvorbě je tento model dominující, současně představují rozdílný typ výstupu obrazu –

¹³ Rozhovor s Janem Mikuláškem, dne 12. 6. 2013, Brno. Uloženo v osobním archivu autora práce.

¹⁴ První fází je Mikuláškovy zmíněné působení v Divadle Polárka v Brně v letech 2000 – 2003, kam se ještě v roce 2004 vrátil při realizaci jedné inscenace.

¹⁵ MIKULÁŠEK, Jan, VICENÍKOVÁ, Dora. *Zlatá šedesátá aneb Deník Pavla J.* Inscenace Národního divadla Brno, Divadla Reduta, režie Jan Mikulášek. Premiéra 5. 4. 2013.

¹⁶ BRONTĚOVÁ, Emily, LJUBKOVÁ, Marta, MIKULÁŠEK, Jan. *Na Větrné hůrce.* Inscenace Divadla Petra Bezruče, režie Jan Mikulášek. Premiéra 3. 2. 2012.

projekční plátno a televizní obrazovka. *Doktor Faustus*¹⁷ je stěžejní zástupce modelu snímání a přenosu obrazu v reálném čase a *Šedá sedmdesátá*¹⁸ představují příklad modelu hybridního. V rámci příprav posledně zmíněné inscenace byl autor diplomové práce přítomen několika zkouškám a může porovnat dílčí postup zkoušek s konečným tvarem po premiéře. Inscenacím, jako jsou *1984*,¹⁹ *Gottland*,²⁰ *Korespondence V+W*²¹ a dalším se budeme rovněž, byť v menší míře, věnovat v kapitole zaměřené na příklady přímé kombinace média ze širší Mikuláškovy tvorby. Práce rovněž zohledňuje Mikuláškovy inspirační zdroje z kinematografie a jejich promítání do celkového režijního stylu skrze divadelní ekvivalenty filmových prostředků.

Pro hlavní analýzy jsou určující živě zhlédnutá představení inscenací a coby prameny dále audiovizuální záznamy poskytnuté divadly. Doplňující informace jsou čerpány z pramenů týkajících se jednotlivých titulů, jako jsou divadelní programy a webové stránky divadel. Z hlediska problematiky intermediálních vztahů a konkrétněji pro používání filmového média v divadle chybí specializovaná, komplexní, jednoznačně aplikovatelná metodologie. Stávající zkušenost nás vede k domněnce, že její nástin a pokus o vytvoření je téma pro samostatnou disertační práci. Pro potřeby této práce vycházíme ze strukturální analýzy inscenace, přičemž pevný metodologický bod tvoří publikace Patrice Pavise *Analyzing Performance*.²² Při analýze zapojujeme nástroje popisované v kapitole *The Tools of Analysis*,²³ hlavním vodítkem je Pavisův aktualizovaný dotazník pro analýzu, jehož starší verze byla vydána ve slovenském překladu pod názvem *Dotazník na analýzu divadelnych*

¹⁷ MANN, Thomas, MIKULÁŠEK, Jan, GREGOROVÁ Barbora. *Doktor Faustus*. Inscenace Divadla Husa na provázku, režie Jan Mikulášek. Premiéra 4. 4. 2012.

¹⁸ MIKULÁŠEK, Jan, VICENÍKOVÁ, Dora. *Šedá sedmdesátá aneb Husákovo ticho*. Inscenace Divadla Na zábradlí Praha, režie Jan Mikulášek. Premiéra 1. 11. 2013.

¹⁹ ORWELL, George, MIKULÁŠEK, Jan. *1984*. Inscenace Divadla Petra Bezruče, režie Jan Mikulášek. Premiéra 21. 3. 2009.

²⁰ SZCZYGIEL, Mariusz, MIKULÁŠEK, Jan, PIVOVAR, Marek. *Gottland*. Inscenace Národního divadla moravskoslezského, režie Jan Mikulášek. Premiéra 20. 1. 2011.

²¹ VICENÍKOVÁ, Dora. *Korespondence V+W*. Inscenace Národního divadla Brno, Divadla Reduta, režie Jan Mikulášek. Premiéra 5. 11. 2010.

²² PAVIS, Patrice. *Analyzing Performance*. Ann Arbor, Mich. : University of Michigan, 2003. 362 s. ISBN 047-2066897.

²³ Kapitola uvádí možnosti práce s prameny, Pavis si je taktéž vědom problematiky medializovaného hercova těla. Tamtéž, s. 31–52.

predstavení.²⁴ Dotazník nabízí body, kterých je možné se při strukturální analýze držet; jeden z nich upozorňuje na to, abychom si všímali, co v inscenaci není možné redukovat na znaky. Jsme si proto vědomi, že sémiotika taktéž není beze zbytku univerzálně aplikovatelná.

Ze dvou navrhovaných typů reportage-reportáž a reconstruction-rekonstrukce se přikláníme ke druhému způsobu psaní, který je podle Pavise pevně zakořeněn v evropské kultuře: „(...) *it relates to historical reconstructions of past productions. Always effected post festum, it collects pieces of evidence, relics, or documents pertaining to a performance, as well as artist's statements of their intentions written during the performance's preparation and mechanical recordings made from every vantage point and in all possible forms (sound tape, video, film, CD-ROM, digital imaging).*“²⁵ V našem případě se však nejedná o celkovou rekonstrukci představení, ani komplexní analýzy, ale o zaměření se na jeden konkrétní aspekt. Pavis navrhuje nazvat propojení znaků v inscenaci termínem přejatým z technického odvětví, a sice vektorizací: „*Vectorization is, at the same time, a methodological, mnemotechnical, and dramaturgical means of linking network of signs. It consists of associating and connecting signs that form parts of network, within which each sign only has meaning through the dynamic that relates it to the other signs.*“²⁶ Přestože Pavis dále vektorizaci více nedefinuje, z výše citovaného je zřejmé, že do popředí staví znak a řadí jej do celkového významového spojení (tak jako v technice je převáděn rastr do výsledné podoby vektoru). Toto pojetí je nám pro potřeby práce blízké. Věren sémiotice pak Pavis dodává: „*Segmentation remains the core issue for performance analysis.*“²⁷ Z rozdělení na složky rovněž vycházíme, neboť nám pro účely analytické části připadá jako nejvhodnější.

Analýzy se budou držet jednotné zásady nejdříve inscenaci představit, poté definovat, jakým způsobem je použité médium začleněno z hlediska technického a

²⁴ PAVIS, Patrice. *Dotazník na analýzu divadelních představení*. Slovenské divadlo 35, 1987, č. 2, s. 137–143. ISSN 0037-699X.

²⁵ „ (...) odkazuje k historickým rekonstrukcím minulých představení. Vždy provedena až poté, sbírá kousky dokladů, pozůstatků či dokumentů vztahujících se k představení, stejně jako prohlášení umělců o jejich záměrech napsaných během zkoušek a mechanické nahrávky vytvořené ve všech možných formách (zvuková stopa, video, film, CD-ROM, digitální zobrazení).“ PAVIS, cit. 22, s. 10.

²⁶ „Vektorizace znamená současně metodologické, mnemotechnické a dramaturgické spojení znakové sítě. Sestává z asociujících a pojících se znaků, které vytvářejí části sítě, uvnitř které každý znak získává význam pouze skrze dynamické propojení s ostatními znaky.“ Tamtéž, s. 17.

²⁷ „Segmentace zůstává klíčovým jádrem analýzy představení.“ Tamtéž, s. 21.

sémantického propojení se scénografií, a dále se věnovat deskriptivně – interpretační analýze použití filmového média jakožto jedné ze složek v jednotlivých scénách inscenační struktury. Závěr každé z analýz se zaměří na shrnutí využitých specifik samotného technologického modelu prezentovaného skrze svébytné divadelní dílo. Cílem práce je na základě analýz uvedených transparentních inscenací (díky možnosti demonstrovat technologické modely) postihnout významotvorné zapojení média do inscenačního tvaru a sledovat intermediální vztahy. Závěr přinese souhrnnou charakteristiku rysů Mikuláškovy práce s filmovým médiem. Obsahovat bude i nástin možného srovnání na základě podobnosti či rozdílnosti přístupů k práci s médiem filmu a digitálních obrazů s jinými současnými českými divadelními tvůrci. Ambicí práce není komplexní výzkum tvorby Jana Mikuláška, ale zaměření se na jeden z aspektů, který je pro ni příznačný. V práci v neposlední řadě vycházíme také z osobní praktické zkušenosti s tím, co obnáší koncepce zapojení média v podobě projekce do inscenace, včetně produkce autorského materiálu koncipovaného přímo pro daný inscenační tvar.²⁸ Literatura související s daným tématem, o níž se výzkum opírá, bude podrobena kritice v následující kapitole, jež společně s kapitolami navazujícími – k pojmu filmové médium a intermedialitě v divadle – tvoří hlavní teoretický aparát.

²⁸ DICK, Philip K., DVOŘÁK, Petr, ZABILANSKÝ, Tomáš. *Víra našich otců?* Inscenace v Divadelním sále K3, Umělecké centrum UP Konvikt, režie Petr Dvořák. Premiéra 30. 4. 2013.

2. Kritika literatury a pramenů – vymezení tematicko-teoretických okruhů

2.1. Historie začleňování filmového média v divadelní praxi

Práce vychází z existující literatury obsahově se vztahující na dané téma. Řazena je dle tematicko-teoretických okruhů. Prvním z nich je historie začleňování filmového média v divadle. Studie Jana Grossmana *O kombinaci divadla a filmu* ze sborníku statí *Laterna magika*²⁹ je ideálním „průvodcem pro nezasvěcené“ od začátků pronikání filmových postupů a následně samotných filmových projekcí do divadelních inscenací (tvorba Georgese Mélièse) přes historický vývoj dobově vrcholící právě Laternou magikou. Studie je důležitá pro kontext, pro který je jí možné vřele doporučit. Dnes se jedná však již o historizující pohled na danou problematiku (za který jej ostatně považoval sám autor). Na druhou stranu je třeba zdůraznit, že je příkladem česky psaného textu, dobově pojímajícího soudržně dané téma se zobecňujícími závěry (v českém kontextu byly vydány pouze monografie takto orientovaných divadelních tvůrců bez snahy o zobecnění).

Že se jedná o nesnadno definovatelnou teoretickou otázku, autor chápal již na začátku 60. let: „*Poměr obou umění (...) nelze s definitivní platností teoreticky určit. Každý pokus vymezit absolutně jejich doménu bývá poražen novými zkušenostmi z praxe.*“³⁰ Pro práci přejímáme Grossmanovo dvojí dělení kombinace divadla a filmu – či současnou terminologií řečeno začleňování média do divadelního tvaru – které je dle našeho názoru platné i dnes, a to pojmy *kombinace nepřímá* a *kombinace přímá*. Nepřímou kombinací myslí Grossman vlivy a inspirace z oblasti filmu, principy, s jakými se u tohoto uměleckého druhu nakládá s formálními prostředky, které se však v divadelní práci promítnou skutečně pouze nepřímo. To jsou kupříkladu typické filmové postupy Jana Mikuláška, jako je používání světla na jevišti coby ekvivalentu filmového stříhu, kterých se dotkneme v příslušné kapitole. Ve druhém případě hovoří Grossman o kombinaci přímé, kdy se médium jako takové již objeví v konečném inscenačním tvaru, jako to bylo právě v dobovém případě

²⁹ SVOBODA, Bohumil (ed.) *Laterna magika. Sborník statí*. Praha : Filmový ústav, 1968. 164 s. ST-17-1378/68.

³⁰ Tamtéž, s. 34.

Laterny magiky. Tento druh kombinace je pak také hlavním předmětem této diplomové práce.

2.2. Současné chápání práce s filmovým médiem v divadelních inscenacích

Pro vytvoření současných metodologických zásad chápání problematiky užívání filmového média v divadelní praxi – jako dalšího z okruhů – čerpáme z publikace *Staging the Screen: The use of film medium and video in theatre*³¹ britského teatrologa Grega Gieseckama. Pokládá základní teze v nahlížení na používání zmíněných médií v současném divadle. Je metodologickým zdrojem i primární inspirací k celkovému přístupu k tématu. Kupodivu je příznačné i pro zahraniční divadelní kontext, že ještě v roce 2007 měl Gieseckam v úvodu své knihy potřebu vymezit se proti kritikům začleňování médií v divadelní praxi, kteří tento trend považují za v podstatě kontaminační proces a často se obávají ztráty divadla jako „živého“ umění, primárně postaveného na živém herci: „*The reaction against employing film or video in theatre has been partly shaped by this long-running tension and oscillation between a stripped down theatre and one that enjoys the visually spectacular.*“³² Proto Gieseckam přistupuje k takovéto obhajobě. Dále pak cituje teatrologa Rogera Copelanda z Ohia: „*(...) Copeland argues that our perceptions of the world are now so shaped by exposure to media rather than immediate sensory experience that ,to assume that a few hours of ,live‘ theatre will somehow restore a healthy sense of ,being there‘ is naïve and self-deceptive.*“³³

Copelandovo tvrzení se může jevit jako diskutabilní, protože jak uvidíme v kapitole o intermedialitě, divadlo vždy používá nějakou formu zprostředkování. Dále také vyvstává otázka, zda jsme skutečně až natolik svázaní „mediální realitou“. Nicméně tato práce chápe používání médií podobně přirozeně jako Gieseckam:

³¹ GIESEKAM, Greg. *Staging the Screen. The Use of Film and Video in Theatre*. 1. vyd. Hampshire, New York : Palgrave Macmillan, 2007. 280 s. ISBN 13: 978-1-4039-1699-0.

³² „*Reakce proti zapojování filmu či videa do divadla byly částečně formovány dlouhotrvajícím napětím a oscilací mezi zcela odhaleným divadlem a tím, které se vyžívá ve vizuálně působivé podívané.*“ Tamtéž, s. 5.

³³ „*(...) Copeland argumentuje tak, že naše vnímání světa je nyní natolik formováno vystavením se médiím, že očekávat, že bezprostřední smyslová zkušenost několika hodin ,živého‘ divadla obnoví nějakým způsobem zdravý smysl pro ,přítomné bytí‘, je naivní a sebeklamně.*“ Tamtéž, s. 6.

divadlo jde společně ruku v ruce s neopomenutelným technologickým vývojem a jeho možnostmi. Ty souvisejí s tendencí divadelních režisérů čerpat z jiných umění i z běžného života, v němž se tyto technologie a média běžně objevují. Tento přístup je zcela klíčový k nahlížení na používání médií v divadle.

Bakalářská práce převzala Giesekamovo dělení na *multimediální*³⁴ a *intermediální*³⁵ (angl. multimedia and intermedia) inscenace, které nyní pro diplomovou práci shledáváme jako nutné částečně revidovat. Giesekam sám uvádí, že v případě používání těchto dvou termínů „*in practice, the divisions are not always as neat as such distinctions would suggest, and it may be more appropriate to see these as ends of a spectrum*“,³⁶ proto je chápeme jako modelové. Ukazuje se ovšem, že vhodnější by bylo zacházet pouze s pojmem jediným, a sice s pojmem „intermediální“. Je zřejmé, jak toto své dělení Giesekam chápe a i z jakého důvodu – pro možnosti rozčlenění inscenací – jej používá, vhodnější by však dle našeho názoru bylo mluvit o různých typech produkcí a zejména o větší či menší míře zapojení média, které je buď více, anebo méně provázáno s ostatními složkami inscenace. Jak uvádí Jan Schneider „*Oblast intermediality zůstává i nadále poměrně nepřehlednou džunglí, v níž vedle sebe koexistuje nebo i soupeří celá řada pojmů, které jsou vzhledem k intermedialitě subkategoriemi nebo případně jejími konkurenty...*“³⁷

³⁴ „*In the former type of production, it may be argued that video is employed in a manner analogous to the way in which lightning, set or costumes are used to locate the action and suggest particular interpretative approaches to it; video is one of many apparatuses that collectively support performances that are otherwise built around fairly traditional understandings of the role of text and the creation character. Such work might be properly described as multimedia.*“ – „*Může být řečeno, že v dřívějších typech produkcí bylo video (médiu, pozn. autora) použito způsobem, pomocí něhož společně s dalšími složkami, jako je scénografie, kostýmy, osvětlení a akce, částečně neslo určitý interpretační přístup. Video (či projekce, pozn. autora) je jedním z mnoha prostředků, jež společně dotvářejí inscenace, které jsou jinak založeny na relativně tradičním vnímání úlohy textu a budování postavy. Takovouto práci bychom mohli vhodně označit jako multimediální.*“ Tamtéž, s. 8.

³⁵ „*For the second type of production, where more extensive interaction between the performers and various media reshapes notions of character and acting, where neither the live material nor the recorded material would make much sense without the other, and where often the interaction between the media substantially modifies how the respective media conventionally function and invites reflection upon their nature and methods, I would suggest the term ‘intermedia’ as more appropriate.*“ – „*Pro druhý typ produkcí, v nichž výrazná interakce herce s různými médii přetváří charakter postavy i způsob herectví, v nichž by živý ani nahraný materiál nedával sám o sobě smysl a kde se v tomto typu produkcí zároveň často mění i způsob, jakým daná média tradičně fungují a reflektují svou přirozenost a metody. Navrhují, že bude vhodnější označit tento typ jako ‘intermediální’.*“ Tamtéž.

³⁶ „*V praxi není toto rozdělení tak úhledné, jak by se mohlo zdát, a proto by bylo vhodnější na něj nahlížet jako na konce spektra.*“ Tamtéž.

³⁷ Jedná se např. o pojmy multimedialita, transmedialita, mixed media, remediace, hypermedialita ad. SCHNEIDER, cit. 5, s. 6.

Pojem multimedialní divadlo proto v Giesekamově případě chápeme jako převzatý z jeho staršího užívání a nechceme jej mísit společně s termínem intermediální.³⁸ Než o tomto dvojím dělení je vhodnější v rámci jednoho zastřešujícího pojmu přemýšlet o koncepci inscenace a o schopnostech jeho tvůrce. Tedy o tom, zda dané dílo působí konvenčně, či má vůli k experimentu. O druhém Giesekamově příkladu, kdy má na mysli vzájemné přetváření mediálních forem, nespekulujeme. Pro takovýto příklad je skutečně používán termín intermedialita, kterého se přidržíme pro všechny typy takovýchto produkcí. Problematiku pak hlouběji rozvineme v navazující kapitole. Ke Giesekamově publikaci se budeme vztahovat i v dalších částech práce.

Médiím v divadle se věnuje ve dvou kapitolách *Postdramatického divadla*³⁹ také Hans-Thies Lehmann, jehož publikace rovněž slouží práci pro upřesnění přístupu k vytyčenému tématu. Dotýká se nejen přímé kombinace, ale také inspirací z jiných uměleckých druhů, jako je např. videoinstalace. Lehmann konstatuje: „(...) *používanie nových a starých auditívnych a vizuálnych médií, filmu, projekcií, zvukových priestorov, videí, rafinovaných svetelných priestorov, podporované progresívnou počítačovou technológiou, viedlo k high tech theatre (...) Musíme konštatovať rastúcu samozrejmosť používania elektronických médií v celej škále od radikálneho performančného umenia až po etablované divadlo.*“⁴⁰ Jedná se o postoj poučený a reflektující společensko-technologický vývoj. „*Bežná podoba textového divadla nadalej stráca svoju normatívnu platnosť a nahrádza ju zdanlivo neobmedzená inter- a multimedialna prax.*“⁴¹ Přesto je z Lehmannova textu cítit i určitá obava o ztrátu znakovosti divadla, která je dle jeho názoru nahrazována obrazivostí médií. Jak ovšem uvádí dále, různé technologie byly pro divadlo typické během celého jeho vývoje.

³⁸ Chápání pojmu multimedialita v případě Giesekama může zařadit do příbuznosti s Grossmannovým pojetím tzv. nepřímé kombinace. Schneider k tomu dodává, že může jít o skupinu produktů „*jejichž intermediální charakter není zjevný a projevuje se v rovině signifikátů. Tato kategorie se do značné míry kryje s užším pojetím intermediality, tedy s kategorií ‚intermediálních vztahů‘ Iriny Rajewské. Jde v podstatě o to, že v jednom médiu se napodobuje médium jiné, přičemž vzhledem k zásadní materiální odlišnosti obou médií jde pouze o vytvoření iluze přítomnosti jiného média, vše se odehrává ‚jakoby.‘*“ Tamtéž, s. 11.

³⁹ LEHMANN, Hans-Thies. *Postdramatické divadlo*. Bratislava : Divadelný ústav Bratislava, 2007. 365 s. ISBN 978-80-88987-81-9.

⁴⁰ Tamtéž, s. 267.

⁴¹ Tamtéž.

2.3. Intermediální vztahy v divadle

Třetím z okruhů je teoretická reflexe intermediality v divadle. Sborník mezinárodní výzkumné skupiny Theatre and Intermediality Working Group editorů Chiela Kattenbelta (Nizozemí) a Fredy Chapple (Velká Británie) *Intermediality in Theatre and Performance*⁴² tvoří teoretický základ pro výzkum intermediální vztahů v této práci, a je páteří zejména třetí kapitoly. Jedná se o nejkomplexnější soubor textů vícero autorů k soudobému výzkumu intermediality v divadle.

Zařazení intermediální teorie se jeví ve vztahu k našemu tématu jako zcela nezbytné, proto souhlasíme s tezí editorů v úvodní části publikace, že „(...) *intermediality includes within its constituent elements a blend of the art forms of theatre, film, television and digital media, which lead to an engagement with theoretical frameworks drawn from selected areas of performance, perception and media theories (...)*“,⁴³ neboť zvolené téma skutečně spojuje, a to nevyhnutelně, divadelní teorii s teorií filmovou, včetně prvků mediálních studií. To souvisí s přesahy a stíráním hranic samotných uměleckých druhů, které se právě na divadelním jevišti společně setkávají, spolupracují a případně dávají vzniknout v nejvíce experimentujících podobách (v ideálních případech) novým hybridním uměleckým formám.⁴⁴

Samotné genealogii pojmu intermedialita se ve své disertační práci *Filmy, které vidí vlastní vidění. Strategie intermediality a reflexivity v současné kinematografii*⁴⁵ věnuje podrobně Petr Szczepanik a také Jan Schneider ve studii *Intermedialita: malá*

⁴² CHAPPLE, Freda, KATTENBELT, Chiel (ed.). *Intermediality in Theatre and Performance*. 2. vyd. Amsterdam, New York : Rodopi, 2006. 266 s. ISBN 978-90-420-1629-3.

⁴³ „(...) *intermedialita zahrnuje konstituční elementy spojené s uměleckými formami divadla, filmu, televize a digitálních médií, které vedou k zapojení s teoretickým rámcem, koncipovaným z vybraných oblastí performačních, percepčních a mediálních teorií (...)*.“ CHAPPLE, Freda, KATTENBELT, Chiel. Key Issues in Intermediality in Theatre and Performance. In CHAPPLE, KATTENBELT, cit. 42, s. 20.

⁴⁴ Např. projekt Sayat Nova na pomezí divadla a filmu (mediální performance) Cristiny Maldonado uvedený na festivalu Divadelní Flora Olomouc 2014, spočívající v živé manipulaci scén pocházejících z filmu Barva granátového jablka Sergeje Paradžanova. Pomocí spojeného systému kamer a projektorů je možné vstupovat do promítaného obrazu pomocí psaného písma, různých materiálů či pohybu rukou performerky, stejně jako podat si ruce na plátně s jinou herečkou, která je v reálném divadelním prostoru vzdálena metry daleko.

⁴⁵ SZCZEPANIK, Petr. *Filmy, které vidí vlastní vidění. Strategie intermediality a reflexivity v současné kinematografii*. Disertační práce, Filozofická fakulta MU Brno. Brno : Masarykova univerzita, 2002.

vstupní inventura.⁴⁶ Pro bližší vhléd do této problematiky proto odkazujeme právě k těmto textům. Pro vymezení terminologie spojené s intermedialitou je naším zdrojem text Jana Kořenského *Intermedialita – intertextualita – multitextualita – hypertextualita?*⁴⁷ Informace z těchto českých sborníků dále doplníme o příslušné teze výše zmíněných zahraničních teoretiků.

Se zapojováním médií do divadelního tvaru souvisí pojetí divadla coby *hypermédia*. Kattenbelt a Chapple uvádějí: „*The first principle is that theatre is a hypermedium that incorporates all arts and media and is the stage of intermediality.*“⁴⁸ Na tomto pohledu se shoduje většina autorů publikujících v citovaném sborníku. Je zde diskutována hlavní vlastnost divadla, zejména ve vztahu k začleňování technologií a jiných médií. Tuto problematiku dále Kattenbelt rozvíjí v samostatném textu *Theatre as the art of performer and the stage of intermediality*,⁴⁹ kde se mimo jiné terminologicky opírá o publikaci Davida Boltera a Richarda Grusina *Remediation* (1999) a o jejich pojem *hypermediacy*. Divadlem jako hypermédiem se proto budeme podrobněji zabývat v již zmíněné kapitole. V ní budou dále uplatněny a komentovány teze Andyho Lavendera z textu *Mise en scène, hypermediacy and the sensorium*,⁵⁰ jenž zkoumá vliv simultaneity v takto koncipovaných inscenacích na vnímání diváka (a vytváření významů).

Pro konečně definování našeho pojetí divadla v rámci problematiky intermediality je pak studie Petera M. Boenische *Aesthetic art to aesthetic act: theatre, media, intermedial performance*, která se může v některých ohledech jevit jako radikální, jak je patrné již z úvodu: „(...) *intermediality as a concept is no longer reduced to being the mere use of various media technologies in live*

⁴⁶ SCHNEIDER, cit. 5, s. 5–15.

⁴⁷ KOŘENSKÝ, Jan. *Intermedialita – intertextualita – multitextualita – hypertextualita?* In KRAUSOVÁ, Lenka, SCHNEIDER, Jan (eds.). *Intermedialita: slovo – obraz – zvuk*. 1. vyd. Olomouc : Univerzita Palackého, 2008. s. 9–11. ISBN 978-80-244-2054-7.

⁴⁸ „*Prvním principem je, že divadlo je hypermédiem, které zahrnuje všechna umění a média a je jevištěm intermediality.*“ CHAPPLE, KATTENBELT, cit. 43, s. 20.

⁴⁹ KATTENBELT, Chiel. *Theatre as the art of performer and the stage of intermediality*. In CHAPPLE, Freda, KATTENBELT, Chiel (ed.). *Intermediality in Theatre and Performance*. 2. vyd. Amsterdam, New York : Rodopi, 2006. s. 29–39. ISBN 978-90-420-1629-3.

⁵⁰ LAVENDER, Andy. *Mise en scène, hypermediacy and the sensorium*. In CHAPPLE, KATTENBELT, cit. 42, s. 55–66.

performance (...).“⁵¹ Otevírá širší a nekonvenční pohled na zde zmiňovanou problematiku intermediality, jak uvidíme podrobněji ve čtvrté kapitole.

2.4. Média v divadle ze scénografických pozic

Používání filmového média v divadle je často úzce provázáno s divadelní scénografií, což můžeme vytyčit za další okruh vyplývající z dané problematiky. Náhled na začleňování médií ze scénografických pozic přináší Arnold Aronson,⁵² pravidelný host Pražského Quadriennale, ve sbírce esejů *Pohled do propasti*.⁵³ Autorova pozice je zajímavým způsobem podvojná. Aronson jako divadelní praktik problematice velmi dobře rozumí a často dokáže výstižně pojmenovat různé aspekty práce s médii v divadle, současně však stejně často zaujímá obranné stanovisko z hlediska tradičního pojetí scénografie pracující s hmotnou výpravou. Autorovy texty nás již z uvedené podstaty vybízejí k polemice v některých dílčích bodech týkajících se médií v divadle.

V esaji *Mohou divadlo a média mluvit stejným jazykem?*⁵⁴ uvádí: „*Tvrdím, že promítaná scénérie, zvláště pak film a video, na jevišti až na několik významných výjimek prostě nefungují.*“ Z toho je zřejmé, že pro Aronsona převažují negativa. Jde o postoj způsobený obavami z možnosti kompletního nahrazení výpravy médii. Přesto odmítá úplné odsouzení těchto postupů a připouští, že existují výjimky.⁵⁵ Můžeme souhlasit, že samotná přítomnost jiného média v divadle ještě automaticky neznamena jeho funkční zapojení. Domníváme se ale, že těchto funkčních příkladů – pokud budeme hovořit o českém divadle – je mnohem více, než abychom mohli

⁵¹ „(...) intermedialita jako koncept již dlouho není omezena pouhým použitím různých mediálních technologií v živém představení (...).“ BOENISCH, Peter M. *Aesthetic Art to Aesthetic Act: Theatre, Media, Intermedial Performance*. In CHAPPLE, KATTENBELT, cit. 42, s. 103.

⁵² Profesor na Columbia University pro obor divadelních umění se specializací na divadelní scénografii.

⁵³ ARONSON, Arnold. *Pohled do propasti: eseje o scénografii*. Praha : Divadelní ústav, 2007. 263 s. ISBN 978-80-7008-214-0.

⁵⁴ ARONSON, Arnold. *Mohou divadlo a média mluvit stejným jazykem?* In ARONSON, cit. 53, s. 102–112.

⁵⁵ „*Nehlásám žádné pravidlo – pravidla jsou nakonec od toho, aby se porušovala – ani netvrdím, že žádné případy úspěšného použití videa či filmu neexistují. V četných případech však projekce a pohyblivé obrazy diváka jenom znepokojují, dokonce matou, a jen zřídka fungují tak, jak jejich uživatelé zamýšleli.*“ Tamtéž, s. 102.

mluvit pouze jen o výjimkách a jinak jejich používání odsoudit. Jedním z takovýchto úspěšných příkladů je právě tvorba Jana Mikuláška.

Aronson vnímá jako úspěšný typ spojení, kdy „*dva či více slovníků se kombinuje záměrně, s intenzivním vědomím, jak jeden inspiruje druhý. Takže existují i druhy divadla, v nichž se médií využívá vědomě, aby posílila divadelnost inscenace.*“⁵⁶ Aronson tak připouští, že více záleží na záměru a koncepci dané inscenace, než na samotném faktu zapojování medií do divadelního tvaru. Autor dále argumentuje rozdílností některých aspektů obou uměleckých druhů: „*Kinematografický obraz proměňuje (...) fantazii v realitu. Divadlo naopak, ačkoli sestává ze skutečných předmětů (...) transformuje konkrétní realitu do nějaké fantazie. (...) Když se na scéně promítají filmy (...) přinejmenším dvě reality se dostanou do konfliktu.*“⁵⁷ Toto tvrzení je však značně zjednodušující, neboť počítá jen s určitými typy filmových a divadelních děl, jejichž záměrem je vzbudit co nejsilnější iluzi. Nebere již ale v potaz filmy, jejichž záměr je naopak antiiluzivní (kupř. film experimentující s narací či abstraktní film) – v tomto smyslu je s nimi také možno zacházet v divadle – ani divadelní inscenace koncipované např. jako dekonstrukce samotného divadelního aktu.⁵⁸

Aronson zobecňuje funkčnost filmového média v divadle na příkladech, které v praxi mohou, ale také nemusejí vůbec platit. Jsou pouze částí filmového a divadelního spektra. I jeho argument „*Když však je obraz, zvláště filmový či jinak pohyblivý, promítán na jeviště, dojde ke zmatku a rozkolu*“⁵⁹ se nám jeví jako lichý, dle našeho názoru totiž zcela závisí na zvládnutí zapojení média do inscenačního tvaru, specifickěji pak zapojení coby součásti scénografie. Nepochybně zde také musíme najít souvislost i s diváckou znalostí – záleží, jak dobře se divák orientuje v charakteristických vlastnostech obou výše zmíněných médií. Aronson navíc nikde ve svých příkladech nepočítá s možností, že film je autorsky vytvořen přímo pro koncepci inscenace, což vnáší ještě další specifické možnosti.

⁵⁶ Tamtéž, s. 110.

⁵⁷ Tamtéž, s. 108.

⁵⁸ HANDKE, Peter. *Spílaní publiku 2010*. Inscenace Pražského komorního divadla, Divadla Komedie, režie Dušan D. Pařízek. Premiéra 10. 9. 2010.

⁵⁹ ARONSON, cit. 54, s. 108.

2.5. „Odhmotnění“ jeviště, prostor a čas

Aronsonova přednáška *The Dematerialization of the Stage*⁶⁰ na Pražském Quadriennale 2011 otevírá další témata, kterými jsou odhmotnění a také problematika vztahů místa a času. Přednáška se týkala prezentovaných scénografických tendencí, v nichž díky používání médií dochází mezi některými divadelními výtvarníky k již zmíněnému pozvolnému opouštění „tradiční“ hmotné výpravy, jíž nahrazují např. právě projekcemi. Toto Aronson označuje za konceptuálnější přístup ke scénografii: „*And just as electronics and light were contributing factors to the upheavals of art some four decades ago, so are new media and digital technologies transforming the theatre of today.*“⁶¹

A přichází s termínem *dematerialization* – odhmotnění jeviště. Uvádí: „*The primary technologies that are effecting a theatrical dematerialization are projection and video.*“⁶² Dále pak pokračuje ve zkoumání toho, co to znamená pro scénografickou praxi, a tím otevírá i pole pro naši polemiku. „*The introduction of new media into live theatre, however, began the process of dematerialization because it ruptured time and space,*“ píše Aronson.⁶³ Proces odhmotnění chápeme ve smyslu nahrazení prostorové výpravy, např. projekcí na dvojdimenzionální plochu, ale nemyslíme si, že skutečně dochází k takto jasnému narušení času a prostoru, jak soudí Aronson. Dle našeho názoru sdílejí jak herec, tak projekce totožné místo – čímž myslíme prostor divadelního jeviště. Jednak se zde ve společném vztahu vyskytuje jeden z druhů času – divákův čas strávený v hledišti a čas projekce je totožný.⁶⁴

Aronson spatřuje problém v případě modelu projekce ze záznamu, kdy tvrdí, že na jeviště vstupují obrazy pořízené v minulém čase, čímž se vracíme opět ke studii

⁶⁰ ARONSON, Arnold: *The Dematerialization of the Stage*. In ARONSON, Arnold (ed.). *The Disappearing Stage: Reflections on the 2011 Prague Quadrennial*. Praha : PQ, 2012. 99 s. ISBN 978-80-7008-283-6.

⁶¹ „*Tak jako elektronika a světlo byly přispívajícími faktory k převratu v umění před čtyřmi desetiletími, tak nová média a digitální technologie přetvářejí dnešní divadlo.*“ Tamtéž, s. 88.

⁶² „*Primárnými technologiemi, které mají vliv na divadelní odhmotnění, jsou projekce a video.*“ Tamtéž.

⁶³ „*Uvedení nových médií do živého divadla, ať tak nebo onak, započalo proces odhmotnění, protože přerušilo (jednotu, pozn. autora) čas a prostor.*“ Tamtéž, s. 89.

⁶⁴ „*Existuje čas čtení a čas osnovy (plot-time) nebo – jak je navrhuji označovat já – čas diskursu (doba, po kterou trvá čtení diskursu) a čas příběhu (trvání domnělých událostí narativu).*“ CHATMAN, Seymour. *Příběh a diskurs: narativní struktura v literatuře a filmu*. 1. vyd. Brno : Host, 2008, s. 64. ISBN 978-80-7294-260-2. Tyto dva druhy času jsou typické nejen pro literaturu a film, ale i pro divadlo.

Mohou divadlo a média mluvit stejným jazykem? Slovy autora: „(...) bez ohledu na to, kdy byla scéna či divadlo postaveno, zakoušíme jeviště v režimu ‚tady a teď‘ (...) víme, že se můžeme sebrat a jít a dotknout se ho a procházet se po něm. Promítaný obraz je však něco jiného. Projekce se samozřejmě odehrává v přítomnosti, ale obraz je z minula; obraz byl fotografován, filmován, natočen na video před prezentací.“⁶⁵

Můžeme však oponovat, že v praxi existují případy, které díky zvládnutému konceptu vzbuzují úspěšně zdání, že předtočený obraz se odehrává v reálném čase. Příkladem budiž inscenace Petry Tejnorové *My Funny Games*⁶⁶ analyzovaná v bakalářské práci či *Válka s mloky*⁶⁷ olomouckého Divadla Tramtarie, kde díky synchronizaci herecké akce a projekce, jež sestávala z děleného obrazu několika dalších herců mluvících na kameru, natočených přímo pro tyto účely, došlo ke zdání, že „živý“ herec vede s těmito lidmi online video hovor (a natočení herci zase reagují na něj), jak jej známe např. díky komunikačnímu softwaru Skype. I u obrazů natočených v minulosti tak může být díky tomu postupu „zpochybněn“ jejich čas. Konečně, i pokud divák rozliší, že se jedná o předtočené záběry, může v rámci práce s médii přistoupit na to, že se v rámci představení odehrávají „tady a teď“, podobně jako díky divadelním konvencím přistoupí na to, že příběh prezentovaný před jeho očima se odehrává stovky či tisíce let v minulosti.

V případě modelu přenosu obrazu v reálném čase se jeví Aronsonovo tvrzení jako ještě mnohem problematičtější, což i sám přiznává: „*Je ovšem jedna výjimka (...) živý video vstup, při kterém se promítá video záběr současně s tím, jak je snímán. To odstraňuje problém časového nesouladu, ale nastoluje otázku prostorové dislokace. Je-li obraz ‚živý‘, v jakém je vztahu k prostoru jeviště? Je reálný obraz na monitoru či promítacím plátně, anebo je to ten předmět či osoba snímán/a kamerou?*“⁶⁸ Je otázkou, co přesně Aronson myslí videovstupem, zda má na mysli záběr pocházející z jiného místa než je jeviště, či zda sem zahrnuje i možnost, že předmět či osoba jsou společně s hercem na jevišti ve stejném čase i místě. Např. obraz v případě inscenace *Doktor Faustus*, jak uvidíme v příslušné analýze, je

⁶⁵ ARONSON, cit. 54, s. 105.

⁶⁶ TEJNOROVÁ, Petr a kol. *My Funny Games*. Inscenace Divadla Disk, režie Petra Tejnorová. Premiéra 11. 6. 2011.

⁶⁷ ČAPEK, Karel, KRACÍK, Vladislav. *Válka s mloky*. Inscenace Divadla Tramtarie, režie Vladislav Křacík. Premiéra 29. dubna 2011.

⁶⁸ ARONSON, cit. 54, s. 106.

pořizován přímo na jevišti v módu „tady a teď“. Navíc je divák neustále upozorňován na to, jak je obraz konstruován, což je typický intermediální rys. Otázku divákovy „rozdělené“ pozornosti v takovémto případě zkoumá Steve Dixon,⁶⁹ jak zjistíme dále v problematice živosti.

Přitom ani film není úplně nehmotný, k jeho realizaci je třeba projekce a nějakého materiálu – v divadle kupř. části scénografie – na kterou je promítán. V návaznosti ještě můžeme citovat názor Phaedry Bell: „(...) *even when a live video camera relays pictures of the performance as it happens onto a rear screen, no matter what, the moments recorded are not the same as the moments playing on the stage with live performers.*“⁷⁰ V případě začleňování tohoto modelu připouštíme, že určité zpoždění v závislosti na použité technologii existuje, ale v závislosti na zkušenostech se domníváme, že není postihnutelné běžnými lidskými smysly – pokud není inscenátory zamýšleno jako záměrně a nepřináší další významy. Představa diváka sledujícího na měřícím zařízení vzniklou odchylku, která nás v této souvislosti napadá, je zcela absurdní. Proto z pozice diváka považujeme čas hraní a čas projekce v případě snímání a přenosu obrazu v reálném čase za shodný.

Problematika času a prostoru se pak nemusí nutně vztahovat jen na přítomnost herců/jednajících osob, začleněné médium může do představení přinášet zcela jiný kontext, v němž lidé nemusejí ani figurovat, případně může jít o formu obecného-univerzálního komentáře se zcela nespécifikovanými vlastnostmi místa a času.

Aronson pak v odkazu na Lehmannův pojem „postdramatické divadlo“ pojmenovává i divadlo ve vztahu k odhmotněnému jevišti: „*Perhaps the dematerialized stage might be described as a post-scenographic theatre which has abandoned the spatial and visual vocabulary that has dominated much theatre since ancient times.*“⁷¹ V závěru textu se dostává k názoru, že obraz se stává nedůvěryhodným a zpochybňuje postupy užívání médií v divadelní praxi. Je poměrně zpátečnický, neboť jeho postoj je motivován obavou, že se tak děje na úkor tradiční práce scénografa – čímž zpochybňuje rovnocennost různorodě

⁶⁹ DIXON, Steve. *Digital Performance. A History of New Media in Theater, Dance, Performance Art, and Installation*. Cambridge, London : The MIT Press, 2007. 832 s. ISBN 13: 978-0-262-04235-2.

⁷⁰ „(...) i když kamera živě přenáší obrazy představení tak, jak se odehrávají, nejsou to ty samé momenty, které se právě odehrávají na jevišti s živými herci.“ Tamtéž, s. 126.

⁷¹ „Možná může být odhmotněné jeviště označeno jako post-scénografické, které opustilo prostorový a vizuální slovník dominující ve většině divadelních kultur od starověku.“ ARONSON, cit. 60, s. 94.

orientovaných výtvarníků. Stává se pro něj otázkou, co je živé a co medializované – přitom to může být dle našeho názoru naopak jeden z možných úspěšných výsledků inscenátorů.

2.6. Kompetence diváka

Další Aronsonova studie *Divadelní technika a posuny v estetice*⁷² je pro práci přínosná zejména díky svému širšímu záběru a směřování na kompetenci diváka. Autor zde jevištní techniku včetně zapojování médií kontextově přirovnává např. k hudbě a pomáhá si intertextuálními příklady z populární kultury. V tomto smyslu se dotýká také poučenosti publika: „*V sémiotice se hovoří o čtenářově či divákově ‚kompetenci‘: musíte být schopni znak rozpoznat, abyste ho mohli přečíst. Stereotypní jedinec, který zajde do muzea moderního umění nebo na avantgardní hru a reaguje na dílo prohlášením ‚To není umění‘ nebo ‚Tohle není divadlo‘, nejenom vyjadřuje konzervativní vkus (...) je doslova neschopen dekódovat znakovou strukturu, tudíž není s to rozeznat uměleckou formu.*“⁷³

Souhlasíme, že v případě práce s médii je opravdu v ideálním případě třeba diváka znalého, který zná jejich konvence a dokáže rozkódovat dílo, tím pádem si také uvědomit obsažené intertextuální odkazy, jako je např. použitý videoklip k písni Wuthering Heights (Bouřlivé výšiny) od Kate Bush v inscenaci *Na Větrné hůrce*. Tyto způsoby práce vyplývají z intelektuálního přístupu tvůrců díla kladoucích na diváky zvýšené nároky. I divák neznalý kontextu ovšem může být schopen dosadit význam takového zařazení či alespoň reagovat emoční stránkou. Pro některé kognitivní teorie jsou naopak emoce a schopnost dosazení významu divákem důležitější, než samotný záměr autora. Kompetencí diváků a dopady na jejich kognici se zabývá také již citovaný Andy Lavender, k jehož názorům se budeme vztahovat zejména v analytické části.

⁷² ARONSON, Arnold. *Divadelní technika a posuny v estetice*. In ARONSON. cit. 53, s. 57–65.

⁷³ Tamtéž, s. 61.

2.7. Problematika živosti

Arnold Aronson nás svými myšlenkami přivedl mimo jiné i k otázce živosti-liveness, kterou se podrobněji zabývají Steve Dixon v publikaci *Digital Performance, A History of New Media in Theater, Dance, Performance Art, and Installation*⁷⁴ a Erika Fischer-Lichte v knize *Estetika performativity*.⁷⁵ Otázka se objevuje v případech všech modelů, nejintenzivněji v případě snímání a přenosu obrazu v reálném čase.

Oba autoři nezávisle na sobě konfrontují přístupy k tomuto problému dvou teoretiků – Philipa Auslendera a Peggy Phelan. V případě Peggy Phelan uvádějí oba dokonce totožnou citaci z *Unmarked: The Politics of Performance* (1993): „*Představení nemůže být uchováno, nahráno, zdokumentováno ani se nemůže stát součástí oběhu spodobnění spodobněním: když k tomu dojde, ztrácí status představení. Kdykoli se představení pokusí stát součástí ekonomie reprodukce, zrazuje vlastní ontologii.*“⁷⁶ Tento názor je samozřejmě záměrně vyhocený, obzvláště v případě použitého termínu „zdokumentováno“ – audiovizuální záznam se dle našeho názoru stále jeví jako nejlepší možnost pro účely dokumentace. Byť se nepřeme o podstatu divadelního artefaktu, Phelan zde očividně nepočítá s případem přímého přenosu, kde se stává její tvrzení ještě problematictější.

Fischer-Lichte v této souvislosti cituje opoziční názor Philipa Auslendera, který možnosti přímého přenosu naopak přikládá velký význam: „*(...) veškeré rozdíly (...) mezi živými a zprostředkovanými událostmi-eventy se stírají, neboť živé performance jsou stále více medializovány. (...) V případě velkých akcí (...) – například sportovních přenosů, show na Broadwayi nebo rockových koncertů – přežívají živé performance právě v televizní podobě.*“⁷⁷ Jak je vidno, Auslender zaujímá podobně radikální názor. Jejich názory se přímo a cíleně střetávají.

Z Dixonova textu pak můžeme doplnit Auslenderovu reakci na Phelan z kapitoly *Liveness: Performance in a Mediatized Culture* (1999), z níž je patrný Auslenderův přístup orientovaný na poznatky z běžného každodenního života: „*(...) live theater and performance has become increasingly mediatized (...) no clear-cut ontological distinctions between live forms and mediatized ones. (...) the*

⁷⁴ DIXON, cit. 69.

⁷⁵ FISCHER-LICHTE, Erika. *Estetika performativity*. 1. vyd. Mníšek pod Brdy : Na konáři, 2011. 334 s. ISBN 978-80-904487-2-8.

⁷⁶ Tamtéž, s. 98.

⁷⁷ Tamtéž.

*relationship between live and mediatized forms and the meaning of liveness be understood as historical and contingent rather than determined by immutable differences.*⁷⁸ Fischer-Lichte ještě dodává, že podle Auslendera právě reprodukovatelnost představení zajišťuje jeho masové rozšíření a neomezenou dostupnost, a cituje jeho slova: „*Téměř všechna živá představení dnes používají technologie (byť by šlo jen o ozvučení), a to někdy do té míry, že mají k ‚živosti‘ daleko.*“⁷⁹

Na základě této konfrontace docházejí Dixon a Fischer-Lichte k vlastnímu pojetí živosti ve vztahu k médiím v divadle. Erika Fischer-Lichte na příkladu inscenace *Idiot* (2002) režiséra Franka Castorfa, takto intermediální produkci se zapojením přímého přenosu obrazu skrze kamery na jevišti a dokonce dvojitou možností sledování – buď přímo v divadelním sále, anebo dokonce již pouze v podobě projekce v odděleném prostoru – dospívá věrna své teorii prezétnosti k závěru, že nehledě na technologie „*nejpodstatnější není to, zda a jak se příběh v představení vypráví, ale že důležitá je tělesná prezétnost herce, jež diváka ovlivňuje a dává do pohybu zpětnovazební smyčku. V ní tkví konstitutivní prvek celého představení.*“⁸⁰ Souhlasíme, protože nijak nezpochybňujeme základ divadelního aktu, a to spolupřítomnost herce a diváka v témže prostoru a čase. V případě Mikuláškovy režijní práce se rovněž zabýváme inscenacemi s neodmyslitelnou přítomností živých herců. Nicméně z postoje Fischer-Lichte je patrný příklon spíše k tezi Peggy Phelan a její závěr se jeví ve vztahu k zapojování médií jako obranný.

Steve Dixon se naopak více inspiroje Auslenderovým přístupem, který však rovněž aplikuje příklad předpokládající přítomnost diváků a herců. Jelikož se problematika živosti dotýká našeho tématu zejména ve vztahu k modelu přenosu obrazu v přímém čase, jak uvidíme v případě analýzy *Doktora Fausta*, přikláníme se k Dixonovi, jehož přístup shledáváme pro naše téma jako nosnější. Pro úplnost citujeme daný příklad v celé délce:

⁷⁸ „(...) živé divadlo a performance se staly vzrůstajícím způsobem medializované (...) není žádný čistý řez ontologických rozdílů mezi živými a medializovanými formami (...) vztah mezi živými a medializovanými formami a významem živosti může být chápán jako historický a kontextový, než určený nezměnitelnými rozdíly.“ DIXON, cit. 69, s. 123.

⁷⁹ FISCHER-LICHTE, cit. 75, s. 99.

⁸⁰ Tamtéž, s. 106.

„(...) let us consider a hypothetical live performer standing next to an exactly life-size, recorded, two-dimensional projection of herself. If both figures are still and neutral, one might agree that the live performer has more presence (by virtue of her solidity, her liveness). But once either of the figures engages in activity (including concentrated thought) it will pull focus to it, gain attention, and assert its presence over the other. When both become active, the one we watch more (our attention will always flit between them), the one with the most presence, is the one engaged in what we find personally the more interesting or emotive activity. In this sense, presence in relation to audience engagement and attention is dependent on the compulsion of the audiovisual activity, not on liveness or corporeal three-dimensionality.“⁸¹

Dixon tak přistupuje k otázce živosti z pozic recepce divadelního diváka. Dle našeho názoru opět velmi záleží na úspěšném zvládnutí začlenění daného média, závisejícího v tomto případě na technicky dokonalém provedení, ale víceméně můžeme s jeho tezí souhlasit. Že je pozornost diváka vedena jak k živým hercům, tak současně k promítaným obrazům je přirozený rys – médium upozorňuje samo, jak je konstruováno, což opět může být záměrem inscenátorů.

2.8. Oborová terminologie a prameny

Oborovou terminologii divadelní vědy čerpáme z Pavisova *Divadelního slovníku*⁸² a ze slovníku editora Petra Pavlovského *Základní pojmy divadla*.⁸³ Obě publikace nám umožňují aplikovat termíny z hlediska správnosti v jejich ustáleném oborovém významu.

⁸¹ „(...) představme si živou herečku, která stojí vedle stejně velké, dvojrozměrné projekce sebe sama. Pokud jsou obě postavy klidné a neutrální, mohli bychom souhlasit s tím, že živá herečka je více přítomna (na základě její hmotné fyzičnosti, její solidnosti-životnosti). Ale jakmile jedna z nich začne být aktivní (včetně koncentrovaného uvažování), přitáhne k sobě zájem, získá pozornost a prosadí svou přítomnost oproti druhé. Když se obě stanou aktivními, ta, kterou sledujeme více (naše pozornost bude totiž vždy rozdělena mezi obě), ta nejpřítomnější bude ta, kterou osobně shledáme zajímavější nebo emočněji jednající. V tomto smyslu bude přítomnost ve vztahu k divákovi zapojení a pozorování záviset na intenzitě audiovizuální aktivity, ne na životnosti či tělesné troj-dimenzionalitě.“ DIXON, cit. 67, s. 132.

⁸² PAVIS, Patrice. *Divadelní slovník*. Praha : Divadelní ústav, 2003. 493 s. ISBN 80-7008-157-0.

⁸³ PAVLOVSKÝ, Petr (ed.). *Základní pojmy divadla: teatrologický slovník*. Praha : Nakladatelství Libri, Národní divadlo, 2004. 352 s. ISBN 80-7277-194-9.

Literaturu z oblasti filmové vědy využíváme pro nakládání se základními tematickými okruhy oboru, jako jsou film coby umění, obraz a zvuk, filmová forma, styl a stříhová skladba. Zastupují ji tituly *Jak číst film*⁸⁴ Jamese Monaca a *Umění filmu – Úvod do studia formy a stylu*⁸⁵ Davida Bordwella a Kristin Thompsonové. Pro potřeby naší práce je sledujeme jako zcela dostačující. Poskytují potřebný metodologický i terminologický rámec, který se promítá do celkové podoby této diplomové práce a zejména je pak využit při hlavních analýzách. V nich bude začleněné médium nahlíženo z pozic stylu a stříhové skladby. Kapitoly *Technologie, Multimédia a Film a média: chronologie*⁸⁶ Jamese Monaca a *Filmové umění a natáčení filmu*⁸⁷ Bordwella a Thompsonové pak slouží pro teoretická východiska v následující kapitole K pojmu *filmové médium*. Pro ni je rovněž klíčová přednáška Davida Bordwella *Digital Film Projection: Four Tales of Technology and Taste* přednesená dne 26. června 2014 ve velké aule FF UK v Praze.

Z napsaných diplomových a bakalářských prací, nahlízejících tvorbu Jana Mikuláška z různých pozic, čerpáme některé poznatky pro potřeby kapitol 5.1. a 5.2. Jelikož je představujeme a za konkrétním účelem se k nim vztahujeme právě v uvedených kapitolách, nechceme na tomto místě duplicitně vyjmenovávat autory a názvy jejich prací, odkazujeme proto ke zmíněným částem textu.

Coby prameny slouží pro doplňující informace odborný časopis *Svět a divadlo*⁸⁸ a kulturní periodikum *Divadelní noviny*.⁸⁹ Dále pracujeme s již zmíněnými audiovizuálními záznamy představení inscenací, vydanými programy k inscenacím, knižními a filmovými předlohami dramaturgií a webovými stránkami divadel. Publikované hodnotící recenze, ať už kladné, či záporné, které se o práci s filmovým médiem nezmiňují buď vůbec, anebo jen zcela okrajově (výčtově), nepovažujeme vzhledem k charakteru tématu práce za relevantní prameny.

⁸⁴ MONACO, James. *Jak číst film: svět filmů, médií a multimédií*. 1. vyd. Praha : Albatros, 2004. 735 s. ISBN 978-80-00-01410-4.

⁸⁵ BORDWELL, David, THOMPSONOVÁ, Kristin. *Umění filmu: úvod do studia formy a stylu*. 1. vyd. Praha : Nakladatelství Akademie múzických umění, 2011. 680 s. ISBN 978-80-7331-217-6.

⁸⁶ MONACO, cit. 84.

⁸⁷ BORDWELL, THOMPSONOVÁ, cit. 85, s. 21–82.

⁸⁸ Svět a divadlo, ISSN 0862-7258.

⁸⁹ Divadelní noviny, ISSN: 1210-471X.

3. K pojmu *filmové médium* (a situaci v praxi českého divadla)

V případě tematicky spřízněné bakalářské práce a z ní vzešlé studie jsme operovali s pojmem „*filmové médium*“ jako s jedním z hlavních. Přestože je již z názvu práce⁹⁰ patrné, jakým způsobem o tomto termínu uvažujeme, pociťujeme zpětně určitý deficit v rámci definování terminologie a pro potřeby diplomové práce chceme uvést a upřesnit, jakým způsobem tento pojem chápeme a používáme. V nejčastějším obecném užívání je jeho význam historicky determinován a běžně se „filmovým médiem“ rozumí filmový pás s unifikovanými vlastnostmi a formáty, na nějž je zaznamenáván obraz a následně z něj vyráběna pozitivní kopie se zvukovou stopou určená pro promítání.⁹¹

Přestože je dodnes pojem nejvíce svázán právě s fyzickou podobou filmového pásu, samotný termín „film“ se ustálil především coby označení samostatného uměleckého druhu, a to nehledě na záznamové médium – jeho měnící se podobou se v průběhu času také nejvíce liší, a to díky proměnám technologie, které jsou spojeny s nástupem televize a následně videa v 70. letech minulého století a poté dalších digitálních médií od 80. let až po současnost.⁹² Na přelomu 20. a 21. století se dostaly do běžného užívání digitální kamery i v profesionální filmové tvorbě a v mnoha ohledech (např. používané objektivy) jsou si podobné s těmi, pro které se používá klasický materiál. Tak zvané Digital cinema cameras⁹³ neukládají souvislé video, ale 25 fotografií (okének), čímž simulují funkci tradiční filmové kamery. Největší rozdíl je tak právě v záznamovém médiu – v případě digitálních kamer je to paměťová karta či přímo pevný disk.⁹⁴

Nevlastníme přesný přepis přednášky Davida Bordwella *Digital Film Projection: Four Tales of Technology and Taste* na téma digitalizace, a proto nemůžeme přesně citovat; pokusíme se alespoň z poznámek co nejpřesněji parafrázovat přednesený obsah přednášky. Uvádíme ji zde zejména pro souvislosti s opouštěním filmového média v tradiční podobě filmového pásu a takřka nevyhnutelnému přechodu na digitální formáty. Mohlo by se zdát, že tento trend

⁹⁰ *Použití filmového média jako složky divadelní inscenace.*

⁹¹ Filmový materiál. MONACO, cit. 84, s. 96–121.

⁹² Film a média: Chronologie. Tamtéž, s. 577–603.

⁹³ Digitální filmové kamery.

⁹⁴ Přístroje využívající digitální média. BORDWELL, THOMPSONOVÁ, cit. 85, s. 34–37.

nemá s tématem naší práce přímou souvislost, ale opak je pravdou. Jeho dopady jsou totiž globální a mají vliv i na formu médií používaných v divadlech. V první části přednášky *Big Boys Playing*⁹⁵ Bordwell uvedl, že tzv. velké hollywoodské společnosti (The Majors) koordinují zavádění a používání technologií spojených jak s výrobou filmů, technickými standardy obrazu, zvuku atd., tak i s formou jejich promítání v kinech.⁹⁶ I pokud lidé fungují jako nezávislí filmaři, stejně musejí těmto standardům dostát, aby jejich filmy mohly být v takto vybavených kinech promítány. K největšímu přelomu došlo podle Bordwella v období podzim 2011 až jaro 2012.⁹⁷ Provozovatelé kin byli vystaveni tlaku, aby své kino uzpůsobili pro digitální formáty. Rozhodnutím „Majors“ došlo k vytlačení klasického 35mm filmového formátu, používanějším se stala digitální podoba média. Filmový materiál začal být nahrazován i při natáčení – digitální technologie zlevnila, současně umožňuje pořizování větších objemů natočeného materiálu i větší produkční i postprodukční možnosti v úpravách obrazu. Čehož využívají rovněž inscenátoři v divadlech.

Ve druhé části přednášky vysvětlil, že v roce 1999 byl však filmový průmysl skeptický. Proto ve snaze přilákat diváky přišel nápad na tzv. „killer app.“⁹⁸ – znovuoobnovení 3D formátu, tentokrát ovšem v digitální podobě. Boom digitálních 3D filmů nastal mezi lety 2007 a 2009.⁹⁹

Je pochopitelné, že tento celosvětový trend proměny filmového média má dopad i na české divadelníky, kteří se rozhodnou pro jeho zapojení do inscenace. Jakkoliv digitalizace v kinematografii ještě zcela nevytlačila klasický filmový materiál, jeho někdejší největší výrobce Kodak v podstatě zastavil výrobu a zásoby filmového materiálu i pro ty z profesionálních filmařů, kteří digitální formát

⁹⁵ „Velcí kluci si hrají.“

⁹⁶ Skrze National Organization of Theatre Owners.

⁹⁷ Na digitalizaci začaly společnosti pracovat společně v roce 2002, postupně docházelo ke stabilizaci standardů, které byly ustanoveny v roce 2005.

⁹⁸ „Zabijácká aplikace.“

⁹⁹ Vrcholil filmem *Avatar* Jamese Camerona. Studia nabídla provozovatelům kin i finanční pobídky pro digitalizaci a současně se usnadnila i distribuce filmů – místo těžkých pásků s filmy nastoupil malý a lehce přenosný digitální disk. Ve třetí části přednášky nazvané *I Want It Now* (Chci to hned) popsal, jak spolu s tím v roce 2013 klesl i prodej nosičů jako DVD a Bluray, protože narůstá distribuce filmů prostřednictvím internetu. Lidé ztrácejí trpělivost, nechtějí čekat, až film přijde do „jejich“ kina.⁹⁹ V závěru, který nesl podtitul *Vaudeville Never Dies* (Vaudeville nikdy nezemře), pak vyjádřil naději, že provozovatelé kin se vydají buď směrem k mixu médií (různých druhů produkcí odehrávajících se ve filmových sálech), anebo se navrátí k projekcím doprovázených živým orchestrem či komikům vystupujícím před projekcí, popř. posílí interaktivitu – diváci mohou např. hlasováním rozhodovat o programu kina.

neuznávají (přístupy a názory se velmi různí), se tenčí. Stále je však filmový materiál využíván coby nejlepší pro archivaci filmů – převádí se na něj zpětně z digitálu.

Tato technologie je proto již méně dostupná, současně vyžaduje více práce, času i znalostí při produkci a postprodukcii a je výrazně dražší. Proto je pochopitelné, že se v praxi českých divadel (pokud nemluvíme o těch ryze komerčních), kde je snahou ušetřit co nejvíce nákladů, pracuje výhradně digitálně. Vycházíme zejména z vlastních zkušeností z průběžného sledování současného českého divadla, ve kterém se neobjevují výjimky. Nikdo již v praxi nepoužívá při tvorbě filmu pro potřeby inscenace způsob natáčení klasickou kamerou na klasický materiál a následně pro projekci nepoužívá 35mm promítačku.

Digitální technika – kamera, záznamové médium, projekční technika – je na neprofesionální úrovni finančně dostupná či snadno vypůjčitelná a software současně umožňuje velkou variabilitu úprav při postprodukcii natočeného materiálu. Popřípadě dovoluje pracovat s animačními postupy (opět pomocí softwaru) i na bázi Computer generated imagery (CGI), které umí generovat vlastní obraz. Stejně tak to platí i v případě, když divadelníci přebírají již existující materiál, ať už jde o sekvenci, či záběr z filmu, TV tvorby, zpravodajství apod. – opět volí digitální kopii, s níž mohou zacházet daleko snadněji. Umožňuje rychlé zpracování a následnou projekci nejběžněji ze zdroje, který představuje osobní notebook. Současně k tomu nejsou zapotřebí tak velké zkušenosti, pro běžnou projekci v podstatě postačuje uživatelská úroveň.

Další faktor divadelní praxe (hned za finanční stránkou) je ten, že do procesu tvorby filmu určeného pro inscenaci se v českém činoherním divadle jen velmi zřídka zapojují praktici a odborníci, jinými slovy specialisté ve filmovém oboru. To je způsobeno krátkým časovým úsekem, během něhož zpravidla v českém divadle dochází ke vzniku inscenace, v němž málokterý režisér-tvůrce dosáhne plné spokojenosti s výsledným tvarem a ne každý filmař-praktik je ochoten za této situace vstoupit do tvůrčího procesu. Často také dochází již ke zmíněným nepříznivým finančním, ale i produkčním podmínkám, pokud jsou přizváni výtvarníci videoartu. Rozpočty určené na vznik inscenací ponejvíce upřednostňují jiné složky divadelního artefaktu, než náklady na tvorbu snímku, pořízení natáčečích a projekčních technik apod. Nejčastěji se tak na tvorbě filmu pro inscenaci podílejí scénograf, režisér či celý inscenační tým dohromady, nezřídka se tvůrcem stává někdo z technického

štábu divadla – osvětlovač, zvukař. Tito často vládnu omezenými zkušenostmi s produkčním a postprodukčním procesem, kterýžto handicap jim umožňuje právě digitální technologie alespoň na určité funkční úrovni překonat (práce s filmovým pásem je i proto v těchto podmínkách téměř nemyslitelná), současně bývají omezení technickými možnostmi dle vybavení divadla či vybavení vlastního, které mnohdy pro potřeby práce zapůjčují.

Zásadnějším faktorem se jeví skutečnost, že tito lidé mají v závislosti na své profesi jinou hlavní úlohou na procesu vzniku, při níž je tvorba filmu pro inscenaci jen „vedlejším produktem“. Specializovaná divadelní profese pro tuto oblast jednoduše chybí. Cílené zapojení filmaře-profesionála či výtvarníka videoartu je méně obvyklé, byť i to se děje, častěji ovšem v jiných druzích divadla než je činohra (inscenace pohybové či druhově přesahové). I přes tyto ztížené podmínky však vznikají pozoruhodné činoherní intermediální inscenace, jak uvidíme na příkladu Jana Mikuláška.

Film, video a digitální média mají své rozdílnosti, zejména technologické. Jak uvádí Aronson, fotografie je nerozlučně spjata s průmyslovou revolucí 19. století a elektronická média nerozlučně spojena se způsoby komunikace a vnímání, které jsou součástí druhé poloviny 20. století.¹⁰⁰ Můžeme proto dodat, že digitální technologie jsou tak dalším krokem, který je pevně spojen se současností. V podstatě bychom mohli mluvit o vývojové řadě od filmového pásu k videu až po digitální data, kdy v současnosti existují pohyblivé obrazy v podobě numerického kódování jedniček a nul. V návaznosti můžeme uvést i mínění Petera M. Boenische: „(...) *the new media have never radically ousted their predecessors; but instead the introduced themselves as improved versions of already existent technology (...) Similarly, radio, film and television all posed as ultimate perfections of earlier media, which they absorb and represent within an altered framework. Bolter and Grusin term this strategy remediation and build their own definition of media on this concept (...)*“¹⁰¹

¹⁰⁰ ARONSON, cit. 54, s. 103.

¹⁰¹ „(...) *nová média nikdy radikálně nevypudila své předchůdce. Namísto toho se představila jako vylepšené verze již existující technologie. Podobně se rádio, film a televize vydávaly za ultimátní zdokonalení předchozího média, které absorbovaly a reprezentovaly uvnitř pozměněného rámce. Bolter a Grusin nazvali tuto strategii remediací a na tomto konceptu postavili vlastní definici média (...)*“ A dodává: „*Not even the computer is a genuinely new medium; for several decades it served as an extended form of a calculator, typewriter and data processor.*“ – „*Dokonce ani počítač není skutečně nové médium, po několik desetiletí sloužil jako rozšířená kalkulačka, psací stroj a procesor.*“ BOENISCH, cit. 51, s. 106.

Jako pojítka k výše zmíněné vývojové řadě můžeme společně s Dixonem konstatovat, že „(...) *their common link is a lens-based optical recording technology, that is to say, a photographic system.*“¹⁰²

V první řadě je však spojuje umělecký druh – film či *filmové umění*. V době, kdy se hovoří o tzv. Quality TV¹⁰³ a televizní seriály mají tendenci vypadat co nejvíce filmově, se začínají stírat rozdíly – alespoň tedy ty umělecké – mezi filmovou a televizní tvorbou a produkce se k sobě přibližují; pozvolna dochází k vytrácení smyslu radikálního dělení na typy a druhy; dovolna dochází k vytrácení smyslu radikálního dělení na typy a druhy; ve své umělecké podstatě se totiž jedná de facto o to samé. Přestože dnes jdeme do kina na snímek, který byl např. natočen kompletně digitální technikou, zpravidla neříkáme, že se jdeme podívat na digitální video (popř. digital cinema); v případě snímku kompletně realizovaného pomocí Computer generated imagery také netvrdíme, že jdeme na počítačově generované obrazy. Nehledě na ještě terminologicky problematičtější případy, kdy je dílo původně vytvořené na klasický materiál restaurováno a následně pro potřeby projekce převedeno na digitální záznamový nosič. Či zmiňme přímé přenosy představení do velké sítě kin v rámci projektů Metropolitan Opera Live a National Theatre Live.

Z těchto příkladů vidíme, že terminologie je v mnohém problematická, ale i přes rozdílné médium stále nejvíce používáme jako hlavní pojem *film*. V závislosti na výše zmíněných faktorech by bylo v konečném důsledku terminologicky nejpřesnější používat – v našem případě pro různé podoby filmového média v divadelních inscenacích – pojem *motion pictures*, tedy *pohyblivé obrazy* nebo *digitální obrazy*. Pro potřeby diplomové práce se však přidržme zastřešujících pojmů *film* a *médium*. Metodologicky nejvhodnější je pak k tomuto hlavnímu pojmu uvést a upřesnit v případě konkrétní inscenace podobu daného média a použité techniky, např. pokud jde o projekci ze záznamu z digitální kopie, či se jedná o přítomnost digitální kamery a snímání a projekci obrazu v reálném čase.

¹⁰² „(...) *jejich spojovací linkou je na objektivu založená optická nahrávací technologie, to jest fotografický systém.*“ DIXON, cit. 69, s. 116.

¹⁰³ Pojem z TV studies, který označuje takovou televizní produkci, kterou považuje za „kvalitní“ z různých důvodů, ať už kvůli předmětu zpracované látky, stylu, nebo obsahu. TV teoretici k tomuto pojmu přistupují různě. Je spojen nejen s TV estetikou, ale i se změnami napříč právním systémem, TV průmyslem a společností v USA.

4. Intermedialita v divadle – divadlo jako hypermédium

V úvodu kapitoly pojmenujme divadlo jako mediální formu, ve smyslu svébytného uměleckého druhu (uměleckého média) se svými specifickými zákonitostmi syntetického umění, jehož základem je komunikace coby mediální aspekt mezi herci a diváky. Nyní se věnujme problematice intermediality nejdříve obecně a poté konkrétněji v případě divadla.

Jak píše k definici intermediality ve své disertaci Petr Szczepanik, tento pojem slouží především coby nehodnotící kategorie pro analýzu hybridních forem umění.¹⁰⁴ Jelikož je právě takovéto hybridní spojení uměleckých druhů předmětem naší práce, je třeba toto téma podrobit teoretickému náhledu.

Nejprve se zastavme u termínu *médium*. Lingvista Jan Kořenský ve studii *Intermedialita – intertextualita – multitextualita – hypertextualita?* spatřuje jako základní problém příliš široké užívání tohoto pojmu v současné společnosti, doslova „od veřejných sdělovacích prostředků až po otevřenou množinu uměleckých aktivit nejrůznějšího charakteru výrazového a obsahového.“¹⁰⁵ a z jazykovědných pozic jej vymezuje. V první řadě vychází z obecné teorie informace a chápe médium coby komunikační *kanál-prostředek* a zejména jako sdělovací technologii. V druhé řadě pro něj nalézá analogii v sémiotickém vztahu *výraz* a *obsah*: „(...) termíny *kanál, médium* představují (...) *dimenzi sdělující technologie, sdělení/zpráva/message* pak *dimenzi sdělovaného*.“¹⁰⁶ Když jsme takto definovali médium jako prostředek schopný skrze svou specifickou technologickou stránku sdělovat, přesuňme se k termínu *intermedialita*.

Jan Schneider v předmluvě sborníku *Intermedialita: slovo – obraz – zvuk*¹⁰⁷ a zejména v samostatné studii *Intermedialita: Malá vstupní inventura*¹⁰⁸ hovoří o natolik frekventovaném užívání termínu *intermedialita*, že by mohl být dokonce klasifikován jako módní. Nespornou důležitost tohoto fenoménu zdůrazňují i Chiel Kattenbelt a Freda Chapple, když označují *intermedialitu* jako dominantní trend v umění a médiích 20. století. Přestože termín vznikl „teprve“ v 80. letech a jeho

¹⁰⁴ SZCZEPANIK, cit. 45, s. 7–8.

¹⁰⁵ KOŘENSKÝ, cit. 47, s. 9.

¹⁰⁶ Tamtéž.

¹⁰⁷ KRAUSOVÁ, Lenka, SCHNEIDER, Jan (eds.). *Intermedialita: slovo – obraz – zvuk*. 1. vyd. Olomouc : Univerzita Palackého, 2008, s. 7-8. ISBN 978-80-244-2054-7.

¹⁰⁸ SCHNEIDER, cit. 5, s. 5–15.

geneze sahá o něco hlouběji, uvádí Schneider, že pozornost určená intermedialitě patří k ryze aktuálním tendencím: „*Není překvapivé, že se zájem o otázky intermediality, o hybriditu mediálních textů či o roli nových technických prostředků objevil a prosadil v době, kdy kulturní prostor postmoderní západní společnosti ovládla tzv. Nová média, kdy svět se díky internetu stal jednou velkou globální vesnicí a kdy počítačové simulace nahrazují realitu.*“¹⁰⁹ V oblasti humanitních věd pak díky tomu spatřuje otevřené pole pro interdisciplinární výzkum, jehož potenciálu jsme si rovněž vědomi a můžeme prozatím konstatovat v této oblasti – primárně máme na mysli možnosti prolínání divadelní a filmové vědy – značné české deficity.

Jak už rozdělení slova *inter – medialita* samo napovídá, jedná se o vzájemné vztahy *mezi* alespoň dvěma *médii*, která se společně slučují. Intermediální vztahy pak můžeme rovněž označit za vztahy mezi jednotlivými uměleckými druhy. „*Vlastní intermedialita se podle Rajewské týká naopak ,fenoménů, které překračují mediální hranice a jsou obsaženy přinejmenším ve dvou médiích, jež jsou konvenčně chápána jako odlišná.*“¹¹⁰ Ač se zde nechceme věnovat genezi tohoto termínu, jak už jsme předeslali v úvodu (neboť toho se již zhostili citovaní Szczepanik a Schneider), musíme zmínit Dicka Higginse,¹¹¹ který pojem intermédium (odvozený od anglického spisovatele S. T. Coleridge, který jej ovšem chápal v odlišném významu, než jak o něm hovoříme nyní) použil poprvé v 60. letech 20. století pro koncepci performativního umění založeného na mediální fúzi. Reagoval tak na dva faktory: jednak na vznik nových médií, jednak na masovou produkci kultury, která je umožněna právě díky jejich sdělovacím schopnostem a technologiím – v dnešní době ještě umocněné všeprostupující digitalizací (Viz Higginsovo grafické znázornění intermédií, obr. 1).

¹⁰⁹ Tamtéž, s. 5.

¹¹⁰ Tamtéž, s. 10.

¹¹¹ „(...) artists have changed their media (...) to the point where the media have broken down in their traditional forms, and have become merely puristic points of reference. (...) these points are arbitrary and only useful as critical tools, in saying that such-and-such a work is basically musical, but also poetry. This is the interemiedial approach, to emphasize the dialectic between media.“ – „(...) umělci proměnili svá média (...) do takové míry, kdy se rozpadla ve svých tradičních formách a stala se pouze puristickými body odkazů. (...) tyto body jsou svévolné a užitečné pouze jako nástroje kritiky, pro tvrzení, že taková a taková práce je v podstatě hudební, ale také poetická. Toto je intermediální přístup, pro zdůraznění rozdílností mezi médii.“ Higgins, Tamtéž, s. 7.

I přes tyto souvislosti se přidržme intermediality jako, již v úvodu zmíněné, nehodnotící kategorie: „(...) *intermedialitu nebudeme chápat jako programový koncept experimentálního umění, nýbrž jako neutrální pojem teorie a historie médií.*“¹¹² Schneider pak doplňuje pohled na širší užívání této teorie, s nímž se pro potřeby práce shodujeme: „*Na rozdíl od teoretiků médií, kteří preferují reflexi filozofických, sociologických či kulturních souvislostí médií a jejich vzájemných vztahů, pro většinu badatelů z jednotlivých dílčích disciplín se intermedialita stává spíše nástrojem k analýze a interpretaci konkrétních mediálních produktů.*“¹¹³ Konkrétním mediálním produktem pak v našem případě myslíme divadelní inscenaci.

Ke své obecné definici intermediality¹¹⁴ Szczepanik dodává, že intermediální vztahy se mohou objevovat na více úrovních, jako jsou narace, formální prvky, technologie, percepce, ale např. i v ekonomických aspektech či oblasti průmyslu. V rámci pojmosloví se ještě krátce zastavme u termínu *intertextualita*. Schneider chápe tuto disciplínu založenou v 60. letech jako metodologickou inspiraci pro teorii intermediality, která se v 90. letech začala osamostatňovat, zejména z důvodu odlišení termínu *text* a *médium*.¹¹⁵ Hovořilo se rovněž o intermedialitě jako o specifickém příkladu intertextuality, či přímo o „intermediální intertextualitě“. Tyto koncepty se dnes však jeví jako překonané.

Když se vrátíme k Janu Kořenskému a příkladům z teorie lingvistiky, je jeho vymezení jednoznačné: „(...) *intertextualita se týká vztahů textů chápaných z nějakého důvodu samostatně.*“¹¹⁶ Textem můžeme myslet nejen dílo z oblasti literatury, ale v rozšířeném významu slova např. i dílo hudební, divadelní, filmové či výtvarné. V případě intertextuality se pak jedná alespoň o dvě původně autonomní již konkrétní díla, která byla kupř. uměleckou činností přivedena do vzájemného vztahu.

¹¹² SZCZEPANIK, cit. 45, s. 8.

¹¹³ Dále autor dodává, že se jedná o „*reflexi intermediality jakožto určitého souboru operačních nástrojů, který má sloužit k analytické a také interpretační práci.*“ SCHNEIDER, cit. 5, s. 10.

¹¹⁴ „*Intermedialita v širším vymezení je projevem vztahů dvou či více mediálních forem, které vstupují do takové vzájemné konceptuální fúze (sloučení), v níž obě interagující média již nelze od sebe oddělit a vrátit jim původní koherenci. Koncepty jednoho média nahradí v jejich funkci koncepty média druhého, a tím danou mediální formu zevnitř transformují. Výsledkem této fúze je nová hybridní forma média, která mísí strukturální rysy dřívějších mediálních forem, ale současně obsahuje kvality zcela nové.*“ SZCZEPANIK, cit. 45, s. 8.

¹¹⁵ „(...) *koncepce intermediality vyrůstající z intertextového základu se prosadila navzdory tradičním komparatistickým studiím (...) i proto, že umožňuje pracovat s veškerými ‚mediálními produkty‘ (...) i mimoumělecké povahy, což činí koncept intermediality mnohem univerzálnější.*“ SCHNEIDER, cit. 5, s. 9.

¹¹⁶ KOŘENSKÝ, cit. 47, s. 10.

Naproti tomu *multitextualita*, jak uvádí Kořenský, se týká „členitosti, která je sekundární vzhledem k nějak odůvodněné primární celistvosti textu.“¹¹⁷ Členitost (multitextualitu) chápeme např. jako narativní možnosti jediného uměleckého díla, které je jinak celistvé. Kořenský dále pokračuje k jasné definici: „*Mediálně homogenní intertextualita a mediálně homogenní multitextualita není intermedialita.*“¹¹⁸ Příkladem jsou umělecká díla, která sice nějakým způsobem slučují dva a více různých textů, ale jinak jsou z hlediska své mediální stránky vnitřně stejnorodá. „(...) *při intertextualitě překračujeme hranice textu, nikoliv však média,*“ shrnuje Schneider.¹¹⁹ Typickým příkladem mohou být případy literárního textu v jiném literárním textu, či specifické případy tzv. divadla na divadle či filmu ve filmu.

„*Mediálně heterogenní intertextualita a mediálně heterogenní multitextualita je intermedialita.*“¹²⁰ Zde můžeme uvést příklad uměleckých děl, která jsou z hlediska své mediální povahy vnitřně nesourodá. Jedná se právě o případy, kdy vcházejí do vztahu dvě či více médií obecně chápaných jako rozdílná. Dle Kořenského jsou pak pro intermedialitu typické „útvary“ jako divadlo, hudební divadlo, film, specifičtěji uvádí z domácího kontextu Kinoautomat či Laternu magiku, a zde se dostáváme k předmětu našeho výzkumu. Používání filmového média ve struktuře divadelní inscenace. Szczepanik dodává, že kategorie intertextuality a intermediality je možné chápat jako doplňující. Jako příklad si představme intermediální inscenaci, v níž se objeví odkaz na jiné konkrétní umělecké dílo, kterému můžeme rozumět coby intertextuální aluzi.

Nyní se od zobecnujícího vymezení přesunme ke specifičtějšimu chápání intermediality v uměleckém druhu divadla. Kattenbelt a Chapple spatřují intermedialitu jako součást širšího hnutí postmoderního umění a médií, byť, jak dodávají, intermediální inscenace v sobě nutně nezahrnují všechny rysy postmodernismu. Lehmann problematiku komentuje: „*Postmoderné divadlo (...)*

¹¹⁷ Tamtéž.

¹¹⁸ „*Kritériem (...) je protiklad homogenosti-heterogenosti mediální stránky textu (...)* V této souvislosti je tedy role média jako technologie klíčová.“ Tamtéž.

¹¹⁹ SCHNEIDER, cit. 5, s. 10.

¹²⁰ Tamtéž.

prostredníctvom kontaktu uskutočňuje nenahraditeľný proces, ktorý naostatok dovoľuje ignorovať a prekračovať aj hranice, charakterizujúce film a médiá.“¹²¹

Kattenbelt a Chapple ve svém výzkumu upozorňují na klíčové teoretické oblasti divadla a problematiku představení. Svou společnou studii otevírají otázkou týkající se specifických rysů současného divadla: „*In looking to define intermediality, our starting point is that a significant feature of contemporary theatre is the incorporation of digital technology into theatre practice, and the presence of other media within theatre productions.*“¹²² V tom se společně s Lehmannem shodují s naší premisou vyřčenou v úvodu práce. Upřednostňují pohled na intermedialitu v divadle jako na proces, v němž se něco běžně se jevící jako fixované stává jiným, jako na prostor, kde hranice měknou. Jsou to konvenční hranice mezi žánry, médii, znakovými systémy a druhy informací. Pakliže mluvíme o překračování takovýchto bariér vzniklých tradičním vymezováním uměleckých druhů, Sczcepanik dodává, že v jejich vzájemných intermediálních vztazích jde o přesahy např. na úrovni narativní struktury, formálních principů, ale také z pozice našeho tématu důležité technologické roviny.

Jako druhý princip uvádějí Kattenbelt a Chapple intermedialitu coby efekt probíhající mezi a uvnitř mediality, který zahrnuje množství perspektiv a pohledů, do popředí pak dle jejich názoru staví významy, které si vytvářejí diváci představení. Čímž se hlásí ke kognitivním teoriím. Svou definici intermediality v divadle a performačním umění formulují takto: „*(...) theatre has become a hypermedium and home to all. It provides a space where the art forms of theatre, opera and dance meet, interact and intergrate with the media of cinema, television, video and the new technologies; creating profusion of texts, inter-texte, inter-media and spaces in-between. It is in the interstitions and the spaces in-between the intercessions that we locate intermediality.*“¹²³ Toto pojetí se stává určujícím rovněž pro naše chápání používání médií a technologií v divadle.

¹²¹ LEHMANN, cit. 39, s. 269.

¹²² „*Při hledání definice intermediality je naším výchozím bodem to, že významným rysem současného divadla je začlenění digitální technologie do divadelní praxe a přítomnost dalších médií v rámci divadelní produkce.*“ CHAPPLE, KATTENBELT, cit. 43, s. 11.

¹²³ „*(...) divadlo se stalo hypermédiem a domovem pro všechno. Poskytuje prostor, kde se umělecké formy divadla, opery a tance setkávají, ovlivňují a integrují s médii kina, televize, videa a nových technologií. Vytváří hojnost textů, intertextů, intermédií a meziprostorů. Právě v průsečících a meziprostorech těchto křížovatek nacházíme intermedialitu.*“ CHAPPLE, KATTENBELT, cit. 43, s. 24.

Kattenbelt v samostatné studii dodává: „(...) *logical conclusion must be to re-define theatre: not as a composite art, nor as a dramatic art, but as the stage of intermediality.*“¹²⁴ Paradigma současného divadla coby postdramatického definoval již Lehmann. Nejsme si však jisti, zda je správné zahrnout jeho označení coby kompozitního umění, kterým dle našeho mínění zůstává. Klíčové se však stává pojmenování divadla jako intermediálního prostoru – intermediálního jeviště. Všechny výše zmíněné faktory musí skutečně zákonitě vést k chápání divadla jako ideálního příkladu uměleckého druhu, pro něhož je intermedialita přirozeným rysem. A rovněž jako nejvhodnějšího umění (jako druhé nejpříhodnější se může jevit filmové umění) k výzkumu těchto vztahů. Chapple a Kattenbelt označují divadlo a performanci jako ústřední bod, z něhož je možné znovu a nově zkoumat média filmu, televize a digitálních technologií, přičemž v popředí stále zůstává proces představení, který tvoří celkový rámec pro tuto intermediální výměnu.¹²⁵ (Viz graf *Intermediality in theater and performance*, obr. 2)

V definici obou teoretiků byl použit termín *hypermedium*, který by se pro divadlo mohl stát určujícím. Tento pojem odvozuje od příbuzného pojmu *hypermediacy* Davida Boltera a Richarda Grusina z publikace *Remediation* (1999), který autoři zmiňují coby opak pojmu bezprostřednosti (*immediacy*). *Hypermediacy* myslí stav, kdy použité médium neustále nutí diváka, aby k němu vedl svou pozornost. Jak vidíme, Kattenbelt a Chapple odvozený pojem použili pro samotný umělecký druh. „*Theatre (...) can incorporate all media into its performance space. It is in this capacity that I regard theatre as a hypermedium.*“¹²⁶ Společně uvádějí, že intermedialita současného divadla dále spočívá v tom, že je *hypermediem* pro

¹²⁴ „(...) *logickým závěrem musí být znovu definování divadla: ne jako umění složek, ne jako dramatické umění, ale jako intermediální jeviště.*“ KATTENBELT, cit. 49, s. 29.

¹²⁵ „*Our model places theatre and performance at the heart of the new media debate, and locates intermediality at a meeting point in-between the performers, the observers, and the confluence of media involved in a performance at a particular moment in time, with theatre providing the staging space of intermediality.*“ – „*Náš model umísťuje divadlo a performanci do centra debaty o nových médiích a nalézá intermedialitu ve styčném bodě mezi herci, diváky a v soutoku médií, která jsou zahrnuta v představení (performanci) v určitém momentu v čase, kdy divadlo poskytuje inscenační prostor pro intermedialitu.*“ CHAPPLE, KATTENBELT, cit. 43, s. 24.

¹²⁶ „*Divadlo (...) může do své produkce pojmut všechna média. V tomto smyslu pokládám divadlo za hypermedium.*“ KATTENBELT, cit. 49, s. 37.

všechny oddělené složky, které společně aktivují mysl i tělo jeho vnímatele. Hypermédiu by tak mohlo být chápáno v doslovném smyslu jako „nadmédiu“.¹²⁷

S termínem se můžeme obrátit k ekvivalentu z teorie lingvistiky – hypertextualitě, znovu tedy k Janu Kořenskému. Hypertextualitu označuje jako „nadtext“ s vnitřní strukturací z hlediska produkce coby komplexní komunikát, k němuž můžeme přirovnat i divadlo jako „nadmédiu“. Hypertextualita se dle jeho názoru rovněž vyznačuje nelineární strukturací z hlediska recepce spočívající v různých čtecích drahách, čímž se znovu dostáváme k ústřední roli čtenáře – v našem případě diváka. „*Hypertextualita mediálně homogenní je multitextualita a není intermedialita, hypertextualita mediálně heterogenní je intermedialita. (...) hypertextualita mediálně heterogenní (pozn. čili intermedialita) spočívající v různosti médií v souměznosti s růzností kódu jako „nadtext“ daný produkční intencí, normou, konvencí jsou takové útvary jako divadlo (...).*“¹²⁸

Kattenbelt dále vychází z klíčového postoje, že divadlo je jediné umění schopné do sebe včlenit všechna ostatní, aniž by na nich bylo závislé. K samotnému aktu divadla, jak víme, dostačuje herec (coby jeho původní složka) a divák, přítomní ve společném prostoru.¹²⁹ Vše ostatní jsou možnosti. Proto ve svém textu Kattenbelt nazývá divadlo hereckým uměním a ostatní jeho složky „jevištěm intermediality“.

Andy Lavender ve studii *Mise en scène, hypermediacy and the sensorium* uvádí, že hypermediace není jen pouhou otázkou zmnožení zdrojů, obrazů nebo obrazových systému.¹³⁰ Je vyjádřena skrze simultaneitu: „*Simultaneity is a defining mode of digital theatre and a structural characteristic of hypermedial products.*“¹³¹ Simultaneitu vztahuje k pozornosti diváka právě v případech zapojování filmového média do divadelní inscenace: „*(...) simultaneous coexistence, the mutual play of what might appear to be two distinct media – the screen and the stage – and the ways in which their very co-relation produces effects of immediacy that are deeply*

¹²⁷ Byť s používáním předpony „nad“ doporučujeme být spíše opatrní, z uvedeného kontextu je zřejmé, že hypermédiu můžeme chápat jako médium zastřešující se schopností integrovat.

¹²⁸ KOŘENSKÝ, cit. 47, s. 10–11.

¹²⁹ „*(...) theatrical works of art remain connected to the artist without whom theatre cannot exist – namely the physically present performer.*“ – „*(...) divadelní umělecké počiny zůstávají spojeny s umělcem, bez kterého by divadlo nemohlo existovat – zejména fyzická přítomnosti performerů.*“ KATTENBELT, cit. 49, s. 32.

¹³⁰ „*(...) two or more sources, images, systems and effects in play at the same time in a shared ecosystem.*“ – „*(...) dva nebo více zdrojů, obrazů, systémů a jevů ve stejném čase ve sdíleném ekosystému.*“ LAVENDER, cit. 50, s. 56.

¹³¹ „*Simultaneita je definujícím módem digitálního divadla a strukturální charakteristikou hypermediální tvorby.*“ Tamtéž.

*involving – more, deeply pleasurable – for spectators.*¹³² Čímž se vracíme k okruhu otázek nad vnímáním diváků.

K vyústění této kapitoly, ve které sledujeme pojmenování typického rysu divadla, se odrazíme od teze Grega Giesekama: „*By (...) play with different media, hypermediatic work draws attention to the fact that art always involves mediation of some sort, contrary to Lawson’s imagining that true theatre is ‚created as we watch‘.*“¹³³ Je zjevné, že tento postoj je směřován k odpůrcům přítomnosti jiných médií v divadle, kteří si ale zřejmě neuvědomují tento základní fakt, že umění zjednodušeně řečeno vždy zahrnuje i určitou formu zprostředkování. I Lehmann uvádí, že „*neexistuje nijaké médium, ktoré by sme nemohli integrovať do divadelných procesov a ktoré by nemohlo prispieť k umeleckej praxi mimo médií (...).*“¹³⁴

Určující se jeví studie Petera M. Boenische *Aesthetic art of aisthetic act: theatre, media, intermedial performance*, už zejména proto, že Boenisch tvrdí, že intermedialita jako koncept již dlouho není omezena na pouhé použití různých mediálních technologií v živém představení. Svůj postoj opírá o podobné základy jako Kattenbelt a Chapple, a sice že intermedialita se nalézá na průřezu mezi divadelností a medialitou. Divadlo samotné je technologickým médiem, které ve svém základu používá jiná média k funkcím, jako je přenos a skladování (řečeno pojmy z informatiky), zatímco upozorňuje na proces zpracování informací. Tento přístup dle Boenische překračuje soustředění se na postupy, jako jsou citace jiných děl, jejich vypůjčování si či včleňování strategií jiného média do divadelní inscenace; příkladem budiž užití filmového jazyka na jevišti. Dotýká se totiž samotné divadelní podstaty. Shodujeme se pak s jeho názorem, že se divadlo stalo „novým médiem“ vždy, když se nové mediální technologie staly dominantními. V této návaznosti udává příklady z historického kontextu, jako byl například vynález perspektivy v 15. století. Dodejme, že analogicky vzato takovýmito příklady může být i používání elektrického osvětlení, zvukové aparatury či digitální kamery. Divadlo vždy mělo a má schopnost vtáhnout tato technologická média a nové mediální formy do

¹³² „(...) *simultánní koexistence, jež se může jevit jako vzájemná hra dvou různých médií – obrazu a jeviště – a cest, jimiž vzájemný vztah vytváří efekty bezprostřednosti, zahrnují intenzivně – dokonce hluboce požitkářsky – diváky.*“ Tamtéž.

¹³³ „*S (...) hraním si s rozdílnými médii směřuje hypermediální práce pozornost k faktu, že umění vždy zahrnuje zprostředkování nějakého druhu, oproti Lawsonově představě, že pravé divadlo vzniká v okamžiku, kdy se díváme.*“ GIESEKAM, cit. 31, s. 18.

¹³⁴ LEHMANN, cit. 39, s. 269.

divadelního artefaktu.¹³⁵ Současně s tímto procesem adaptuje a rozšiřuje své kognitivní strategie. Stěží dnes někoho překvapí, že se v rámci divadelního představení setká s hudbou, výtvarným uměním nebo light designem – jsou chápány jako jeho samozřejmé složky. V době svého vynalezení však byly zřejmě také nahlíženy s obavami, zda pro divadlo znamenají pozitivum, či naopak negativum. „*Môžeme vecne konštatovať, že divadlo vždy bolo aj technikou a technológiou. Bolo „médiom“ v zmysle špecifickej technológie stvárnenia, pro ktorú najnovšia mediálna technológia nemôže znamenať viac než novú kapitolu,*“ píše Lehmann.¹³⁶ A Boenisch dodává: „*From its very cradle, theatre has always relied heavily on re-mediating other media in order to achieve effects.*“¹³⁷

Proto se nám jeví jako více než zarážející fakt, že když tuto skutečnost vztáhneme konkrétně na začleňování filmových projekcí, které má v divadle svou již stoletou historii, tak teatrologie jako celek stále není schopna tento fakt zcela přijmout a současně jej odborně reflektovat.¹³⁸ Pokud máme přiblížit, jak chápeme filmové médium v divadle, je třeba říci, že v divadle již filmové dílo přichází o svou autonomii. A to i v případě, že je vytvořeno přímo pro potřeby divadelní inscenace, zejména však tehdy, pokud se jedná o převzatý již existující materiál.¹³⁹ Stejně jako všechny ostatní složky přejaté z jiných uměleckých druhů (hudba, výtvarné umění) se film podřizuje konečnému inscenačnímu tvaru. Zůstává sice složkou specifickou, ale ve většině případů stále jen jedním z komponentů. Jak uvádí Andy Lavender, použití dvojdimenzionálních projekcí vedle živé akce znamená, že jsou jak inscenovány, tak promítány. Což jim dává jiný status, než mají v kině, televizi či

¹³⁵ „*Theatre offers what appears at first sight an ability to soak up and trans-code other media. It combines texts, sounds, bodies, language, imagery, various visual and other sign systems in ever-new mixtures to create a ever-new performances.*“ – „*Divadlo nabízí něco, co se zdá na první pohled jako schopnost vstřebat a transkódovat jiná média. Kombinuje texty, zvuky, těla, jazyk, obrazy, různé vizuální a jiné znakové systémy v nových kombinacích k vytvoření nových představení.*“ BOENISCH, cit. 51, s. 112.

¹³⁶ LEHMANN, cit. 30, s. 271.

¹³⁷ „*Již od kolébky se divadlo vždy spoléhalo na re-medializování jiných médií za cílem dosažení účinků.*“ BOENISCH, cit. 51, s. 110.

¹³⁸ „*It may be somewhat surprising to realize that in twenty-first century society, where data highways, cyberspace and information management have become vital buzzwords, those who think about media at universities, academic institutions and research laboratories have not been able to come to a generally accepted agreement on what actually constitutes a medium.*“ – „*Může být poněkud překvapivé uvědomit si, že ve společnosti 21. století, kde se sběrnice dat, kyberprostor a informační management staly vítěznými novými pojmy, se ti, kteří přemýšlejí o médiích na univerzitách, akademických institucích a výzkumných laboratořích, nebyli schopni všeobecně shodnout na tom, co skutečně utváří médium.*“ Tamtéž, s. 104–105.

¹³⁹ Zároveň úplně neopouští kontext původní, ve kterém vznikl. Což umožňuje zcela záměrně a inscenátory zamýšlené odkazování, čímž se vracíme zpět k intertextualitě.

v kontextu výpočetních technologií.¹⁴⁰ Jejich samotná medialita je pak problematizována současnou všudypřítomnou digitalizací,¹⁴¹ čemuž jsme se více věnovali v předchozí podkapitole.

Důvodem, proč jsme ve druhé kapitole hovořili o Boenischově studii jako o do jisté míry radikální, je její závěr. Nosnost citované myšlenky konvenuje s pojetím divadla jako hypermédia: *„While stories, narratives, and their discursive impregnation are without doubt important features, the medium and therefore mediality as such, is in fact theatre’s core message – beyond genre borders, any formal limit, and all cultural frontiers. This has crucial ramifications. It becomes clear that it makes no sense at all to think of an originally pure theatre that has been invaded by technological media. Nor should we get too over excited about potentially exciting frictions of live theatre and media technology. We have to accept that there simply never has been a separate history of theatre and media in the first place.“*¹⁴²

Boenischův názor, s nímž si dovolíme souhlasit, je radikální ve svém jasném zacílení na všechny možné „ochránce“ domnělé čistoty divadla a na teatrology, kteří tuto skutečnost, kterou je možné ověřit na sledování živého divadla, ať už z neznalosti, nebo z nedostatku zájmu přehlížejí. Netvrdíme, že začleňování médií

¹⁴⁰ LAVENDER, cit. 50, s. 55.

A Boenisch dodává: „(...) the video on stage is still video, whereas on the television it will be the broadcast of the showing of a video.“ – „(...) video na jevišti je stále video, zatímco v televizi se bude jednat o přímý přenos ukazující video.“ BOENISCH, cit. 51, s. 112.

¹⁴¹ „(...) digital information processing undermines any clear-cut specification of sign-systems, genres, and media. Instead, microchip-technology subjects all texts, images, sounds, colours and movements to indifferent binary computation of zeroes and ones. At the same time, computer technology allows the merging of mechanical, electrical, and electro-magnetic systems into a single electronic system, while also short-circuiting industrial, technical, scientific, artistic and aesthetic network. In this context, concept such as the cinematic or the theatrical no longer make sense, because today all kinds of codes, data, and functions are all collected up into bits, bytes, and the little silver disks.“ – „(...) digitální zpracování informací podkopává jakoukoli jasnou specifikaci znakových systémů, žánrů a médií. Místo toho jsou pro technologii mikročipů předmětem všechny texty, obrazy, zvuky, barvy a pohyby v netečném binárním výpočtu nul a jedniček. Počítačová technologie současně umožňuje slučování mechanických, elektrických a elektromagnetických systémů v jediný elektronický systém, zatímco také sbližuje industriální, technické, vědecké a estetické sítě. V tomto kontextu koncepty jako filmový či divadelní již nedávají smysl, protože dnes jsou všechny kódy, data a funkce soustředěny do bitů, bajtů a malých stříbrných disků.“ BOENISCH, cit. 51, s. 104.

¹⁴² „Zatímco jsou příběhy, narativy a jejich diskursivní nasycení bezpochyby důležitými součástmi, médium a tudíž medialita jako taková, je ve skutečnosti ústředním divadelním sdělením – mimo žánrové hranice, jakékoliv formální limity a kulturní oblasti. To nese rozhodující následky. Stává se jasným, že nemá vůbec žádný smysl smýšlet o originálním čistém divadle, které bylo napadeno technologickým médiem. Stejně jako bychom neměli být až příliš nadšení potenciálním pnutím mezi živým divadlem a mediálními technologií. Na prvním místě musíme přijmout, že jednoduše nikdy neexistovala oddělená historie divadla a médií.“ Tamtéž, s. 113.

jako film, video či digitální obrazy jsou jediným rysem současného divadla, či snad jedinou správnou cestou jak divadlo dále rozvíjet. Domníváme se ale, že je to zcela přirozenou součástí divadelní praxe, která zároveň vyvěrá ze zákonitostí světa, který nás nyní obklopuje. A takové bylo a bude divadlo pravděpodobně vždy. Závěr, k němuž jsme se v této kapitole chtěli dostat, je tedy ten, že divadlo není intermediální kvůli novým technologiím. Divadlo je intermediální ze své vlastní podstaty. Jeho jádrem je ve skutečnosti medialita jako taková.

5. Nepřímá a přímá kombinace filmového média ve tvorbě Jana Mikuláška

5.1. Kombinace nepřímá – inspirační zdroje z kinematografie a divadelní ekvivalenty filmových prostředků

Původ jevištního filmového vidění u Jana Mikuláška hledejme v jeho silné cinefilii (zájem o film byl zřejmě umocněn vlivem umělecky založené rodiny), která se patrně rozvinula již během středoškolských studií na Akademickém gymnáziu v Brně. Jak přiznává v přiloženém rozhovoru,¹⁴³ šlo doslova o posedlost filmy Davida Lynche či italských režisérů Federica Felliniho a Michelangela Antonioniho, na něž se dokázal dívat skoro každý den. Výrazná inklinace k tomuto uměleckému druhu vedla Jana Mikuláška na konci gymnaziálních studií k přípravě na přijímací řízení ke studiu režie na pražské FAMU. Ať už dopadla přijímací zkouška neúspěšně, či se k řízení vůbec nedostavil (to již neuvádí), výsledkem bylo, že studium nenastoupil. Alternativou se stalo studium režie na JAMU v Brně, kam byl po gymnáziu přijat.

Filmové kořeny se (i přes zvolený divadelní směr) později vydatně rozvinuly dokonce třemi způsoby, které se vzájemně doplňovaly. Za prvé začal Mikulášek hledat divadelní ekvivalenty filmových prostředků, k nimž se v této kapitole dále dostaneme. Za druhé se zejména v počátcích své práce na „velkých“ jevištích zaměřoval na adaptace známých filmových děl světového i domácího původu – *Sladký život*¹⁴⁴ (Fellini) a *Zběsilost v srdci*¹⁴⁵ (Lynch) svých režisérských vzorů a českých parodií *Fantom Morrisvillu*¹⁴⁶ (Bořivoj Zeman) a *Čtyři vraždy stačí, drahoušku*¹⁴⁷ (Oldřich Lipský), ovšem s výraznými autorskými prvky. Pro Městské

¹⁴³ Rozhovor s Janem Mikuláškem, cit. 13.

¹⁴⁴ FELLINI Federico, FLAIANO Ennio, PINELLI, Tullio, RONDI, Brunello, MIKULÁŠEK, Jan, PIVOVAR, Marek. *Sladký život*. Inscenace Národního divadla moravskoslezského, režie Jan Mikulášek. Premiéra 4. 2. 2006.

¹⁴⁵ GIFFORD, Barry, JIRMANOVÁ, Daniela, MIKULÁŠEK, Jan. *Zběsilost v srdci*. Inscenace Divadla Petra Bezruče, režie Jan Mikulášek. Premiéra 20. 10. 2006.

¹⁴⁶ VLČEK, František, ZEMAN, Bořivoj, MIKULÁŠEK, Jan, ŠPIČKOVÁ, Klára. *Fantom Morrisvillu*. Inscenace Národního divadla moravskoslezského, režie Jan Mikulášek. Premiéra 31. 3. 2007.

¹⁴⁷ BRIXI, Nenad, LIPSKÝ, Oldřich, MACOUREK, Miloš, SMEJKALOVÁ, Ilona. *Čtyři vraždy stačí, drahoušku*. Inscenace Divadla Petra Bezruče, režie Jan Mikulášek. Premiéra 18. 5. 2007.

divadlo Zlín vytvořil inscenaci *Charlie ve světlech moderní doby*¹⁴⁸ jako poctu jednomu z největších klasiků světové kinematografie, Charliemu Chaplinovi.¹⁴⁹ Na delší dobu pak od adaptací ustoupil, aby se ke konkrétnímu filmovému dílu v roce 2012 v Divadle Reduta (prozatím jednorázově) vrátil. Volně na motivy snímku Luise Buñuela zde inscenoval *Nenápadný půvab buržoazie*.¹⁵⁰ Zajímavé je, že v rámci těchto uvedených titulů se, až na výjimku *Zběsilost v srdci*, vyhnul přímému zapojení filmového média do struktury inscenace, ale držel se především linie hledání divadelních možností skrze své získané filmové vidění. Třetím způsobem, jak už předchozí věty napověděly, pak byl počátek přímého zapojování filmového média, které se postupně v Mikuláškově práci objevilo ve vícero technologických variantách a jímž se zabývají navazující kapitoly.

Tyto filmové inspirace a tendence pochopitelně nejsou separovány, ale promítly se pevně do Mikuláškovy režijního stylu sestávajícího z širšího úhrnu aspektů. Styl samotný není hlavním předmětem této práce, ale z hlediska kontextu je nezbytné se k němu alespoň stručně vyjádřit. O tvorbě Jana Mikuláška bylo již napsáno několik diplomových prací. Za stěžejní z nich lze považovat *Režijní tvorba Jana Mikuláška*¹⁵¹ Hany Hejdkové, která jako první pojmenovala a důsledně vymezila charakteristické rysy režisérových postupů. O jejich definování na příkladu nověji uvedených inscenací se dále pokusil Lukáš Kopecký v práci *Režijní tvorba Jana Mikuláška v brněnském Divadle Reduta*.¹⁵² Režijního stylu se zejména v analýzách jednotlivých titulů a závěrečných shrnutí dále dotýká ve větší či menší míře práce Christiny Papadopulosové *Nedramatický text u Jana Mikuláška – Tři*

¹⁴⁸ Název odkazuje ke dvěma filmům Charlese Chaplina:

CHAPLIN, Charles. *Světa velkoměsta*. Režie Charles Chaplin, USA, 1931.

CHAPLIN, Charles. *Moderní doba*. Režie Charles Chaplin, USA, 1936.

¹⁴⁹ „Výběr titulů pravděpodobně odráží moji podvědomou touhu točit filmy, a toto je cesta, jak se k filmovému světu alespoň trochu přiblížit. (...) Pracujete-li s filmovým scénářem, většinu scén nejste schopni technicky realizovat, a měle se tak vystavujete situaci, kdy musíte použít divadelní jazyk.“ Jan Mikulášek. In SMEJKALOVÁ, Ilona. *Zběsilost v srdci*. Divadelní program. Divadlo Petra Bezruče, premiéra 20. 10. 2006. Ostrava : Divadelní společnost Petra Bezruče, 2006.

¹⁵⁰ BUÑUEL, Luis, CARRIÈRE, Jean-Claude, MIKULÁŠEK, Jan, VICENÍKOVÁ, Dora. *Nenápadný půvab buržoazie*. Inscenace Národního divadla Brno, Divadla Reduta, režie Jan Mikulášek. Premiéra 7. 6. 2012.

¹⁵¹ HEJDUKOVÁ, Hana. *Režijní tvorba Jana Mikuláška. Reflexe tvorby současného českého režiséra prostřednictvím analýz vybraných inscenací v Národním divadle moravskoslezském v Ostravě, Moravském divadle Olomouc a Národním divadle v Brně*. Diplomová práce, Filozofická fakulta UP Olomouc. Olomouc : Univerzita Palackého, 2008.

¹⁵² KOPECKÝ, Lukáš. *Režijní tvorba Jana Mikuláška v brněnském Divadle Reduta*. Bakalářská práce, Divadelní fakulta JAMU Brno. Brno : Janáčkova akademie múzických umění, 2012.

analýzy inscenací z Divadla Petra Bezruče,¹⁵³ Ivety Šedové *Spolupráce scénografa Marka Cpina s režisérem Janem Mikuláškem na dramatinacích literárních textů s premiérou v letech 2009–2012*,¹⁵⁴ Kateřiny Menclerové *Gottland Gottland, Dvě cesty k divadelnímu tvaru*,¹⁵⁵ Petry Lorencové *Stylizované herectví v režii Jana Mikuláška*¹⁵⁶ a práce Jiřího Močičky *Režisér Jan Mikulášek a jeho práce s hercem*.¹⁵⁷ I přes aktuální poznatky se v drtivé většině autoři vztahují právě k Haně Hejdukové.¹⁵⁸

Společnými jmenovateli Mikuláškovy režijní práce zůstávají Hejdukovou pojmenované obrazivé mizanscény, které mají nejen estetické, ale také významotvorné kvality. Vznikají jak na základě režijního aranžmá, tak nápadů nabízených samotnými herci, které Jan Mikulášek dokáže účelně využít, ba dokonce sám k nim herce vybízí. Jiří Močička uvádí, že toto aranžmá vzniká většinou při zkouškách v holém prostoru. Do mizanscén jsou následně v procesu zkoušení integrovány další složky, jako jsou scénografie a světelný aparát. Herectví napříč inscenacemi vykazuje větší či menší míru stylizace.

Posun nastal zejména v titulech, jež vzešly z dramatinací beletristických textů (či přímo společných autorských inscenací, jako jsou *Šedá sedmdesátá*), na nichž se spolupodílela dramaturgyně Dora Viceníková. V nich Mikulášek postupně opouští budování herectví okolo tradičního pojetí postavy a cílí na herectví kolektivní, ansámblové. Jako příklady lze uvést inscenace, v nichž několik herců zastupuje buď postavu jedinou (*Zlatá šedesátá*), či představují univerzálně pojaté postavy občanů společnosti (*Gottland, Europeana*). Od tohoto ansámblového herectví se odráží k experimentům s nonverbálními hereckými prostředky v titulu *Nenápadný půvab buržoazie* a již zcela v *Šedých sedmdesátých*.

Typické jsou dále postupy zcizení pomocí různých druhů komentáře či práce z rekvizitou, při níž dochází k proměně divadelního znaku – rekvizita se z běžného

¹⁵³ PAPANOPULOŠOVÁ, Christina. *Nedramatický text u Jana Mikuláška. Tři analýzy inscenací z Divadla Petra Bezruče*. Bakalářská práce, Filozofická fakulta MU Brno. Brno: Masarykova Univerzita, 2012.

¹⁵⁴ ŠEDOVÁ, Iveta. *Spolupráce scénografa Marka Cpina s režisérem Janem Mikuláškem na dramatinacích literárních textů s premiérou v letech 2009 – 2012*. Diplomová práce. Filozofická fakulta MU Brno. Brno : Masarykova univerzita, 2013.

¹⁵⁵ MENCLEROVÁ, Kateřina. *Gottland Gottland. Dvě cesty k jevištnímu tvaru*. Bakalářská práce, Divadelní fakulta JAMU Brno. Brno : Janáčkova akademie múzických umění, 2012.

¹⁵⁶ LORENCOVÁ, Petra. *Stylizované herectví v režii Jana Mikuláška*. Diplomová práce, Divadelní fakulta JAMU Brno. Brno : Janáčkova akademie múzických umění, 2011.

¹⁵⁷ MOČIČKA, Jiří. *Režisér Jan Mikulášek a jeho práce s hercem*. Bakalářská práce, Filozofická fakulta UP Olomouc. Olomouc : Univerzita Palackého, 2013.

¹⁵⁸ Tu jako zdroj přímo neuvádějí pouze Šedová a Menclerová, což vyplývá z povahy jejich prací.

všednodenního užití promění v symbol (např. pouzdro na housle se v inscenaci *Doktor Faustus* proměňuje v dětskou rakev).

S vlastní autorskou i s převzatou hudbou, ať již reprodukovanou, či vytvářenou na jevišti živě, Jan Mikulášek pracuje hned na několika úrovních: atmosféra a emoční naladění diváka, zpěv či vytváření zvukových ploch přímo pomocí herecké akce, texty vybraných skladeb významově se vázající k tématu či ději, často za účelem ironického komentáře či kontrapunktického významu. Tento signifikantní aspekt jeho tvorby by si zasloužil samostatnou práci.

Kopecký si dále všimnul práce s gagem či s přiznanými postupy pro přípravu následující scény. Častá je významová zkratka a důležitým rysem je rovněž vědomé opakování motivů, které dle našeho názoru Mikulášek v posledním období cíleně syntetizuje napříč svými inscenacemi.

Mohli bychom jistě dále pokračovat, směřujeme však k aspektu režijního stylu, který taktéž definovala už Hejduková, a ostatní jmenované práce se na něm bez výjimky shodují. Je jím uplatňování filmových inspirací v samotné stavbě inscenací, kterou lze povětšinou označit za sled filmových scén (záběrů, sekvencí). Právě takovéto postupy nazval Jan Grossmann nepřímou kombinací filmu. Pro filmově orientovanou koncepci děl je klíčová Mikulášková stálá spolupráce se scénografem a kostýmním výtvarníkem Markem Cpinem (nar. 28. ledna 1979 v Nitře), spolužákem z gymnázia i z JAMU. Z hlediska přípravy a realizace inscenace jsou spolu natolik provázání, že je těžké určit, jaký je podíl kterého z nich a kdo přišel s jakým nápadem. Tohoto propojení si všimla již Hejduková, platí dodnes a během let se očividně ještě prohloubilo.

Koncepce scénografie umožňuje filmové řazení scén, neboť počítá se světelnými stříhy (ve filmové terminologii má nejbliže k tzv. zatmívačkám a roztmívačkám), někdy též se změnou barvy světla, které nahrazují různobarevné filmové filtry, a změnami ve fázích tmy. Většinou přitom nedochází k přestavbě scény jako takové, ale k variování vnitřního prostoru, ať už pomocí předmětů na scéně, či rekvizit v rámci hereckého jednání. Změny následující po roztmívačce jsou většinou pro diváka značně překvapivé. Samotná scénografie, jež uzavírá herce do stěnami ohraničeného a zpravidla interiérového prostoru, by mohla být označena za zástupnou pro kamerový rám, který vymezuje určitý výsek prostoru (snímaného před

objektivem kamery). Umělecká dvojice společně pracuje na koncepci zapojení filmového média nejen v nepřímé, ale následně i v přímé podobě.

Ze sledování zmíněných postupů vzešla specificky zaměřená bakalářská práce *Zběsilost v srdci*¹⁵⁹ Adély Musialové, v níž autorka na příkladu konkrétní inscenace Divadla Petra Bezruče definovala použité režijní metody při nakládání se složkami inscenace jako ekvivalenty filmových prostředků. V první řadě jmenujme montáž, jinými slovy stříhovou skladbu, spojující jednotlivé záběry (jevištní obrazy) do vyšších významových celků, jakými je montážní sekvence (scéna).¹⁶⁰ Jako příklad sekvence může sloužit úvod *Korespondence V+W*,¹⁶¹ v němž na jeviště nastoupili Jiří Vyorálek (Werich), Václav Vašák (Voskovec) a Gabriela Mikulková (Zdenička), každý s rekvizitou odkazující ke kabaretnímu číslu (žonglování s vejci či roztočeným talířem na tyči). Střih mezi jevištními obrazy (záběry) zde zastupovala rychle zatahovaná a roztahovaná látková opona (clona objektivu či zatmívačka). Během každého zatažení z rukou herců nejdříve z diváckého pohledu „zmizela“ některá z rekvizit a následně se z jeviště začali ztrácet i herci, až zůstalo zcela prázdné (a mohla začít následující projekce obrazu). Pomocí „stříhu oponou“ byl skrze filmové vidění vytvořen gag. Podobně je vystavěna i jedna z určujících scén inscenace *Višňový sad*¹⁶² – večírek uspořádaný v sídle Raněvské, kde jednotliví herci coby postavy nastupovali z portálů (které nahrazovaly boční vstupy vytvořené v scénografii po obou stranách zadního plánu) na jeviště, a když odehráli příslušný výjev z večírku, byli ihned po svém odchodu nahrazeni jinou příchozí skupinou herců, kteří pokračovali ve zcela jiném jednání. Takto Mikulášek provázal několik situačně odlišných výjevů (se společným jmenovatelem krutosti), které časově spojovala stejná reprodukováná hudba. Proto můžeme v režisérově tvorbě hovořit o scéně-sekvenci.

Vyskytují se rovněž prostřihy na zcela jiné místo – v *Korespondenci V+W* byla scéna několikadenního psaní dopisu prokládána opakovanými večerními výstupy Wericha v divadle. Na náhle pohaslém jevišti byl Jiří Vyorálek nasvícen reflektorem

¹⁵⁹ MUSIALOVÁ, Adéla. *Zběsilost v srdci*. Bakalářská práce, Filozofická fakulta UP Olomouc. Olomouc : Univerzita Palackého, 2008.

¹⁶⁰ Střih rovněž určuje prostorové a časové vztahy mezi záběry. Takovýchto vztahů mezi scénami si musí být vědom i divadelní režisér při tvorbě inscenační struktury – obzvláště platí v Mikuláškově případě.

¹⁶¹ VICENÍKOVÁ, cit. 21.

¹⁶² ČECHOV, Anton Pavlovič. *Višňový sad*. Inscenace Divadla Husa na provázku, režie Jan Mikulášek. Premiéra 16. 11. 2012.

skrže otevřené dveře (vedoucí do zákulisí), načež pokaždé s úklonou čelem ke dveřím (pomyslnému publiku) pronesl část známého citátu: „*Když už člověk jednou je, tak má koukat, aby byl.*“¹⁶³ Následoval reprodukováný potlesk a po zavření dveří byla světla určená jevišti znovu rozsvícena a postava Wericha se nacházela opět v domácím prostředí. Tímto stříhovým postupem dokázal Mikulášek v okamžiku přesunout postavu do zcela jiného kontextu místa i času (přitom pevně vymezeného signifikantními rysy divadla jako jsou osvětlený herec na scéně a potlesk diváků), a dosáhnul i významové zkratky divadelního představení coby opakované rutinní činnosti. Uvedený příklad může sloužit i jako ukázka tzv. ostrého stříhu, který přináší okamžitou změnu bez dalších propojujících scén (záběrů).

Dalším z prostředků je stop-záběr, ve filmovém slangu tzv. mrtvolka, znehybnění obrazu na určitém filmovém políčku.¹⁶⁴ Mikulášek použil ekvivalent např. v inscenaci *Doktor Faustus* v hromadné scéně oslavy, v níž herci v zadním plánu jeviště ustrnuli v pohybu (štronzo). Vyděleny byly jednající herci v plánu předním (k nimž byla okamžitě upoutána pozornost publika), aby se herečtí představitelé následně zapojili mezi ostatní a herci znovu pokračovali v tanci. Tímto postupem režisér docílil dokonce dvojexpozice.¹⁶⁵ Představme si, že znehybnění herci znázorňují jeden záběr (onu mrtvolku), který je překryt expozicí druhého záběru – jednajícími herci v předním plánu. Musialová ve *Zběsilosti v srdci* odhalila i použití flashbacku,¹⁶⁶ typického prostředku analepse filmového vyprávění: „*Když Lula retrospektivně vypráví, co sama slyšela, objevuje se na jevišti Bobby Peru a pomalými pohyby naznačuje zvrhlé potěšení z násilného krveprolití.*“¹⁶⁷ Autorka se rovněž zmiňuje o ekvivalentu mezititulků, které měly své konveční užití ve filmovém vyprávění v éře němého filmu. Zmíněný příklad komentátora v úvodu inscenace by však spíše odpovídal přirovnání k úvodní titulkové sekvenci. Přikláníme se však k názoru, že se Mikulášek prostřednictvím zcizujících postupů

¹⁶³ Citováno ze záznamu představení dne 28. 10. 2012.

¹⁶⁴ Myšleno v případě klasického filmového pásu. Možnost stop-záběru pochopitelně umožňují i digitální formáty.

¹⁶⁵ Dvojexpozice či víceexpozice je opakovaná expozice negativního filmového materiálu, při níž dochází k překrývání vícero obrazů (různých záběrů). Digitální formát umožňuje v tomto smyslu snazší i variabilnější obrazové kombinace a úpravy.

¹⁶⁶ „*Změna vyprávěcího pořádku, při níž se syžet vrací zpět, aby ukázal události, které ve fabuli předcházely událostem již ukázaným.*“ BORDWELL, THOMPSONOVÁ, cit. 85, s. 640.

Musialová ve své práci chybně řadí prolepsi vyprávění pod jednotící termín flashback, přestože je tento náhled do budoucna jeho pravým opakem, tedy flashforward.

¹⁶⁷ MUSIALOVÁ, cit. 159, s. 34.

skrze postavy uvaděčů a komentátorů přibližuje více principu osoby vypravěče,¹⁶⁸ než funkci mezititulků, které se dle našeho názoru ve smyslu jejich původního významu v Mikuláškových inscenacích neobjevují. Osvětlení je klíčovou složkou pro celkovou stříhovou skladbu, pracuje zejména s možnostmi a různými variacemi s fázemi světla a jeho absence, včetně širokého barevného spektra. Ke kombinaci přímé se dostáváme v následující podkapitole.

5.2. Kombinace přímá – širší okruh inscenací Jana Mikuláška zapojujících filmové médium

Na počátku této přehledově-interpretací kapitoly je třeba k osobě scénografa Marka Cpina uvést, že je většinou tím (výjimky uvádíme dále), kdo v kooperaci s Janem Mikuláškem filmový/video materiál vyhledává a dále zpracovává (stříhá), či jej pro potřeby inscenace sám vytváří nebo dokonce natáčí jako kameraman. O Cpinově práci ve vztahu k Mikuláškovým inscenacím vznikla diplomová práce při kabinetu scénografie JAMU s názvem *Marek Cpin*,¹⁶⁹ v níž se její autorka Katarína Kováčiková podrobně věnuje jeho realizacím. K používání samotného filmového média se však bohužel dočteme pouze jedinou větou: „Prvky, ktoré sú pre scénografov v dnešnej dobe typické, sú napríklad projekcia, ktorá sa ale u Mareka Cpina objavuje minimálne.“¹⁷⁰ Přitom se Kováčiková mimo hlavní analýzy v práci vztahuje i k inscenacím, jako *Doktor Faustus* a *Zlatá šedesátá* (rovněž *Korespondence V+W* či *Láska a peníze*), které dále podrobněji analyzujeme. Její tvrzení je nejen zavádějící, ale přímo mylné. Usuzujeme z něj, že se buď autorka chtěla tomuto výraznému aspektu práce zcela vyhnout, anebo že představení dotyčných inscenací v divadlech neviděla.

¹⁶⁸ „Narace může také využívat vypravěče, specifického činitele, který nám má fabuli zprostředkovat. Vypravěč může být postavou fabule (neboli dietetickým vypravěčem). (...) Film může také využívat nedietetického vypravěče, tedy vypravěče, který není postavou fabule.“ BORDWELL, THOMPSONOVÁ, cit. 85, s. 135. Pro druhý uvedený případ, tedy nevyjádřený hlas, používá filmová teorie pojem voiceover.

¹⁶⁹ KOVÁČIKOVÁ, Katarína. *Marek Cpin*. Diplomová práce, Divadelní fakulta JAMU Brno. Brno : Janáčkova akademie múzických umění, 2013.

¹⁷⁰ Kapitola Charakteristické znaky Cpinovej scénografie. Tamtéž, s. 79.

S přímým zapojováním filmového média do inscenačního tvaru v podobě projekcí začal Jan Mikulášek na „velkých“ profesionálních scénách¹⁷¹ již při své druhé spolupráci s ostravským Národním divadlem moravskoslezským. Šlo o inscenace *Herkules a Augiášův chlév*¹⁷² (2004; jeho zdejší režijním debutem byl už v roce 2003 *Caligula*) a *Královna Margot*¹⁷³ (2005).¹⁷⁴ Obě předznamenal, do jaké míry bude ve své práci Mikulášek využívat filmové médium a propojovat ho s ostatními složkami i v budoucnu.

V inscenacích, kde pro něj nalezl režijně-dramaturgické opodstatnění, se buď jedná o intenzivní propojení s ostatními složkami a médium se objevuje opakovaně a často v průběhu celého představení, jako v případě inscenace *Herkules a Augiášův chlév* a dalších. Druhou linii zastupuje míra zapojení výrazně menší, jež se projevuje zejména na úrovni spojení se složkou scénografickou a ve vztahu k složkám ostatním (jako je např. dramatický text) přináší zamýšlený sémantický význam; tuto linii zastupuje *Královna Margot*. Zde již ale nemůžeme hovořit např. o propojení se složkou hereckou na bázi interakce hereckého jednání a obrazu. V podobných případech, jak uvidíme na přehledu dalších inscenací, se médium taktéž objevuje ve struktuře mnohem méně, v některých případech pouze jednorázově.

Tyto dvě linie jsme vytyčili jako ryze pomocné pro roztřídění režisérovy inscenací pracujících s filmovým médiem. Nelze říci, že by dané linie Jan Mikulášek ve své tvorbě pravidelně střídal, či dokonce sledoval jasně rozpoznatelný umělecký záměr v jejich propojení skrze několik titulů. Forma a způsob začlenění filmového média do inscenačního tvaru vychází pokaždé z individuálního režijně-dramaturgického záměru pro ten který titul. Pokud bychom spatřovali jisté podobnosti, pak jsou spíše dokladem jednak Mikuláškovy svébytného režijního stylu, jednak obecných formálních prostředků samotného média, s nímž získal ve starších titulech praktickou zkušenost, již následně rozvíjel či zkoušel další možnosti. I kvůli

¹⁷¹ Mikulášek předtím realizoval několik inscenací v rámci studií na JAMU. Poté nastoupil do Divadla Polárka v Brně, které je primárně orientováno na tvorbu pro dětského diváka, ale kam již začal přinášet i odlišnou dramaturgii. Počátky jeho spolupráce se souborem činohry v Národním divadle moravskoslezském tak představovaly první samostatné režie na profesionální scéně určené především dospělému publiku.

¹⁷² DÜRRENMATT, Friedrich, MIKULÁŠEK, Jan, ŠPIČKOVÁ, Klára. *Herkules a Augiášův chlév*. Inscenace Národního divadla moravskoslezského, režie Jan Mikulášek. Premiéra 21. 2. 2004.

¹⁷³ DUMAS, Alexandre st, MIKULÁŠEK, Jan, ŠPIČKOVÁ, Klára. *Královna Margot*. Inscenace Národního divadla moravskoslezského, režie Jan Mikulášek. Premiéra 2. 4. 2005.

¹⁷⁴ Představení těchto dvou inscenací neměl autor práce možnost zhlédnout živě v divadle, a proto v jejich případě pracuje pouze s audiovizuálními záznamy a taktéž s poznatky Hany Hejdukové.

tomu lze jednotlicí „linie dle míry zapojení“ vysledovat na vícero inscenacích až ex post.

Pro inscenaci *Herkules a Augiášův chlév* vytvořil Mikulášek se Cpinem sekvence z autorských hraných záběrů a materiálu převzatého z mediálního diskursu, konkrétně z televizních dokumentů české produkce. Hraný materiál byl natočen v prostorách divadla¹⁷⁵ s herci, kteří v inscenaci vystupovali. První promítaná sekvence bez diegetického zvuku (za doprovodu živé hudby na jevišti) na plátno, spouštěné v Divadle Jiřího Myrona ze stropního prostoru,¹⁷⁶ byla prologem k expozici jednotlivých postav, jež komentoval Vladimír Polák jako Polybios (obr. 3).

Filmové médium zde bylo používáno na principu zcizení, jež nepostrádalo komicky-ironickou polohu. Ta vyplývala již ze samotné koncepce hraných záběrů – např. Lichas představovaný Vladimírem Čapkou byl pro úvodní sekvenci natočen v detailu pouze od nosu po čelo a kamera z něj rychlým pohybem odjela, čímž se Lichas ze záběru vytratil. Toto doprovodil Polybios slovy: „*A konečně Lichas, který je naprosto podružná postava a není třeba se jí více zabývat.*“¹⁷⁷ Promítané obrazy byly v rámci inscenace na obousměrném principu jak komentovány, tak sloužily jako vlastní komentář jevištního dění. Hana Hejduková se ve své analýze o zařazeném médiu krátce zmínila: „*Prostřednictvím plátna nad scénou zhlédne divák také záznam (...) uvítacího rautu Herkula v Elidě. Pokud se představuje sbor tamních poslanců, objeví se záběr z české poslanecké sněmovny. (...) S promítáním se v inscenaci nakládá často – jako s nástrojem zcizení. (...) Ve výstupu na Olymp, kam Herkula s tajemníkem vylákal erymanthský kanec, sleduje divák nad umrzajícími hrdiny záběr ze současné předpovědi počasí. Herkules a Augiášův chlév si vůbec pohrává s médii – prezident Elidy představuje svou zemi, jako by měl projev k voličům.*“¹⁷⁸ Mikulášek skutečně pojal výstup Augiáše v podání Davida Viktory jako současného politika realizujícího kampaň. Včleněná projekce dokumentárního materiálu se s jeho monologem významově střetávala, při slovech „*půda velmi dobře prohnojená*“¹⁷⁹ diváci uzřeli Pražský hrad a poté Masarykovo náměstí v Ostravě či výjevy z venkova (obr. 4). Médium zde bylo použito na podobném principu,

¹⁷⁵ V hereckých šatnách, v prostoru jeviště, na chodbách a ve foyer Divadla Jiřího Myrona, ale i na ulici před jeho hlavním vchodem.

¹⁷⁶ Má zde své stálé umístění. Mikulášek totožné plátno použil i v inscenaci *Gottland*.

¹⁷⁷ Citováno ze záznamu dne 21. 2. 2004.

¹⁷⁸ HEJDUKOVÁ, cit. 151, s. 27–31.

¹⁷⁹ Citováno ze záznamu dne 21. 2. 2004.

na jakém jej ve svých inscenacích uplatňoval Erwin Piscator – tedy scénické montáži, kdy projekce představovaly diegetické i nediegetické komentáře, přinášející nejen další informace, ale i překračování jevištních hranic času a místa.

Pro inscenaci *Královna Margot* pak vybral Mikulášek se Cpinem převzaté dokumentární záběry plujících žraloků pohlcujících kořist – menší ryby. Projekční plátno bylo součástí celé šířky zadního scénografického prospektu. Zadní projekce¹⁸⁰ těchto záběrů ve velkém formátu¹⁸¹ se v neměnné podobě objevovala opakovaně v průběhu představení (obr. 5). To Hejduková v analýze označila jako leitmotiv inscenace. Začleněné médium představovalo významovou projekci (plovoucí žraloci působili jako neustále přítomné nebezpečí, metafora k tématům jako je mocenský a intrikářský boj), více však nebylo s dalšími složkami provázáno.

Výčet pozdějších režijních prací, v nichž Mikulášek médium zapojil v menší míře, můžeme (vedle *Královny Margot*) doplnit o *Elementární částice*,¹⁸² *Korespondenci V+W*,¹⁸³ *Gottland*¹⁸⁴ a *Višňový sad*.¹⁸⁵

V případě inscenace *Elementární částice*¹⁸⁶ byla na jednom z mnoha stolů (tvořících primární předmětové vybavení scény) umístěna CRT¹⁸⁷ televize o miniaturní úhlopříčce, která sloužila pro výstup obrazu ze záznamu (obr. 6). Kopecký se ve své práci o tomto použití vyjádřil jen stručně, zejména si vypomohl citací z rozhlasové recenze Davida Kroči: „Vidíme často šokující scény z psychiatrické léčebny, zvrácené terapie, či swingers party, tedy převážně obrazy degradovaného lidství, jež se asociativně propojují s výjevy, které paralelně sledujeme na televizní obrazovce.“¹⁸⁸ Sám dále uvádí, že před diváky na začátku představení jako první ze tmy „vystoupila“ zapnutá televizní obrazovka. „*Pointa*

¹⁸⁰ Pojem vysvětlujeme podrobněji v analytické části.

¹⁸¹ Pojem vysvětlujeme podrobněji v analytické části.

¹⁸² HOUELLEBECQ, Michel, MIKULÁŠEK, Jan, VICENÍKOVÁ, Dora. *Elementární částice*. Inscenace Národního divadla Brno, scéna Reduta, režie Jan Mikulášek. Premiéra 26. 2. 2010.

¹⁸³ VICENÍKOVÁ, cit. 21.

¹⁸⁴ SZCZYGIEŁ, MIKULÁŠEK, PIVOVAR, cit. 20.

¹⁸⁵ ČECHOV, cit. 162.

¹⁸⁶ Představení autor této práce neviděl přímo v divadle a nezískal ani audiovizuální záznam, mohl se seznámit pouze s krátkými ukázkami. Vychází však z tvrzení Jana Mikuláška (viz rozhovor v příloze), který označil *Elementární částice* za inscenaci pracující s médiem jen minimálně. Z těchto důvodů uvádíme dále poznatky Lukáše Kopeckého.

¹⁸⁷ Cathode ray tube, zobrazovací zařízení sestavené z katodových trubic, které na dlouhou dobu dominovalo ve většině televizí a monitorů, než bylo na začátku 21. století vytlačeno aktuálně nejpoužívanějšími LCD, LED a plazmovými obrazovkami.

¹⁸⁸ KOPECKÝ, cit. 152, s. 18. Kročova rozhlasová recenze dostupná z: http://www.rozhlas.cz/mozaika/recenze/_zprava/elementarni-castice-recenze--702618

úvodního obrazu inscenace, během něhož Bruno spolu s králiky se zalíbením sledoval televizní záběry papeže, je obsažena v závěru reprodukováného monologu ženy: „Svět složený z žen by byl ve všech ohledech nesrovnatelně lepší. Vytvářel by se pomaleji, ale pravidelně, směrem k všeobecnému štěstí“¹⁸⁹ Můžeme usoudit, že obrazovka sloužila pravděpodobně zejména jako výstup asociativně-významových obrazů (s intertextuálními přesahy), je však otázkou, zda při své malé velikosti byl obraz dostatečně zřetelný i pro diváky sedící ve větší distanci od jeviště (což ale mohl být zamýšlený záměr).

Na vzniku *Korespondence V+W* spolupracoval Mikulášek výjimečně s jiným scénografem než s Markem Cpinem. Přebíral totiž již smluvený titul po režisérovi J. A. Pitínském, jenž z realizace kvůli zdravotním důvodům musel odstoupit (Cpin ale vytvořil kostýmy). Architekt Svatopluk Sládeček¹⁹⁰ navrhnul pro inscenaci, jež vyšla z dramaturgie psané komunikace Jana Wericha s Jiřím Voskovcem, stěnami ohraničenou místnost ve tvaru krychle v bělostné barvě. Na celou výšku i šířku této bílé scény byl po prologu promítán přední projekcí záběr sestávající z černých titulků. Obraz tak překrýval stoly a židle včetně herců, kteří se sami stali „živým plátnem“. Řádky obsahovaly první promluvu dramaturgie pronášenou Jiřím Vyoralčkem v roli Jana Wericha, která otevírala samotnou první scénu (obr. 7).

Typografie byla vybrána tak, aby písmo co nejvíce evokovalo psací stroj, běžný prostředek pro přenos textu na papír ve 20. století. Zdvojení písma a mluveného slova nesoucí totožný obsah umocňovalo dvojí významovou rovinu – jak rozdělení, tak i spojení. Werich s Voskovcem byli od sebe reálně odděleni Atlantským oceánem a přímá komunikace nebyla možná, proto byli odkázáni na komunikaci pouze zprostředkovanou.¹⁹¹ Tento režijní postup dal hned z počátku jasně na srozuměnou status quo obou postav. Druhý zmíněný význam přinášela projekce tím, že byli herci všude na scéně obklopeni promítanými písmeny, tedy právě tím prostředkem, který je byl schopen spojit. Filmové médium se zde stalo

¹⁸⁹ Tamtéž, s. 19.

¹⁹⁰ Jak uvádí Kopecký: „(...) renomovaný architekt, pro něhož byla ‚Korespondence‘ divadelním debutem.“ Tamtéž, s. 31.

¹⁹¹ V době před vynálezem internetové komunikace byly sice možné mezikontinentální telefonické hovory (komplikovány díky výraznému časovému posunu i ceně), omezené možnosti však byly ještě umocněny nesvobodnou situací v komunistickém Československu. I když se oba několikrát setkali i v zahraničí, psané dopisy představovaly (ať již ručně, či na stroji) logicky nejschůdnější a také nejoblíbenější formu nepřímé komunikace – a v určitém smyslu i pokračování společného díla.

ekvivalentem jiného média – psaného textu. Jan Mikulášek rovněž pro tuto scénu ustavil hereckou akci ve vztahu k obrazu. Ke kostýmu Jiřího Vyorálka patřilo vycpané břicho pod sakem, rovněž z bílého materiálu (uzpůsobené k projekci). Při větě „*válka, kterou jsme před lety společně vypověděli lidské blbosti*“¹⁹² břicho odhalil a přechodem scény zleva doprava (z diváckého pohledu) „vytáhnul“ do prostoru promítaná písmena a slova (obr. 8). Tímto jednoduchým (ovšem pečlivě připraveným) způsobem změnil dvojdimenzionální obraz členěný pouze samotnou scénografií a přítomností herců svůj charakter – z hlediska diváků – na trojdimenzionální. Uplatněný postup v sobě nesl prazákladní princip videomappingu,¹⁹³ a sice že obraz musel být promítán ve vztahu ke scénografii v takovém předem nazkoušeném formátu a umístění, aby bylo pro Jiřího Vyorálka fyzicky možné tuto hereckou akci zdárně provést.

Projekce totožného textu se objevila znovu na konci první poloviny, tentokrát však nebyla zdvojena mluveným slovem, neboť ji uzavíral jinou promluvou Václav Vašák v roli Jiřího Voskovce. V závěru první poloviny tak bylo slovo s obrazem rozpojeno a promítaný text první polovinu zarámoval. Na úplný závěr inscenace se již neobjevila projekce v tradičním smyslu, ale jako alternativa k projektoru a plátnu ji nahradila elektronická tabule promítající ubíhající text (obr. 9) posledního inscenátory zařazeného Werichova dopisu pocházející z června 1980 (v tomtéž roce Werich zemřel). Herci mlčky donesli na jeviště rekvizity ve tvaru velkých černých písmen V a W (typografie se objevila v další variantě i v závěru).

Ani ansámblově pojatá inscenace *Gottland* není interpretací divadelní hry – Mikulášek na dramatinaci knihy Mariusze Szczygiela spolupracoval s dramaturgem NDM Markem Pivovarem.¹⁹⁴ Stejnojmenná¹⁹⁵ sbírka literárních reportáží polského publicisty se zabývá vybranými událostmi a osobami českých dějin 20. století, jako byly osudy představitelů firmy Baťa, herečky Lídy Baarové, architekta Stalinova pomníku na Letné Otakara Švece či zpěvačky Marty Kubišové, a obrací se i do 21.

¹⁹² Citováno ze záznamu představení dne 28. 10. 2012.

¹⁹³ Videomapping, směr vizuálního umění, používá projekci na objekty (zejména budovy) a proměňuje jejich běžné vnímání. Specifické je, že výtvarník musí předem znát přesné rozměry a architektonické členění objektu, aby mohl být vytvářený obraz přesně „propočítán“. Těchto postupů lze využít i pro architektonické členění divadelní scénografie.

¹⁹⁴ Podrobnou analýzu inscenace ve vztahu k dramatinaci předlohy provedla ve své bakalářské práci *Gottland Gottland* Kateřina Menclerová. MENCLEROVÁ, cit. 155.

¹⁹⁵ Název odkazuje na muzeum Karla Gotta, vybudované v jeho soukromé vile v Jevanech. Szczygiel tímto názvem současně myslí v přeneseném významu i náš stát.

století; závěrečná reportáž je věnována 19letému studentu Zdeňku Adamcovi, který se v roce 2003 (dle svých slov kvůli apatickému stavu české společnosti) v místě památníku Jana Palacha u Národního muzea v Praze upálil. Pro titul vybral režisér dvě převzaté sekvence, které se v konečném inscenačním tvaru objevily pouze krátce. V prvním příběhu¹⁹⁶ s názvem *Dvacet let svobody* (který tak jako prolog napsali Mikulášek a Pivovar autorsky) byla zařazena první stříhová sekvence. Navazovala na předchozí repliku, v níž jeden z herců hovořil o zvyšující se průměrné mzdě a životní úrovni české společnosti v letech 1993–2008. Sekvence z dokumentárního kontextu sestávala z polodetailních záběrů talířů s pokrmu z blíže neurčené jídelny, které byly právě konzumovány (v sekvenci byly díky charakteru záběrů viditelné pouze příbory v lidských rukou). Záběry byly zpomaleny oproti své standardní rychlosti, čímž ještě vyniklo rýpání příborem v naložených porcích. Sekvence byla promítána na horní zavěšené plátno (totožné s inscenací *Herkules a Augiášův chlév*) bez zvuku; auditivní složku tvořili herci, kteří společně z přízemí jeviště sledovali promítaný obraz a sborově zpívali opakovaný úryvek státní hymny „zemský ráj to na pohled“.¹⁹⁷ Mikulášek tímto zástupným znakem – ve který se sekvence na jevišti proměnila – ve zkratce tematizoval konzumní povahu současné společnosti.

Pro závěr scény sedmého příběhu s názvem *Lída Baarová* vybral režisér krátkou sekvenci z propagandisticky laděného celovečerního snímku *Patrioten* (1937, pod českým názvem *Zlomená křídla*) německého režiséra Karla Rittera (obr. 10). V sekvenci Baarová vystupovala v kabaretní, pěvecko taneční úloze.¹⁹⁸ Promítána byla opět bez zvuku, původní zpěv Baarové v němčině byl nahrazen skladbou Jiřího Korna a Heleny Vondráčkové *Já půjdu tam a ty tam*¹⁹⁹ upomínající na konec vztahu herečky s nacistickým pohlavárem. Gabriela Mikulková v roli Baarové ze zadního plánu, kam byla v mizanscéně odsunuta ostatními herci, volala hlasitě přes reprodukovanou skladbu: „Byla jsem mladá a naivní, milovala jsem Goebbelse!“²⁰⁰ Mikulášek tak uplatnil tento intertextuální odkaz na principu

¹⁹⁶ Ucelené scény byly v dramatinaci rozděleny do epizod nazvaných jako příběhy.

¹⁹⁷ Přepsáno ze záznamu představení dne 20. 1. 2011.

¹⁹⁸ Příběh filmu je zasazen do první světové války, německý pilot je sestřelen nad Francií. Zde potkává skupinu kočovných herců a ujme se jej principálůva dcera – Baarová. Pilot dává před rodícím se vztahem přednost povinnosti – objevuje se zde propagandistický nacionální apel. Žánrově je film dramatem s tanečně-hudebními prvky.

¹⁹⁹ „(...) nevyčítám, já půjdu tam a ty tam, bye bye štěstí, hej hej.“ BOROVEC, Zdeněk, HILLER, Tony, LEE, Martin. *Já půjdu tam a ty tam*. 1976.

²⁰⁰ Přepsáno ze záznamu představení dne 20. 1. 2011.

simultánní jevištní montáže, přičemž vybral zcela záměrně propagandisticky laděný film (tím pádem taktéž jeden z argumentů pro pozdější označení Baarové jako kolaborantky).²⁰¹ Z hlediska režijního přístupu k nakládání s médiem nese *Gottland* podobné znaky jako *Herkules a Augiášův chlév*.

Mikuláškův *Višňový sad* v Divadle Husa na provázku začínal autorským prologem, na němž se autorsky podílel Marek Cpin. Vytvořil sekvenci, jež byla v úvodu promítána na plochu scény (holé stěny v kovově modrém odstínu, působící chladným dojmem), teprve poté přicházeli herci na jeviště. Byla pořízena v průběhu cesty automobilem pomocí kamery umístěné v interiéru auta za čelním sklem (kamera ukládá záznam v digitální podobě na paměťovou kartu). Snímání jízdy miniaturní kamerou²⁰² se stalo v posledních letech oblíbenou činností mnoha řidičů. Takovéto záznamy se objevují hojně na různých internetových kanálech zejména kvůli zachycení kuriózních situací na cestách. Jejich primárním účelem je však pořizování kontinuálního záznamu, který je možné v případě nehody použít jako důkazní materiál. Ze záznamu představujícího nejvíce hlediskový pohled spolujezdce (v záběrech se zachycenou palubní deskou a digitální navigací) sestříhal Marek Cpin dokumentárně-autentický průjezd dálnicí, cestu vedlejšími silnicemi a konečně příjezd k osamělému domu mimo hlavní cesty (obr. 11). Sekvence představovala příjezd Raněvské na její sídlo a dávala divákům hned na začátku představení jasně na srozuměnou, že budou konfrontováni s aktualizovaným výkladem Čechovova dramatu. Při vytvoření sekvence se Mikulášek se Cpinem inspirovali současnými všednodenními „trendy“ snímání a zaznamenávání pohyblivých obrazů.

K pomocně vytýčené linii s větší mírou zapojení filmového média se vedle inscenace *Herkules a Augiášův chlév* a inscenací zkoumaných v hlavní analytické části této práce (příklad hybridního modelu je zcela specifický) řadí také tituly *1984* či *Láska a peníze*.

²⁰¹ Menclerová ve své práci sice krátce vystihla první sekvenci, o druhé (příběhu Baarové) se v jinak zdařilém textu nezmínila vůbec. V závěru analýzy uvedla, že byla použita „řada rozhlasových či televizních dotáček“. Nezhodnotila však skutečný rozsah zapojeného média (nešlo o celou řadu), pro včleněné filmové médium použila zastaralý a v mnoha ohledech nepřesný termín „dotáčka“. Taktéž jen stěží můžeme označit Ritterův snímek se scénou tančící Baarové za televizní kontext, když se jedná o klasického zástupce hrané fikční celovečerní kinematografie. MENCLEROVÁ, cit. 155, s. 45.

²⁰² Vyráběny jsou speciálně k těmto účelům.

Inscenace 1984²⁰³ v Divadle Petra Bezruče byla výjimkou (před ní ještě *Zběsilost v srdci*); režisér ke spolupráci přizval externistu – výtvarníka videoartu Michala Puhače. Pro inscenaci Puhač vytvořil některé sekvence autorsky, jiné – zejména dokumentární materiál – převzal z internetových archivů. Samotné médium bylo včleněno do inscenační struktury jako přední projekce na zadní stěnu ve světlém odstínu vyvedené scénografické stavby, představující interiéry institucí i domov hlavní mužské postavy Winstona Smithe (Jan Vlas). Jednotlivé projekce uváděli herci na zcizujícím principu kabaretního uvaděče slovy „*Poprosím o projekci.*“²⁰⁴

V sekvencích vytvořených přímo pro inscenaci dominoval motiv rukou coby symbol lidského kontaktu, jak Puhač vysvětlil.²⁰⁵ Společně s režisérem vycházel důsledně z předlohy, v níž byl stav Stranou ovládané společnosti natolik vzájemně odcizený, že dotyk členů na veřejnosti byl prakticky vyloučený. Záběry rukou byly natočeny z hlediskového pohledu²⁰⁶ kamery (představme si vlastní pohled na ruce při nějaké činnosti, když sklopíme hlavu) a odkazovaly např. ke Smithově práci na Ministerstvu pravdy, tj. cenzuře novinových článků (obr. 12). Opakující se smyčka tří záběrů ukazovala ruce listující novinami a na vybraných stránkách fixou zatmavující slova i podobizny lidí. Druhá smyčka tří záběrů na ruce se vztahovala ke Smithovu deníku (v románu je dominantním vypravěčem) – v obraze doplněném o Vlasův monolog ruce psaly na prázdné stránky. Projekce dotýkajících se rukou figurovala zase ve scéně, v níž si v davu Smith domlouval schůzku s Julií (jako touhy po lidském doteku) a konečně při jeho uvěznění a vyslýchání, kdy vzpomínal na Julii (pro níž se ruka stala zástupným znakem na synekdochickém principu). Tyto sekvence byly osobněji laděny a primárně vázány přímo k postavě Smithe.

Převzatý materiál byl naopak významově zacílen na obecný společensko-politický prostor Orwellova dystopického světa. Jednalo se například o scénu promítání propagandistických filmů, kterého se členové Strany museli účastnit. Puhač vybral černobílé i barevné dokumentární záběry z válečných dokumentů;

²⁰³ ORWELL, MIKULÁŠEK, cit. 19.

²⁰⁴ Přepsáno ze záznamu ze dne 5. 5. 2011.

²⁰⁵ „*Ruka je jeden z leitmotivů této inscenace, a to nejen v projekcích. Je to jediný spolehlivý přítel, ale zároveň dobře organizovaný nepřítel. Ruka je symbol kontaktu i osamocení. Ruka je dotyk i jeho paměť.*“ Rozhovor s Michalem Puhačem nad koncepcí inscenace 1984 přinesla Naďa Satková pro server RozRazil online: <http://www.rozrazilonline.cz/clanky/173--Leitmotivem-inscenace-1984-je-ruka-Predstavuje-dotyk-i-jeho-pamet-Rozhovor-s-Michalem-Puhacem>.

²⁰⁶ Hledisko či hlediskový pohled (point of view) je termín teoretika Syemoura Chatmana. „(...) pokud si to režisér filmu přeje, může náš pohled s pohledem postavy plně identifikovat tak, že umístí objektiv kamery nikoli vedle postavy, nýbrž do ní, doslova ze její oči. Jedná se o techniku takzvaní subjektivní kamery (...).“ CHATMAN, cit. 64, s. 167.

obraz se promítal přes postavy stojící němě čelem k divákům. Mikulášek tímto statickým rozestavením herců v mizanscéně v kontrastu s projekcí dynamických záběrů dosáhl působivého efektu. Tváře herců se staly projekční plochou – přeneseně vzato se do jejich obličejů propagandistické záběry „vpíjely“ (obr. 13). Jejich manipulativní charakter zdůraznili Puhač s Mikuláškem nově přidanou zvukovou stopou, která obsahovala rozhlasový rozhovor s předsedou československé Státní plánovací komise z roku 1984, čímž se přiblížili domácímu kontextu. Propagandistický charakter původního proslovu tak byl umocněn srážkou obrazové a zvukové složky, avšak optimistické vyznění vstříc světlým zítřkům (což bývá cílem propagandy) nenesl. Naopak působil pouze hrozivým dojmem – jednak díky povaze samotných záběrů (bombardující letadla, tanky a exploze), jednak kvůli zvukové stopě, která byla záměrně deformována rušivou ozvěnou a nabourávala obsah mluveného sdělení. Promítání pokračovalo i při následující hromadné scéně cvičení na rozsvíceném jevišti, kdy se obraz stal méně zřetelným, a scéna končila stříhem do tmy.²⁰⁷

S převzatým materiálem inscenátoři pracovali i ve scéně tzv. dvou minut nenávisti – pravidelné akce pro vybití frustrace (akumulované restrikcemi) členů Vnější strany, během nichž byly pracovníkům promítány projevy uměle vyrobeného ideového nepřítele (simulakrum) Emanuela Goldsteina. Ostatní herci ve slowmotion (reálnou rychlost gest a mluveného projevu si zachovával pouze komentátor) zlostně gestikulovali směrem k promítanému obrazu. Zástupným znakem Goldsteina byla mluvící ústa, jež ve velkém detailu (odhalené dásně, vyceněné zuby) cíleně vyvolávala nepříjemný vjem (vyplývající z povahy zvoleného typu záběru) – fiktivní „nepřítel“ měl představovat zlo, proti kterému se měli straníci vymezit (obr. 14).

Zvláštní status zaujímala autorsky vytvořená sekvence pro scénu Smithovy návštěvy hospody, kde se vyptával prolétů na dobu před uchopením moci Stranou. Puhač s kamerou zastavoval občany v reálném prostředí (ulice, restaurace aj.) a formou ankety zjišťoval, zda se respondentům žilo lépe před listopadovou revolucí,

²⁰⁷ Ve druhé polovině byla zařazena projekce děleného obrazu obsahově podobné povahy sestávajícího ze dvanácti různých záběrů nejrůznější válečné činnosti v souvislosti s vypravěčovými slovy o tzv. udržovací válce, která neustále spotřebovává výrobky, obyvatelstvo nebohatne a je udržováno ve strachu.

nebo nyní.²⁰⁸ Autentické názory občanů vnesly do inscenace silně aktualizační prvek a dodaly jí opět domácí kontext (obr. 15).

Formálně odlišná byla sekvence v závěru, sestavená z děleného obrazu fotografií minulých i současných diktátorů promítaných přes celou scénu (nikoliv jen její zadní stranu). Na principu opakovaného zmnožení se podobizny objevovaly ve stále větším počtu, až končily portrétem Stalina v mnoha malých oddělených záběrech. Tato (poněkud významově návodná) sekvence měla krom upozornění na manipulativní možnosti obrazu (Velký bratr je stále a všude přítomen v mnoha kopiích, rovněž podobizna Velkého bratra vycházela z Orwellovy inspirace Stalinem) taktéž poukázat na fakt, že i na začátku třetího tisíciletí jsou u moci diktátorské režimy (obr. 16).

Médium bylo tedy do inscenace včleněno jako diegetická projekce (společné projekce propagandistických snímků, dvě minuty nenávisti) i v nediegetické linii jako významová projekce (vzpomínka - ruce zastupující Julii).

Příznačné je, že se Jan Mikulášek v některých svých pracích prostřednictvím postav uvaděčů rozhodl na začátku představení přítomnost média komentovat – zjevně si uvědomuje, že stále ještě není chápáno jako zcela běžná složka divadelního tvaru. V úvodu inscenace *Herkules a Augiášův chlév* například Vladimír Polák jako Polybios pronášel: „*Díky příznivému rozpočtu si můžeme dovolit i toto projekční plátno*“²⁰⁹ (plátno se při jeho slovech neobjevuje a Polák zaujal udivený postoj). Tomáš Dastlík v kabaretní roli se v adaptaci *1984* obracel k obecnstvu slovy: „*Když se podíváte tamhle dozadu, tak tam uvidíte takový malinkatý světylko, a to je promítačka, takže si dokonce budeme promítat filmy.*“²¹⁰ A konečně Miroslav Hanuš v úvodu inscenace *Láska a peníze*, ještě než zaujal svou roli Duncana, vypočítával divákům částky (v některých případech nadsazené) za jednotlivé části scénografie: „*Dále je tu televize, patnáct tisíc korun,*“²¹¹ načež televize v představení sloužila pro výstup obrazu.

²⁰⁸ U starší generace alespoň z tohoto vzorku převažovalo nostalgické hledisko, u té mladší v podstatě také, ale to bylo způsobeno vzpomínkami na dětství. Toto nostalgické hledisko odpovídalo majoritnímu pohledu, se kterým se Smith v předloze setkal. Pouze jedna žena v anketě rezolutně tvrdila, že se jí nyní žije lépe.

²⁰⁹ Přepsáno ze záznamu představení dne 21. 2. 2004.

²¹⁰ Přepsáno ze záznamu představení dne 5. 5. 2011.

²¹¹ Přepsáno ze záznamu představení dne 15. 11. 2011.

Přiznáváme, že pro nás zůstává otázkou, ke které linii přiřadit *Zběsilost v srdci*.²¹² Inscenace byla prvním ze dvou zmíněných případů Mikuláškovy spolupráce s externími výtvarníky, promítaný materiál v tomto případě vytvořili Radomír Otýpka a Jiří Philipp. Musialová uvádí: „Výrazným doplněním prostoru je bezesporu videoprojekce (...) umístěná za již zmíněným křeslem Luliiny matky. Každá strana hlediště má možnost pozorovat ojedinelou variaci na téma inscenace, v barvách a tvarech, které dokonale zapadají do zamýšleného konceptu a podmiňují atmosféru.²¹³(...) Koláž dvou hlavních hrdinů a jejich zamilovaných pohledu a póz, promítaná na k tomu určenou stranu jeviště, je osvěžujícím prvkem filmového flashbacku, jež brilantně doplňuje atmosféru odloučení. (...) V nejširším slova smyslu je tzv. videoart Radomíra Otýpky, ozvláštňující inscenaci, také filmovým vyjadřovacím prostředkem.“ Z takto kusých informací není možné konkrétně určit, jak přesně se s médiem v inscenaci pracovalo a do jaké míry bylo v její struktuře zapojeno. Přestože by přítomnost výtvarníků videoartu během tvorby odkazovala spíše k širšímu způsobu použití, nemůžeme to tvrdit s jistotou, ani se dopustit jiného jednoznačného závěru.

Ve všech zmíněných případech v tomto přehledu, až na jedinou výjimku, šlo vždy o model projekce obrazu ze záznamu, který je v Mikuláškově tvorbě dominující. Zlom nastal právě až se zmíněnou výjimkou, inscenací *Láska a peníze*,²¹⁴ kde režisér poprvé použil model snímání a projekce v reálném čase (obr. 17). Jednotlivým modelům a jejich zástupcům – inscenacím novějším, vybraným tak, aby bylo možné skrze ně modely prezentovat – se budeme věnovat v následující analytické části.

²¹² Představení neměl autor možnost zhlédnout v divadle, rovněž nedisponuje audiovizuálním záznamem. Sebrané recenze na stránkách Divadla Petra Bezruče – dostupné z http://www.bezrucy.cz/hra/zbesilost-v-srdci/#2_recenze – se sice o zapojení projekce ze záznamu zmiňují, ale dále neuvádějí, jak bylo s médiem pracováno.

Vycházíme proto z práce Adély Musialové.

²¹³ MUSIALOVÁ, cit. 159, s. 21.

²¹⁴ KELLY, cit. 8.

6. Analytická část

6.1. Technologické modely

Řazení inscenací v analytické části nepodléhá datu jejich premiéry, jak již bylo předesláno, nýbrž třem technologickým modelům – od vývojově nejstaršího po nejnovější. Základ pro vymezení dvou z nich položila zmíněná bakalářská práce, hybridní třetí model přiblížila uvedená studie. Pro potřeby diplomové práce je však chceme znovu a podrobněji představit.

Vývojově nejstarší a stále v divadelní praxi nejpoužívanější je technologický *model projekce ze záznamu*, který až do vynálezu přímého přenosu obrazu dlouho reprezentoval jediný možný způsob. Využíván byl prvními režiséry začleňujícími médium do divadelních inscenací, jako byl Georges Méliès na počátku 20. století, a je dále až po dnešní tvůrce. Záznamem samozřejmě myslíme dopředu natočený materiál,²¹⁵ který je ze svého zdroje pomocí příslušné techniky promítán na scénograficky určenou plochu (popř. pro výstup obrazu slouží televizní obrazovka), a z tohoto hlediska se neliší od technologického řešení filmové projekce v kině. Důvod jeho neutuchající oblíbenosti tkví ve více faktorech.

Prvním z nich je ten, že divadelníci využívají základní vlastnosti filmového umění, a sice schopnosti zaznamenat a v určité podobě konzervovat obraz. Díky tomu mohou vytvořit vlastní autorský snímek²¹⁶, který bude splňovat všechny specifické významové a formální požadavky režijně-dramaturgicko-scénografického záměru. Snímek po dokončení existuje ve své ustálené podobě a je možné ho opětovně využít pro další reprízy podobně jako jiné složky divadelní inscenace, jako jsou např. kostýmy, rekvizity atd. Této vlastnosti pak inscenátoři rovněž využívají při přebírání materiálu z již existujících filmů, zpravodajství, videoklipů apod. Model taktéž umožňuje velkou variabilitu v úpravách obrazu, od editace až po kombinaci materiálu z různých produkčních zdrojů, která je umocněna již několikrát zmíněnou digitalizací. V praxi rovněž dochází v některých případech k cílené kombinaci autorského a převzatého materiálu v jediné inscenaci. Inscenátoři tím, že materiál

²¹⁵ Druhy jeho nosiče – záznamového média – jsme se zabývali v podkapitole K pojmu filmové médium.

²¹⁶ Ať už krátký film, několik sekvencí, či pouze oddělené záběry, hrané, dokumentární, animované, vytvořené CGI – plně záleží na koncepci.

zakonzervují předem, vylučují podíl změny a náhody, jinak pro divadlo typický. Ač žádné představení té samé inscenace není stejné, tímto postupem dosáhnou toho, že diváci alespoň v případě včleněného filmového média (pokud nenastane technický problém) pokaždé uvidí totožný promítaný tvar. Model umožňuje uplatňovat i techniky videomappingu.²¹⁷

Model snímání a přenosu obrazu v reálném čase je vývojově mladší a je odvozen zejména od úspěšného uvedení vynálezu elektronického televizního vysílání v přímém přenosu. V praxi zahraničního divadla mu otevíraly cestu soubory pracující s videem na bázi předchozího zmíněného modelu, jako např. američtí The Wooster Group, experimentující s videem od roku 1981.²¹⁸ Pevněji, již coby samostatný model, se etabloval v 90. letech. Gieseckam jej nazývá „live films on stage“ a za jeho výrazného zástupce uvádí rovněž americký soubor The Builders Association založený roku 1994.²¹⁹ V praxi českého divadla se však začal nejvíce objevovat až v souvislosti s digitálními technologiemi a jeho rozvoj máme možnost sledovat v aktuálním divadelním dění. Vyžaduje přítomnost kamery (více kamer) v divadelním či přímo jevištním prostoru, jež snímá herce, jednání, části scénografie, ale např. i hlediště. Výstupní periferií²²⁰ v reálném čase snímaného obrazu může být jako v předchozím případě projektor či obrazovka.

Tento model rovněž umožňuje snímat a přímo přenášet obraz z míst mimo jevištní prostor, jako je např. zákulisí či lokace nalézající se zcela vně divadelní budovy. Pokud není obrazem při snímání dále manipulováno, divák jej vidí v tak syrovém stavu, v jakém jej kamera zprostředkovává. Krom dalších možností, které model umožňuje a jichž se budeme dotýkat v příslušné analýze, přináší i větší míru změny v jednotlivých představeních. Ta více konvenuje s podstatou divadla jako živého, proměňujícího se umění. Pakliže není kamera pevně fixovaná na snímání konkrétního neměnného bodu a je hercem²²¹ používána jako ruční, umožňuje větší míru „volnosti“ v rámci nazkoušené koncepce. To znamená, že herec kupř. nikdy nenatočí stejnou situaci stejně. Nejen kvůli proměnlivému hereckému projevu

²¹⁷ K pojmu, cit. 193.

²¹⁸ GIESEKAM, cit. 31, kapitola Postmodern Collage: The Wooster Group, s. 80–115.

DIXON cit. 69, kapitola The Wooster Group, s. 105–111.

²¹⁹ „Živé filmy na jevišti“, GIESEKAM, cit. 31, kapitola The Builders Association, s. 142–175.

²²⁰ Termín pochází z oboru informačních technologií. Periferie slouží ke vstupu či výstupu. Při projekci v divadelní inscenaci je dnešní běžnou praxí, že zdrojem obrazu je počítač a přes rozhraní (kabely) je k němu připojena výstupní periferie – projektor či televize.

²²¹ Kamera může být ovládána i technickým personálem, který může/nemusí být na jevišti přítomný.

snímaných kolegů, ale rovněž nikdy nedocílí zcela stejného záběru, jakého dosáhnul v totožné situaci v představení předchozím. Přenos obrazu v reálném čase a práce s kamerou tak připouští určitou míru improvizace a proměnlivosti, kterou model předchozí vylučuje. Vždy jde také o plně autorský výstup. Oproti předchozímu je rovněž technicky náročnější pro provedení při samotném představení.

Třetí *hybridní model* je nejmladší technologickou možností. Spojuje oba předchozí jmenované v rámci jediné inscenace. V takovém případě dochází ke sloučení práce jak se záznamem, tak se snímáním a přímým přenosem obrazu. V závislosti na záměru tvůrců mohou oba modely vstupovat v rozdílném nebo stejném čase do jevištního prostoru. Mohou být pevně a jasně oddělené a plnit každý svou rozdílnou významovou funkci, či naopak spojené např. jedinou projekční plochou. Živý obraz může v reálném čase vstupovat do záznamu ve formě víceexpozice, či naopak záznam obrazu může vstupovat do přímého přenosu. To může mít za cíl záměrné matení diváka mezi tím, co se odehrává živě, a tím, co bylo pořízeno předem. Další jeho využitelnou vlastností může být stírání časových a lokálních rozdílů mezi oběma materiály. Model tak pro inscenátory nabízí širší pole možností. V současném světovém divadle, zejména v jeho pohybových druzích, se uplatňuje jako jedna z možných variant snímání živého performerera pomocí senzorů, jehož pohyby jsou následně analyzovány počítačovým softwarem. Projekce obrazu poté přesně na dané pohyby reaguje. Dochází tak ke spojení snímání v reálném čase a projekce obrazu ze záznamu, pečlivě vytvořeného předem. Divákův vjem pak spočívá v tom, že vidí, jak před ním performer v prostoru jeviště „vykouzlí“ díky pohybu svých končetin např. projektovanou barevnou spirálu, která svým tvarem přesně odpovídá trajektorii jeho pohybu.²²²

Prvek náhody, společný pro všechny tři modely, může do představení vstoupit tehdy, když projekční technika (periferie), záznamové médium, kamera či jiné technické součásti ve své funkci selžou. Fatálnost tohoto selhání pak zcela závisí na míře propojení média s ostatními složkami a okamžiku, kdy k tomuto selhání došlo. Je to možné přirovnat k situaci, v níž je např. protagonista uprostřed svého monologu, načež přestane fungovat osvětlovací technika a on se ztratí divákům ve

²²² Tendence prezentované na konferenci Divadlo 3000, které byl autor práce přítomen. Nová scéna Praha, ve dnech 2.–3. 12. 2013.

tmě, či např. k situaci, kdy se pod hercem ve vypjaté chvíli zlomí židle a celá situace vyzní nechtěně komicky. Nebo může dojít ke kompletní poruše části scénografie, kterou je potřeba umístit na jeviště pro úspěšné sehrání konce. Takovéto momenty dokážou představení velmi ublížit, případně je zničit. Zatímco některé jsou na místě řešitelné a herci i diváci se přes ně dokážou společně přenést, nefunkčnost osvětlení či právě výpadek funkce projektoru již nemusejí být na místě opravitelné ani jinak nahraditelné. I to může být jeden z důvodů, proč se někteří divadelní praktici brání začleňování na technologii založených médií. Jako i v případech jiných složek inscenace už samotná volba uplatněného modelu má své umělecké důvody, nese již dopředu některé významové možnosti a plně podléhá celkovému divadelnímu tvaru.

6.2. Zlatá šedesátá a Na Větrné hůrce jako model projekce obrazu ze záznamu

6.2.1. Zlatá šedesátá

Zlatá šedesátá s podtitulem *aneb Deník Pavla J.*²²³ je prozatím předposlední inscenací v režii Jana Mikuláška na scéně Divadla Reduta Národního divadla v Brně. Po ní následovala „rozlučková“ *Ende gut, alles gut* a přesun realizačního týmu, který kromě Mikuláška tvořila ještě dramaturgyně Dora Viceníková a tehdejší umělecký šéf Reduty Petr Štědroň, do pražského Divadla Na zábradlí.²²⁴ Toto umělecké vedení se uchýlilo k ne právě obvyklému postupu, když část repertoáru²²⁵ v režii Jana Mikuláška včetně *Zlatá šedesátá* přesunulo do pražského divadla a uvedlo je zde v obnovené premiéře, spolu s některými změnami v hereckém obsazení.²²⁶ Autor práce je si této skutečnosti vědom, analýza ovšem vyplývá z původní podoby inscenace uváděné v Divadle Reduta, kde byl rovněž pořízen audiovizuální záznam.

Dramatizace je zpracováním původně nedramatického textu (podobně jako *Korespondence V+W*, s níž *Zlatá šedesátá* v tomto ohledu nesou řadu podobností), deníkových zápisků²²⁷ filmového scénáristy a režiséra Pavla Juráčka, představitele tzv. „Československé nové vlny“ a chartisty. Samotný název inscenace odkazuje ke stejnojmennému cyklu České televize, který sestával z dokumentárních portrétů jednotlivých představitelů tohoto období české kinematografie.²²⁸ Jak je pro Mikuláška typické, díky vyznění inscenace a s přihlédnutím k Juráčkově osudu,²²⁹ je pojem „zlatá“ třeba chápat ve značně ironickém duchu.

²²³ MIKULÁŠEK, VICENÍKOVÁ, cit. 15.

²²⁴ Zde od začátku divadelní sezony 2013/2014 působí Petr Štědroň jako ředitel, Dora Viceníková jako umělecká šéfová a Jan Mikulášek coby kmenový režisér.

²²⁵ Inscenace *Korespondence V+W*, *Europeana*, *Nenápadný půvab buržoazie* (pod zkráceným názvem *Buržoazie*).

²²⁶ Inscenace *Zlatá šedesátá* se změny v obsazení dotkly jen okrajově, zůstalo téměř stejné, pouze Gabrielu Mikulkovou alternuje původní členka pražského souboru Marie Spurná.

²²⁷ JURÁČEK, Pavel, LUKEŠ, Jan. *Deník 1959-1974*. Národní filmový archiv, Praha, 2003. 1075 s. ISBN 80-7004-110-2.

²²⁸ Více o projektu na webové stránce: <http://www.zlatasedesata.cz/o-projektu/>

²²⁹ Na začátku 70. let byl propuštěn z Barrandova, po podpisu Charty 77 vyslýchán Státní bezpečností a donucen k exilu ve Spolkové republice Německo. Na svou tvorbu z 60. let mu proto již nebylo umožněno navázat. Ironií osudu zemřel v květnu 1989 a nedočkal se oficiálního pádu komunistického režimu. Více k tématu viz např. <http://cinepur.cz/article.php?article=2960>

Text sestává z vybraných úryvků deníku a soustředí se jak na pracovní stránku Juráčkova života, tak na ryze intimní problémy a výkyvy v duševním stavu, ventilované právě prostřednictvím psaní. Z dramaturgie vyvstává obraz nejen jeho osobnosti, ale i subjektivně prožívaný pohled na dobu – realitu komunistického Československa. Herci nepředstavují Juráčka v tradičním smyslu tvorby postavy, ale jsou nositeli textu. Střídají se v pozici vypravěče, přičemž dodržují deníkovou ich-formu a svým projevem diferencují různé části deníku a především rozmanité nálady, ve kterých Juráček psal. Osobnější polohy introspekce se prolínají se spíláním stavu společnosti. Herci vytvářejí nálady chmurnější, krátkodobě pozitivní, glosující, shazující sebe i ostatní. Inscenátoři se tímto principem vyhýbají tomu, aby si divák Juráčka ztotožňoval jen s jedním z protagonistů, čímž kladou větší důraz na myšlenkovou náplň jako takovou a vyhýbají se i případnému monotónnímu vyznění.

Pojednání jevištního prostoru Marka Cpina připomíná barokní perspektivní scénografii. Je záměrným odkazem na poslední Juráčkův realizovaný film *Případ pro začínajícího kata*²³⁰ na motivy Gulliverových cest Jonathana Swifta, kde čelní představitelé Laputy sídlí v podobně výtvarně koncipovaném „zámeckém prostředí“ včetně křišťálových lustrů (srovnej obr. 18 a 19). Jedná se tedy o intertextuální propojení s tímto konkrétním filmovým dílem, které by Grosman označil za nepřímou kombinaci. Celkový charakter scény je v přeneseném smyslu „Laputou“ Juráčkových myšlenek (které se objevují prostřednictvím hojně užívané rekvizity zmuchlaných papírů), stejně jako může být metaforickým obrazem obklopujícího restriktivního režimu. Samotné využití filmového média v tomto případě záměrně odkazuje ke zmíněnému kinematografickému kontextu a k osobě filmového praktika.

Do scénografie je začleněno pomocí prospektu v zadním plánu jeviště, v němž se v jevištní stavbě otevírají dvě okenní křídla, za nimiž se nachází projekční plátno. Digitální obraz je přenášen pomocí zadní projekce, což znamená, že projektor je z pohledu diváků umístěn nikoliv před plátnem (jako u standardních kino projekcí), ale za ním.²³¹ Projekční plocha se nachází ve spodní úrovni scény, do níž svou fyzickou přítomností zasahují herci. Při přední projekci by svými těly překrývali

²³⁰ JURÁČEK, Pavel, SWIFT, Jonathan. *Případ pro začínajícího kata*. Režie Pavel Juráček. Československo, 1969.

²³¹ Blížeji MONACO, cit. 84, s. 134–136.

plátno a obraz by se přes ně „tříštil“.²³² Tento problém zadní projekce eliminuje, obraz dopadá bez jakékoliv překážky na plátno, a tudíž je pro diváky dobře viditelný. Při této variantě je třeba dbát na to, že bez další úpravy je zrcadlově otočen, (tzn. pokud byl herec natáčen, jak vychází zleva a směřuje doprava, diváci jej vidí vycházet zprava a směřovat doleva). Moderní digitální projektory jsou vybaveny funkcí, která jednoduchou volbou v menu obraz před projekcí přetočí, takže jej diváci i při zadní projekci vidí v původně zamýšlené stranové orientaci.

Že je plátno zasazeno opravdu do okna a nikoliv jen pouhého výřezu ve stěně, dokládá středový „sloupek“, který obraz dělí na půl. Představuje aluzi na konkrétní scénu Juráčkova středometrážního režijního debutu *Postava k podpírání*,²³³ odehrávající se v čekárně blíže nejmenovaného úřadu. Jedna z žen v dusné atmosféře místnosti otevírá okno, aby se nadechla čerstvého vzduchu. Za otevřenými okenicemi se nachází pouze cihlová zeď nadechnutí znemožňující. Z těchto dvou příkladů vyplývá, že již pro samotný scénografický koncept byla Juráčkova tvorba inspirací. Význam otevíraného prospektu je však (oproti snímku) v samotné inscenaci posunut. V tomto případě je oknem do jiného světa – světa filmu (a televizního zpravodajství), který však zrcadlí i svět reálný.

Do inscenační struktury je v různých jejích částech začleněno celkem pět sekvencí. První z nich pochází právě ze začátku filmu *Postava k podpírání*. Ve snímku samotném navazuje na úvodní titulky (a jeden samostatný záběr). Projekce je zařazena za scénou Juráčkova snu o tom, jak se stává režisérem – herec Jan Hájek urputně píše na typické režiséřské rozkládací židličky jméno Juráček, zatímco ostatní herci je opět chvatně mažou (ambice se střetávají s obavami i reálnými obtížemi). Hájek otevírá okenice a projekce začíná. V tomto záběru-sekvenci, celku natočeném na statickou kameru, přechází skupina dětí ulici, stříhem na ni navazuje skupina

²³² Pakliže to není záměrem, jako např. v inscenacích *Korespondence V+W* nebo *1984*.

²³³ Natočeno roku 1963 ve spolupráci se spolužákem z FAMU Janem Schmidtem, rovněž zástupcem „nové vlny“. „Specifická scénáristická příprava mu ztížila přechod na post režiséra (...) Do výroby pustili film s Janem Schmidtem na postu režiséra, protože Juráčka nepovažovali za kvalifikovaného.“ HAMES, Peter. *Československá nová vlna*. 1. vyd. Praha : KMa, 2008, s. 163. ISBN 978-80-7309-580-2.

Tento středometrážní film je podobenstvím společnosti, v níž jedinec není schopen prokázat pravý stav věcí, naráží na byrokratický aparát, lež a strach lidí. Zrušená půjčovna koček, o které najednou nikdo nic neví, přestože hlavní hrdina má důkaz o její existenci u sebe, je metaforou na zbouraný pomník Stalina na Letné, o němž se představitelé strany rovněž snažili říct, že nikdy neexistoval. Takovýto film byl skutečně možný pouze v uvolňující se atmosféře 60. let, i přesto však v daném kontextu svou kritickou odvážností působí jako úkaz.

vojáků zprava a poté se zleva vynořuje pohřební průvod, všichni za rytmického pochodového zvukového doprovodu. Jan Hájek v interakci s obrazem vůči plátnu zaujímá takovou pozici, že se zdá, jakoby jednu procházející skupinu na plátně pohlcival rozpřaženýma rukama a druhou do záběru zase vypouštěl (obr. 20). Juráček je tímto postupem vyobrazěn jako velké hrající si dítě, které své napsané postavy konečně „vypouští“ do světa filmu. Gesto rozevřených rukou může být rovněž chápáno i jako klapka, která při natáčení konvenčně odděluje jednotlivé pořízené záběry. Hájek si následně sedá na židli čelem k obrazu a společně s lidmi v hledišti se stává dalším divákem této projekce. Juráček je takto konfrontován se svým vlastním autorským výstupem – finálním tvarem své režijní prvotiny, v odpovědi na předcházející snovou scénu.

Mikulášek tematizuje, co vůbec znamená Juráčkovu povolání. Odkazuje na všechny fáze výroby filmového díla – počínaje Juráčkovým psaním scénáře, přes samotnou produkci materiálu (ono „vypouštění postav do filmu“) až po projekci konečného tvaru. Tu ukončuje v předním plánu klesající pevná opona, která divákům zakryje pohled na plátno. Spouštěná opona v inscenaci funguje opět na principu filmových prostředků, když nahrazuje funkci tzv. zatmívačky (obr. 21). Děje se tak ještě před samotnou pointou záběru, v jehož závěru se z těchto slepě pochodujících průvodů vydělí hlavní postava snímku a vydá se naproti kameře, čímž stojí v opozitu proti takovýmto projevům stádnosti. Konsekventně bychom tak mohli chápat i postupně vytvářený Juráčkův postoj ke společnosti. Pro divácké dosazení těchto zmíněných významů je v rámci intertextuálního propojení nezbytná znalost zapojovaného díla, s nímž inscenátoři počítají. I bez ní však zůstávají pro diváky jasně čitelné některé významové roviny, jako jsou právě proces vzniku filmu a vyplnění Juráčkovy touhy. Dosazované významy kromě individuální poučenosti rovněž závisejí i na subjektivní emocionální stránce.

Dramatizace se přesouvá k Juráčkovu seznámení s jistou slečnou Veronikou, s níž se po jejím otěhotnění žení a má s ní dceru Juditu. Nachází se v životním bodě, kdy má rodinu, slavné známé, vlastní byt a je zajištěn. Jak píše: „*Jsem to, co jsem kdysi nemohl ani vystát.*“ Josef Polásek s Petrou Bučkovou (navazující na používání rekvizity LP desky coby volantu) otevírají zadní prospekt. Zde je zařazena projekce

barevné dobové německé reklamy (určené zřejmě pro východoněmecký trh)²³⁴ na Škodu 1000 MB,²³⁵ nesoucí své politicky zabarvené označení „lidový vůz“, který měl svou masovou výrobou přispět ke zvýšení mobility obyvatel Československa (obr. 22). Automobil byl pochopitelně prezentován jako výdobytek socialismu, který měl vzbuzovat zdání, že si jej mohl pro svou rodinu dovolit každý.²³⁶ Zařazení koreluje s Juráčkovou zajištěnou situací a možností mít vlastní auto. Je však až úsměvně ironické (včetně dobového stylu, v jakém je reklama natočena), protože tyto vozy byly výrazně poruchové a s kvalitou výrobků západních automobilek se nemohly měřit. Jedná se o typický příklad inscenátory převzatého materiálu původně určeného pro masové médium – televizní vysílání. Tato masovost konvenuje s tovární sériovou výrobou a tendencí oslovit co největší úhrn potenciálních zákazníků.

Krátkodobá zaopatřenost však rodinnou pohodu nevytvořila, finanční výkyvy spojené s nepravidelnými honoráři za scénáře a z toho vyplývající potřebou plnit termíny způsobila problémy v manželství. Juráček se i kvůli duševním výkyvům přiklonil k užívání Fenmetrazinu.²³⁷ Do této životní fáze je zasazena třetí projekce. Sekvence sestává z opakujícího se východu a západu slunce, záběru, který je ve smyčce pouštěn tam a zpět (obr. 23). Jan Mikulášek bohužel nebyl schopen upřesnit autorství sekvence, s níž se počítalo již od počátku zkoušení, avšak dodána byla těsně před premiérou. Podílel se na ní buď Marek Cpin, nebo vedoucího scénického provozu Jan Vrbka.²³⁸ Jako jediná neodkazuje zmíněná projekce k žádnému jinému konkrétnímu dílu a je vytvořena přímo pro potřebu inscenačního tvaru.²³⁹ Petra Bučková se v interakci s obrazem snaží rukama zachytit pohybující se slunce, což se jí samozřejmě nedaří. Herci během projekce střídavě pronášejí jednotlivá data záznamů v deníku z roku 1964 – dny utíkají den za dnem a nic se nemění. Jde o

²³⁴ Jan Mikulášek v rozhovoru dodává: „*Tam to má ještě jeden rozměr, nezamýšlený, ale odkazuje se přesně k jeho životu. Tam zní ta němčina, ta se váže ke známé epizodě v jeho životě, kdy ta jeho druhá žena emigrovala do Německa a unesla mu dceru. Pro toho kdo to ví, tak v té chvíli ta němčina a to dojíždějící auto vytvářejí hodně bolestnou náladu. Ale samozřejmě je to ironický. Asi to byla reklama vyrobená pro německý trh a je to kouzelný (...)*“ Celý rozhovor je přílohou práce.

²³⁵ Automobil byl v Československu vyráběn v letech 1964–1969, určen byl i jako vývozní artikl pro východní blok, ironicky byl přezdíván jako „tisíc malých bolestí“.

²³⁶ Na dobovou cenu 44000,- Kčs však rodiny z platů pohybujících se v řádu několika set korun měsíčně šetřily celé roky, automobil byl navíc k dostání na pořadník.

²³⁷ Syntetický stimulant centrálního nervového systému.

²³⁸ Viz přiložený rozhovor.

²³⁹ Zřejmě se jedná o postprodukčně vytvořenou úpravu již existujícího materiálu, bohužel se autorovi práce nepodařilo dohledat původ záběru.

podobný motiv, jaký byl použit v inscenaci *Gottland* – kdy v použité zkratce lidé strnule tráví svůj čas doma u televize, střídá se stejný rok za rokem za pocíťované bezvýhodnosti režimu.

Prohlubující se krize Juráčkova osobního života se zvolna odráží i v počátku postupně sílícího politického tlaku na představitele nové vlny. Rozhořčení ze stavu československé společnosti je umocněno návštěvou západního Německa, pro Juráčka zážitek, díky kterému se mu dostalo přímého srovnání. Následující sekvence je promítána zcela bez zvuku, doprovází ji monolog pronášený Petrou Bučkovou: „*Pochopil jsem, že se s touto zemí, do které jsem se narodil, děje něco obudného, něco strašlivého; děje něco, co nemá obdoby. Pochopil jsem, co je to velikost strádání, vznešenost rozkladu, patos degenerace. Pochopil jsem, že tato země pomalu a jistě zaniká. Že se její dějiny pohybují neustále zpět. A zjevil se mi fantastický obraz budoucnosti, v níž budeme dýchat zkažený vzduch, v níž potečou otrávené řeky, v níž se lidská řeč stane nesrozumitelnou. A všichni budou krást, a všichni budou lhát...*“²⁴⁰ Je kombinací dvojího materiálu – jenž je od sebe jasně diferencován černobílým a barevným obrazem – pocházejícího z filmových týdeníků. Černobílý materiál tematizuje veřejnou dopravu, ruční výrobu v továrnách, kreslení geometrických výkresů, zatímco barevný obsahuje záběry socialistického stravování v bufetu (obr. 24 a 25). Jsou vyjmuty ze svého původního kontextu a původně samostatné sekvence se vzájemně významově srážejí na principu stříhové skladby. Práce a veřejný systém stravování jsou kladeny vedle sebe jako prezentace dvou z kamenů socialistické společnosti.²⁴¹

Existuje zde spojitost s podobně tematicky zařazenou projekcí v inscenaci *Gottland*, sestávající rovněž ze záběrů stravování. Původní propagandistický smysl je pootočen právě pomocí citovaného zápisku, který vytváří pro obrazy novou zvukovou složku. Tímto postupem jsou obrazy nahlíženy naopak jako něco nechutného, unifikovaného, z čeho se zvedá žaludek. Bučková v interakci s obrazem natahuje ruku k talířům s jídlem, ale zase ji rychle stahuje zpět. Zvolna zavírá levou okenici, zatímco pravá zůstává otevřena, čímž uměle rozdělí obraz. Nejen že inscenátoři mohou pomocí tohoto modelu převzít existující materiál a zasadit jej takto do nového kontextu, ale překrytým obrazem tuto skutečnost zdůrazňují

²⁴⁰ Citováno ze záznamu představení dne 6. 4. 2013.

²⁴¹ Třetí pilíř, a sice rodina, byl tematizován v předchozí uvedené scéně.

divákům, mění perspektivu jejich vnímání. Prezентují samotný fakt tohoto zásahu. Jan Mikulášek tímto postupem mimo jiné upozorňuje na to, že s obrazem může být ideově manipulováno.

Juráček ve svém deníku přechází k úvahám nad sebevraždou, když mu byla zakázána realizace scénáře *Případ pro začínajícího kata*, ale v uvolněné atmosféře Pražského jara se dozvídá, že nakonec bude moci skutečně točit. Zde je zařazena pátá a poslední projekce. Pochází z plenárního zasedání ÚV KSČ z počátku roku 1968, na němž byl zvolen prvním tajemníkem Alexander Dubček, který patřil k hlavním aktérům postupného „tání“. Sestává z jediného záběru kamery, která snímá tleskající účastníky zasedání a odjíždí vzad, čímž je zabírá v celkovém záběru. Záběr je opakovaně promítán ve smyčce (obr. 26). Jan Hájek stojící před plátnem nevěřičně sahá po obrazu tleskajících lidí, jako by byli pouhou chimérou jeho představivosti. Obraz je rovněž promítán bez zvuku, zvukovou složku jako v případě předchozích dvou sekvencí tvoří sami herci. Petra Bučková cituje Juráčka: „(...) *novinami, rozhlasem a televizí se valí lavina slov a vět, které se dříve nesměly ani šeptat (...) jestli se stane to, co se má stát, splní se sny, na které už nikdo nevěřil (...)*“²⁴² Ostatní herci zatím silným šepotem vyjmenovávají deníková data z roku 1968. Na rozdíl od třetí zařazené sekvence, charakterizované jako Juráčkovy i celospolečenské ustrnutí v čase, pronášejí herci data mnohem svižněji, mluví jeden přes druhého a namísto „zmrtnění“ představují společenský pohyb. V atmosféře po okupaci dokončuje Juráček v následujícím roce film *Případ pro začínajícího kata*, jenž putoval do trezoru, a jak již bylo zmíněno, Juráčkovi nebylo umožněno dále v oboru pracovat.

Samotné začlenění modelu projekce ze záznamu v případě *Zlatá šedesátá* představuje jeho v divadle nejstarší a také nejrozšířenější variantu. To znamená výstup obrazu pomocí projektoru na scénograficky včleněné plátno a v tomto smyslu je relativně konvenční. Upomíná ovšem na kinematografický a společenský kontext Československa 60. let a z tohoto hlediska naopak konvenuje s celkovým inscenačním konceptem. Jan Mikulášek společně se svými spolupracovníky využil možnosti modelu při přejímání už existujícího materiálu, který v inscenaci dominuje. Kromě použití fragmentu Juráčkovy svébytného filmového díla se jedná o práci

²⁴² Citováno ze záznamu představení dne 6. 4. 2013.

s materiálem pocházejícím primárně ze zpravodajsko-reklamního, masmediálního kontextu. Podíl z hlediska produkce vlastního digitálního obrazu je omezen pouze na třetí zmiňovanou sekvenci. Hlavní tvůrčí vklad spočívá právě v režijně-dramaturgickém záměru zasazování selektovaných sekvencí do nových významových rovin, v jejich stříhové úpravě (kombinaci rozdílných zdrojů či používání opakování ve smyčce), a tvorbě nové zvukové složky, která pomáhá sekvence výrazně diferencovat od jejich původního smyslu. Získávají tak zcela nový status. Práce s digitálními kopiemi materiálu tuto možnost výrazně ulehčuje.²⁴³

Intermediální vztahy jsou v tomto případě výrazně aluzivní, a jelikož převzatý materiál zaujímá dominantní podíl (a byl taktéž inspirací pro samotné pojednání scénografického prostoru), můžeme *Zlatá šedesátá* označit jako příklad modelu projekce obrazu ze záznamu se zesílenou *intertextualitou*. Slovy Jana Kořenského se jedná o intertextualitu mediálně heterogenní. Toto propojení je o to silnější, oč více v tomto případě odkazuje na diskursivní, kulturní a historické souvislosti československé společnosti. Inscenátoři tímto postupem generují nejen obraz dobové reality, ale rovněž další, ryze subjektivní realitu Juráčkova života (jež je o to více subjektivizována prostřednictvím samotného deníku). V neposlední řadě taktéž implicitní obraz reality současné, v níž se stále potýkáme s důsledky minulého režimu a z níž inscenátoři nahlížejí na dobu minulou a s vyvstalými otázkami mají potřebu se vyrovnat.

O samotných sekvencích nelze uvažovat tak, že jsou pouze promítány, ale (jak tvrdí Andy Lavender²⁴⁴) jsou současně i inscenovány, a proto jako jedna ze složek plně podléhají konečnému inscenačnímu tvaru. Diváci během představení nejsou konfrontováni pouze s promítaným obrazem, jako by byli v případě kinoprojekce. Herci jsou totiž v mizanscéně, krom konkrétně zmíněných případů, v interakci s obrazem se střídavou mírou v každé z uvedených sekvencí. Zadní projekce

²⁴³ „Dnes však mohu vidět prakticky každý obraz, číst každý text a poslouchat jakékoli zvuky téměř kdykoli a kdekoli. (...) můžu tato díla vytrhnout z jejich rámu a můžu je přestrukturovat, přestavět, přešít, podle svého vkusu (...) Někdo se zmocní (...) fragmentárních citátů a udělá z nich kompoziční jednotky nové skladby.“ ARONSON, cit. 72, s. 59.

„Nemusíme už poslouchat ani se dívat pod striktním dohledem kulturní hierarchie – můžeme vybrat, volit a strukturovat svou vlastní kulturu.“ Tamtéž, s. 65.

²⁴⁴ „The screen is folded into live event and so into the phenomenal realm of theatre. The screens in each production cannot ever be ‚full‘, cannot contain all their effect in the manner of a single meditation (theatre or cinema, for instance). They are contingent upon aspects of the staging and are themselves staged.“ – „Projekce je zahrnuta do živé události a tím do fenoménu oblasti divadla. Projekce v každém představení nemohou být vždy ‚plné‘, nemohou obsahovat všechny své významy v jediném druhu mediální formy (divadla nebo filmu, pro příklad). Jejich náplň spočívá v aspektech inscenování a jsou samy inscenovány.“ LAVENDER, cit. 50, s. 63.

umožňuje, aby se proti plátnu rýsovali jako černé siluety a byli tak pro diváky dobře viditelní. Svými těly překrývají části obrazu, gestikulují, neustále dávají najevo (termínem Eriky Fischer-Lichte) svou prezétnost, čímž divákům v podstatě znemožňují iluzivní „vtažení“ do projektovaného obrazu. Vedle výše popsaných vytvářených významů tak tento jejich projev funguje i jako zcizovací prostředek. Na herecký projev klade Mikulášek důraz i ve scénách se začleněným médiem, kdy by se mohlo zdát, že herci nemusejí na jevišti jednat. Což otevírá otázky nad simultaneitou, která je ve *Zlatá šedesátá* rovněž v určitém měřítku přítomna, budeme se jim však více věnovat v případě *Doktor Faustus* jako příkladu modelu snímání a přenosu obrazu v reálném čase, který s sebou tuto problematiku přináší v daleko větší míře.

6.2.2. Na Větrné hůrce

Ke spolupráci na dramatinaci jediného, zato však světoznámého románu²⁴⁵ Emily Brontě, z níž vzešla inscenace *Na Větrné hůrce*,²⁴⁶ přivzal režisér Jan Mikulášek dramaturgyni Martu Ljubkovou. Jde o poslední titul ve spolupráci s Divadlem Petra Bezruče v Ostravě, který uzavírá Mikulášskovo zdejší režijní působení.²⁴⁷

Autoři dramatinace provedli výrazné zásahy v narativu i v počtu postav. V románu přichází na Větrnou hůrku Lockwood, nový nájemník Drozdova, jenž pozvolna nahlíží historii obou sousedních rodin Earnshawů a Lintonů, k čemuž mu dopomáhá svým vyprávěním služebná na Drozdově paní Deanová. Tento retrospektivní narativ, který se vždy znovu po určité části navrací do Lockwoodovy přítomnosti, je silně subjektivizován. Vyplývá nejen z jednání postav, které byly přítomny té které situaci, ale rovněž z toho, co se postavy doslechly (samotné vyprávění Deanové je subjektivní, a proto jde o tzv. vypravěče nespolehlivého²⁴⁸);

Brontě rovněž zapojuje takové vypravěčské nástroje, jako jsou deníkové zápisky Kateřiny Earnshawové či dopis Isabely Lintonové. Dramatinace/inscenace však vypouští postavu Lockwooda (a další) a namísto retrospektivy řadí vybrané události fabule chronologicky. Inscenace začíná dětstvím nalezence Heathcliffa (v podání Tomáše Dastlíka) a Kateřiny Earnshawové (Sylvie Krupanská) a soustředí se zejména na jejich vztah, do kterého jsou postupně zaplétány linie dalších postav. Oproti vypravěčům v románu uplatňují Mikulášek s Ljubkovou v inscenaci veskrze objektivně pojatý narativ (alespoň z hlediska vnímání diváků). Herci, kteří ztvárňují vedlejší postavy, posunují děj vyprávěním na mikrofon a vystupují tak ze svých rolí; samozřejmě díky individuální divácké recepci nemusejí být herci vnímáni, že z role vystoupili zcela, a proto zde drobná míra subjektivizace skrze postavy služebné či doktora může být zachována. Časové elipsy, mezi nimiž dochází k úmrtí postav, řeší z hlediska obsazení tak, že Sylvie Krupanská ztvárňuje ve dvojroli Kateřinu i její dceru, podobně jako Lukáš Melník hraje Hindleyho Earnshowa i jeho syna Haretona. Mikulášek se soustředí na motiv pomsty a individuálního sobectví, a volenými prostředky obnažuje vztahy a vzájemnou krutost, podobně jako v inscenaci *Višňový*

²⁴⁵ BRONTEÖVÁ, Emily. *Na Větrné hůrce*. Praha : Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1960. 270 s.

²⁴⁶ BRONTEÖVÁ, LJUBKOVÁ, MIKULÁŠEK, cit. 16.

²⁴⁷ Stav k prosinci 2014.

²⁴⁸ Nespolehlivý vypravěč je termínem Syemoura Chatmana. CHATMAN, cit. 64.

sad Divadla Husa na provázku (z inscenačního hlediska pojí tyto dva tituly řada podobností).

Román je v ostravské inscenaci silně aktualizován, kromě textových zásahů zejména scénografickým a kostýmním pojetím Marka Cpina, které je veskrze současné, byť kostýmy některými svými prvky odkazují k anglickému konzervativismu. Dramatický děj je zasazen do uzavřeného pokojového interiéru, který je až na sporadicky umístěné rekvizity a rohovou sedačku prázdný, s odhalenými trubicemi teplovodů v horní části scény, a záměrně působí chladným, neutěšeným dojmem. Předsazeny jsou dva plexisklové boxy po obou stranách jeviště, umístěné horizontálně směrem k portálům. Působí jako zmrzačená verze zimní zahrady, která je uvnitř zcela prázdná. Využívány jsou zejména pro prostorové oddělení herců střídajících se v úloze vypravěče od ostatních jednajících postav.

Nejvýraznější součástí vnitřního vybavení místnosti se tak stává set domácího kina s televizí, včetně externích reproduktorů. Z diváckého pohledu je zasazen do levého rohu v zadním plánu jeviště a pomocí něj je médium včleněno do inscenační struktury. Sekvence jsou zaznamenány v jednotlivých stopách na disku DVD vloženém do přehrávače, z něhož je pomocí dálkového ovladače pouštějí v rámci jednání sami herci. Výstup obrazu je realizován na plochou obrazovku (obr. 27).

Projekce figuruje již na samém začátku představení. Ve smyčce, která tvoří sekvenci opakovaného záběru, je promítán barevný celek zelené krajiny ozářené sluncem s plujícími mraky. Kořeny samotného románu spočívají ještě v ozvucích romantismu, zejména ve funkci přírody jako scénického pozadí. Vystavení postav krajině a nevlídnému počasí, které je zahání do domů – do uzavřených prostorů, které odpovídají scénografickému konceptu. Tyto aspekty Mikulášek buduje především pomocí práce s rekvizitami, jako jsou kyblíky s vodou, jimiž je polévána představitelka Kateřiny, ve spojitosti s vyprávěním při hledání Heathcliffa venku v bouři, či jablka, která si oba dospívající přinesou ze sadu. Zmíněné ozvuky ovšem ustupují do pozadí před realistickými motivy románu, které mají spíše sociální charakter. V inscenačním pojetí je však krajina pouze tušena kdesi za vstupními dveřmi místnosti, reálné prostředí je nahrazeno právě přítomností obrazu, který naopak vzbuzuje zdání, že venku již žádná skutečná zeleň neexistuje. Zde se vracíme k Arnoldu Aronsonovi, který toto zmiňuje jako jednu ze specifických vlastností

záznamu, a sice že je pomocí obrazu přinášeno něco z jiného místa a kontextu, co na jevišti v podstatě fyzicky není (byť se i přesto domníváme, že obraz samotný je přítomným). Právě nahrazování hmotné výpravy obrazem Aronson nazývá odhmotněním jeviště, což ze své scénografické pozice myslí jako negativní aspekt práce s médiem. Tvůrci však s touto vlastností v inscenaci *Na Větrné hůrce* pracují ve vztahu k vytýčenému záměru zcela vědomě a sledují tím výše uváděné významy.

Charakter celé smyčky se navíc nejvíce blíží tzv. spořiči obrazovky, jehož hlavním účelem je produkovat obraz, pokud obrazovka samotná není používána při aktivní činnosti, což v podstatě samotný obsah celého obrazu devaluje. Jan Mikulášek s Markem Cpinem tak odkazují k současným trendům, kdy společnost vykazuje jistý příklon k nahrazování si reálné venkovní krajiny v domácím prostředí právě pomocí digitálních obrazů (ať již televize, počítače, či tzv. chytrých telefonů nebo tabletů, hitem jsou digitální rámečky na rodinné fotografie nebo obraz krbového ohně), které jsou v podstatě pouhé simulakrum.

Když se jeden z vyprávějících herců zmiňuje o tom, že se obě děti pohybovaly často kolem sousedního Drozdova, představitel Hindleyho Lukáš Melník přepíná na druhou smyčku, rovněž celkový záběr krajiny s domem umístěným na horizontu, který je však černobílý a působí oproti sluncem zaplavené krajině pochmurněji. Je v něm možné spatřovat subjektivní Heathcliffův pohled, který měl vstup na Drozdov zakázán, a proto se mu jevil jako nevlídný (obr. 28). Kateřina se oproti němu však měla možnost seznámit s dětmi Lintonových. Záběr, podobně jako předchozí smyčka, rozšiřuje budovaný prostor oproti interiéru domu na nové místo, tentokrát již konkrétní sousedství, působí méně ironicky než předchozí zelená krajina, avšak jinak si zachovává stejné vlastnosti.

Třetí promítaná sekvence navazuje hned vzápětí. Jedná se o dokumentární barevné záběry dětí, pořízené způsobem, díky kterému takovéto snímky běžně označujeme jako home video.²⁴⁹ Materiál pro toto použití poskytl někdo z okruhu

²⁴⁹ Termín se vžil s nástupem video technologie, která umožňovala i laikům pořizovat amatérské záběry na datový nosič a kameru se záznamem pak propojit s domácím videem, pomocí něhož si mohli zaznamenané záběry prohlédnout v pohodlí svého obývacího pokoje. To dříve při natáčení na klasický materiál nebylo možné, protože nejdříve bylo třeba laboratorně z negativního materiálu vyvolat pozitivní kopii určenou pro promítání. Pojem se v širším užití začal nesprávně uplatňovat i pro dříve pořízené „domácí“ snímky na amatérský filmový formát 8 mm, někdy i 16 mm (díky videotechnologii převáděné často na videokazety). Termín se neodborně používá i dnes v době

inscenátorů,²⁵⁰ jde tedy o autentické záběry z domácího archivu pocházející zřejmě z dovolené. Jan Mikulášek jej přebírá z tohoto původního kontextu a zařazuje skrze vypravěčský princip do doby seznámení dětí a následných návštěv na Drozdově, kde se Kateřina cítila být více doma než na Hůrce. Stejně jako v případě předchozích dvou sekvencí jde o opakovanou smyčku jediného záběru, jejichž významem však není pouhá představa, ale konkretizovaná vzpomínka. Sylvie Krupanská klečí před televizí a v interakci s obrazem nostalgicky projíždí rukama přes obrazovku. Děti střídavě skáčou z mírně vyvýšeného břehu, Krupanská se je gestem sepnutých rukou snaží zachytit, aby jim vytvořila bezpečné místo pro doskočení – při dopadu chlapce pokývne hlavou a pohne se i celým tělem, tlumíc domnělý náraz (obr. 29).

Obraz zde vytváří falešně idylický dojem; na setmělé scéně je totiž díky němu tvořeno významové napětí mezi vzpomínající Kateřinou a stranou sedícím Heathcliffem, který se podobných her nemohl účastnit, a tudíž žádné podobně idylické vzpomínky neměl. Lintonovi jsou zváni na předvánoční hostinu na Hůrku, na kterou se skutečně dostaví. Herci vcházejí na jeviště se zapálenými prskavkami a broukají si koledu, zatímco je obrazová smyčka stále promítána, což má klamný nostalgický efekt podtrhnout.²⁵¹ Vánoční svátky jsou přesně tím typem příležitosti, kdy se obvykle podomácku pořízené záběry dovolených a jiných akcí společně sledují.²⁵² Lukáš Melník pak během scény opět přepíná na smyčku Drozdova, která provází další scény.

Již dospělé Kateřině se dvoří Edgar Linton a ta jej nakonec upřednostňuje před Heathcliffem, kterého odvrhuje, byť jí k němu váže mnohem silnější pouto. Heathcliff na tři roky z Hůrky odchází, Kateřina se vdává za Edgara a stěhuje se na Drozdov. Do scény návštěvy vracejícího se Heathcliffa u Lintonových je začleněna čtvrtá projekce. Setkání je pomocí hereckého jednání interpretováno tak, že Kateřina

digitálních formátů, a v podstatě označuje určitý typ (žánr) filmů, pro něž platí, že nejsou fikční, jsou natáčeny amatérsky v domácích podmínkách, a proto mají dokumentární charakter (primárně záznamy oslav, dovolené, svateb apod.).

²⁵⁰ Jan Mikulášek neupřesnil, od koho materiál pochází. Viz přiložený rozhovor.

Původně byl zřejmě natáčen na videokazetu a po potřeby inscenace digitalizován a převeden na disk DVD.

²⁵¹ Lintonovi na Hůrku nechodili rádi, protože jim starý dům přišel děsivý, takže pozvání přijali jen z povinnosti a i přes předvánoční čas tak rozhodně nešlo o nostalgickou sousedskou sešlost.

²⁵² Zcela typická je projekce tzv. „home videa“ rodinné návštěvě nebo známým, což je velmi oblíbená činnost, která má ostatním prokázat, čím se rodina či jeden konkrétní člověk z rodiny zabývá. Sledovaným cílem je v mnoha případech úsilí o pomyslné zvýšení prestiže mezi příbuznými a známými.

se své náklonnosti k němu nikdy nezbavila – objímají se natolik silně, že vzbudí údiv všech přítomných. Edgar v podání Ondřeje Bretta reaguje na Heathcliffova slova „Dozvěděl jsem se, že jsi se vdala“²⁵³ tím, že mu na televizi pošle home video ze svatby s Kateřinou (obr. 30). Tento záběr byl natočen v divadelním klubu Divadla Petra Bezruče přímo pro potřeby inscenace, autorem-kameramanem je Marek Cpin. Sylvie Krupanská ve svatebním závoji se v něm objímá s Ondřejem Brettem (prostředí bylo zvoleno tak, aby připomínalo co nejvíce restauraci). Záběr byl realizován zcela cíleně na ruční kameru, a proto je nestabilní, aby svým stylem co nejvíce připomínal právě autentické home video. Kamera se při snímání pohybovala v prostoru směrem k hercům a zabírala je v polodetailu. Snímek má oproti třem předchozím sekvencím (jež jsou promítány bez zvuku) vlastní zvukovou stopu, která obsahuje smích dvojice, v pozadí auditivní složky je v ironickém duchu použita skladba *Here Comes the Sun* od The Beatles.

Linton se pomocí snímku zaštiťuje a jeho samotnou existenci používá jako argument vůči Heathcliffovi, v podstatě i jako důkaz toho, že svatba skutečně proběhla. Mikulášek tímto opět odkazuje ke společenským trendům, kdy se stalo standardem, že události tohoto charakteru jsou natáčeny (na výrobu svatebních klipů vznikla specializovaná malá produkční studia), sdíleny na sociálních sítích a ex post prezentovány. Bez tohoto způsobu zaznamenání jako by ani tyto události neproběhly. Z hlediska diváků je tato Lintonova činnost ovšem nahlížena jako marná a absurdní, protože vědí, jaký je pravý vztah Kateřiny k Heathcliffovi. Ten Lintonův argument ignoruje, Kateřina na svatební snímek reaguje tak, že nejdříve sama přehrávání zastavuje (obraz uvízne na „mrtvolce“ objímající se dvojice), protože tento pohled nesnese. Manželovo počínání ji staví do ponižující úlohy. Po odchodu Heathcliffa se Brett coby Linton znovu vrací k obrazovce a upřeně sleduje snímek (zachycená situace zůstala smysluplnou již jen pro něj), zatímco hovoří s Kateřinou (obr. 31). Ta jej v hádce opakovaně vyzývá, aby televizi vypnul, což Linton nejdříve trucovitě odmítá, ale nakonec se podvolí. Přepíná zpět na záběr Drozdova.

Kateřina s Heathcliffem se opětovně sblíží, vztah je však nesmazatelně poznamenán Kateřininou svatbou. Do Heathcliffa se ke své smůle zamiluje Lintonova sestra Isabela. Zařazení další projekce je zvoleno pro scénu, v níž

²⁵³ Citováno ze záznamu představení dne 30. 3. 2012.

zůstávají obě ženy o samotě. Kateřina přepíná přehrávač a pouští si jeden z nejznámějších klipů Kate Bush – *Wuthering Heights*. Intertextový vtip spočívá v názvu i textu písně.²⁵⁴ Krupanská coby Kateřina podle pohybů Kate Bush v klipu provozuje domácí cvičení, u něhož se snaží odreagovat (obr. 32). Představitelka Isabely Tereza Vilišová s ní chce započít hovor, a tak si stoupá před obrazovku, aby upoutala její pozornost, Kateřina ji však odhání. Vilišová coby Isabela přechází k mikrofonu a záměrně falešně zpívá a komolí text písně – de facto paroduje zpěv Kate Bush – čímž dosáhne toho, že se Kateřina rozčílí a přehrávání zastaví. Jakmile Isabela dosáhne svého a zahájí rozhovor, Kateřina se postupně vrací ke sledování a tanci, přitom odpovídá Isabele (obr. 33). V dialogu, v němž se obě dostávají k Heathcliffovi, ji představitelka Isabely opakovaně přiměje klip pozastavit a reagovat, díky čemuž působí stavba této scény přirozeně (pozastavování obrazu nepůsobí jako násilně zařazené do hereckého jednání).

Klip je v konečné fázi zastaven na detailu obličeje zpěvačky,²⁵⁵ a když se Kateřina dovídá, že je Isabela zamilovaná do Heathcliffa, rozčarovaně televizi zcela vypíná, poprvé za celý průběh představení. I pokud divák nerozpozná, o jaký klip se jedná (a tudíž ani neodhalí aluzi), tato činnost opět vychází ze situací běžného života, kdy lidé v domácím prostředí cvičí při instruktážních filmech nebo si pouštějí své oblíbené videoklipy a fyzicky reagují na hudbu. Mikulášek tak znovu vychází ze zkušeností všednodenního života – média se stala součástí běžné reality.

K motivu použitého klipu se později navrácí scéna, v níž Heathcliff svádí Isabelu a přitom je přistihne Kateřina. Isabela znovu paroduje píseň i Kateřininy pohyby, čímž se jí vysmívá (zpětně na klip odkazuje). Bez předchozí zařazené projekce by pak toto jednání postavy postrádalo smysl. V dalších scénách se s médiem nepracuje, v druhé polovině je prostor jeviště, v němž je umístěna obrazovka, přehrazen zrcadlovou stěnou. Médium se objevuje až v samotném závěru, kdy dramaturgie přistupuje k Heathcliffově smrti. Televize je zapnuta, přehrávač však nikoliv, a proto je výstupem obrazu pouhé prázdné zrnění, které doprovází představitel hlavní mužské role Tomáše Dastlíka až do úplného konce představení a zatmění jeviště (obr. 34).

²⁵⁴ Nese shodné jméno s originálním názvem románu, který byl inspirací i pro text. „*Cruel Heathcliff, my one dream, my only master. (...) I'm coming home to wuthering, wuthering, Wuthering Heights.*“ (*Krutý Heathcliff, můj jediný sne, můj jediný pane (...). Přicházím domů na bouřlivé, bouřlivé, Bouřlivé výšiny*).

²⁵⁵ Což je více specifikum zaznamenaného představení, v jiných mohlo docházet k zastavování obrazu na mírně odlišných místech stopáže.

Jak již bylo řečeno, médium je do scénografie začleněno po smyslu integrace setu domácího kina jako reálného vybavení místnosti, a v tomto ohledu je méně konvenční než *Zlatá šedesátá*. Z technologického hlediska se ve vztahu k výstupu samotného obrazu od *Zlatých šedesátých* odlišuje a díky zvolené periférii představuje mladší variantu modelu projekce ze záznamu.²⁵⁶ Obraz vyniká zejména tehdy, když dojde k setmění scény, ale díky vysoké svítivosti obrazovky je pro diváky dobře viditelný i při plném osvětlení scény, což u použití projektoru a plátna nemusí platit. Oproti koncepci inscenace na motivy Juráčkových zápisků zde obraz ovládají samotní herci, a tudíž je jeho samotná konstrukce divákům přiznána; integrace do herecké akce a mizanscény probíhá skrze motivy převzaté z běžného života a úlohy, jaké v něm zastávají. Význam scénografického propojení bychom mohli slovy Arnolda Aronsona nazvat jako „*clash of banality with theatricality*“.²⁵⁷ Pro divákovu kognici je proto důležité, že scéna souvisí s pro něj známými společenskými a mediálními kódy, které dokáže relativně snadno „přečíst“. Stejně tak hereckou akci v souvislosti s použitím média, neboť jedním z rysů dnešní společnosti je multitasking, a vůbec není překvapivé, že postava dokáže současně sledovat obraz, fyzicky na něj reagovat a přitom vést dialog. Funkčnost jednotlivých elementů jeviště tak spočívá právě v dopadu na vnímání diváka.²⁵⁸

Aronson následně uvádí, že se nejedná o totožný způsob, jako když je někdo v „reálném světě“ spojen s někým dalším pomocí tzv. chytrého telefonu či tabletu a přitom dokáže zůstat simultánně ve spojení i se svým bezprostředním okolím. Dodejme, že rozdíl je zřejmý na významové úrovni, protože při zapojení do inscenačního tvaru získává práce s médiem oproti „reálnému světu“ znakovou povahu. Aronson se však dále nezamýšlí nad tím, že právě znalost takovýchto komunikačních médií vede divadelní tvůrce k tomu, aby je používali a znovu nahlíželi jejich funkčnost. Tvrdí, že oproti všednodenní realitě „(...) *the theatre now confronts us with a multivalent sensual experience that combines live and mediated,*

²⁵⁶ Jako funkční součást pro zapojení média do inscenačního tvaru začaly televizní obrazovky používat takové soubory, jako např. právě Wooster Group.

²⁵⁷ „*Srážku všednosti a divadelnosti.*“ ARONSON, cit. 60, s. 87.

²⁵⁸ „(...) *if there is any specific theatricality, it is not to be found in theatre's exclusive values and aesthetic qualities – but in its very impact on and over the perception of its observers*“ – „(...) *pokud zde je nějaká specifická divadelnost, tak se nenachází v nějakých exklusivních divadelních hodnotách a estetických kvalitách – ale právě v dopadu na percepci diváků.*“ BOENISCH, cit. 51, s. 113.

present and absent, tangible and ephemeral.“²⁵⁹ Zkušenost nás však vede k tomu, abychom se proti úvodu tohoto tvrzení vymezili; neděje se tak oproti všednodennosti, ale právě díky ní. Jak praví Andy Lavender, v mnoha případech vykonávají divadelní hypermedializace a bezprostřednost, jako dva běžně chápané protiklady, svou funkci simultánně. Užití technologií dále rozšiřuje možné módy reprezentace, nese s sebou rovněž zvýšenou intenzitu sebe/reflexivity.

Greg Giesekam správně uvádí, že model projekce ze záznamu oplývá možnostmi, jak na jeviště přinést děj a situace odehrávající se na jiných místech, v jiném čase, nebo dokonce snech nebo fantaziích. Dodává, že díky tomu „*Traditional boundaries between offstage and onstage become blurred (...)*“.²⁶⁰ Jan Mikulášek s Markem Cpinem této vlastnosti využili při zapojení reálného home videa dětí coby takto „přenesené“ vzpomínky a zejména při tvorbě záběrů krajinných celků, jejichž použitím vnášejí na jeviště zcela jiná místa a současně tematizují vyprázdňenost obrazů (tímto myslíme větší míru reflexivity). Přičemž výrazným rysem inscenace je právě časté používání smyček, v nichž se záběry opakují tak dlouho, až je jejich hodnota devalvována. *Na Větrné hůrce* je při srovnání se *Zlatá šedesátá* zástupcem modelu projekce obrazu ze záznamu se *zeslabenou intertextualitou* ve smyslu přebírání jiných svěbytných děl (takovýmto příkladem je pouze hudební klip Kate Bush), na druhou stranu oplývá větším autorským vkladem při práci s materiálem díky tvorbě vlastních sekvencí přímo určených pro naplnění režijně-dramaturgicko-scénografického záměru.

²⁵⁹ „(...) divadlo nás nyní konfrontuje s mnohoznačnou sensuální zkušeností kombinující živé a medializované, přítomné a nepřítomné, hmatatelné a prchavé.“ ARONSON, cit. 60, s. 89

²⁶⁰ „Tradiční hranice mezi mimo-jevištním a jevištním se stávají nejasnými (...).“ GIESEKAM, cit. 31, s. 10.

6.3. *Doktor Faustus* jako model snímání a přenosu obrazu v reálném čase

Brněnské působení Jana Mikuláška je sice primárně spjato s Národním divadlem Brno, Divadlem Reduta, avšak plodný autor našel čas i na pravidelné hostování v Divadle Husa na provázku. Dramatizaci stejnojmenného románu Thomase Manna za účelem inscenování vytvořil s dramaturgyní Barbarou Gregorovou.

Jelikož je Mannův *Doktor Faustus* rozsáhlé a nadto díky svému charakteru obtížně adaptovatelné dílo, tak se u něj úvodem stručně zastavme. Román byl vydán roku 1947 a cíleně v sobě odráží válečnou dobu, v níž vznikal. Jakkoliv je fiktivní biografie „geniálního skladatele“ Adriana Leverkühna vyprávěna jeho přítelem Serenem Zeitblomem,²⁶¹ autorovi slouží veškeré postavy, situace a dějové zvraty „pouze“ jako prostředky pro vlastní filozofickou disputaci nad uměním v průběhu věků, vědou (uměnovědou a přírodními vědami), filozofií, náboženstvím a proměňující se společenskou situací v Německu.

Děj tvoří pouhou kostru po bohaté a složitě strukturované Mannovy myšlenky. Pomocí retrospektivy vyprávění na bázi smyšlené biografie zkoumá pohnutky německé společnosti a možné příčiny vedoucí k první a zejména druhé světové válce, přičemž se sám (stejně jako postava Zeitbloma) nachází v jasném opozitu oproti dominantní nacistické ideologii. Mann vykresluje tento německý stav vědomí, jehož realitou byla probíhající válka, v němž intelektuálně humanistický a morální přístup troskotá a přemrštěná ambice vede Německo do záhuby. *Doktor Faustus* je filozofickým esejem, pro něhož skutečně platí, že jeho struktura je aluzí hudební kompozice, včetně použitých nástrojů – postav, motivů, předělů, repetice a intermezz, v nichž vystupuje do popředí sám Mann. Včetně velkého finále, v němž společně nastupují všechny nástroje (postavy), aby jeden po druhém z kompozice odcházely, až konečně dojde k jejímu finálnímu kompozičnímu „zhroucení“ a zakončení epilogem.²⁶² Mann taktéž pracuje s půdorysem faustovského mýtu, k němuž se vztahuje a který ve svém pojetí reviduje.

²⁶¹ Ač mohl být pro postavu skladatele předobrazem Friedrich Nietzsche, vypravěč Serenus Zeitblom je ponejvíce Mannem samotným, implicitním vypravěčem, který prostřednictvím postavy vystupuje do popředí.

²⁶² Finální Leverkühnovu dílo, symfonická kantáta *Dr. Fausti lkaní a naříkání*, je oratoriem své doby, opozitem vůči čtvrté Beethovenově větě z 9. symfonie – *Ódě na radost*, jejíž platnost Leverkühn „odvolává“. Namísto jásose přichází variační dílo plné utrpení.

Dramatizace Mikuláška a Gregorové je počinem hodným pozornosti již kvůli zmíněné stavbě a rozsáhlosti Mannova díla, které nenabízí jednoznačná vodítka pro divadelní zpracování. Díky tomu, že byli v tomto případě současně i tvůrci inscenace, je pochopitelné, že podoba dramatizace byla logicky propojena se zamýšleným inscenačním tvarem. Nutně došlo k výraznému vypuštění množství postav, událostí a zejména motivů a úvah, které Mann ve svém myšlenkovém záprahu do knihy zařadil. Narozdíl od předlohy, v níž Zeitblom coby vypravěč začíná představením Leverkühna a účelu svého vyprávění, dramatizace-inscenace počíná promluvami přímo se věnujícími faustovskému mýtu, čímž otevírá prostor pro příchod postavy ďábla. Součástí tohoto prologu je hudební předehra, během níž přicházejí na jeviště všichni herci. Jednotlivé „instrumenty“ se objevují již v úvodu, oproti románu, v němž se společně setkávají právě až v již zmíněném závěru. Vypravěč Zeitblom je sice zachován, vyprávění si ovšem herci, coby nositelé textu, průběžně předávají, čímž částečně vystupují mimo své postavy. Pro Mikuláška, pracujícího s celým ansámblem, je tento postup při adaptacích prozaických textů typický. Inscenátoři se ve značné zkratce a zhuštění dotýkají vybraných událostí a motivů nejprve slovem a po takto strukturovaném prologu přistupuje následně dramatizace-inscenace k jednotlivým vybraným epizodám a scénám z Leverkühnova života.²⁶³

Jan Mikulášek provedl během uvádění repríz inscenace nepříliš obvyklý zásah, avšak legitimně autorský, když finální tvar po určité době uvádění zkrátil přibližně o dvacet minut. Inscenace přišla o některé scény, samotné práce s médiem se však tato změna dotkla jen okrajově. Analýza tyto skutečnosti zohledňuje a vychází z divácké zkušenosti původní podoby po premiéře včetně jejího audiovizuálního záznamu, stejně jako její následné zkrácené verze.

Se začleněním média pomocí snímání a přenosu obrazu v reálném čase počítala již režijně-dramaturgická koncepce ve fázi příprav,²⁶⁴ čemuž následně odpovídal

²⁶³ Mládí a studium Leverkühna, setkání s prostitutkou, vědomé nakažení syfilidou, Leverkühново „obcování s ďáblem“ popsané v dopise adresovaném Zeitblomovi, rozpad rodiny Roddových předznamenávající rozklad Německa, Leverkühново tvůrčí vzepětí, paralýza a úmrtí.

²⁶⁴ Informace byly čerpány jak z rozhovoru s režisérem (viz příloha), tak s představitelem ďábla/hudebního agenta Tomášem Sýkorou, dne 11. 7. 2014, Boskovice. Uloženo v archivu autora.

scénografický návrh Marka Cpina. Scéna je horizontálně předělena na dvě části. Její přízemní polovina slouží primárně jako jevištní prostor, v němž se odehrává veškerá herecká akce. Jinak prázdný prostor, až na sloupy a skříně umístěné v zadním plánu, není jednoznačně příznakový. Připomíná společenský salon Roddových, koncertní sál či foyer, ale také Leverkühnuv pronajatý pokoj. Herci v převážně tmavých, realisticky koncipovaných kostýmech (konvenčně pokládáných za společenský oděv) vystupují v tomto bělostně laděném prostředí ostře do popředí.

Horní patrová část, o stejné šířce vůči přízemí, která je však předsunuta do předního plánu, sestává z rovné, vůči hledišti čelně orientované bílé plochy. Slouží pro přední projekci obrazu. Přední projekcí myslíme takové umístění projektoru, které se nachází v úrovni hlediště či až za ním, a obraz je projektován na určenou plochu po směru, kterým jsou vůči jevišti orientováni diváci. V tomto smyslu se neliší od projekce, jak ji známe z kina. Charakter a barva této plochy v tomto případě odpovídají celkovému scénografickému pojetí a podporují viditelnost promítaného obrazu, když nahrazují konvenční bílé plátno. Estetická rovina se tak spojuje s rovinou ryze funkční. Celkový prostor je plně scénický a promítané obrazy jsou v jeho rámci rovněž inscenovány.

Samotný model přenosu obrazu v reálném čase je uskutečněn pomocí lehké ruční digitální kamery, jež je ovládána ve spodní části jeviště. Snímaný obraz je přenášen na popsanou horní část. Kamera je tak hlavním prvkem integrujícím v mizanscéně oba jinak separované prostory. Logického zapojení kamery do inscenačního tvaru dosahuje Mikulášek přítomností pozorovatele, který tak není jen pouhým kameramanem, ale současně jednající postavou. V inscenaci *Láska a peníze*²⁶⁵ to byla mrtvá dcera (sledující své rodiče odněkud z metafyzického prostoru), v *Doktor Faustus* je pozorovatelem postava ďábla (Tomáš Sýkora, ve dvojroli i jako hudební agent). Tento nepojmenovaný Mefistofeles (jako výplod Leverkühnovy představivosti) vstupuje do celkového tvaru jako další vypravěč. Je to právě jeho hlediskový pohled reprezentovaný záběrem kamery, skrze nějž sledujeme svody a manipulaci s Leverkühnem. Ďábel-pozorovatel tudíž nese samostatnou perspektivu, z níž je nazírán Leverkühn a jeho postoje v rozdílných situacích, vztah k ostatním postavám a také osobní pohnutky.

²⁶⁵ DVOŘÁK, cit. 7, s. 192–196.

Z dodatečných informací z rozhovoru s Tomášem Sýkorou vyplynulo, že s kamerou se pro hereckou akci počítalo již od první čtené zkoušky, nicméně zpočátku nebylo jednoznačně dané, zda by ji měl ovládat pouze d'ábel. K tomu dospěl inscenační tým až během zkoušení za přispění iniciativy herce, který si ji dle vlastních slov pro roli „přivlastnil“. Díky omezeným finančním prostředkům byl použit starší neprofesionální typ malé ruční digitální kamery s výklopným displejem, což se záporně odrazilo na kvalitě snímaného obrazu. Namísto novějšího bezdrátového přenosu signálu byla kamera propojena dlouhým nastavovaným kabelem přímo s projektorem. Malá váha kamery umožňovala snadnou manipulaci pouze jednou rukou, díky tomu mohla být druhá volná pro nakládání s rekvizitou, herce však současně do určité míry omezoval kabel, jehož přítomnosti si musel být neustále vědom. Nastavovaný kabel rovněž nenesl ideálně signál a při několika představeních²⁶⁶ došlo k technickým poruchám či výkyvům ve kvalitě obrazu. Jeho formát²⁶⁷ určený pro velikost projekční plochy rovněž nebyl zcela kompatibilní s poměrem stran záběru samotné kamery, zjednodušeně řečeno: promítal se o něco zmenšený, o okraj ořezaný záběr. Herec musel mít tento faktor stále na paměti. Ne zcela vše, co se dostalo do záběru, tak diváci viděli. V neposlední řadě měla kamera problémy s citlivostí zoomu²⁶⁸ a Sýkorovi trvalo jistou dobu, než eliminoval s tím spojené nepříjemné „skoky“ v obraze. Toliko k technickým problémům, s nimiž se inscenátoři potýkali a jež jsou vždy možným rizikem při začleňování média.

Tomáš Sýkora se na jevišti pohybuje ve dvojím módu, hereckém a kameramanském, na základě předem promyšlené a nazkoušené koncepce. V tomto smyslu jde o podobný způsob práce, jako v případě jakéhokoliv jiného „náviku“ scén či herecké akce, kdy se pracuje s fixovaným tvarem (a nejde tedy o divadlo improvizované). Koncepce spočívá v nepřerušovaných záběrech, svou velikostí přecházejících od celku přes polodetail až po záběry detailní. Používá vnitrozáběrovou montáž/střih.²⁶⁹ Každý záběr je samostatně řešen pro tu kterou

²⁶⁶ Jak potvrdil v rozhovoru režisér. Rovněž na představení 28. 5. 2013 v Divadle Husa na provázku, které autor práce navštívil, byly na začátku inscenace problémy se signálem a zatímco kamera snímala, promítaný obraz byl slabý a silně rozostřený, což se nakonec po určité době ustálilo.

²⁶⁷ „*Obrazy a fotografie mají pochopitelně různé velikosti a tvary ... Poměr výšky a šířky rámu se nazývá formát.*“ BORDWELL, THOMPSONOVÁ, cit. 85, s. 244.

Např. v digitálním formátu může poměr stran být 4:3, 16:9 atd.

²⁶⁸ Optického přiblížení či oddálení záběru vůči snímanému objektu.

²⁶⁹ Někdy také označovanou jako „střih v kameře“. Jde o jeden dlouhý, kontinuálně se proměňující záběr, namísto na sebe nastříhaných několika oddělených záběrů. „*Dlouhý záběr obvykle chápeme*

scénu, do níž je médium začleněno. To znamená, že si herec musí vštípit, kde v prostoru jeviště se při natáčení pohybuje, na jakém typu záběru začíná a při jakém typu a situaci natáčení končí. Rovněž si musí pamatovat, jak se v mizanscéně pohybují ostatní herci a soustavně sledovat jejich akci. A samozřejmě musí si neustále připomínat, že je současně představitelem role, a úspěšně zvládat tuto z koncepce vyplývající podvojnost své úlohy na jevišti.

Přestože jde o takto pevně vytyčené mantinely, ze samotné podstaty modelu současně vyplývá možnost drobné improvizace – která je rovněž typická nejen pro herectví i divadlo samotné. I přes fixovaný tvar není žádné představení stejné, v každém se najdou drobné rozdíly a odchylky. V tomto se tedy technologický model nejen díky svému specifickému času (vše se odehrává „tady a teď“) přibližuje divadelním rysům. Herec rovněž nikdy při pohybu v prostoru s ruční kamerou a pohybujícím se rámem²⁷⁰ nedocílí zcela totožných záběrů (což je v tomto případě nedosažitelné i pro profesionálního kameramana), neboť i ostatní snímání herci nezaujmou totožnou pozici a totožný výraz v tu kterou chvíli každého představení.²⁷¹ Z toho tedy vyplývá určitá volnost pohybu i načasování – míra improvizace závisí na vývoji každého jednoho představení zvlášť. Od technologických a charakteristických vlastností modelu se přesuňme k významovému použití média v jednotlivých scénách.

K první práci s kamerou dochází ve scéně, jež se retrospektivně odkazuje k Leverkühnovu dětství. Jeho otec, ač pouhý statkář, se blíže zajímal o přírodní vědy. S Adrianem a Serenem Zeitblomem procházel po večerech ilustrované přírodopisné knihy. Chlapce nejvíce zaujali blanokřídlí motýli rodu Hetaera Esmeralda. V samotné scéně přebírá vyprávění jedna z hereček a cituje z předlohy – popisuje biologickými termíny stavbu jejich těl a další fyzické znaky. Představitel ďábla prochází při snímání mezi ostatními herci, z nichž někteří mají na těle drobné

jako alternativu k sérii záběrů. (...) Je-li celá scéna prezentována v jediném záběru, označujeme ji pojmem záběr-sekvence (...)“ BORDWELL, THOMPSONOVÁ, cit. 85, s. 276.

Práce s jedinou kamerou v reálném čase na jevišti příliš mnohých jiných variant nenabízí. Pokud by se v rámci představení pracovalo se dvěma či více kamerami, mohlo by docházet k průběžnému střídání (stříhu) mezi nimi tak, jak je známe ze živých televizních přenosů. Pracovat by se rovněž mohlo s děleným obrazem a dalšími možnostmi.

²⁷⁰ „Pohyblivý rám znamená, že se rámování objektu mění. Pohyb rámu mění úhel, výšku nebo velikost rámování v průběhu záběru. ... Prostřednictvím rámování můžeme přistupovat k objektu nebo se od něj vzdalovat a kroužit nebo procházet kolem něj.“ Tamtéž, s. 258.

²⁷¹ Jiná situace by nastala v případě, kdyby kamera byla fixována na stativu a namísto herecké akce snímala pevný bod.

dočasné tetování barevného motýla. Při pohybu prostorem přechází od polocelků herců až k detailům tetování. Herci v „tetovaných“ místech pohybují svou kůží, což vytváří počitek, že se motýli nacházejí ve fázi letu (obr. 35). Princip zdánlivého pohybu současně odkazuje na samou filmovou podstatu, totiž že filmový pohyb je rovněž jen iluzivní vjem.²⁷² Tento kontinuální záběr končí příznačně na detailu ramene vypravěčky, neboť Gabriela Štefanová představuje i postavu prostitutky (a scénografky ve dvojroli), jedné ze dvou osudových žen, kterou měl Leverkühn spojenou právě s tímto motýlem. Tetování přímo na kůži herců umocňuje fyzičnost právě ve vztahu k popisovaným biologickým znakům. V tomto smyslu drobné obrázky fungují jen díky schopnosti kamery snímat a přenášet detaily, které vidí diváci v mnohonásobně větším rozměru projektovaného obrazu. Sledované pouhým okem z hledišť by bez zapojeného média působily jen jako blíže neurčitelné skvrny a nebylo by tak dosaženo ani efektu, ani jejich významu.

Scéna je ze sémantického hlediska úzce propojena s následující, v níž dochází k první Adrianově návštěvě nevěstince.²⁷³ Prostitutky mu v lehkých průhledných oděvech připomenou právě blanokřídlé motýly. Dotýčnou ženu, která se jej dotkla, pojmenovává jako Esmeraldu.²⁷⁴ Žena jej předem varuje před svou nemocí, ale Adrian s ní má i přesto intimní styk a nakazí se syfilidou. Situace je na jevišti aranžována tak, že oba herci spolu uléhají na podlahu pod klavír v zadním plánu jeviště. V této pozici se stávají jen obtížně viditelnými pro diváky (i díky tomu, že ostatní herci je pozorují rozmístění v předním plánu a zahrazují tak divákům výhled.)²⁷⁵ Jediný plný pohled na ně tak zprostředkovává pouze kamera, jíž Sýkora snímá dvojici v polodetailních a detailních záběrech (obr. 36). Díky nim mohou diváci spatřit i nápis „Ich liebe dich“, který Štefanová píše na Miklušovu hrud' (obr. 37). Mikulášek tímto postupem dosahuje několika významových rovin. Scéna je

²⁷² „Média pohyblivých obrazů, jako jsou film a video, by nemohla existovat, kdyby byl lidský zrak dokonalý. (...) Jak ví každý, kdo někdy zastavil film na DVD, film se skládá ze série filmových okének, tedy statických obrázků. (...) Často se spekuovalo, že plynulost pohybu je výsledkem doznívání zrakového vjemu (*persistence of vision*), což je tendence obrazu setrvat krátce na naší sítnici. (...) V současnosti se badatelé domnívají, že pohyb filmu umožňují dva psychologické procesy: kritická frekvence splývání (*critical flicker vision*) a zdánlivý pohyb (*apparent motion*).“ BORDWELL, THOMPSONOVÁ, cit. 85, s. 30.

²⁷³ Adrian se zde ve své cudnosti cítil poprvé zcela nepatřičně. Jako záchytný bod proto vyhledal nejdříve hru na klavír, načež utekl, když se jej jedna z nevěstek dotkla. (V knize se Adrian vydává hledat dotýčnou prostitutku až po celém roce, v inscenaci po několika dnech, čímž dramatičtější uplatňují značnou časovou elipsu.)

²⁷⁴ Od tohoto osudového setkání používá ve své tvorbě sled tónů h-e-a-e-es (Hetaera Esmeralda).

²⁷⁵ Aranžmá odpovídá podobnému principu, jako v případě *Lásky a peníze*, kdy je představitel otce v závěru scény zhroutěn za židlemi a kamera je jediný prostředek, díky kterému je pro diváky viditelný.

přiznaně amplifikována (jeden z herců nad dvojicí drží výrazně mikrofon, v pokleku společně se Sýkorou mířícím na ně kamerou), proto působí, jako by byli diváci svědky filmového natáčení někde v ateliéru, čímž dochází k částečnému zcizení situace (pakliže by diváci sledovali pouze samotnou hereckou akci bez projekce). Dábel je stále přítomen velmi blízko Adrianovu počínání, které bedlivě sleduje. Médium současně umožňuje být hercům velmi civilními ve svém projevu (díky použité technice jsou dobře vidět a je jim dobře rozumět) a jejich rozhovor působí přirozeně (méně stylizovaně oproti ostatnímu projevu), přestože jsou samozřejmě stále v roli a vědomi si své distance od publika.

To klade na herce zvýšené nároky, neboť musí uplatňovat větší spektrum výrazových prostředků a pohybovat se v podstatě ve dvojím hereckém módu (s i bez přítomnosti kamery). Scéna tak současně dosahuje oproti zmíněnému zcizení (poněkud protichůdně) i velké intimity.²⁷⁶ V neposlední řadě je tento pocit soukromí poněkud brutálně nabouráván právě přítomností kamery. Děje se tak na základě principu uplatněného již v inscenaci *Láska a peníze*. Mikulášek implicitně odkazuje k moderním sdělovacím médiím, jejichž dramaturgie je v některých případech založena na tom, že chce být přítomna jako pozorovatel i takto intimním lidským situacím. Právě tím myslíme skutečnost, že divadelní tvůrce při zapojování média vychází ze všednodenní zkušenosti „reálného“ světa. Rovněž se mu daří propojení k vystižení podstaty jednoho z motivů knihy na ose přírodověda–motýli–osudová žena.

Potřetí je kamera včleněna do ucelené scény věnované Zeitblomovu vypravování o nástupu do armády při mobilizaci na začátku první světové války v roce 1914. Při vypravěčových slovech o vlakových nástupištích s opuštěnými řadami zavazadel a projíždění vojenské baterie rozstřílenými a vypálenými vesnicemi je pozornost rozdělena mezi herce u mikrofonu a ostatní, utápějící se ve tmě v sedu na podlaze. Během popisu válečných hrůz herci vytahují černobílé portréty rodin i jednotlivců, které pozvolna zapalují. Hořící fotografie postupně v detailu snímá procházející Tomáš Sýkora – divák může spatřit tváře lidí, které jsou zachvacovány a stráveny plamenem. Ve tmě a při distanci hlediště by diváci neměli možnost rozeznat jednotlivé obličeje. Je to ale právě citlivost objektivu kamery a

²⁷⁶ Rozhovor je veden po pohlavním styku.

schopnost detailního přiblížení, která umožňuje dostatečně viditelný výstup obrazu (obr. 38). Pokud Aronson v případě modelu ze záznamu tvrdí, že médium slouží jako revokace něčeho, co ve scénickém prostoru není fyzicky přítomno a patří minulosti,²⁷⁷ pak v tomto smyslu skrze použití jiného technologického modelu je inscenace dokladem pozitivního výsledku. Novější model v módu „tady a teď“ využívá zmíněných vlastností modelu staršího, když revokuje vzpomínky pomocí fotografií – takto zachycených momentů v čase – navrací je a tímto způsobem zapojuje do mizanscény. Můžeme je nazvat mementem za mrtvé, padlé, na prach proměněné lidi.²⁷⁸ Fotografie byly dle Mikuláškových slov vybírány pomocí asociativního přístupu (nikoliv na základě totožnosti snímaných lidí) a na jevišti fungují ryze znakově.

Dalším zapojením je scéna dialogu vedeného mezi Adrianem a d'áblem, v němž dochází k mýtickému upsání duše hudebníka za propůjčení geniality. Zatímco v knize je s tímto motivem spojen Leverkühnov dopis Zeitblomovi, inscenátoři jej zahrnují přímo do situace mezi rozhovor představitele d'ábla a Leverkühna.²⁷⁹ Scéna vypouští princip vypravěče, dominantní zůstává d'áblovo hledisko. Kamera je prostředkem, který zhruba v polovině rozhovoru otevírá další perspektivu a pozměňuje charakter situace, když vytváří vzájemnou distanci d'ábla od Leverkühna. Sýkora se slovy „už dávno jsme na tebe upřeli zrak“²⁸⁰ snímá Roberta Mikluše, který je coby Leverkühn ústředním bodem jeho zájmu, a postupně se přes šířku jeviště přibližuje až na detail jeho hrudi. Zde se opakuje záběr nápisu „Ich liebe dich“, který na Leverkühnovi ulpěl jako stigma po setkání s prostitutkou. Rozhovor je možné chápat pouze jako alegorický, neboť osobní postoj Leverkühna ve skutečnosti neovlivňuje nějaká „vyšší síla“. D'áblovo počínání je však přesto chápáno jako určující. Přechází ke klavíru – který nyní jako zástupný znak představuje všechny hudební nástroje, potažmo hudbu jako takovou – a pomocí kamery na něm odhaluje drobný nápis křídou sestávající ze slova „Nesmíš“ a

²⁷⁷ S Aronsonem se neztotožňujeme zcela, o problematice fyzické ne/přítomnosti jsme již polemizovali.

²⁷⁸ A realitou vypravěče Serena Zeitbloma (současně i Thomase Manna), který během probíhající druhé světové války vzpomíná na hrůzy předešlé světové války.

²⁷⁹ Oproti záměrně archaizujícímu vyznění rozhovoru, jak je obsažen v Leverkühnově dopisu Zeitblomovi, Mikulášek vede rozhovor mezi herci záměrně civilně s občasnými prvky ironické stylizace, humorně ironického podtextu (až mírné parodie) ve vztahu k obecné představě démonického vzezření a mluvy d'ábla.

²⁸⁰ Citováno ze záznamu představení dne 4. 4. 2012.

přimalovaného srdce protnutého šípem (dodává: *Nesmíš milovat*).²⁸¹ Tento drobný, z hlediště neviditelný detail tak pomocí kamery sémanticky zapojuje do mizanscény. V nepřerušovaném záběru se následně vrací k Miklušovi, který v ruce svírá skákač míček s uvnitř umístěným červeným srdcem, jako zástupný znak srdce, který byl „zalit“ neprostupnou venkovní vrstvou (obr. 39). Sýkora končí polodetailem, vedeným zpoza zadní části jeviště, čímž dociluje netradičního úhlu, který se v inscenaci dále neopakuje. Mikluš se i s míčkem svíraným v dlani rýsuje oproti hledišti, v pozadí záběru jsou snímáni diváci v předních řadách, kteří se mohou na krátkou chvíli zablédnout.

V původní verzi po premiéře figurovala další scéna se zapojenou kamerou dotýkající se Leverkusnových přírodovědných zájmů. Adrian je vyzván svými přáteli a známými k prezentaci skladby ze svého díla. Herci na jevišti vytvoří sbor a dirigováni Miklušem stojícím zády k divákům společně za doprovodu hudebníků tvoří nápěv na zhudebněné verše Williama Blakea. Jde o autorskou hudbu skladatele Petra Hromádky – inscenátoři pro adaptaci vytvořili vlastní představu o Leverkusnově hudbě. Zatímco Mikluš diriguje herecký sbor, Sýkora coby ďábel přichází ke klavíru, na němž má rozloženu přírodovědnou knihu, jejíž jednotlivé listy snímá. Jde o Burianovy ilustrace pravěkých zvířat (dinosaurů, třetihorních a čtvrtohorních živočichů) i předchůdců dnešního člověka. Toto zapojení je realizováno ryze na asociativní bázi na linii: Adrianův otec – fascinace přírodou skrze ilustrované knihy – věci, které formovaly v dětství – inspirace pro hudbu. Asociací konkrétně pro české publikum se stává právě Zdeněk Burian jako jeden z nejznámějších autorů ilustrací tohoto charakteru. Scéna však byla ve zkrácené verzi vypuštěna zřejmě i kvůli možné sémantické duplicitě právě přírodovědných inspirací.

V rámci společenských kruhů dochází v ději k Leverkusnovu seznámení s mladým talentovaným houslistou Rudolfem Schwerdtfegerem a scénografkou Marií Godeadovou. Leverkus však i přes „ďáblův zákaz lásky“ k Marii vzplane, namísto vlastního vyznání si ovšem volí jako svého prostředníka Schwerdtfegera, který se rovněž do Godeadové zamiluje. Víceméně vlastním zapříčiněním si Adrian

²⁸¹ „Peklo ti bude sloužit do roztrhání těla, když se zřekneš všech, kteří tady žijí. Náš jsi, s námi zasnouben. Nesmíš milovat. Láska je ti zapovězená, tvůj život budiž studený.“ Tamtéž.

vztah k Marii pokazí a situace vyústí „natruczasnoubením“ Schwerdtfegera s Godeaudovou. To však ze silných citových pohnutek neunes Ines Roddová, mecenáška, u níž v salonu se umělci scházeli. Poslední uvedený motiv je do inscenace zakomponován příchodem Petry Bučkové v roli Roddové, které po Schwerdtfegerově koncertním výstupu houslistu zastřelí.²⁸² Revolver však mačká Tomáš Sýkora coby ďábel, pomyslný strůjce celého neštěstí. Mrtvého Schwerdtfegera vzápětí z prostoru od první řady hlediště Sýkora natáčí, počínaje detailním záběrem na obličej, poté se přesouvá k obličejům představitelů Ines a Leverkühna. Kamera skrze tyto detaily umocňuje duševní stav postav. Záběry mrtvého, pomatené děkování Ines a šok Leverkühna se spolu „srážejí“ na principu filmové stříhové skladby (dosaženo již popsanou vnitrozáběrovou montáží) a vytvářejí silný pocit napětí. Simultánně konvenují s ostatním děním na jevišti. Zatímco kamera snímá detail Ines, v několika okamžicích současně omdlévá Godeuová, Leverkühn odvrácen od Schwerdtfegera zvrací a Inesina matka s křikem utíká od mrtvého. V komplexním propojení mizanscény (simultánní montáží) dochází k celkovému obrazu šoku (obr. 40).

Následující scéna vyjadřuje psychický dopad na Leverkühna, který strnule usedá na židli. Sýkora jako kameraman zaujímá zcela neobvyklou pozici, když Mikluše zabírá v leže na zádech, čímž dosahuje téměř úplného podhledu na jeho tvář a ruce. Skličující Adrianův stav popisovaný vypravěčem Zeitblomem se odráží v záběrech strnulých rukou, neschopných dále tvořit, zblízka zabíraný obličej pak zračí duševní vyhoření. Alespoň částečná změna tohoto stavu nastává s příjezdem Leverkühnova pětiletého synovce Nepomuka, jehož matka (Adrianova sestra) musela být hospitalizována. Sýkora zcela obrací koncepci a s kamerou přechází nad jednoho z herců, který má v ruce fotografii malého chlapce (a dotýká se žertovně chlapcova nosu) a snímá ji z úplného nadhledu. Čímž v obrazu dosahuje zarámování fotografie coby portrétu. Nekonvenční změna podhledu v nadhled jako dvou protichůdných typů záběru může být chápána i jako zrcadlení mezi oběma postavami, rovněž značí zaměření Adrianovy roztráštěné pozornosti k nově příchozímu hochovi.

Příznačné je, že chlapec je na jevišti přítomen pouze prostřednictvím zástupných znaků (obr. 41), na stejném principu jako již zmíněné fotografie

²⁸² Vražda se v románu odehraje v tramvaji.

připomínající válečnou dobu. Je totiž pouhou vzpomínkou v Zeitblomově vyprávění, protože po nedlouhé době sblížení chlapec onemocní zánětem mozkových blan a umírá. Od fotografie Sýkora směřuje záběr na herce, jenž na tkaničkách vede dvě prázdné boty, které jsou jinak divákům skryty za sedícími herci, a značí společné vycházky strýce se synovcem. Když však vypravěč navazuje zprávou o hochově nemoci, Sýkora se vrací s kamerou k herci držícímu fotografii, na níž tento kape inkoust, čímž dosahuje postupného zatemnění fotografie, symbolizující krom umírání i postupné zastření Adrianovy mysli – záběr končí na představiteli Leverkühna, který si předtím ochromenýma rukama drásá hrud’.

Zatímco vypravěčka říká, že si rodiče rakvičku odvezli s sebou domů, Sýkora snímá zaklapnuté pouzdro na housle, které herci posouvají po podlaze jeviště, za nímž zvolna prochází představitel Leverkühna při poslední cestě, rozloučení se synovcem. Sýkora při snímání stojí jako jediný vně jeviště, čímž je postava d’ábla vyloučena opět po smyslu vnějšího pozorovatele. Záběr končí stříhem světla do tmy.

V těchto po sobě jdoucích scénách je vytvářena sekvence od sebe krátkými časovými rozestupy oddělených záběrů, které spolu tvoří sémantickou linku sledující příčiny duševního kolapsu hlavní postavy. Na tuto sekvenci navazuje scéna další, v níž vypravěčka komentuje zrod posledního skladatelova díla a jeho ohlas u posluchačů. Herci kreslí na podlahu forbíny křídami notové zápisy, nad nimiž prochází Sýkora a nápisy na detail snímá, zatímco si dotyčná místa na setmělém jevišti sám dosvětluje ve shodě s filmařskou praxí (obr. 42). Bez zprostředkování kamery jsou viditelné pouze pro diváky v předních řadách, ale skrze promítaný obraz mohou z hlediště všichni přítomní sledovat i představitel hlavní role, který se mezi nimi plazí a napsané party zase smazává svým tělem. Krom notových zápisů se na podlaze opakuje slovo „Licht – Světlo“ („*A zvuk se nehybně nese jako světlo v temnotách*“²⁸³). Scéna vyjadřuje velké tvůrčí vypětí, po němž již přichází jen útlum.

Kamera je pak naposledy zapojena do scény závěrečné, v níž zve Adrian své přátele a známé k sobě a chce jim prezentovat svou kantátu. Mikluš zde má velký monolog, v němž se hlavní postava obviňuje.²⁸⁴ Sýkora spouští kameru se slovy

²⁸³ Citováno ze záznamu představení dne 4. 4. 2012.

²⁸⁴ Mann v závěrečném vyvrcholení kupí postavy, které předtím v románu navrstvil, a ve velkém finále zahrnuje jednotlivé události a motivy Adrianova života.

Adriana „to já můžu za Rudolfovu (houslistovu) smrt“.²⁸⁵ Ze staticky obsazeného místa před předními řadami diváků zabírá Mikluše nejdříve v celkovém záběru a poté přechází na detail obličeje. Natáčení tohoto doznání je ústředním bodem celé scény. Ostatní herci zavěšují na představitele Leverkühna své svršky, pomyslné hříchy a tíhu světa, kterou na sebe ve skutečnosti nakladl sám. V této části scény mění Sýkora částečně záběr a udržuje dvojdetail Mikluše a vždy někoho z ostatních herců, načež se nakonec vrátí k samostatnému detailnímu záběru obličeje protagonisty. V rámci práce s ruční kamerou je závěrečná část záběru co nejvíce statická (Sýkora se snaží udržet záběr nehybný), čímž vyjadřuje paralýzu hlavní postavy. Nehybný obličej v celkové mizanscéně je posledním koncepčním obrazem, který diváci uvidí před koncem představení (obr. 43).

V *Doktor Faustus* Jan Mikulášek rozvinul koncept, který poprvé uplatnil ve zmíněné inscenaci *Láska a peníze*. Zde byla postava pozorovatele s kamerou začleněna do jedné ucelené scény, která díky charakteru samotného dramatu tvořila kompaktní blok. Princip, který si dříve vyzkoušel na menší ploše, uplatnil v analyzovaném díle v rozsahu celé inscenace. Zvolená míra zapojení pochopitelně násobí možnosti využití média zejména po významové stránce. Diváci jsou konfrontováni s plně scénickým divadelním prostorem, který je utvářen nejen tradičně trojdimenzionálně, ale v případě promítaného obrazu i dvojdimenzionálně, byť ten rovněž vzbuzuje dojem prostorovosti. V takto utvářené mizanscéně se pohybují herci, jejichž přítomnost je díky snímání a promítání zmnožena a přerámována jejich vlastním obrazem. Pozornost je inscenátory cíleně vedena k oběma těmto jejich podobám – jak živé, tak medializované. Divák si v průběhu samozřejmě může vybírat, zda se bude chvíli věnovat živému herci a chvíli promítanému obrazu, máme však za to, že ve skutečnosti je jeho vnímání rozděleno permanentně po celou dobu představení. A teprve díky tomuto celkovému vjemu, když zjednodušeně řečeno sleduje „vše najednou“, také dojde k plnému diváckému dosazení významů. Gieseckam uvádí, že právě multiplicita materiálů a možných úhlů pohledu je často doprovázena větším stupněm simultaneity a sebereflexivity, než je tomu v konvenčnějších inscenacích, pro které jsou určující např. důraz na dramatický text.

²⁸⁵ Citováno ze záznamu představení dne 4. 4. 2012.

Tato simultánnost je do určité míry vlastní i modelu pracujícímu se záznamem (v závislosti na konkrétním použití), ale v případě snímání obrazu a přenosu v reálném čase je na ni kladen mnohem větší důraz, neboť médium v průběhu představení upozorňuje samo na sebe, na svou vlastní materiálnost. Jelikož je kamera přiznaná a záměrně zapojená do herecké akce, divák může neustále sledovat samotné utváření obrazu. Pozoruje hercovu manipulaci s kamerou, vidí, odkud snímání vede, jak se pohybuje v prostoru a jaké zaujímá pozice, aby dosáhl zamýšlených záběrů. Pokud sedí dostatečně blízko jevišti, může v tomto případě obraz zahlédnout dokonce ještě v další z jeho variant, a sice ve výklopném displeji na samotné kameře. Spojovací kabel rovněž neustále upomíná na propojení s projektorem, na cestu, po které obraz „putuje“ až na projekční plochu.

Kromě simultánního sledování herecké akce (včetně natáčení) a projekce tak vnáší toto odhalené pojetí další rovinu, a ta spočívá v jistém potěšení publika, na něž upozorňuje Andy Lavender.²⁸⁶ Uspokojení diváků spočívá v porozumění použitým technickým prostředkům (opět na základě všednodenní zkušenosti) a schopnosti dekonstruovat vznik obrazu, rozložit jej na elementy. Jelikož jim není předkládána iluze, u níž nevědí nebo si nejsou jisti, jak jí bylo dosaženo, ale po celou dobu se střetávají s odhaleným technickým principem, mohou mít určitý (byť zcela zdánlivý) pocit vlastní kontroly nad prezentovaným principem. Nicméně takovéto uplatnění modelu jako v případě *Doktor Faustus* povzbuzuje diváky k tomu, aby přijali více aktivní a produktivní roli v reakci na samotné dílo. Pokud se tak skutečně stane, můžeme takovýto stav označit za jeden z možných úspěšných výsledků intermediální práce.

Kamera se stává dalším z inscenačních prostředků, kterým mohou tvůrci cíleně „vytahovat“ do popředí situace či jejich dílčí části, násobit způsoby práce s prostorem, vést ke konkrétním momentům hereckého projevu. Nemusí se spokojit s možnostmi, které jim poskytuje osvětlovací či zvukový aparát. Když se vrátíme

²⁸⁶ „Spectators often find themselves enjoying (marvelling at, drawn in by) the interface between the actual and the virtual, the corporeal and the mediatized (...)“ – „Diváci často shledají, že se baví (jsou udiveni, či vtaženi) rozhraním mezi skutečným a virtuálním, fyzickým a medializovaným (...)“ LAVENDER, cit. 50, s. 55.

„Spectators enjoy recognition of the edge between the actual and the virtual, the real and the fabricated.“ – „Diváci mají radost z rozpoznání hranic mezi skutečným a virtuálním, reálným a vyrobeným.“ Tamtéž, s. 65

k herecké „dvojí přítomnosti“ na jevišti, musíme si uvědomit, že rozebírané scény inscenace *Doktor Faustus* jsou založeny na premise natáčení.

Jak jsme již uvedli v teoretické kapitole, sdílejí herci s médiem v případě snímání a přímého přenosu obrazu společný čas a prostor, nejen ten projekční, ale i ten, v němž je při natáčení hercův obraz „vyráběn“ tady a teď, v tomto smyslu jsou oba (jak herec, tak obraz) stejně přítomnými,²⁸⁷ Konsekventně to pak platí ve vztahu k publiku. V inscenaci je to platným bezesbytkem, neboť nedochází k inscenátory zamýšlenému technickému zpoždění obrazu, či naopak jeho předjímání v daných situacích, které by mělo znejišťovat či mást a vnášet ještě další významové roviny. Hercova přítomnost je tedy ještě umocněna a rozšířena pomocí jeho obrazu.²⁸⁸ Stejnou osobu vidíme dvakrát, živou i medializovanou. Nahlížena z různých úhlů, velikostí záběru až po detailní pohledy jednoznačně ovlivňuje, jak divák vnímá a interpretuje nejen samotnou situaci, v níž se postava ocitá, ale postavu jako takovou.

Dostáváme znovu ke Stevu Dixonovi a jeho teorii o živém a medializovaném performerovi, kterou uvádí na příkladu obrazu přesně odpovídajícímu hercově životní velikosti. My si jako příklad zvolíme hlavní postavu Adriana Leverkühna ztvárněnou Robertem Miklušem, která se ovšem ve své promítané podobě díky většímu formátu liší a totožného poměru nedosahuje. To také nebylo předmětem zájmu tvůrců, jak vyplývá z popsané koncepce sledující jiné významy a z charakteru zvolené projekční plochy. Přesto však Dixonovo tvrzení lze vztáhnout i na *Doktor Faustus*. Je přirozeným rysem divadla, že největší část pozornosti bývá upnuta právě k herci. Jestliže se na jevišti nachází ve stejném čase i jeho promítaná podoba, otázku

²⁸⁷ Chiel Kattenbelt a Freda Chapple k rozdílnosti mezi živostí a mediálností dodávají: „*In the strict sense, it is generally accepted that live and mediatized stand for a binary opposition: live means ‚absence of recording‘ and mediatized means ‚absence of live.‘ However, often the concept ‚live‘ is used in a broader sense, namely for audiovisual media as far as the recording and playing back are taking place at the same time, that is to say without a perceivable time difference. In this broader sense, television and video can be live.*“ – „Striktně vzato, je obecně akceptováno, že živé a medializované stojí v binární opozici: živé znamená ‚absenci nahraného‘ a medializované znamená ‚absenci živého‘. Nicméně je koncept ‚živého‘ často používán v širším smyslu, zejména pro audiovizuální média co se týká nahrání a přehrávání ve stejném čase, řekněme tedy bez postřehnutelné časové rozdílnosti. V tomto širším smyslu mohou být televize a video živé.“ CHAPPLE, KATTENBELT, cit. 43, s. 23.

²⁸⁸ „*Onstage action may also be reframed through live relay multiplying or magnifying performers' bodies onscreen*“ – „Jevištní akce může být přerámována skrze živý přenos zmnožením nebo zvětšením částí performerova těla na plátně/obrazovce.“ GIESEKAM, cit. 31, s. 11.
„*The actuality of the actor's presence is heightened by the co-presence of his or her mediatized selves, which are staged as part of the theatrical mix.*“ – „Skutečnost hercovy přítomnosti je zvýšena spolupřítomností jeho medializovanými já, které jsou inscenovány jako součást divadelního ‚mixu‘.“ LAVENDER, cit. 50, s. 63.

divákovy kognice to problematizuje. Dle našeho názoru je divákova pozornost rozdělena nejen při práci s médiem, ale stále i v případě užívání rekvizit, dílčích částí scénografie, světla a zvuku. V tomto smyslu je začleněné médium „jen“ další ze složek, které utvářejí celkový divákův vjem. Ve shodě s Dixonem tvrdíme, že divák upřednostňuje při volbě sledování Roberta Mikluše jeho živé a promítané podoby dílčí momenty, které ho upoutají svou intenzitou, významem či vzbuzovanou emocí nebo zájmem. Volba bude rovněž záviset na tom, zda se mimo záběr odehrává další herecká akce, či zda je představitel hlavní role v daný moment na jevišti sám, či je upřednostněn např. světlem, případně vede monolog apod. Dovolme si tvrdit, že ve scéně zastřelení Schwerdtfegera bude divák kvůli popsané simultánní herecké akci, která je v danou chvíli mimo záběr, sledovat spíše herce. Teprve poté, co se situace uklidní, když přítomní strnou v úděsu, dostane větší míru pozornosti i promítaný záběr. Zatímco ve scéně Leverkühnova rozhovoru s prostitutkou (už kvůli popsanému aranžmá) upřednostní sledování obrazu, který mu umožní vidět detaily obličejů herců, v čemž mu koncepce scény jinak zabraňuje. To ale neznamená, že jednu nebo druhou možnost zcela opouští. Pozornost je, jak bylo řečeno, rozdělena vždy. Přestože Dixonovo mínění o větší či menší míře „přítomnosti“ mezi hercem a jeho promítaným obrazem nemůžeme takto jednoznačně potvrdit, mohli bychom spíše říci, že jsou si v širším slova smyslu v míře přítomnosti rovni. Ve vztahu k samotnému diváckému vnímání s tvrzením však souhlasíme. Jednotlivá divákova upřednostnění nespočívají ve fyzičnosti živého herce před jeho medializovanou podobou či naopak, ale závisejí na dílčích, již uvedených faktorech.

Doktor Faustus je příkladem inscenace, k níž můžeme přiřadit Giesekamovu tezi o tom, že v intenzivně pojaté intermediální práci nejsou pojmy jako scénografie, mizanscéna a dramaturgie snadno rozlišitelné. A tím i hůře oddělitelné. Pomocí modelu přenosu obrazu v reálném čase dosahují tvůrci tak silného propojení média s ostatními složkami, že po jeho pomyslném odstranění by došlo k rozpadu inscenačního tvaru. Podle Petra Szczepanika v těchto případech média již od sebe nelze vzájemně oddělit a vrátit jim původní koherenci. V tomto smyslu představuje *Doktor Faustus* umělecky suverénní využití možných intermediálních vztahů.

6.4. Šedá sedmdesátá jako nerealizovaný hybridní model

První společnou prací dua Mikulášek–Viceníková po nástupu do Divadla Na zábradlí je inscenace *Šedá sedmdesátá*. Analýza vychází z komparace rozpracované první scény druhé poloviny inscenace během zkoušek 24., 25. a 26. října 2013²⁸⁹ a podoby inscenace po premiéře 1. listopadu 2013 v Divadle Na zábradlí (odkud pochází záznam) a brněnském uvedení v Divadle Reduta v rámci festivalu Redfest dne 4. listopadu 2013. Titul tematicky navazuje na *Zlatá šedesátá* a dle dramaturgického plánu, s nímž šel tvůrčí tým do výběrového řízení na obsazení Divadla Na zábradlí, představuje druhou část „volné trilogie“, jež měla být zakončena inscenací *Umakartová osmdesátá*, původně avizovanou na divadelní sezonu 2014/2015.²⁹⁰ Posledně jmenovaná však doposud nebyla vytvořena a samotná její realizace zůstává otázkou.²⁹¹

Podobně jako se *Zlatá šedesátá* věnovala Pavlu Juráčkovi, měla i *Šedá sedmdesátá* vycházet z díla, deníkových zápisků a osudu konkrétního umělce. Měl jím být spisovatel Jan Zábrana,²⁹² jemuž bylo v době tzv. normalizace znemožněno vydávat vlastní tvorbu. Od původního záměru se však inscenátoři odklonili a Zábranovy texty se staly jen jedním z mnoha materiálů, které během příprav coby inspirační zdroje nastudovali. Titul je tak plně autorským výstupem Jana Mikuláška a Dory Viceníkové.

Samotná inscenace je striktně rozdělena na dvě výrazně diferencované poloviny. V první z nich se ocitáme v čekárně blíže neurčeného úřadu.²⁹³ Před dobově typicky polstrovanými dveřmi, na něž se není možné doklepat a za nimiž je tušena kancelář, se scházejí občané. Silným podnětem nejen pro scénografické pojednání prostoru, ale pro samotnou koncepci celé této první poloviny, se stala již citovaná scéna úřadu z *Postavy k podpírání*. Mikulášek z Juráčkova díla

²⁸⁹ Jimž byl autor práce přítomen.

²⁹⁰ MIKULÁŠEK, Jan, ŠTĚDRŇ, Petr, VICENÍKOVÁ, Dora. *Výběrové řízení na funkci ředitele/ředitelky Divadla Na zábradlí aneb Tradice v novém*. Citováno z: http://kultura.praha.eu/public/40/52/f2/1489028_320822_Stedron_Program_DNz.pdf.

²⁹¹ Divadlo Na zábradlí k prosinci 2014 prozatím nepřineslo žádné informace o tom, zda bude titul skutečně realizován.

²⁹² Blížeji k osobnosti Jana Zábrany: <http://www.slovníkceskeliteratury.cz/showContent.jsp?docId=1166>.

²⁹³ Na zdi visí portrét Gustáva Husáka jako prezidenta, aby bylo zcela zřejmé, že časově je inscenace zasazena již do poloviny 70. let.

intertextuálně přebírá nejen zasazení do obdobného místa (srovnej obr. 44 a 45), ale cituje i situační stavbu této scény, kdy lidé spolu nemluví, pouze nedůvěřivě sledují jeden druhého, přitom je nikdo nevyzývá, aby do kanceláře skutečně vstoupili. Pracuje i s motivem konečného vtrhnutí do dveří, stejně jako zvonícího telefonu, na jehož druhé straně je neznámá osoba, s níž se baví jen jediný z čekajících občanů. V tomto smyslu je návaznost na *Zlatá šedesátá* a Pavla Juráčka mnohem větší, než by se na první pohled – už jen díky rozdílné koncepci těchto dvou inscenací – mohlo zdát.

S hereckým projevem Mikulášek pracuje na nonverbálním principu jednání, který ve značném rozsahu uplatnil již v inscenaci *Nenápadný půvab buržoazie*, a zde jej rozvíjí ještě ve větší míře. Kromě citoslovcí údivu, zděšení, radosti či opakovaného přitakávání při telefonickém rozhovoru („hm, aha“) nepadne ze strany herců v první polovině jediné slovo. Slovo jako takové je zprostředkováno pouze auditivní složkou zpravodajského a hudebního materiálu pouštěného ze záznamu. Stavba první poloviny je proto ryze situační, vychází z postupů němeého filmu i grotesky, ovšem s mnohem moderněji pojatým herectvím. Herci se vyjadřují především mimicky, gesticky a pohybově. Nejde tedy o inscenaci vycházející z dramatisace v tradičním smyslu psaného textu, a i proto dostala podtitul *Husákovo ticho*. První polovina sestávající z groteskně absurdních scén je samostatně pointována a uzavřena.

Médiium je včleněno v druhé polovině do první scény, kterou se budeme nyní podrobněji zabývat. Mohli bychom ji nazvat sekvencí jevištních obrazů. Podobně pevné zařazení do struktury inscenace pro jedinou ucelenou scénu měla i inscenace *Láska a peníze*. Zkušenosti z realizace tohoto titulu se tak překlenují nejen do *Doktora Fausta*, ale rovněž z hlediska struktury inscenačního tvaru i do zkoušek *Šedých sedmdesátých*. Scéna je věnována Olze Hepnarové, usvědčené vražedkyni a poslední popravené ženě v Československu.²⁹⁴ Volba z historického pohledu jediné

²⁹⁴ CÍLEK, Roman. *Olga Hepnarová: Zabíjela, protože neuměla žít*. 1. vyd. Praha : Nakladatelství XYZ, 2010. 312 s. ISBN 978-80-7388-338-6.

Od zavraždění lidí v roce 1973 uplynulo v roce 2013, kdy měla inscenace premiéru, 40 let. O případ se zajímají i jiní umělci. Ve stejném roce byla ohlášena výroba filmu nesoucího název *Já, Olga Hepnarová* v mezinárodní koprodukcí, premiéra je prozatím ohlášena na rok 2015. V roce 2009 byl natočen krátkometrážní dokument pod názvem *Všechno je sračka* (režie Tomáš Weinreb), v němž vystupuje Miroslav David, který s Hepnarovou zhruba půl roku žil.

reálné osoby (ve všech ostatních scénách herci představují blížeji neurčené občany československé společnosti), textově vycházející ze zdokumentovaných výpovědí a dopisů této ženy, a proto také jediné slovem prezentované scéně celé inscenace, na sebe strhává velkou pozornost. Tato volba má cílený kontroverzní záměr. Skrze monolog Hepnarové, v podání herečky Magdalény Sidonové, inscenátoři tematizují chronickou úzkost a celkový psychologický proces, který se v ní odehrává. Volba pečlivě zvážených hereckých prostředků, stavba monologu i celé scény však postavu Hepnarové neheroizuje, ani neobhájí a neztotožňuje se s jejím činem. Namísto jednoznačného obrazu vražedkyně ukazují tvůrci tuto ženu jako lidskou bytost se všemi jejími individuálními problémy. Inscenátoři celý případ nesoudí, spíše vznášejí otázku, co když přece jen byl psychický stav Hepnarové ovlivněn celospolečenskou situací, v níž žila. Toto zamyšlení se díky zvoleným nástrojům daří klást neotřelým způsobem. Současně dochází k formální srážce obou polovin, přičemž v nich funguje tematické zrcadlení

Oproti první polovině se proměnila jevištní stavba, čekárnu úřadu s lavicemi a velkými dveřmi nahradily tři bílé stěny (se čtvrtou, neviditelnou, otevřenou do hlediště). Představují jak celou Hepnarovou, tak v přeneseném smyslu unifikační normalizační doby. Zcela bílá barva scénografie, proti níž se rýsuje Sidonová v jednoduchém sytě černém kostýmku, byla zvolena právě pro dobrou viditelnost promítaného obrazu, pro nějž v tomto případě slouží jako projekční plocha. Technické zázemí pro osvětlovače a zvukaře, odkud se obsluhuje i projektor, je v Divadle Na zábradlí umístěno atypicky u stropu sálu, zhruba nad polovinou hlediště (odkud byl taktéž pořízen záznam).

Jan Mikulášek přinesl na uvedené zkoušky již předem vybraný materiál v digitální podobě, který na jeho pokyny ze zdroje v počítači promítal z takto dispozičně vymezeného prostoru jeden z techniků. Scéna byla z hlediska vedení herečky a jejího pohybu v mizanscéně nejdříve nazkoušena samostatně, včetně světelných předělů pomocí zatmívaček mezi částmi monologu (proto o scéně hovoříme jako o sekvenci). Médium bylo zapojováno až následně; Jan Mikulášek pomocí pokynů současně řídil činnost technika, který projekci upravoval vzhledem ke struktuře scény (i formátově vzhledem ke scénografii) a herectví samotnému, stejně jako mírně pozměňoval herecký projev Sidonové rovněž v interakci k projekci.

Herečka je nejdříve vystavena světelným změnám na stroboskopickém efektu, kdy se staví čelně a poté z profilu k hledišti, tzn. jako vězenkyně, které jsou tvořeny spisové fotky po zatčení. Poté jako první následuje projekce statického titulku (evokujícího protokol z psacího stroje) tohoto znění: „*Na chodník třídy Obránců míru vjela 10. července 1973 nákladním vozem Praga RN Olga Hepnarová (22) rychlostí 55 km/hod. Výsledkem bylo osm mrtvých a 12 zraněných.*“²⁹⁵ Projekce tak zasazuje scénu do konkrétního kontextu (obr. 46). Sidonová následně pronáší monolog sestávající z nepříjemných zážitků popisovaných Hepnarovou z domova, školy i veřejného prostoru, stejně jako první nepovedený pokus o sebevraždu: „*Já nenávidím lidi, zajímalo by mě, jaký asi bude můj vztah k nim později, chtěla bych, aby pro mě lidi nebyli (...) cítím nevyslovitelný odpor k většinu houfu lidí (...).*“²⁹⁶

V návaznosti na tuto část vybral Jan Mikulášek na podobně asociativním principu jako v případě *Doktor Faustus* nejrůznější skupinové fotografie školních tříd, pracovních portrétů, sportovních a gymnastických družstev, které technik pomocí softwaru zařadil za sebe, aby je bylo možné promítat jediným stiskem tlačítka. Významově byly spojeny s citovanou částí monologu a k jejich střihu docházelo na základě dechu Sidonové – technik v reálném čase reagoval na herecký projev, a čím rychlejší dech (projev úzkosti z davu) byl, tím rychleji jednotlivé fotografie promítal. Přestože tedy nešlo o primárně pohyblivý materiál, ale statické fotografie, tímto střihem, pomocí základního principu filmu (tedy dělených fotografických okének) mezi nimi docházelo k iluzi pohybu. Postava Hepnarové tak byla vystavena obrazům mnoha lidí. Tímto způsobem byl využit model projekce obrazu ze záznamu.

Do následné části monologu bylo zapojeno natáčení kamerou (rovněž umístěnou v technické kabině) a přenos snímaného obrazu v reálném čase. Sidonová pokračuje: „*(...) říkali o mně, že jsem taková divná, že nevědí, co mi je (...).*“²⁹⁷ Kamera byla zacílena na celou postavu herečky, která při pronášených slovech prováděla cvičební úkony. Obraz byl softwarem a nastavením projektoru rozmazán a rozzrněn na hranici viditelnosti, díky čemuž (a za pomoci zcela bílé scénografie, proti které se Sidonová jasně rýsovala) byl promítán v podobě hereččiny siluety. Současně byl několikanásobně zmnožen. Projekce byla kvůli viditelnosti umístěna

²⁹⁵ Citováno ze záznamu představení dne 1. 11. 2013

²⁹⁶ Tamtéž.

²⁹⁷ Tamtéž.

mírně nad úroveň herečky. Sidonová tak svým pohybem vykreslovala v reálném čase celou řadu svých zrcadlových obrazů, které se synchronně a simultánně objevovaly za ní na scéně. Efektem zmnožených, synchronně pohybujících se obrazů dosáhl Mikulášek významového odkazu ke spartakiádám, masovosti a stádnosti vůbec.

V rámci zkoušek jediného inscenačního tvaru, a dokonce v jediné ucelené scéně, tak spojil jak práci s modelem projekce ze záznamu, tak s modelem snímání a přenosu obrazu v reálném čase. Takovéto spojení a využití možností obou modelů v jediném divadelním díle lze nazvat *modelem hybridním*. Režisér docílil rovněž formální „srážky“ statických obrazů fotografií s dynamickým obrazem pohybující se herečky.

V další části monologu zkoušel Mikulášek znovu zapojovat projekci ze záznamu. Opět šlo o statické fotografie, tentokrát z vesnických zabijaček. Ty byly významově spojeny s koncem první poloviny inscenace, v níž dojde k „zabijačce“ – naporcování a sněžení dvouocasého lva, tzv. malého státního znaku. Mikulášek tyto fotografie s pomocí technika prokládal Ladovými obrazy a Sidonová se slovy „zaujala mně i myšlenka, že bych se mohla nějak dostat i ke střelné zbraní; jako první bych zastřelila rodiče a sestru“²⁹⁸ s gestem spojených prstů coby hlavně mířila na promítané obrazy, typické zástupce představy o podobě českého venkova. Na základě těchto „výstřelů“ technik opět prováděl jejich střih. V závěru scény za pronášenými slovy „já svou vinu doznávám (...) přiznáte svou vinu vy, lidé?“²⁹⁹ následuje druhý titulek (obr. 47): „*Za svůj čin byla Olga Hepnarová odsouzena k trestu smrti. Ten měl potvrdit Lubomír Štrougal, který dlouho otálel, protože se poprava měla odehrát během Roku ženy. 12. března 1975 byla v pankrácké věznicí v Praze poprava oběšením; stala se tak poslední ženou popravenou na území Československa.*“³⁰⁰ Za tímto titulkem Jan Mikulášek ještě při zkouškách navázal v úplném závěru scény poslední promítanou fotografií, policejním snímkem skutečné Hepnarové (profil, poloprofil a čelný záběr), která byla formátově rozšířena přes všechny tři vnitřní stěny scénografie.

²⁹⁸ Tamtéž.

²⁹⁹ Tamtéž.

³⁰⁰ Tamtéž.

V konečném premiérovém tvaru inscenace ³⁰¹ však bylo médium, až na oba citované titulky, oproti rozpracovanému zkuškovému stavu vyřazeno. Finální podoba začlenění tak pracuje pouze s modelem projekce ze záznamu, a to v mnohem menší míře, a díky své textové podobě se formálně nejvíce blíží inscenaci *Korespondence V+W*. Částečně se díky tomu proměnil i projev Magdalény Sidonové, kdy odpadla její gestická interakce s obrazem. Jan Mikulášek zdůvodnil tuto změnu v rozhovoru po brněnském představení takto: „*Získali jsme pocit, že je postavě Hepnarové tímto způsobem zasahováno do monologu zvenčí, a proto jsme to nakonec vyřadili.*“³⁰²

Mikuláškovu práci s hybridním modelem během zkoušek tak můžeme nazvat experimentem, pro který, alespoň v případě *Šedá sedmdesátá*, nakonec nenašel dostatečně silné režijně-dramaturgické odůvodnění a uplatnění. Zmíněný postup ukazuje Mikuláška i jako režiséra, který se nebojí velkých změn (i vzhledem k tomu, kolik úsilí dalo médium včlenit po technické stránce) v období zkoušek před blížící se premiérou. Použitá projekce tak konečnou podobu scény Olgy Hepnarové rámuje charakterem protokolárního spisu.

³⁰¹ Jak v případě záznamu premiéry, tak brněnského představení inscenace dne 4. listopadu 2013.

³⁰² Citováno z rozhovoru s Janem Mikuláškem, dne 4. listopadu 2013, Brno. Uloženo v archivu autora práce.

7. Závěr – charakteristické rysy práce Jana Mikuláška s filmovým médiem

Základním z charakteristických rysů práce Jana Mikuláška s filmovým médiem (v podobě digitálních pohyblivých obrazů) je naprostá samozřejmost, s jakou s ním nakládá coby s rovnocennou (byť z podstaty svébytnou) složkou divadelní inscenace. Vychází z režisérova původního zápalu pro filmové umění a časem získaného filmového „vidění“, které ve své tvorbě přinesl na divadelní jeviště skrze ekvivalenty filmových prostředků. Přímé zapojování filmového média bylo logickým vyústěním.

Nejedná se však o samozřejmost samoučelnou. Jak plyne z předchozích kapitol a analýz, Mikulášek se nedopouští přímého včleňování média ve všech svých dílech. Když se pro něj rozhodne, není jeho cílem oslnit diváky technickými efekty či za každou cenu šokovat. Každé použití vychází z individuálního, pečlivě připraveného režijně-dramaturgického záměru a většinou rovněž z Mikuláškovy autorské dramaturgie (ve spolupráci s dramaturgem), tedy velkého důrazu na text. Podle těchto faktorů se orientuje míra i způsob včlenění média do struktury inscenace. Pakliže i přes původní vytýčený záměr nakonec nenalezne během zkouškového procesu pro médium dostatečné režijně-dramaturgické opodstatnění, tak se jej dokáže vzdát či ho radikálně očesat, jako v případě *Šedých sedmdesátých*.

Spolurčující pro samotné zapojení je scénografické řešení prostoru Markem Cpinem, který jako druhý člen stálého tvůrčího dua přináší vlastní podíl nápadů. Většinou je tím, kdo filmový (digitální) materiál pro potřeby inscenace upravuje či nově jako kameraman natáčí. Díky absenci specializované divadelní profese pro práci s médiem a projekcí (výjimkou jsou externě přizvaní spolupracovníci v inscenacích *Zběsilost v srdci* a *1984*) se přibližuje (krom tvorby scény a kostýmů) i specifické pozici výtvarníka jevištního videoartu. S Mikuláškem hledají alternativy oproti konvenčnímu použití projekčního plátna zavěšeného v prostoru (*Herkules a Augiášův chlév*, *Gottland*) jeho integrací do zadního scénografického prospektu (velkoformátová projekce v *Královně Margot*) či okenního rámu (ve *Zlatých šedesátých*), často však plátno opouštějí zcela a jako projekční plochu používají vnitřní stěny interiérové místnosti (pro Cpina typické). Ty bývají barevně upravené pro dobrou viditelnost obrazu, jako např. sněžně bílá „cela“ Hepnarové (*Šedá*

šedesátá) či světlá předsazená část scénografie (*Doktor Faustus*), horizontálně členěné scény na horní obrazový a spodní „hrací“ jevištní prostor. Případně Cpinův návrh počítá s koláží obrazu promítanou přes celou scénu, herce a jevištní vybavení jako v *1984*. Zcela specifická je úprava kostýmu Jiřího Vyorálka pro projekci písmen v *Korespondenci V+W* (a použití jednoduchého principu videomappingu). Odlišnou výstupní periferií obrazu je televizní obrazovka počínaje titulem *Elementární částice* a pokračuje v inscenacích *Láska a peníze* a *Na Větrné hůrce*.

Mikuláškův přístup k používání filmového média se během jeho tvůrčí kariéry pochopitelně vyvíjí. Počátek práce na „velkých“ scénách znamená uplatňování v divadelní praxi nejrozšířenějšího a nejoblíbenějšího modelu projekce ze záznamu, který na dlouhou dobu jeho inscenacím vévodí – *Herkules a Augiášův chlév* (2004) až *Gottland* (2011).

Zlom přichází v roce 2011 s titulem *Láska a peníze* a poprvé použitým modelem snímání kamerou a přenosem obrazu v reálném čase, který následně rozvíjí v inscenaci *Doktor Faustus* (2012). Obrazy přitom nejsou v jeho tvorbě pouze promítány, ale ve všech případech i plně inscenovány. Sémantického propojení s ostatními složkami divadelní tvaru dosahuje Mikulášek při práci se záznamem zejména skrze dominantní a doplňující se principy své tvorby a těmi jsou zcizení, zkratka a ironie. Ironie je to krutá a nesmlouvavá (byť současně často absurdně vtipná, vyplývající z reality společenského kontextu), pramenící zřejmě z hlubokého zklamání společností, proti jejímž různým projevům se Mikulášek vymezuje.

Zcizení má vícero podob, užíváno je jak skrze komentář obsahu obrazu prostřednictvím postav uvaděčů/vypravěčů, médium samotné přitom funguje i jako zpětný komentář dění (*Herkules a Augiášův chlév*), tak obecně slovem (i hereckou akcí) nabourávajícímch iluzivní schopnosti obrazu (*1984*). V inscenaci *Zlatá šedesátá* herci svou přítomností a jednáním před plátnem neustále mění perspektivu vnímání obrazu, čímž režisér mimo jiné (i díky dnes běžně rozšířené možnosti si strukturovat nebo vybírat vlastní digitální obraz) zdůrazňuje, že s obrazem může být manipulativně a ideově nakládáno. Je to také překračování hranic místa a času, které na jeviště přináší záběry z městských ulic a továren, či krajinné celky v inscenaci *Na Větrné hůrce*. Významové zkratky je dosahováno např. ve scéně marných pokusů o zachycení vycházejícího a zapadajícího slunce v sekvenci ve *Zlatá šedesátá*, či

projekce záběrů veřejného stravování nebo potlesku z plenárního zasedání KSČ tamtéž.

Mikulášek hojně využívá možnosti modelu záznamu, tedy přebírat již existující materiál z filmového, či dokumentární a masmediálního (televizního, zpravodajsko-reklamního) kontextu na bázi intertextuálního propojení, čímž klade na diváky zvýšené intelektuální nároky. Jedná se o části děl *Postava k podpírání (Zlatá šedesátá*, kde Mikulášek tematizuje samotné filmařské řemeslo) a *Patrioten (Gottland)* nebo hudební videoklip *Wuthering Heights (Na Větrné hůrce)*. Ty jsou ovšem použity tak, že i bez jejich znalosti mohou diváci reagovat dosazováním vlastních významů či emočně. Tvůrčí vklad při práci s nimi, zejména pak s dokumentárními záběry, spočívá v režijně-dramaturgickém zasazování selektovaných sekvencí do nových významových rovin a v jejich stříhové úpravě (kombinaci rozdílných zdrojů nebo používání opakování záběrů smyčce). Obrazy tím získávají odlišný status. Výraznému diferencování od jejich původního smyslu dochází pomocí nově vytvořené auditivní složky, příkladem jsou některé sekvence promítané v inscenaci *Zlatá šedesátá* bez audio stopy, kterou nahrazují svým mluveným projevem herci (také *Gottland* nebo *Herkules a Augiášův chlév*). Dochází k montážní srážce významů obrazu a zvuku (tím se Mikulášek vymezuje proti tomu, jakou zaujímají pozici v původních zdrojích a funkci při utváření všednodenní reality) a aluzím na diskursivní, kulturní i historické souvislosti. V tom také nejvíce spočívá ironické hledisko, objevuje se zde současně i zkratka a zcizení. Druhou linii představuje autorsky natočený materiál pro potřeby inscenačního záměru jako v inscenaci *Na Větrné hůrce*.

Filmové médium většinou Mikulášek začleňuje v komplexním propojení s mizanscénou a hereckým jednáním, často na principu simultánní scénické montáže, což klade zvýšené nároky na herecký projev, ať už v interakci s obrazem (*Zlatá šedesátá*), či užíváním setu domácího kina jako běžného vybavení domácnosti (*Na Větrné hůrce*). Samostatným nárokem na herce je pak dvojitý mód (herecký a kameramanský) při uplatňování modelu snímání a projekce obrazu v reálném čase. Zapojení média skrze postavy pozorovatelů s ruční digitální kamerou v *Lásce a peníze* a široce v *Doktoru Faustovi* vyžaduje pečlivou koncepční přípravu pro herecké jednání i míru zvolených prostředků vzhledem ke schopnosti objektivu snímat i detailní mimické a gestické projevy (což umožňuje herecký projev zcivilnit).

Přítom herci, jako Robert Mikluš v hlavní mužské roli v *Doktoru Faustovi*, zůstávají stále ve větší distanci od publika a musí dbát na to, aby bylo jejich herectví dostatečně „čitelné“ i bez zprostředkujícího média.

Kamera je další z režijních možností, jak „vytahovat do popředí“ některé situace, vést pozornost diváků ke konkrétním momentům hereckého projevu a také upozorňovat na detaily mizanscény jinak z hlediska pouhým okem nerozpoznatelné. Dosahováno je toho pomocí pořizování dlouhých, nepřerušovaných záběrů spojených s pohybem v prostoru, jejichž vlastností je vnitrozáběrová montáž. Mikulášek kameru používá na pozorovatelském principu, který nabourává intimitu (prostřednictvím aranžmá však v některých případech paradoxně intimitu vytváří) a zcizuje. Herci jsou v mizanscéně díky snímání a projekci zdvojení (a přerámování) vlastním obrazem. K této simultánnosti vede Mikulášek cíleně diváky, kteří jsou konfrontováni s požadavkem permanentně rozdělené pozornosti k herci živému i medializovanému.

V posledním období vychází Mikulášek se Cpinem ze současných všednodenních trendů používání médií, které téměř na každém kroku spoluutvářejí naši každodenní realitu (zejména *Višňový sad* a *Na Větrné hůrce*). Upozorňují na čím dál oblíbenější tendenci pořizování home videa při nejrůznějších slavnostních příležitostech a používání faktu jejich existence jako argumentu (začleněno do hereckého jednání v inscenaci *Na Větrné hůrce* skrze motivy z běžného života), nahrazování skutečného venkovního prostředí pomocí digitálních obrazů – které Mikulášek opakovaným promítáním ve smyčce devaluje na úroveň spořiče obrazovky (a pojmenovává tak pravý charakter jejich používání v „reálném životě“ jako simulakrum, poukazuje také na vytváření falešně idylického dojmu). Tím také reflexivně zkoumá podstatu média samotného. Současnými trendy zaznamenávání obrazu (kamera umístěná za čelním sklem automobilu) se umělecký tandem inspiroval i při tvorbě prologu *Višňového sadu*. Při reagování na všednodenní užívání techniky a nahlížení její funkčnosti počítá režisér se zkušeností diváků, kteří jsou díky tomu schopni relativně snadno reagovat („přečíst“ význam) i dekonstruovat technický původ obrazu.

Mikulášek s filmovým médiem dále experimentuje, což prozatím vrcholí zkouškami inscenace *Šedá sedmdesátá* a zkoumáním možností hybridního modelu

(tedy kombinace formálních prostředků projekce ze záznamu a snímání a přenosu obrazu v reálném čase), který však nakonec neuplatnil v konečném inscenačním tvaru. Očividně prozatím necítí naplnění a stále hledá ekvivalenty již použitých principů či nové cesty, jak s digitálním filmovým médiem ve své tvorbě pracovat. I v roce 2014 uvedl titul *Cizinec*,³⁰³ který je dalším příkladem na filmové médium orientované práce (obr. 48). Sám ostatně v přiloženém rozhovoru uvádí, že na počátku zkoušení má vždy připraveno vícero nápadů jak s médiem nakládat, než se nakonec fakticky objeví ve finální inscenační podobě.

K úplnému naplnění těchto počátečních idejí při přípravě režijně-dramaturgického koncepce Mikuláškovi částečně brání jednak časový horizont faktických možností zkoušek přímo v divadelním prostoru,³⁰⁴ zejména však finanční možnosti českých divadel (bohužel většinou nejsou ochotna platit honorář specializovaným výtvarníkům či filmovým praktikům) a jejich technické vybavení, které bývá mnohdy značně limitující (Mikulášek v rozhovoru uvádí, že měl hybridní model připraven již pro inscenaci *Doktor Faustus*, techničtí pracovníci divadla mu však sdělili, že kvůli stavu vybavení jej nebude moci uplatnit). Limitující faktory vybízí ke zvýšené kreativitě práce a i přes jejich existenci se Mikuláškovi daří ve své divadelní tvorbě dosahovat umělecky suverénních intermediálních vztahů.

Jan Mikulášek s používáním filmového média nestojí osamoceně, naopak, jeho práce je součástí širšího trendu současného českého divadla, v němž se tyto tendence objevují v posledních letech velmi často. Nacházíme je napříč typologickému spektru (velká „kamenná“ divadla i malé scény komornějšího charakteru), objevují se v druhově různorodých inscenacích mnoha režisérů mladé a střední generace, byť třeba jen jako jednorázový pokus. Není naším cílem na tomto místě přinést výčet jmen a titulů. Zužme tento rozptyl konstatováním, že k opravdu pravidelné práci s médiem, z hlediska četnosti alespoň částečně přirovnatelné k tvorbě Jana Mikuláška, opakovaně přistupuje již menší okruh divadelníků. Konkrétně jmenujme trojici – režiséra Jiřího Havelku, výtvarníka Davida Vrbíka (ve spolupráci s Janem Nebeským) a režisérku Petru Tejnorovou.

³⁰³ CAMUS, Albert. *Cizinec*. Inscenace Divadla Na zábradlí, režie Jan Mikulášek. Premiéry 13. a 14. 6. 2014.

³⁰⁴ Reálný čas zkoušek činoherní inscenace se v českých profesionálních divadlech pohybuje v současnosti v průměru okolo jednoho a půl měsíce, v některých případech dokonce méně (i pouhé čtyři týdny).

Jiří Havelka je spojen primárně s Divadlem VOSTO5, kde spolu s kolektivem tvoří činoherně orientované inscenace, jakou je *Pérák*,³⁰⁵ kde pracoval s filmovým médiem jako scénickou projekcí zastupující různá prostředí a sloužící k bleskové změně místa, jen výjimečně médium zastupovalo i scénickou akci (situace spojené s hlavní postavou), nebylo však přímo propojené s hereckým jednáním (u Mikuláška je naopak toto propojení typické). Možnost srovnání se problematizuje tím, že Havelka jako vedoucí KALD DAMU má tendence od činohry tíhnout i k inscenacím druhově přesahovým, např. *Poslední trik Georgese Mélièse* v Divadle Drak,³⁰⁶ kde se inspiroval filmovými postupy jmenovaného tvůrce na divadle a zařadil i filmové projekce. V divadle La Fabrika nastudoval *Pěna dní*,³⁰⁷ pro kterou byla vytvořena scénografická konstrukce potažená plátnem ve tvaru naddimenzovaného polštáře, sloužící pro rozmanitou projekci. Pro Havelku je typické, že si k realizacím zve externí spolupracovníky, kteří filmy/video tvoří autorsky pro individuální potřeby inscenace.

Hudebník a light designer David Vrbík je primárně odpovědný za projekce použité v inscenacích *Král Lear*³⁰⁸ a *Eyolfek*³⁰⁹. Zde pracoval na základní úrovni s videomappingem (v Mikuláškově práci se objevuje pouze náznakově v *Korespondenci V+W*) a rovněž s intertextuálním přebíráním materiálu ze samostatných filmových děl (Trier – *Antikrist*, Bergman – *Hodina vlků*, jako doplnění intertextuálního vtipu „severské triády“ spolu s Ibsenem), a taktéž i autorsky vytvořenými sekvencemi (abstraktní grafické linky zastupující tekoucí vodu). Havelka i Vrbík vycházejí z možností modelu projekce obrazu ze záznamu, ve tvorbě však na rozdíl od Mikuláška neuplatňují model snímání obrazu a projekce v reálném čase.

Oba zmíněné modely naopak široce uplatňuje Petra Tejnorová (která experimentuje s nejen s digitálním filmovým médiem, ale i např. s možnostmi rozhlasu) a dokonce hybridně oba spojuje v inscenaci *My Funny Games*.³¹⁰ Přímé

³⁰⁵ CIHLÁŘ, Ondřej, HAVELKA, Jiří. *Pérák*. Inscenace divadla Vosto5, režie Jiří Havelka. Premiéra 16. 10. 2011.

³⁰⁶ HAVELKA, Jiří, ŠPALKOVÁ, Dominika. *Poslední trik Georgese Mélièse*. Inscenace Divadla Drak, režie Jiří Havelka. Premiéra 5. 10. 2013.

³⁰⁷ HAVELKA, Jiří, VIAN, Boris. *Pěna dní*. Inscenace divadla La Fabrika, režie Jiří Havelka. Premiéra 28. 11. 2012.

³⁰⁸ SHAKESPEARE, William. *Král Lear*. Inscenace Národního divadla, režie Jan Nebeský. Premiéra 10. 11. 2011.

³⁰⁹ IBSEN, Henrik. *Eyolfek*. Inscenace Divadla v Dlouhé, režie Jan Nebeský. Premiéra 23. 2. 2013.

³¹⁰ TEJNOROVÁ, Petra a kol. *My Funny Games*. Inscenace Divadla Disk, režie Petra Tejnorová. Premiéra 11. 6. 2011.

srovnání však opět není příliš možné, protože Tejnorová nejvíce pracuje s absolventskými ročníky KALD DAMU a opět překračuje činohru, např. projektem *EDGE*,³¹¹ kde používala projekci předtočených medailonků hlavních protagonistů, v titulu druhově rozkročeném mezi činohrou, storytellingem a pohybovým divadlem. Specifické místo zaujímá *LIFEshow*,³¹² jež je režisérkou a inscenačním týmem označována za interaktivní. Snaží se o propojení skrze technologii dvou kamer a dvou samostatných televizních obrazovek (opět na bázi hybridního modelu i se sekvencemi ze záznamu) a zkoumání možnosti „opouštění“ divadelního prostoru jako takového právě skrze mediální realitu. V inscenaci byly použity přímé přenosy z ulice prostřednictvím několika spolupracujících techniků s kamerami. Díky rozdílu v druzích divadla je porovnání projektů ryze experimentující Tejnorové s Mikuláškovou tvorbou prakticky nemožné.

Pokud bychom zůstali na půdě činohry (ve smyslu jejího tradičního chápání), tak Mikuláškoví mohou „konkurovat“ s modelem projekce ze záznamu Havelka i Vrbík, na bázi modelu snímání a přenosu obrazu v reálném čase, jehož nejvýznačnějším zástupcem je *Doktor Faustus*, však nemá Mikulášek v současném činoherním profesionálním divadle srovnání. Rovněž ani jeden ze tří zmíněných divadelních tvůrců se v četnosti nemůže rovnat Mikuláškově řadě třinácti titulů³¹³ přímo zapojujících filmové médium.

Na příkladu tvorby Jana Mikuláška jsme se zaměřili na českými teatrology dlouhodobě opomíjenou problematiku intermediálních vztahů divadla a filmu, v čemž spočívá hlavní přínos diplomové práce. Tyto vztahy nahlížíme jako samozřejmé a pro možnosti vyjadřovacích prostředků současného divadla jako jednoznačně obohacující. Na základě vyhodnocení odborné literatury k danému tématu, a zaměření se na teoretické okruhy s ním spojené, jsme v práci následně přistoupili ke kontextovým kapitolám, ozřejmujícím hlavní znaky tvorby a inspirace Jana Mikuláška – důvody, proč filmové médium do svých divadelních produkcí začleňuje. Podrobné analýzy na výše uvedeném základě cílily na technologické a sémantické zapojení média do inscenační struktury, spolu s možnostmi, které v sobě

³¹¹ TEJNOROVÁ, Petra a kol. *EDGE*. Inscenace Nové scény Národního divadla, režie Petra Tejnorová. Premiéra 19. 2. 2013.

³¹² TEJNOROVÁ, Petra a kol. *LIFEshow*. Inscenace Divadla Archa, režie Petra Tejnorová. Premiéra 18. 5. 2012.

³¹³ Stav k prosinci 2014.

nesou zvolené technologické modely. V závěru jsme shrnuli charakteristické rysy Mikuláškovy práce s filmovým médiem, díky nimž můžeme režiséra označit za svébytného divadelního tvůrce, který dokáže suverénně nakládat s jeho možnostmi, a přitom reflektovat narůstající úlohu různorodých druhů médií v našem životě. V samotném závěru podáváme stručný nástin případného kontextového zařazení Jana Mikuláška z hlediska daného tématu mezi ostatní současné české divadelní tvůrce. Závěrem můžeme konstatovat, že problematiku nelze chápat za uzavřenou nejen díky chybějícím pojednáním o ostatních divadelních tvůrcích, kteří pracují s filmovými či moderními technologickými médii, ale také chybějící specializované, jednoznačně aplikovatelné metodologii pro dané téma. Neopomenutelným důvodem je rovněž neustávající vývoj divadelní praxe v závislosti na rychle se proměňujícím (nejen) technologickém rozvoji celé společnosti.

8. Soupis literatury a pramenů.

LITERATURA

ARONSON, Arnold: The Dematerialization of the Stage. In ARONSON, Arnold (ed.). *The Disappearing Stage: Reflections on the 2011 Prague Quadrennial*. Praha : PQ, 2012. 99 s. ISBN 978-80-7008-283-6.

ARONSON, Arnold. *Pohled do propasti: eseje o scénografii*. Praha : Divadelní ústav, 2007. 263 s. ISBN 978-80-7008-214-0.

BOENISCH, Peter M. Aesthetic Art to Aesthetic Act: Theatre, Media, Intermedial Performance. In CHAPPLE, Freda, KATTENBELT, Chiel (ed.). *Intermediality in Theatre and Performance*. 2. vyd. Amsterdam, New York : Rodopi, 2006. s. 103–116. ISBN 978-90-420-1629-3.

BORDWELL, David, THOMPSONOVÁ, Kristin. *Umění filmu: úvod do studia formy a stylu*. 1. vyd. Praha : Nakladatelství Akademie múzických umění, 2011. 680 s. ISBN 978-80-7331-217-6.

BORDWELL, David, THOMPSONOVÁ, Kristin. *Dějiny filmu: přehled světové kinematografie*. 1. vyd. Praha : Akademie múzických umění, 2007. 827 s. ISBN 978-80-7331-091-2.

CÍLEK, Roman. *Olga Hepnarová: Zabíjela, protože neuměla žít*. 1. vyd. Praha : Nakladatelství XYZ, 2010. 312 s. ISBN 978-80-7388-338-6.

DIXON, Steve. *Digital Performance. A History of New Media in Theater, Dance, Performance Art, and Installation*. Cambridge, London : The MIT Press, 2007. 832 s. ISBN 13: 978-0-262-04235-2.

DVOŘÁK, Petr. Filmové médium v současných činoherních inscenacích. *Theatralia*, 2013, roč. 16, č. 1, s. 188–202. ISSN 1803-845X.

FISCHER-LICHTE, Erika. *Estetika performativity*. 1. vyd. Mníšek pod Brdy : Na konáři, 2011. 334 s. ISBN 978-80-904487-2-8.

GIESEKAM, Greg. *Staging the Screen. The Use of Film and Video in Theatre*. 1. vyd. Hampshire, New York : Palgrave Macmillan, 2007. 280 s. ISBN 13: 978-1-4039-1699-0.

GROSSMAN, Jan. *O kombinaci divadla a filmu*. In SVOBODA, Bohumil (ed.). *Laterna magika – sborník statí*. Praha : Filmový ústav, 1968. s. 31–97. ST-17-1378/68.

HAMES, Peter. *Československá nová vlna*. 1. vyd. Praha : KMa, 2008. 344 s. ISBN 978-80-7309-580-2.

CHAPPLE, Freda, KATTENBELT, Chiel (ed.). *Intermediality in Theatre and Performance*. 2. vyd. Amsterdam, New York : Rodopi, 2006. 266 s. ISBN 978-90-420-1629-3.

CHAPPLE, Freda, KATTENBELT, Chiel. Key Issues in Intermediality in Theatre and Performance. In CHAPPLE, Freda, KATTENBELT, Chiel (ed.). *Intermediality in Theatre and Performance*. 2. vyd. Amsterdam, New York : Rodopi, 2006. s. 11–25. ISBN 978-90-420-1629-3.

CHATMAN, Seymour. *Dohodnuté termíny: rétorika narativu ve fikci a filmu*. Olomouc : Univerzita Palackého, 2000. 259 s. ISBN 80-244-0175-4.

CHATMAN, Seymour. *Příběh a diskurs: narativní struktura v literatuře a filmu*. 1. vyd. Brno : Host, 2008. 328 s. ISBN 978-80-7294-260-2.

KATTENBELT, Chiel. Theatre as the art of performer and the stage of intermediality. In CHAPPLE, Freda, KATTENBELT, Chiel (ed.). *Intermediality in Theatre and Performance*. 2. vyd. Amsterdam, New York : Rodopi, 2006. s. 29–39. ISBN 978-90-420-1629-3.

KOŘENSKÝ, Jan. Intermedialita – intertextualita – multitextualita – hypertextualita? In KRAUSOVÁ, Lenka, SCHNEIDER, Jan (eds.). *Intermedialita: slovo – obraz – zvuk*. 1. vyd. Olomouc : Univerzita Palackého, 2008. s. 9–11. ISBN 978-80-244-2054-7.

LAVENDER, Andy. Mise en scène, hypermediacy and the sensorium. In CHAPPLE, Freda, KATTENBELT, Chiel (ed.). *Intermediality in Theatre and Performance*. 2. vyd. Amsterdam, New York : Rodopi, 2006. s. 55–66. ISBN 978-90-420-1629-3.

SCHNEIDER, Jan. Intermedialita: malá vstupní inventura. In KRAUSOVÁ, Lenka, SCHNEIDER, Jan (eds.). *Vybrané kapitoly z intermediality*. 1. vyd. Olomouc : Univerzita Palackého, 2008. s. 5–15. ISBN 978-80-244-2055-4.

LEHMANN, Hans-Thies. *Postdramatické divadlo*. Bratislava : Divadelný ústav Bratislava, 2007. 365 s. ISBN 978-80-88987-81-9.

MONACO, James. *Jak číst film: svět filmů, médií a multimédií*. 1. vyd. Praha : Albatros, 2004. 735 s. ISBN 978-80-00-01410-4.

PAVIS, Patrice. *Analyzing Performance*. Ann Arbor, Mich. : University of Michigan, 2003. 362 s. ISBN 047-2066897.

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

PAVIS, Patrice. *Dotazník na analýzu divadelních představení*. Slovenské divadlo 35, 1987, č. 2, s. 137–143. ISSN 0037-699X.

PAVLOVSKÝ, Petr (ed.). *Základní pojmy divadla: teatrologický slovník*. Praha : Nakladatelství Libri, Národní divadlo, 2004. 352 s. ISBN 80-7277-194-9.

PTÁČEK, Luboš (ed.). *Panorama českého filmu*. 1. vyd. Olomouc : Rubico, 2000. 514 s. ISBN 80-85839-54-7.

SZCZEPANIK, Petr. Intermedialita. *Cinepur*, 2002, č. 22, s. 56. ISSN 1213-516X.

VOSTRÝ, Jaroslav. *Režie je umění*. 2. vyd. Praha : Akademie múzických umění, Divadelní fakulta, 2009. 265 s. ISBN 978-80-7331-148-3.

ŽALMAN, Jan. *Umlčený film*. 1. vyd. Praha : KMa, 2008. 431 s. ISBN 978-80-7309-573-4.

Disertační, diplomové a bakalářské práce:

DVOŘÁK, Petr. *Použití filmového média jako složky divadelní inscenace v současném českém divadle*. Bakalářská práce, Filozofická fakulta UP Olomouc. Olomouc : Univerzita Palackého, 2012.

HEJDUKOVÁ, Hana. *Režijní tvorba Jana Mikuláška. Reflexe tvorby současného českého režiséra prostřednictvím analýz vybraných inscenací v Národním divadle moravskoslezském v Ostravě, Moravském divadle Olomouc a Národním divadle v Brně*. Diplomová práce, Filozofická fakulta UP Olomouc. Olomouc : Univerzita Palackého, 2008.

KOPECKÝ, Lukáš. *Režijní tvorba Jana Mikuláška v brněnském Divadle Reduta*. Bakalářská práce, Divadelní fakulta JAMU Brno. Brno : Janáčkova akademie múzických umění, 2012.

KOVÁČIKOVÁ, Katarína. *Marek Cpin*. Diplomová práce, Divadelní fakulta JAMU Brno. Brno : Janáčkova akademie múzických umění, 2013.

LORENCOVÁ, Petra. *Stylizované herectví v režii Jana Mikuláška*. Diplomová práce, Divadelní fakulta JAMU Brno. Brno : Janáčkova akademie múzických umění, 2011.

MENCLEROVÁ, Kateřina. *Gottland Gottland. Dvě cesty k jevištnímu tvaru*. Bakalářská práce, Divadelní fakulta JAMU Brno. Brno : Janáčkova akademie múzických umění, 2012.

MOČIČKA, Jiří. *Režisér Jan Mikulášek a jeho práce s hercem*. Bakalářská práce, Filozofická fakulta UP Olomouc. Olomouc : Univerzita Palackého, 2013.

MUSIALOVÁ, Adéla. *Zběsilost v srdci*. Bakalářská práce, Filozofická fakulta UP Olomouc. Olomouc : Univerzita Palackého, 2008.

PAPADOPULOSOVÁ, Christina. *Nedramatický text u Jana Mikuláška. Tři analýzy inscenací z Divadla Petra Bezruče*. Bakalářská práce, Filozofická fakulta MU Brno. Brno: Masarykova Univerzita, 2012.

SZCZEPANIK, Petr. *Filmy, které vidí vlastní vidění. Strategie intermediality a reflexivity v současné kinematografii*. Disertační práce, Filozofická fakulta MU Brno. Brno : Masarykova univerzita, 2002.

ŠEDO VÁ, Iveta. *Spolupráce scénografa Marka Cpina s režisérem Janem Mikuláškem na dramatizacích literárních textů s premiérou v letech 2009 – 2012*. Diplomová práce, Filozofická fakulta MU Brno. Brno : Masarykova univerzita, 2013.

PRAMENY

Audiovizuální záznamy představení

BRONTĚOVÁ, Emily, LJUBKOVÁ, Marta, MIKULÁŠEK, Jan: *Na Větrné hůrce*. [DVD]. Audiovizuální záznam představení inscenace Divadla Petra Bezruče z roku 2012. Délka 1 hod. 44 min. Záznam pořízen dne 30. 3. 2012. Uloženo v archivu divadla. Kopie uložena v osobním archivu autora práce.

DÜRRENMATT, Friedrich, MIKULÁŠEK, Jan, ŠPIČKOVÁ, Klára: *Herkules a Augiášův chlév*. [DVD]. Audiovizuální záznam představení inscenace Národního divadla moravskoslezského z roku 2004. Délka 1 hod. 54 min. Záznam pořízen dne 21. 2. 2004. Uloženo v archivu divadla. Kopie uložena v osobním archivu autora práce.

KELLY, Denis: *Láska a peníze*. [DVD]. Audiovizuální záznam představení inscenace Divadla v Dlouhé z roku 2011. Délka 1 hod. 35 min. Záznam pořízen dne 15. 11. 2011. Uloženo v archivu divadla. Kopie uložena v osobním archivu autora práce.

MANN, Thomas, MIKULÁŠEK, Jan, GREGOROVÁ Barbora: *Doktor Faustus*. [DVD]. Audiovizuální záznam představení inscenace Divadla Husy na provázku z roku 2012. Délka 1 hod. 58 min. Záznam pořízen dne 4. 4. 2012. Uloženo v archivu divadla. Kopie uložena v osobním archivu autora práce.

DUMAS, Alexandre st, MIKULÁŠEK, Jan, ŠPIČKOVÁ, Klára: *Královna Margot*. [DVD]. Audiovizuální záznam představení inscenace Národního divadla moravskoslezského z roku 2004. Délka 2 hod. 27 min. Záznam pořízen dne 7. 4. 2005. Uloženo v archivu divadla. Kopie uložena v osobním archivu autora práce.

MIKULÁŠEK, Jan, VICENÍKOVÁ, Dora: *Šedá sedmdesátá aneb Husákovo ticho*. [DVD]. Audiovizuální záznam představení inscenace Divadla Na zábradlí z roku 2013. Délka 1 hod. 34 min. Záznam pořízen dne 1. 11. 2013. Uloženo v archivu divadla. Kopie uložena v osobním archivu autora práce.

MIKULÁŠEK, Jan, VICENÍKOVÁ, Dora: *Zlatá šedesátá aneb Deník Pavla J.* [DVD]. Audiovizuální záznam představení inscenace Národního divadla Brno, scéna

Reduta z roku 2013. Délka 1 hod. 40 min. Záznam pořízen dne 6. 4. 2013. Uloženo v archivu divadla. Kopie uložena v osobním archivu autora práce.

ORWELL, George, MIKULÁŠEK, Jan: *1984*. [DVD]. Audiovizuální záznam představení inscenace Divadla Petra Bezruče z roku 2009. Délka 2 hod. 13 min. Záznam pořízen dne 5. 5. 2011. Uloženo v archivu divadla. Kopie uložena v osobním archivu autora práce.

SZCZYGIEŁ, Mariusz, MIKULÁŠEK, Jan, PIVOVAR, Marek: *Gottland*. [DVD]. Audiovizuální záznam představení inscenace Národního divadla moravskoslezského z roku 2011. Délka 2 hod. 5 min. Záznam pořízen dne 20. 1. 2011. Uloženo v archivu divadla. Kopie uložena v osobním archivu autora práce.

VICENÍKOVÁ, Dora: *Korespondence V+W*. [DVD]. Audiovizuální záznam představení inscenace Národního divadla Brno, scéna Reduta z roku 2010. Délka 2 hod. Záznam pořízen ze živého přenosu ze dne 28. 10. 2012 v Národním divadle v Praze. Kopie uložena v osobním archivu autora práce.

Divadelní programy

GREGOROVÁ, Barbora. *Doktor Faustus*. Divadelní program. Divadlo Husa na provázku, premiéra 4. 4. 2012. Brno : Divadlo Husa na provázku, 2012.

LJUBKOVÁ, Marta. *Na Větrné hůrce*. Divadelní program. Divadlo Petra Bezruče, premiéra 3. 2. 2012. Ostrava : Divadelní společnost Petra Bezruče, 2012.

LJUBKOVÁ, Marta. *Višňový sad* Divadelní program. Divadlo Husa na provázku, premiéra 16. 11. 2012. Brno : Divadlo Husa na provázku, 2012.

MILDEOVÁ, Zuzana. *1984*. Divadelní program. Divadlo Petra Bezruče, premiéra 21. 3. 2009. Ostrava : Divadelní společnost Petra Bezruče, 2009.

PIVOVAR, Marek. *Gottland*. Divadelní program. Národní divadlo moravskoslezské v Ostravě, premiéra 20. 1. 2011. Ostrava: Národní divadlo moravskoslezské, 2011.

SMEJKALOVÁ, Ilona. *Čtyři vraždy stačí, drahoušku*. Divadelní program. Divadlo Petra Bezruče, premiéra 18. 5. 2007. Ostrava : Divadelní společnost Petra Bezruče, 2007.

SMEJKALOVÁ, Ilona. *Zběsilost v srdci*. Divadelní program. Divadlo Petra Bezruče, premiéra 20. 10. 2006. Ostrava : Divadelní společnost Petra Bezruče, 2006.

ŠTĚDRONĚ, Petr. *Šedá sedmdesátá aneb Husákovo ticho*. Divadelní program. Divadlo Na zábradlí, premiéra 1. 11. 2013. Praha : Divadlo Na zábradlí, 2013.

VICENÍKOVÁ, Dora. *Zlatá šedesátá aneb Deník Pavla J*. Divadelní program. Divadlo Reduta, Národní divadlo Brno, premiéra 5. 4. 2013. Brno : Národní divadlo, 2013.

VICENÍKOVÁ, Dora. *Korespondence V+W*. Divadelní program. Divadlo Reduta, Národní divadlo Brno, premiéra 5. 11. 2010. Brno : Národní divadlo, 2010.

Drama:

ČECHOV, Anton Pavlovič. *Dramata*. 1. Vyd. Praha : KMa, 2008. 396 s. ISBN 978-80-7309-590-1.

Citované filmy:

BRIXI, Nenad, LIPSKÝ, Oldřich, MACOUREK, Miloš. *Čtyři vraždy stačí, drahoušku*. Režie Oldřich Lipský. Československo, 1970.

BUÑUEL, Luis, CARRIÈRE, Jean-Claude. *Nenápadný půvab buržoazie*. Režie Luis Buñuel. Francie, Itálie, Španělsko, 1972.

CHAPLIN, Charles. *Světla velkoměsta*. Režie Charles Chaplin, USA, 1931.

CHAPLIN, Charles. *Moderní doba*. Režie Charles Chaplin, USA, 1936

FELLINI Federico, FLAIANO Ennio, PINELLI, Tullio, RONDI, Brunello. *Sladký život*. Režie Federico Fellini. Itálie, Francie, 1960.

JURÁČEK, Pavel. *Postava k podpírání*. Režie Pavel Juráček, Jan Schmidt. Československo, 1963.

JURÁČEK, Pavel, SWIFT, Jonathan. *Případ pro začínajícího kata*. Režie Pavel Juráček. Československo, 1969.

LYNCH, David. *Zběsilost v srdci*. Režie David Lynch. USA, 1990.

LÜTZKENDORF, Felix, MAYRING, Philipp Lothar, RITTER, Karl. *Zlomená křídla*. Režie Karl Ritter. Německo, 1937.

VLČEK, František. *Fantom Morrisvillu*. Režie Bořivoj Zeman. Československo, 1966.

WEINREB, Tomáš. *Všechno je sračka*. Režie Tomáš Weinreb. Česká republika, 2009.

Knižní předlohy:

BRONTĚOVÁ, Emily. *Na větrné hůrce*. 1. vyd. Praha : Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1960. 270 s. (bez ISBN)

JURÁČEK, Pavel, LUKEŠ, Jan (ed.). *Deník : (1959-1974)*. 1. vyd. Praha : Národní filmový archiv, 2003. 1075 s. ISBN 80-7004-110-2.

MANN, Thomas. *Doktor Faustus. Život německého hudebního skladatele Adriana Leverkühna vyprávěný jeho přítelem*. Praha : Mladá fronta, 1986. 548 s. (bez ISBN)

MATĚJKA, Ladislav (ed.), VOSKOVEC, Jiří, WERICH, Jan. *Korespondence I*. 3. vyd. Praha : Akropolis, 2007. 352 s. ISBN 80-7304-075-1.

MATĚJKA, Ladislav (ed.), VOSKOVEC, Jiří, WERICH, Jan. *Korespondence II*. 2. vyd. Praha : Akropolis, 2007. 504 s. ISBN 978-80-7304-085-7.

MATĚJKA, Ladislav (ed.), VOSKOVEC, Jiří, WERICH, Jan. *Korespondence III*. 2. vyd. Praha : Akropolis, 2008. 512 s. ISBN 978-80-7304-093-2.

ORWELL, George. *1984*. Praha : Levné knihy, 2009. 261 s. ISBN 978-80-7309-808-7.

SZCZYGIEŁ, Mariusz. *Gottland*. 1. vyd. Praha : Dokořán, 2007. 222 s. ISBN 978-80-7363-142-0.

Odborná periodika:

Divadelní noviny. Anketa Divadelních novin. 2014, č. 18. 2014, č. 1. 2013, č. 1. 2012, č. 1. ISSN 1210-471X.

Svět a divadlo. Ceny Alfréda Radoka, anketa časopisu SAD. 2014, č. 1. 2013, č. 1. 2012, č. 1. 2011, č. 1. 2010, č. 1. ISSN 0862-7258.

Elektronické zdroje

Divadlo Petra Bezruče. Recenze [online]. [citováno 2006]. Dostupné z WWW: <http://www.bezrucy.cz/hra/zbesilost-v-srdci/#2_recenze> .

HORÁK, Oto. *Pavel Juráček prostřednictvím prózy* [online]. Cinepur: časopis pro moderní cinefily [citováno 12. 8. 2014]. Dostupné z WWW: <<http://cinepur.cz/article.php?article=2960>>.

KROČA, David. *Elementární částice (recenze)* [online]. Český rozhlas Vltava [citováno 4. 3. 2010]. Dostupné z WWW: <<http://www.rozhlas.cz/mozaika/recenze/zprava/elementarni-castice-recenze-702618>>.

MIKULÁŠEK, Jan, ŠTĚDRONĚ, Petr, VICENÍKOVÁ, Dora. *Výběrové řízení na funkci ředitele/ ředitelky Divadla Na zábradlí aneb Tradice v novém* [online]. [citováno 31. 3. 2013]. Dostupné z WWW:

http://kultura.praha.eu/public/40/52/f2/1489028_320822_Stedron_Program_DNz.pdf>.

PRVNÍ VEŘEJNOPRÁVNÍ. 25 ze šedesátých aneb Československá nová vlna [online]. [citováno 2008]. Dostupné z WWW: <<http://www.zlatasedesata.cz/o-projektu/>>.

SATKOVÁ, Naďa. *Leitmotivem inscenace 1984 je ruka. Představuje dotyk i jeho paměť.* – Rozhovor s Michalem Puhačem [online]. RozRazil Online [citováno 30. 5. 2009]. Dostupné z WWW: <<http://www.rozrazilonline.cz/clanky/173--Leitmotivem-inscenace-1984-je-ruka-Predstavuje-dotyk-i-jeho-pamet-Rozhovor-s-Michalem-Puhacem>>.

SVOZIL, Jan. Jan Zábřana [online]. Slovník české literatury po roce 1945 [citováno 31. 5. 2014]. Dostupné z WWW: <<http://www.slovníkceskeliteratury.cz/showContent.jsp?docId=1166>>.

Pořízené rozhovory

Rozhovor s Janem Mikuláškem, dne 12. 6. 2013, Brno. Uloženo v osobním archivu autora práce.

Rozhovor s Janem Mikuláškem, dne 4. 11. 2013, Brno. Uloženo v osobním archivu autora práce.

Rozhovor s Tomášem Sýkorou, dne 11. 7. 2014, Boskovice. Uloženo v osobním archivu autora práce.

9. Přílohy

9.1. PŘÍLOHA Č. 1

Jan Mikulášek o práci s médiem: „Zajímavé je, že všude toho mělo být mnohem víc, když si vzpomenu na záměry inscenací.“

Přepis rozhovoru s Janem Mikuláškem, 12. června 2013, Brno

Konverzace byla zahájena nejdříve představením tématu diplomové práce, poté již následoval rozhovor, jehož znění následuje. Autor práce k danému datu ještě nedisponoval většinou z uvedených audiovizuálních záznamů představení, rozhovor vedl na základě divácké zkušenosti ze živě zhlédnutých představení.

Petr Dvořák (PD): „Chtěl jsem svou práci směřovat na jednoho tvůrce a souvislou tvorbu. Průběžně v této souvislosti sleduji současné divadlo a za poslední zhruba čtyři roky jsem viděl patnáct vašich inscenací ... volba padla právě na vás.“

Jan Mikulášek (JM): „Můžu já začít otázkou? Zajímalo by mě, jestli jste viděl něco v české kotlině v tomto kontextu, jestli vás něco zaujalo, nebo strhlo?“

PD: (následovaly dojmy ze spolupráce Davida Vrbíka s Janem Nebeským, také inscenací Petry Tejnorové) „Myslím, že do jisté míry přicházejí inspirace z evropského kontextu. Řekl bych, že je to teď u nás trend. Jsou (výše uvedení, pozn.) lidé, kteří s tím umí pracovat výrazně – má to své jasné zastoupení v inscenaci, a pak divadelní spolky, které s tím také koketují, pomáhá jim to scénograficky, nebo si pro nějaký význam médium začlení...“

JM: „Na druhou stranu tím zůstane někdo úplně nedotčený.“

PD: „Spousta divadelníků na to kouká skrze prsty, řekl bych, o teoreticích nemluvě. Ale ty tendence tu jsou u střední a mladší generace, které s tím pracují. A díky tomu jsem se odrazil k práci tady v tomto kontextu, kdy jsem se snažil vymezit technologické způsoby používání. Jsou tu zajímavé věci, a přijde mi, že se to objevuje čím dál víc.“

JM: „A k tomu evropskému divadlu, jestli jste měl v poslední době možnost někde vidět něco, co by třeba bylo zásadně postavené na tom videu...“

PD: „Mám povědomí o nedávno uvedené opeře v Amsterdamu, *Il Turco in Italia* (pozn. režie David Hermann) a tam používali jednu z těch asi nejaktuálnějších tendencí, principy videomappingu a mají to přesně vypočítané na architektonické členění scény. Až skoro klasická jevištní stavba, s balkónem a patrem, kterou používali právě pro projekci na principu videomappingu. Obraz byl třeba vypočítán jenom na sloupy, které držely balkón, pracovalo se taky s tím, že se herec střídla se svou projektovanou podobou apod. Mě to baví, že divadelníci vycházejí z vizuálního umění a jsou s tím schopni pracovat v divadle. Taky to bývá dobře promyšlené a není to jenom samoučelná věc. Ne ve stylu: pojďme předvést nějakou technologii, která ale jinak nemá v inscenaci smysl. Tomu se celkem daří vyvarovat, ale určitě se

najdou výjimky. Koneckonců Vrbík se pokusil o něco podobného v Learovi, kdy pracovali s tím, jak je scéna architektonicky členěná...“

JM: „Ono to možná taky bude dost drahá záležitost, ta technologie...“

PD: „Minimálně k tomu bude potřeba software a člověka, který ví, jakým způsobem s tím pracovat. Pak pro samotné použití potřebujete počítač, projektor, ale asi ne o moc víc, než co běžně používáte v inscenacích třeba vy. Vytvořit to ale bude náročnější. Je to určitě jedna ze zajímavých možností...“

JM: „Když to vezmete k té technologii, na Nové scéně teď byly uvedeny Havlovy Antikódy. Viděl jsem z toho jen ukázkou, ale tam je to vlastně tak, že ten software reaguje přímo na pohyb herce, který žongluje s písmeny té projekce, takže to je už asi hodně složitá technologie.“

PD: „Ono se to dá někdy trochu obejít, když to tak řeknu. Viděl jsem Geisslers Hofcomoedianten s Láskou ke třem pomerančům, a to je na koleně udělaná věc. Z kartónových krabic si vyrobili scénu a jenom světelnou projekcí si „vytahovali“ na scéně jednotlivé herce nebo části těch bedýnek, a díky tomu vedli divákovu pozornost k jednotlivým hercům, situacím a nebo k tomu, kdy krabice vytvářely prostředí. Tomu se teprve přizpůsobuje projekce (pozn. funguje to souvztažně i naopak, světlu se podřizují herci i stavba situací, nazvěme to jako zdánlivý videomapping). Není to intuitivní, že by to reagovalo na pohyb nebo na představbu – soubor si s tím musí vyhrát. Což si myslím není složitá věc, navíc to uváděli v šapitó, kde se s tím zrovna běžně nepočítá, a nebyla tam úplná tma, kterou by v některých situacích potřebovali, ale přesto to fungovalo poměrně dobře. Chci tím říct, že někdy jde ten princip použít, a přitom nemít tak velkou technologickou základnu. ...Můžu se zeptat, jestli s tím (se zapojováním filmového média apod.) hodláte pokračovat i v nadcházejících projektech Na zábradlí?“

JM: „V obecné rovině určitě ano. Nás to, možná ještě víc Marka Cpina než mě, přitahuje. Ať už je to projekce čistě významová, nebo je součástí scénografie, tak myslím, že nás to pořád láká. Díky podmínkám v těch divadlech a málu času se to nikdy nedá dotáhnout úplně tam, kam chceme. Zajímavé je, že všude toho mělo být mnohem víc, když si vzpomenu na ty záměry inscenací. Takže když člověk cítí, že se ty možnosti úplně nevyčerpaly, tak má chuť znovu se k tomu vracet a zkoušet to z různých úhlů. Takže určitě ano, ale že bych řekl konkrétní titul nebo inscenaci... Teď třeba přemýšlím o těch sedmdesátých letech, ten fenomén televize v každé domácnosti, ta unifikovaná zábava, možná tam s tím půjde nějak pracovat výrazněji, ale konkrétně to asi zatím nemůžu uvést...“

PD: „Neviděl jsem vaše úplně nejstarší inscenace, když vezmu ty ostravské, např. Čtyři vraždy stačí, drahoušku, Sladký život... Logicky ale vycházím z toho, že jsou to původně filmová díla, takže si myslím – vy mi to buď potvrďte, nebo vyvrátíte – ale ta původní inspirace má asi hodně společného se sledováním filmů a inspirací už v těch konkrétních věcech, že?“

JM: „Ty motivace jsou dvojího druhu. První je ta moje posedlost – teď už ne tak silná – filmem. Já jsem původně chtěl studovat režii na FAMU, byl jsem na to připraven, pak z toho nějak sešlo, a bůhví jaká ta cesta ještě bude, ale film byl prostě

pro mě na první místě. A daleko za tím literatura a další. Byl jsem velkej fanoušek Davida Lynche, Felliniho a Antonioniho. Prostě jsem to hltal každý den a byl jsem tím posedlej. Ty filmy znám, mám je rád. Vždycky to byl nějaký výraz úcty k tomu filmu, zejména ta dramatizace. Pak je tam druhá rovina, řekněme dramaturgicko lomeno komerční, protože byl takovej booom na divadle těchto přepracování slavných filmů. To byl zase tlak od mnoha divadel, taková sázka na jistotu, že ten film je prověřenej. Já jsem byl možná ten, kterej se na to nejlíp chytal, protože ta láska k tomu filmu byla ve mně tak živá, že se to dařilo, to semínko, který chtělo vyklíčit, tak u mě se to fakt dařilo, nebylo třeba to vnutit... Ted' už jsem trochu opatrnější.“

PD: *„Takže Nenápadný půvab buržoazie je takový návrat...“*

JM: *„Je to návrat, ale už z jiného úhlu, kde jsem se snažil vyvarovat... Vlastně úplně se osvobodit od toho původního rámce filmu a vzít si nějaká témata, se kterými bude možné pracovat. A ne otrocky se držet toho filmového materiálu. V případě Sladkého života tam už nakročení možná bylo, ale myslím, že jsme si vzali příliš velký sousto. Možná tam chybělo nějaký jednoznačnější pojmenování toho, co ten Sladký život teď je. Klidně by se k tomu rád vrátil, ale strašný prachy stály práva, takže to by šlo jedině zase v nějakým obrovským baráku. A to nevím, no...“*

PD: *„V první vaší inscenaci, se kterou jsem se živě setkal, že tam pracujete s projekcí, byla 1984 u Bezručů. U těch starších věcí nevím, jestli už tam jste s tím pracoval, anebo jestli ta 1984 byla první. Ale hádám, že asi ne.“*

JM: *„Já mám pocit, že v Královně Margot, která bych řekl, že je starší určitě, tam byla. Takovej zase zasmyčkovanej zadní plán. Možná to bylo z nějakého dokumentu, plující žraloci. Taková trošku laciná asociace na ty vraždící se rody, ale myslím, že to fungovalo v té samotné scénografii. Takový barokní průhledy – okna, a za tím byla projekce těch žraloků. Myslím, že to mělo takové zvláštní napětí. To bylo možná poprvé, pokud se nepletu... Nevzpomenu si, ale myslím si, že to bylo první. Byla to jenom taková plocha, částečně významová, částečně scénografická.“*

PD: *„A pak nějaký titul, který byl mezi Královnou Margot a 1984, nebo až ta 1984?“*

JM: *„Jako kde ještě používalo video? Je možný že ne, no.“ (Jan Mikulášek v momentě rozhovoru zapomněl zmínit, že zcela první ještě před Královnou Margot byl Herkules a Augiášův chlív a v uváděném mezidobí ještě Zběsilost v srdci, pozn.)*

PD: *„Pak z těch novějších jsem neviděl shodou okolností brněnské, Elementární částice a To léto.“*

JM: *„Ne, ne. V Částicích je chvílička jen televize, jenom taková malinká, a to je všechno. To léto byl rychloprojekt, to je víceméně aranžovaný čtení. Tam taky není video.“*

PD: *„Úplně ve zkratce: vaši práci jsem si rozdělil na projekci ze záznamu a zástupce přímého přenosu, Láska a peníze a Doktor Faustus. V podstatě co vnímám jako divák, tak nejlepší použití toho prvního způsobu, už natočeného materiálu, jsou Zlatá*

šedesátá. Tam máte zařazených asi pět projekcí, které jsem si vypsal. Ted nevím – někteří tvůrci mají strašnou nechuť tyhle věci pitvat...“

JM: „Tak uvidíme, kam to povede...“

PD: „V podstatě u Korespondence V+W i Gottlandu, tam je to takové menší použití, kdy to filmové médium nebo video, zkrátka projekce, vlastně není natolik provázaná s těmi ostatními složkami. Kdybyste přistoupil k jiné variantě, tak by to teoreticky zase tolik nevadilo...“

JM: „Jasně ... V tom Eyolfkovi, jak jste říkal ten třetí plán, ta grafická...“

PD: „... v podstatě.“

JM: „...až jako spíše abstraktní věc.“

PD: „Ano. A pak tedy ty silnější intermediální tendence, kdy jsou ty složky natolik provázané, že odstraňovat je, tak by se ta věc rozpadla. Jako kdybyste odstranil kteroukoliv jinou důležitou složku. Můj pocit je, že v Korespondenci nebo Gottlandu jste to použil za nějakým s cílem dostat z toho nějaký význam, ale v podstatě to je jedna z dalších spíše...“

JM: „Doplňujících.“

PD: „Ne přímo doplňujících, ale ne úplně nejdůležitějších složek té inscenace. Jestli by se to takhle dalo říct, že to tak je, na rozdíl třeba od Fausta.“

JM: „Možná jedna výjimka je v 1984. Sice je to jenom vložená anketa, kdy se ptáme lidí na ulici, jak prožívali komunismus a jak to vidí dnes. Což je podobná situace, která se tam potom objevuje, když přichází hlavní postava do hospody a vyptává se na stejná témata. Tam mi to přijde, že se to tím může významově někam posunout, protože další odkazy na Čechy tam nejsou. To jediný mi možná přijde významově – nehodnotím to kladně ani záporně – ale myslím si víc významotvorný, nebo že to možná ovlivňuje celej nádech té inscenace, než tyhle ostatní, kdy skutečně myslím, že to video je jen doplňující parametr.“

PD: „Přiznám se, že když jsem viděl 1984 kdysi na Ost-ra-varu, tak mám pocit, že zrovna tahle projekce nějak zlobila a že nebylo úplně jasné, co se tam odehrává. Ze zvuku jsem pochopil, že tam byla nějaká anketa, ale kdybyste mi to teď nepřipomenul, tak bych si ani možná nevzpomněl...“

JM: „Je možný, že to nejelo. To je možná taky další důvod, proč se čeští tvůrci bojí používat video, protože těch kiksů, které se dějí běžně v českých divadlech, je dost. Takže podstoupit to riziko a použít to video, které tvoří zásadní motiv té inscenace, tak dáváte hlavu na špalek. Protože když to vypadne a je to na tom postavený, tak to je totální průser s prominutím, ta inscenace je prostě kompletně zničená. To na okraj.“

PD: „Úplně to chápu, protože v té naší věci jednu scénu postavili tak, že Jirka Suchý komunikoval – my jsme to s ním předtočili – sám se sebou na tom plátně, a já jsem to

pouštěl a vždycky se jenom modlil, aby se přesně tohle nestalo, protože projektor se přehříval a zlobil. Technologický aspekt není vždycky úplně vypočitatelný ... takže ta 1984.“

JM: *„To mělo takový v uvozovkách trošku sociologický přesah. A ještě byla projekce na začátku, kdy přicházejí lidi do sálu a na kameru jsme se ptali, jestli jim něco říká román 1984.“*

PD: *„A to byly autentické záběry.“*

JM: *„Byly autentický, dokumentární, od té doby mám pocit, že jsme to nepoužili...“*

PD: *„U Korespondence, tam je promítaná část dopisu na scénu. Kdybychom šahali do základního principu, tak teoreticky můžeme říct, že ten videomapping tam byl. Protože pan Vyorálek chodí vpředu s tím břichem a na tom břichu jsou jednotlivá písmena toho řádku. To mě strašně bavilo. Ale zase můžeme říct, že na tom to není primárně postavené.“*

JM: *„To byl takový pocit, že když je ta inscenace samozřejmě verbální, a korespondence – ta písmena a slova že se někde musí objevit. Ono to vlastně otvírá tu inscenaci a zavírá první část. Proto se tam objevují ta písmena, mezi nimi ten kontakt samozřejmě nebyl verbální. Proto jsme šáhli tady po tom, že to psané slovo se tam musí vizualizovat. Ale kdyby to tam nebylo, tak to samozřejmě tu inscenaci nikam nevychýlí...“*

PD: *„Já jsem to hrozně ocenil... U Gottlandu jsem nerozklíčoval, z čeho je použitá ta sekvence jídelny, stolů s tím jídlem. Předpokládám, že je převzatá.“*

JM: *„Nějaké to jídlo jak tam je? To už si ani já nevybavuju. Mám pocit, že jsou tam nějaké buřty, podle mě z nějakého natur-dokumentu. Tím, jak to byla jenom taková malá sekvence, tak si to nepamatuju.“*

PD: *“Bylo to hádám nějaké československé zpravodajství...“*

JM: *„Určitě něco takovýho a možná je to nějak jemně sestříhlý. Je to podobný, jak v tom Juráčkovi, ta reklama na Jednotu. Ty záběry na páry, co tam jí ty chlebičky.“*

PD: *„Mě to evokovalo právě Gottland, nejenom tou projekcí, ale skrze některé věci, na které tam poukazujete. Kdybych se přesunul k Větrné hůrce, to svatební video, které je použité, to bylo natáčeno kým?“*

JM: *„To jsme točili my. Myslím, že kameru držel Marek Cpin. Šlo právě o to, aby to nebyl profesionál, aby to bylo takový umolousaný.“*

PD: *„Prostě home video.“*

JM: *„Přesně tak.“*

PD: *„Evokovalo mi to prostory klubu u Bezručů.“*

JM: „*Byl to klub.*“

PD: „*Pak je tam ta Kate Bush, ty Bouřlivé výšiny. Kdybyste měl říct, proč jste to tam použil...*“

JM: „*To je čistě vtíp, to je jasný. Spíš si myslím, že zajímavější je to home video, protože jsme si říkali, že to jde nějak dohromady s tou scénografií. Takovou umolousanou, nevzhlednej interiér. A tady ty domácí videa – chtěli jsme s tím zase pracovat víc, ale jenom člověk mrkne a najednou je dva dny před premiérou. Většinou toho máme vymyšleného víc pro tu koncepci. Konkrétně natáčení scén přímo na jevišti a pak promítání v té televizi. Takže z toho tam zbylo vlastně hrozně málo a nedokážu posoudit, jestli je to dobře, nebo špatně. Ale plus je tam promítání krajiny v té televizi. Tak to mi přišlo takový hodně ironický, že ten románek je spojován s tou přírodou a tím vichrem, a dneska už je to prostě jenom v tý bedně.*“

PD: „*Je to vlastně jenom jako spořič.*“

JM: „*Ano. No a Kate Bush je prostě jenom vtípek.*“

PD: „*Pak je tam ještě jedna, to jsou ty hrající si děti.*“

JM: „*To je znovu ta souvislost s tím románem. To je zase něčí materiál, teď už nevím přesně koho, to dělal zase Marek Cpin. Je to zase domácí video, ale staré.*“

PD: „*Aha, takže to je něco z reálného života.*“

JM: „*Je, je. To jsou reálné děti někdy v osmdesátých letech, takže to souvisí s tou svatbou. Ta inscenace je trošku o tom, co se děje tady za téma idylickýma záběrama, které si pouštíme po dovolených, zveme si přátele a pouštíme jim to.*“

PD: „*To domácí video pak působí velmi absurdně v té situaci, když je to jakýsi důkaz – my jsme manželé... Přitom je to všechno jinak. U Višňového sadu, tam je vlastně ta úvodní projekce na scénu, že?*“

JM: „*To je projekce na scénu, obraz je malinko ořezaný.*“

PD: „*Já jsem si to interpretoval, že je to příjezd Raněvské na sídlo. Známemu to přišlo jako jízda chatařů někam po dálnici.*“

JM: „*Každá inscenace, i sebehloupější, je strojek na interpretace. To je náhoda, každopádně je to třeba zase správně, ale nebyl to záměr. Je to stoprocentně ta Raněvská a je to i proto, že jde o opravdu současnou interpretaci, aby ten kód či ten jazyk začal prostě okamžitě, aby netrvala ani vteřina nějakých rozpaků, o jaký styl půjde. Takže jako vstupní informace a nějaké naladění.*“

PD: „*Dopomáhá to i tomu posunu.*“

JM: „*A samozřejmě je to lehce ironický. Raněvská je jedna z těch velkých postav světových dramát a tady přijíždí a navigace ji navádí... Tak je to v tomto kontextu asi*

takový zesměšňující. Ale myslím, že my to video často takto používáme jako takového ironického ‚pomocníka‘ v tom našem vidění.“

PD: *„A opět je autorem Marek Cpin?“*

JM: *„Ano.“*

PD: *„Ted' bych se konečně dostal ke Zlatým šedesátým. Tam bych spíš od vás potřeboval pomoci, kdy jsem ne všechno rozklíčoval, z čeho to pochází. Děti a vojáci, to je konkrétní Juráčkův film, že?“*

JM: *„To je přímo Juráčkův krátký film, se kterým vyhrál všechny ty festivaly, a je to úplně úvodní sekvence. Postava k podpírání. Je to jediný materiál z jeho filmů, který tam používáme.“*

PD: *„Ta reklama na škodovku, německá, to mi přišlo podobně ironický jako ten jídelní stůl v Gottlandu...“*

JM: *„Tam to má ještě jeden rozměr, zase nezamýšlenej, ale odkazuje se přesně k jeho životu. Jak tam zní ta němčina, tam je známá epizoda v jeho životě, kdy ta jeho druhá žena emigrovala do Německa a unesla mu dceru. Kdo to ví, tak v té chvíli ta němčina a to auto tam vytváří hodně bolestnou náladu. Ale samozřejmě je to ironický. Asi to byla reklama vyrobená pro německej trh a je to kouzelný...“*

PD: *„Nedávno jsem viděl reklamu z 90. let na Felicii a ono se to moc nelišilo (smích obou). Věřím, že když jste takto podrobně seznamovali s kontextem Juráčkova života...“*

JM: *„Ten původní záměr je spojený s tou pasáží v textu, kdy on přichází pomalu k penězům a může si dovolit to auto. A zároveň i v těch reklamách je taková zvláštní nevinnost těch šedesátých let, ten jazyk těch reklam ještě není tak vybroušený, je to takový pomalý a občas takový naivní.“*

PD: *„To zapadající a vycházející slunce, které chytá někdo z herců, to je vytvořené, nebo také převzaté?“*

JM: *„Ted' přesně nevím. V plánu to bylo od začátku, že tahle sekvence tam bude, a dostali to jako zadání asi tři různí lidi. Ať už šéf techniky Jan Vrbka, který hledá videa i sám točí, pak Marek Cpin a nakonec ani nevím, kdo to přinesl. Ani nevím, jestli je to natočený. To bylo tak těsně před premiérou, kdy to konečně někdo dodal, že už jsem ani nepátral po tom, kdo to byl.“*

PD: *„Pak je tam to jídlo, o kterém jsme mluvili, že to má podobnou povahu jako Gottland a pak to poslední, to jsou záběry... To je něco ze zahraničí? To už si velmi špatně pamatuju.“*

JM: *„Tam je jedno zasedání ÚV, tam je ve smyčce detail na tleskající lidi, myslím, že je to jedno z ústředních zasedání ÚV KSČ, tuším, že na začátku 68. roku.“*

PD: „Tak moc děkuji za doplnění této sekvence a přesunul bych se k Faustovi. Upřímně jsem neviděl v našem divadelním kontextu činoherní inscenaci, která by takto pracovala s přímým přenosem. Která by to měla takto významově začleněné, mně jako divákovi to přijde výjimečné. Dal jsem si za cíl, že toto by měl být jeden z hlavních opěrných bodů toho, o čem chci psát. Jak vznikala koncepce?“

JM: „Člověk musí jít vstříc náhodě a štěstí. Impuls byl od Marka Cpina, chtěl vytvořit co nejdramatičtější kontrast mezi tou klasicistní scénou a něčím, co můžeme označit jako současný moderní přístup. Což ten živý přenos je, a tím jak se to promítá na tu scénu, tak vytváří zvláštní napětí mezi tím románem, který lze považovat za klasické a vlastně moderní a odkazuje se na Goetheho. Ale první impuls byl neurčitý a spíš scénografický. Pak ten nápad s tím, že natáčet bude d'ábel, vznikl v prvních čtrnácti dnech zkoušení. A díky Bohu za to, že nás to napadlo. Když jsme začali zkoušet, tak jsme měli pocit takové samoučelnosti: proč by se v tom někdo střídal, proč by se to mělo točit? A je fakt, že scénografové často tuhle významovou stránku neřeší. Estetická rovina je pro ně mnohdy mnohem výraznější a na režisérovi je, aby pro to našel nějaké funkční opodstatnění. A pak díky Bohu přišel tady ten nápad, kterej není úplně naše zásluha, ale ve chvíli, kdy jsme na to přišli, tak už jsme věděli, jak s tím pracovat. Je to ten d'ábel, ta nekonečná zvědavost v lidech, to šmíráctví, ten detail. Kam až daleko to může zajít, i v těch nejintimnějších momentech, kde už by nikdo neměl mít přístup, tak to oko nastupuje. Nakonec to zní strašně jednoduše, ale cesta k tomu byla klikatá.“

PD: „Takhle to na mě působilo v inscenaci *Láska a peníze*, kdy je to vlastně velmi intimní zpověď rodičů, kteří si nahlas pojmenují, jak to s tou dcerou bylo. A tam mi to tak přišlo. Kam až můžeme strčit člověku kameru do obličeje i v těch nejsoukromějších věcech. To je samozřejmě styčné, tady je to mnohem víc zapojeno do celého...“

JM: „Tam je to jenom jedna sekvence...“

PD: „Ale máte na tom postavenou celou tu scénu, která by byla strašně ochuzená, a muselo by to být asi řešeno jinak.“

JM: „Ona je vlastně i schválně neumětelsky aranžovaná v té *Dlouhé*, že plno situací se odehrává někde za židlema, někde tam, kde člověk nevidí, kde vidí jenom ta kamera.“

PD: „Přesně tak, to je ten prostředek, který to tomu divákovi umožní. Na tom je hodně zajímavý, že to divákovi umožňuje si vybírat, jestli bude sledovat živou akci na jevišti, nebo jestli bude koukat na obrazovku, na detail. Anebo jestli se snaží pojmout oba plány, protože ta akce přerámovaná tím živým přenosem. To je moc zajímavá možnost.“

...A v případě paní *Dvořákové* v *Lásce a peníze*, ta tam má dost svého prostoru, ta si může vybrat někoho v hledišti, i když primárně směřuje na hereckou dvojici.“

JM: „Tam je to malinko volnější i tím, že je to kratší sekvence, ještě ta souvislost s tím, že to natáčí ta jejich dcera... Ale nikdy se mi nestalo, že bych ji musel vyloženě připomínkovat jako kameramanku. Jako herečku ano, ale jako kameramanku ne (smích).“

PD: „U toho Fausta mi to přijde ještě posunuté, protože – když oni leží za tím piánem a mají v obličejích ten mikrofon, a přitom je to zase intimní scéna. Nebo to tetování těch motýlů, divák pojmá oba plány. Pro mě je to nejzajímavější použití, co jsem měl možnost vidět. Jak jste pro Fausta vybírali ty fotografie? Tam je tematizována první světová válka a je tam pálení těch fotografií. Jak se ten materiál vybíral?“

JM: „Proseděl jsem asi půl den na internetu a hledal jsem různé portréty, aby tam byla nálada, to se těžko říká...“

PD: „Jestli to měli být lidé konkrétně z období světové války, anebo to bylo podle toho, jak to na vás působilo...“

JM: „Jak to působilo. Jako nějaký zvláštní smutek. V těch portrétech, když jste se na díval, bylo něco mrtvolného. Ta doba, která už je dávno pryč. Ale vybíral jsem to čistě intuitivně. Žádný racionální klíč to nebyl.“

PD: „Ještě se zeptám, ta koncepce je tam pevná, já jsem to teda viděl krátce po premiéře a teď jsme si na to zajeli 28. května, kdy byla repríza, zhruba po roce jsem to viděl. Docházelo tam ke změnám.“

JM: „Velkým.“

PD: „A sáhlo to nějak více i do koncepce práce s kamerou?“

JM: „Vypadla tam jenom jedna sekvence, když v první části je sborový zpěv na verše Williama Blakea. Tam d'ábel listoval encyklopedií pravěku, to vypadlo, protože vypadl celý ten sbor, ale jinak ta kamera zůstala těmi škrty víceméně nedotčená.“

PD: „Jak velký prostor má herec pro vlastní rozhodnutí o pojetí záběru? Tam je čitelná jasná koncepce, které se musí držet, ale vlastně nikdy neudělá znovu totožný záběr.“

JM: „Funguje tam něco, co já nikdy nepochopím, a to je herecká fixace. Mají tak zažitý způsob nejen v jednání na jevišti, ale i když to vztáhnou na tu kameru. Viděl jsem několik repríz a viděl jsem tam jenom minimální rozdíl v tom úhlu nebo zoomování. Ještě tam byla výhoda, že kameru ovládá Tomáš Sýkora, který je velký fanoušek do technologií. Ho to hrozně bavilo a měl to připravený. Ale víceméně ve fázích zkoušek měl volnost. Kde měl jednoznačně udělat detail nebo sebrat celek, tak tam to měl nadiktovaný, tam se to velmi pevně zafixovalo. Takže tam nějaká improvizace vlastně...což si myslím, že by mohlo být koření, tak tam vlastně skoro ani není. Já jsem překvapený, jak je to fixovaný. To je dané tím darem u herců, který já v životě nepochopím. To je u nich úplně základní dovednost. Vím, že jednou nastalo, že nějak odešla ta kamera, na kterou to točil, nebo to mělo nějaké horší ostření a s tím je spojené i vyvážení expozice atd. Najednou tam, kde byl zvyklej na detail, tak se mu to rozmazalo a zpanikařil. To souvisí s tím, že ta inscenace byla najednou o čtvrtinu rozpadlá, nejistá. Teď herci samozřejmě vědí, že to nefunguje, i ten který to točí. Když se člověk spolehne na tu technologii, tak musí mít jistotu, že to fakt bude fungovat, protože jinak... Protože všechno divák vnímá jako záměr. Ty

panický záběry, který on tam tenkrát měl a bylo to celý rozmazaný, tak to vypadá jako náš záměr. To už nikdy nevysvětlíte, že je to chyba.“

PD: *„Tam se stalo i teď něco v té repríze, že na začátku nebyl ten záběr ostrý, jako by to ten projektor už nebyl schopen usvítit. Bralo to přenos z kamery, ale na začátku z toho byla jenom barevná šmouha. Seděl jsem v hledišti a říkal jsem si – to je taková škoda.“*

JM: *„To se mi báli asi říct, protože tohle ke mně nedošlo.“*

PD: *„Pak se to nějak probralo a dál fungovalo. Ale za začátku jsem si říkal, že jestli to vypadne, tak to bude hrozný. Divák, který to viděl poprvé, možná mohl mít dojem, že to tak má být. Já jsem ale věděl, jak to má zhruba vypadat, tak jsem na začátku jenom úpěl.“*

JM: *„Jenom si vzpomínám, že jsme to chtěli ještě komplikovanější. Ve Faustovi jsme chtěli mít místa, kde bude rozpor mezi tím, co vidíte dole a co nahoře. Chtěli jsme udělat takovou fikci nebo mystifikaci, že bychom předtočili některé sekvence, které točí ten ďábel, klidně třeba i na jevišti, a v určitých chvílích by se přepnulo mezi přenosem a záznamem. Herec by měl naučené pohyby, které by korespondovaly s předtočeným materiálem, a my bychom viděli tu stejnou scénu, ale v reálných kulisách, např. nějakého salonu. Tam by byly jenom statické figury, které by se nehýbaly, nebo by jednaly stejně, ale byly by v jiném prostředí. S tímhle jsme si chtěli hrát.“*

PD: *„To je moc zajímavá možnost.“*

JM: *„Prostě ve chvíli, kdy nás to napadlo, jsme byli nadšení. Vymysleli jsme si k tomu milion věcí a druhý den to přinesli na zkoušku. A bylo nám řečeno, že během toho představení – což si myslím, že je nesmysl, ale budiž – se nedá mezi těmi dvěma kanály přepínat. Nebo tam mají slabou kameru nebo nevím co.“*

PD: *„To si myslím, že určitě jde. V tom případě je asi potřeba použít dva projekty a dva nezávislé zdroje, jeden je kamera a jeden, z čeho promítám to předtočené.“*

JM: *„Což oni asi nemají.“*

PD: *Určitě to jde, ale lidi v tom vidí komplikaci. To je přesně to, co říkáte, že v divadle se tomu ne vždycky daří právě kvůli technice. Něco podobného, ale rozhodně ne v takovém měřítku, je Valmont v Redutě...“*

JM: *„To je snad jediné představení, které jsem za celou dobu v Redutě neviděl.“*

PD: *„Tam to má Špinar tak, že je to taky mystifikace. Na začátku má obrazovku na forbíně a promítá sekvence z příprav herců v šatně. Působí to jako autentický přímý přenos ze zákulisí, ale je to předtočené. Pak je zajímavý postup, kdy herce nasnímal už s celkovou scénografií a v kostýmech na jevišti, ale v jiných, anebo ve stejných situacích, ale trochu v jiné optice. Předznamenává tím třeba příchod herce na jeviště. Nebo vidíme nějakou situaci, ve které herec nějak jedná, a hned po ní je puštěna sekvence, ve které herec ve stejné situaci jedná trochu odlišně.“*

JM: „*No to jsou zajímavé možnosti.*“

PD: „*Myslím, že si to tam ořukával. Ve Valmontovi s tím sice nepracuje tak, jak jste to měl vymyšlené vy, že by se předtočený materiál střídal s živým přenosem, ale i tak to byl zajímavý způsob použití.*“

JM: „*V té chvíli to video může vytvořit i podtext, kterej jinak vytváří herec nebo hudba. Máte situaci rodinný večere, která je poklidná, ale v projekci je krvavá řež. Vizualizuje to, co ve filmu by bylo naznačeno stříhem. Tady by to šlo ve dvou plánech jako nějaký komentář, podtext nebo podvědomí těch lidí. Těch možností je dost.*“

PD: „*Jistě s tím pracuje někdo ještě jinak.*“

JM: „*Existuje ještě taková extrémní varianta, která klade otázku, kde končí divadlo a začíná čistě projekce. A to je plán, kterej se v německých inscenacích už ukázal, zatím ne důsledně v celé inscenaci, ale máte třeba domek nebo nějakou stěnu, za kterou nevidíte. V ní je nainstalovaná kamera, kde skutečně herci hrají, ale vám je znemožněno vidět herce v reálném čase. Nemáte žádnou jistotu, jak ta Schrödingerova kočka, že ti herci tam opravdu v tu chvíli jsou a hrajou. Popřípadě je to možné na chvíli poodkrýt a vy se přesvědčíte, že je to skutečně pravda. To už bude důsledné. Přijde mi to zajímavé, protože najednou už nevidíte živého herce. Je to ještě divadlo, nebo už není? Co teda utváří divadelní zážitek? Že herce vidím přes nějaké médium, je to ještě divadlo? Kromě toho, že to může být skvělá inscenace, tak to ještě může přinášet takovýchle věci.*“

PD: „*Takový ten floydovský aspekt, v případě Zdi, kdy si dělali srandu, že na druhou půlku mohli pustit playback a nemuseli hrát živě, protože nebyli vidět.*“

JM: „*Jasně.*“

PD: „*Ještě jsem viděl, to je taky otázka, do jaké míry můžeme mluvit o divadle, mexickou performerku Maldonado s americkým noirovým filmem, živou manipulací scén. Měla před sebou takový stoleček, na kterém měla plátno. Na to plátno byl horním projektorem promítán film. To plátno bylo snímáno zase kamerou a z ní šel výstup na další projektor na hlavní plátno. Pomocí různých materiálů nebo hry rukou, barevných papírů namísto nahrazovaly filtrů, nebo díky tomu že ten film byl černobílý, vložila svou ruku do snímaného prostoru. Kamera ve filmu jela kolem hlavy figuríny a tím, že tam vložila svou ruku, tak hlava figuríny získala tělovou barvu. Nebo fixou k tomu dopisovala vlastní komentář, šipkama vedla pozornost diváka k určitým bodům v obraze. A zase nastává otázka, jestli sledovat jen tu projekci, nebo koukat na ni, jak to vytváří. Co to je, je to film, performance, nebo divadlo? Samozřejmě je to všechno. Je tam zvláštní napětí. A v momentě, kdy si člověk zvykne, že takto je to vytvářeno, prvních 15-20 minut filmu a začne pohodlnět, tak to zastavila, vzala si mikrofon, a vystříhla tanečně-hudební číslo aby ukázala – hele, to se nedělá samo, já jsem tu, živej člověk, a dělám to já. Nemělo to význam k tomu filmu, ale pro divákovo vytržení. Ale to už se nebavíme o činohře, spíš o mediální performance.*“

JM: „*Zajímalo by mě, jestli za padesát let slovo činohra bude ještě existovat.*“

PD: *„To je otázka. Ale když si to vezmete, tak některé divadelní konvence přežívají staletí a pořád jsou do nějaké míry živé v aktuálním divadle. Které mám pocit, se brání aktualizacím posunům.“*

JM: *„Já myslím, že ten tlak, který bude přicházet z mnoha stran, už nevydrží. Že bude změna. Tady za těch čtyřicet let zakonzervovaného stavu je to teď ještě dojezd toho všeho. Ale pak myslím, že se to změní.“*

9.2. PŘÍLOHA č. 2

Soupis inscenací Jana Mikuláška zapojujících filmové médium formou přímé kombinace. Chronologicky:

2004

DÜRRENMATT, Friedrich, MIKULÁŠEK, Jan, ŠPIČKOVÁ, Klára. *Herkules a Augiášův chlév*. Inscenace Národního divadla moravskoslezského, režie Jan Mikulášek. Premiéra 21. 2. 2004.

2005

DUMAS, Alexandre st., MIKULÁŠEK, Jan, ŠPIČKOVÁ, Klára. *Královna Margot*. Inscenace Národního divadla moravskoslezského, režie Jan Mikulášek. Premiéra 2. 4. 2005.

2006

GIFFORD, Barry, JIRMANOVÁ, Daniela, MIKULÁŠEK, Jan. *Zběsilost v srdci*. Inscenace Divadla Petra Bezruče, režie Jan Mikulášek. Premiéra 20. 10. 2006.

2009

ORWELL, George, MIKULÁŠEK, Jan. *1984*. Inscenace Divadla Petra Bezruče, režie Jan Mikulášek. Premiéra 21. 3. 2009.

2010

HOUELLEBECQ, Michel, MIKULÁŠEK, Jan, VICENÍKOVÁ, Dora. *Elementární částice*. Inscenace Národního divadla Brno, scéna Reduta, režie Jan Mikulášek. Premiéra 26. 2. 2010.

VICENÍKOVÁ, Dora: *Korespondence V+W*. Inscenace Národního divadla Brno, režie Jan Mikulášek. Premiéra 5. 11. 2010.

2011

KELLY, Denis. *Láska a peníze*. Inscenace Divadla v Dlouhé, režie Jan Mikulášek. Premiéra 16. 11. 2011.

2012

BRONTĚOVÁ, Emily, LJUBKOVÁ, Marta, MIKULÁŠEK, Jan. *Na Větrné hůrce*. Inscenace Divadla Petra Bezruče, režie Jan Mikulášek. Premiéra 3. 2. 2012.

MANN, Thomas, MIKULÁŠEK, Jan, GREGOROVÁ Barbora. *Doktor Faustus*. Inscenace Divadla Husa na provázku, režie Jan Mikulášek. Premiéra 4. 4. 2012.

ČECHOV, Anton Pavlovič. *Višňový sad*. Inscenace Divadla Husa na provázku, režie Jan Mikulášek. Premiéra 16. 11. 2012.

2013

MIKULÁŠEK, Jan, VICENÍKOVÁ, Dora. *Zlatá šedesátá aneb Deník Pavla J*. Inscenace Národního divadla Brno, Divadla Reduta, režie Jan Mikulášek. Premiéra 5. 4. 2013.

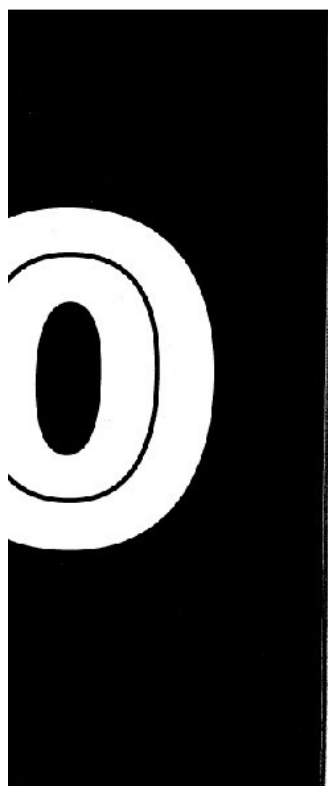
MIKULÁŠEK, Jan, VICENÍKOVÁ, Dora. *Šedá sedmdesátá aneb Husákovo ticho*. Inscenace Divadla Na zábradlí Praha, režie Jan Mikulášek. Premiéra 1. 11. 2013.

2014

CAMUS, Albert. *Cizinec aneb Člověk je tak jako tak vždycky trochu vinen*. Inscenace Divadla Na zábradlí Praha, režie Jan Mikulášek. Premiéry 13. a 14. června 2014.

9.3. PŘÍLOHA č. 3.

Divadelní programy k inscenacím v hlavní analytické části



ZLATÁ ŠEDESÁTÁ

ANEB DENÍK PAVLA J.

Text: Pavel Juráček - Deník
Režie: Jan Mikulášek
Dramatizace: Dora Viceníková a Jan Mikulášek
Dramaturgie: Dora Viceníková
Scéna a kostýmy: Marek Čepin
Výběr hudby: Jan Mikulášek

Obsazení:
Petra Bučková
Gabriela Mikulková
Jan Hájek
Jiří Vyoralék
Josef Polášek

ZLATÁ ŠEDESÁTÁ ANEB DENÍK PAVLA J. | 3

Představení řídí: Markéta Vítková
Vedoucí scénického provozu Divadla Reduta: Jan Vrbka
Světla: Pavel Autrata, Jan Novotný, Tomáš Rohleder
Zvuk: Stanislav Mitana, Jiří Pochvalovský
Jevištní stavba: Vladislav Rohánek, Jan Vašák, Ondřej Karlík, Milan Haris
Rekvizity: Radka Myslivcová
Masky a účesy: Vlasta Žďárská, Soňa Klementová, Alice Slatinová
Garderoba: Vendula Cetlová
Vedoucí výroby: Jaroslav Peterka
Provozně-výrobní náměstek: Jan Petr

Dekorace, kostýmy a rekvizity vyrobily dílny Národního divadla Brno vedené mistry Milanem Janíčkem, Pavlem Suchým, Michaelou Savovou, Alenou Rubešovou, Radkou Uradníkovou, Miroslavou Dolívkovou a Jiřinou Klocovou.

Nositel autorských práv k dílu zastupuje DILIA, divadelní, literární a audiovizuální agentura, Krátkého 1, Praha 9, o. s.

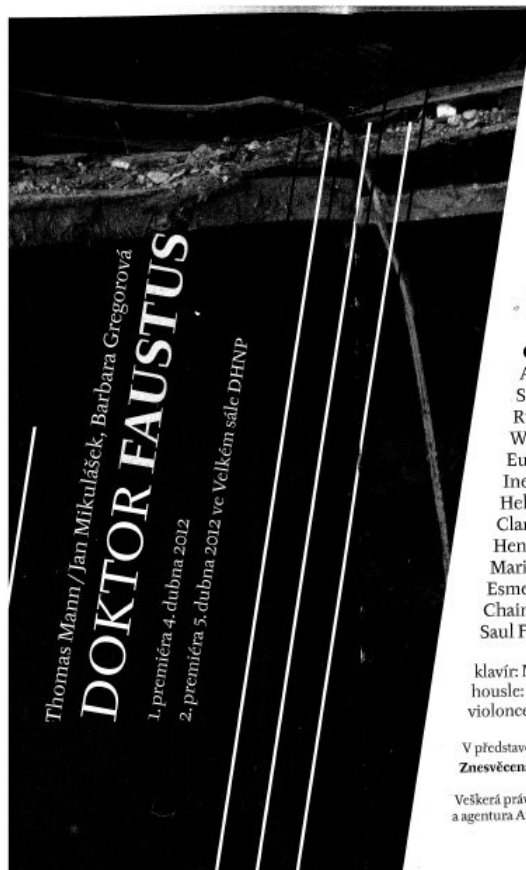
ČESKÁ PREMIÉRA 5. DUBNA 2013 V DIVADLE REDUTA

4 | ZLATÁ ŠEDESÁTÁ ANEB DENÍK PAVLA J.

autorka emily brontëová
dramatizace jan mikulášek a marta ljubková
režie a výběr hudby jan mikulášek / úprava marek cpin
dramaturgie marta ljubková

kateřina earnshawová — sylvie krupanská
kateřina lintonová, její dcera — sylvie krupanská
heathcliff, nalezenec — tomáš dastlík
hindley earnshaw, kateřinin bratr — lukáš melník
haretton earnshaw, jeho syn — lukáš melník
edgar linton — ondřej brett
isabela lintonová, později heathcliffová, jeho sestra — tereza vilišová
linton heathcliff, syn isabely a heathcliffa — ondřej brett
nelly, služebná na hůrce — kateřina krejčí
kenneth, rodinný lékař — dušan urban

premiéra 3. února 2012 v divadle petra bezruče



Překlad: Hanuš Karlach
Dramatizace: Jan Mikulášek, Barbara Gregorová
Režie: Jan Mikulášek
Výprava: Marek Cpin
Hudba: Petr Hromádka
Dramaturgie: Barbara Gregorová
Asistent režie: Martin Macháček, Tereza Říhová
Asistent dramaturgie: Šimon Peták, Simon Petre

Obsazení:

Adrian Leverkühn, skladatel	Robert Mikluš
Serenus Zeitblom, jeho přítel, učitel	Jan Kolařík
Rudolf Scherdtfefer, jeho přítel, houslista	Ondřej Jiráček
Wendell Kretzschmar, jeho učitel hudby	Pavel Zatloukal
Eugenie Roddová, vdova po senátorovi z Brém	Ivana Hloužková
Ines Roddová, její starší dcera	Eva Vrbková nebo Petra Bučková j. h.
Helmut Institoris, Inesin manžel, historik umění	Milan Holenda
Clarissa, její mladší dcera	Anežka Kubátová
Henri Leroy, Clarissin snoubenec	Martin Donutil
Marie Godcauová, scénografka, Adrianova láska;	
Esmeralda, prostitutka	Gabriela Štefanová
Chaim Breisacher, doktor	Vladimír Hauser
Saul Fitelberg, hudební agent; Dábel	Tomáš Sýkora

klavír: Martin Jakubíček/Monika Jakubíčková
housle: Lukáš Mik/ Jan Bělohávek
violoncello: Josef Klíč/Johana Kučerová

V představení je zhudebněna báseň Williama Blakea:
Znesvěcená svatyně / překlad Otto František Babler Jaroslav Skalický

Veškerá práva k inscenaci zastupuje Dilia, literární a divadelní agentura - www.dilia.cz
a agentura Aura-Pont, literární a divadelní agentura - www.aura-pont.cz.

ŠEDÁ SEDMDESÁTÁ

REŽIE JAN MIKULÁŠEK **KONCEPCE** JAN MIKULÁŠEK A DORA VICENÍKOVÁ

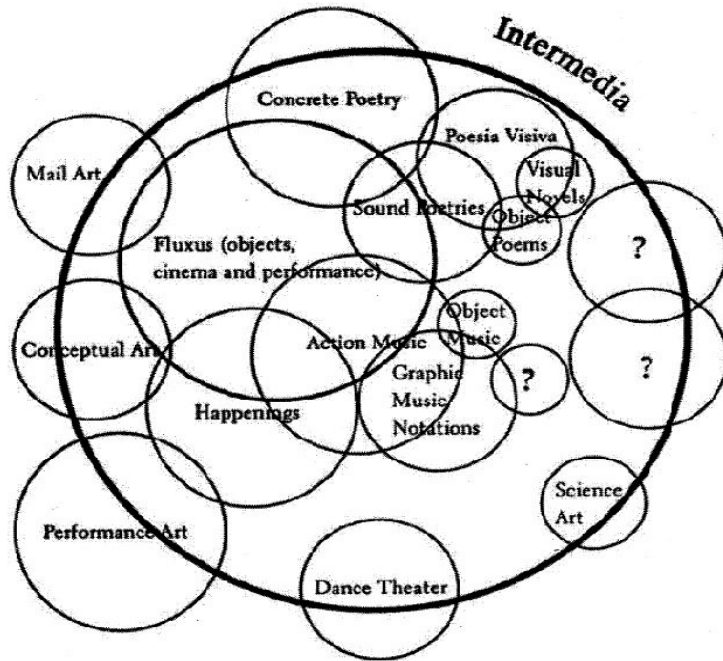
DRAMATURGIE DORA VICENÍKOVÁ **SCÉNA A KOSTÝMY** MAREK CPIN

VÝBĚR HUDBY JAN MIKULÁŠEK

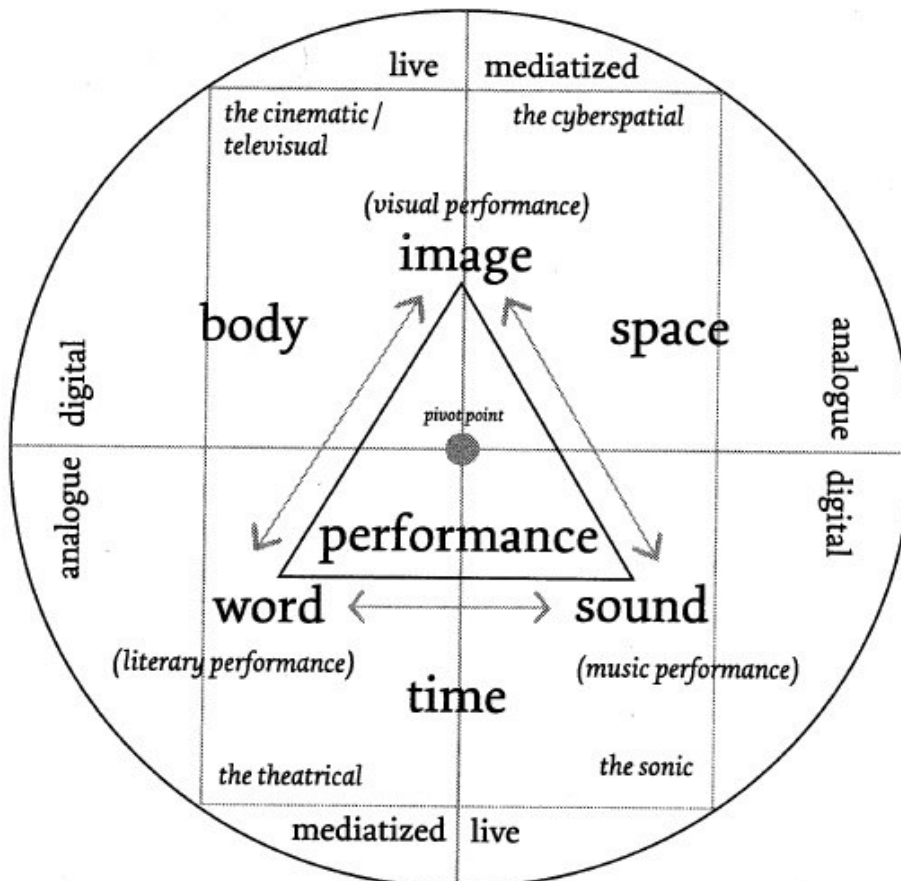
OBSAZENÍ MARIE SPURNÁ MAGDALÉNA SIDONOVÁ KRISTINA BERANOVÁ
LEOŠ NOHA PETR JENIŠTA STANISLAV MAJER MILOSLAV KÖNIG IVAN LUPTÁK

PREMIÉRA 1. LISTOPADU 2013 V DIVADLE NA ZÁBRADLÍ

9.4. PŘÍLOHA č. 4. – Obrazová příloha (odpovídá kvalitě pořizovaných záznamů představení)



Obr. č. 1. Higginsova grafická představa intermédií (2001)



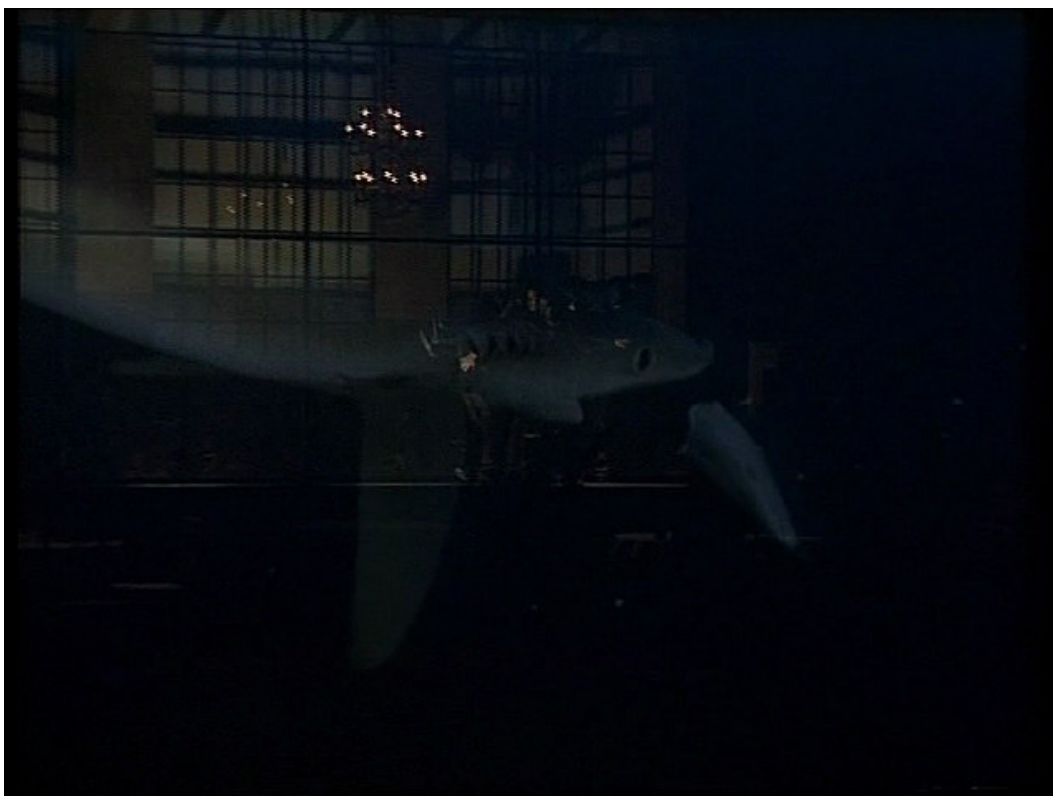
Obr. č. 2. Graf Intermediality in theater and performance. Chapple, Kattenbelt (2007)



Obr. č. 3. *Herkules a Augiášův chlév*. Prolog. Sekvence vloženy do záznamu představení tech. personálem jako obraz v obraze/dvojexpozice (vlevo) – použitá kamera nesnímala plátno (nahore) celé, díky zhoršené kvalitě záznamu také nebyl obraz jeviště dostatečně rozeznatelný.



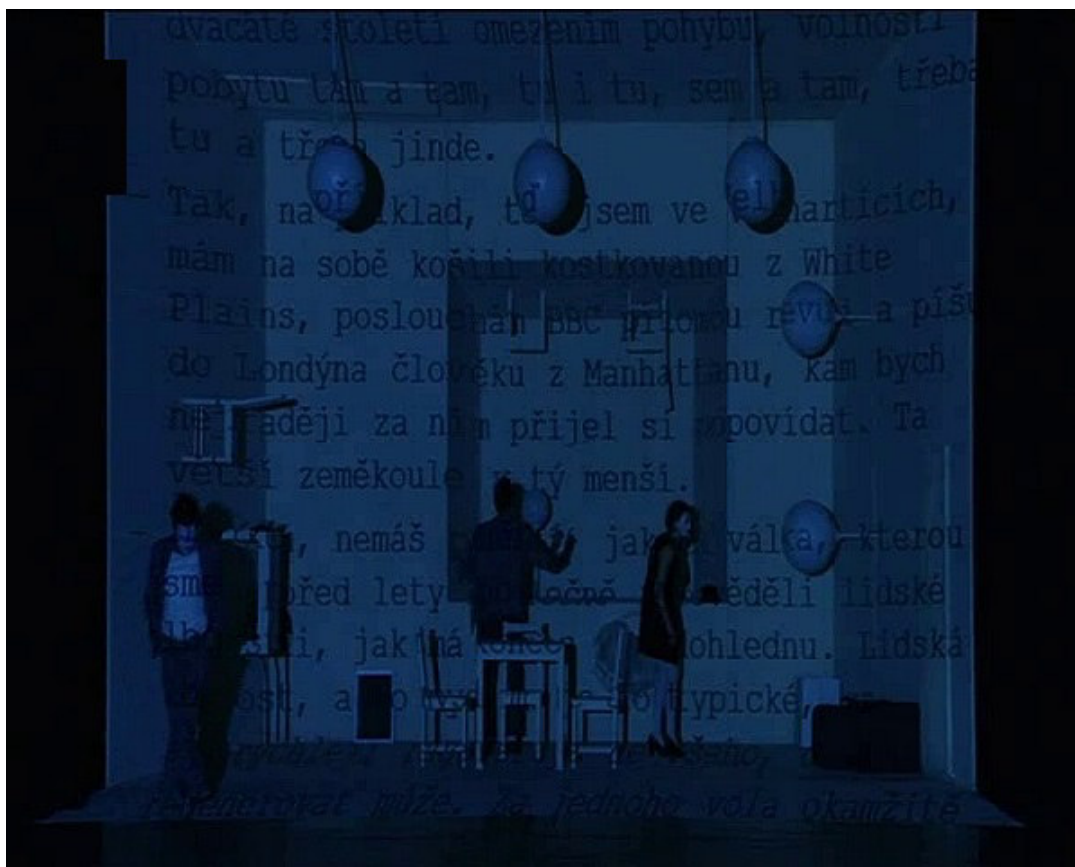
Obr. č. 4. *Herkules a Augiášův chlév*. Scéna Augiášova agitačního proslovu.



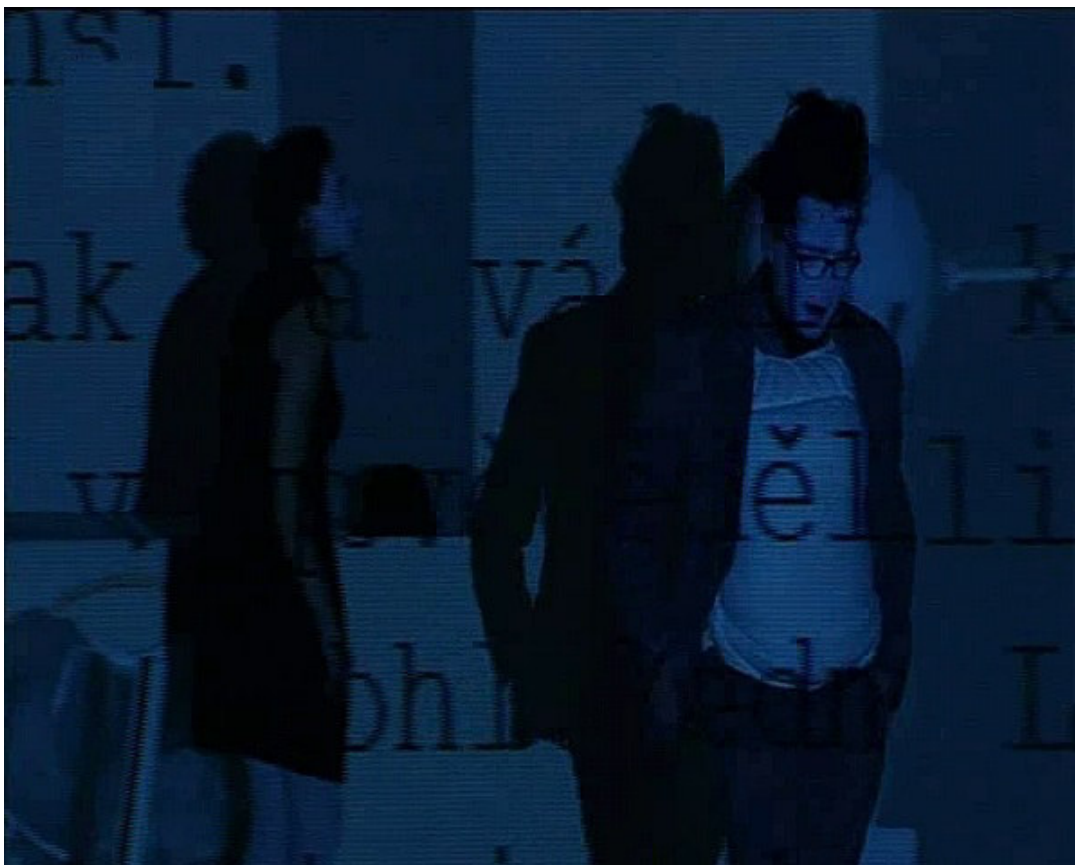
Obr. č. 5. *Královna Margot*. Obraz žraloka také vložen do záznamu představení postprodukčně. Na jevišti byl promítán na zadním prospektu (v pozadí), z kvality záznamu opět nerozeznatelný .



Obr. č. 6. *Elementární částice*. Výstup obrazu ze záznamu na malou televizní obrazovku (ukázka).



Obr. č. 7. *Korespondence V+W*. Přední projekce na stěny scénografie - první scéna po prologu.



Obr. č. 8. *Korespondence V+W*. Interakce herce s promítaným obrazem v prostoru (v popředí) – základní princip videomappingu.



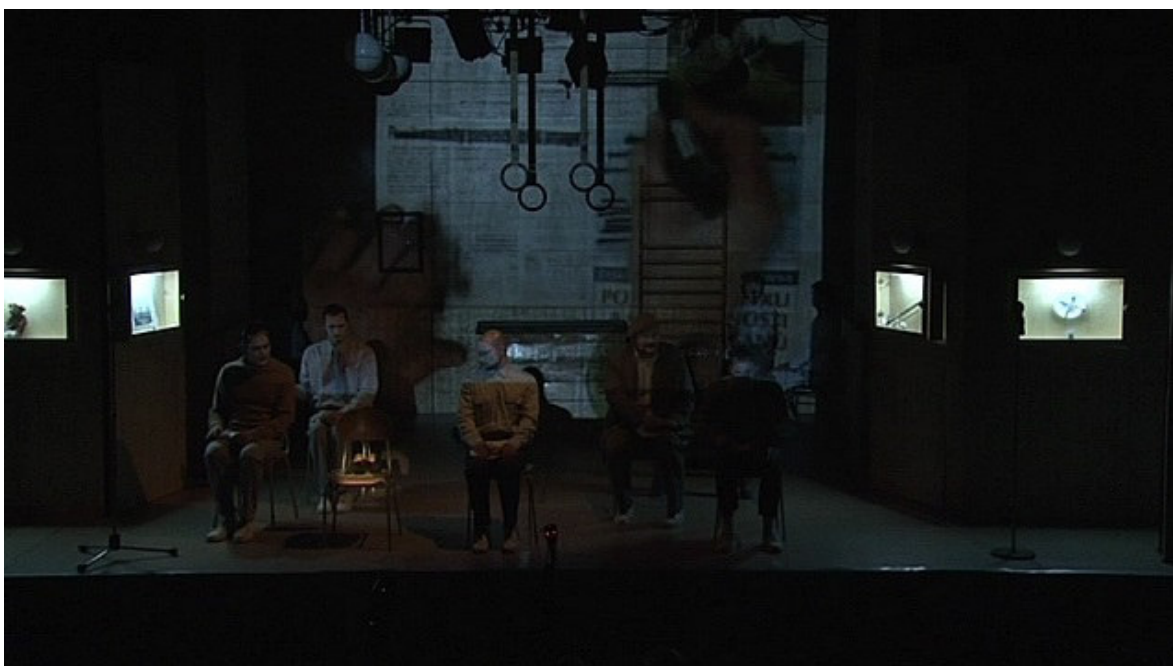
Obr. č. 9. *Korespondence V+W*. Elektronická tabule jako alternativa projektoru a projekční plochy.



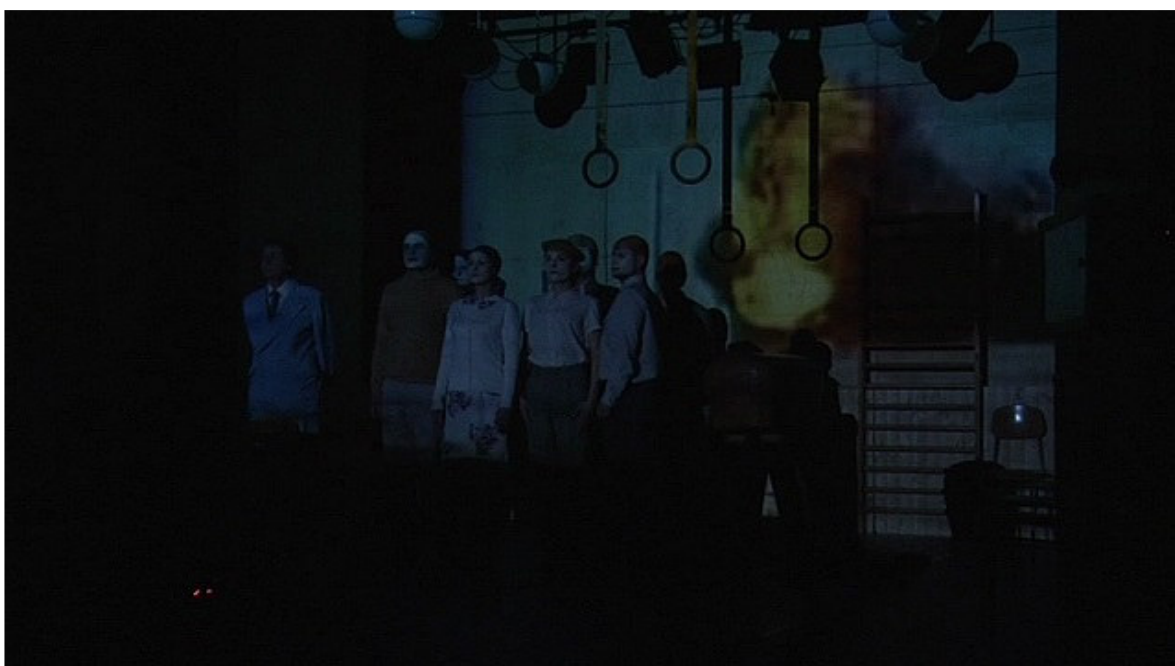
Obr. č. 10. *Gottland*. Scéna s přední projekcí (v horním plánu) sekvence z filmu *Patrioten*.



Obr. č. 11. *Višňový sad*. Úvodní promítaná sekvence zastávající funkci prologu. Převzato z webových stránek Institutu umění – Divadelního ústavu, foto Viktor Kronbauer.



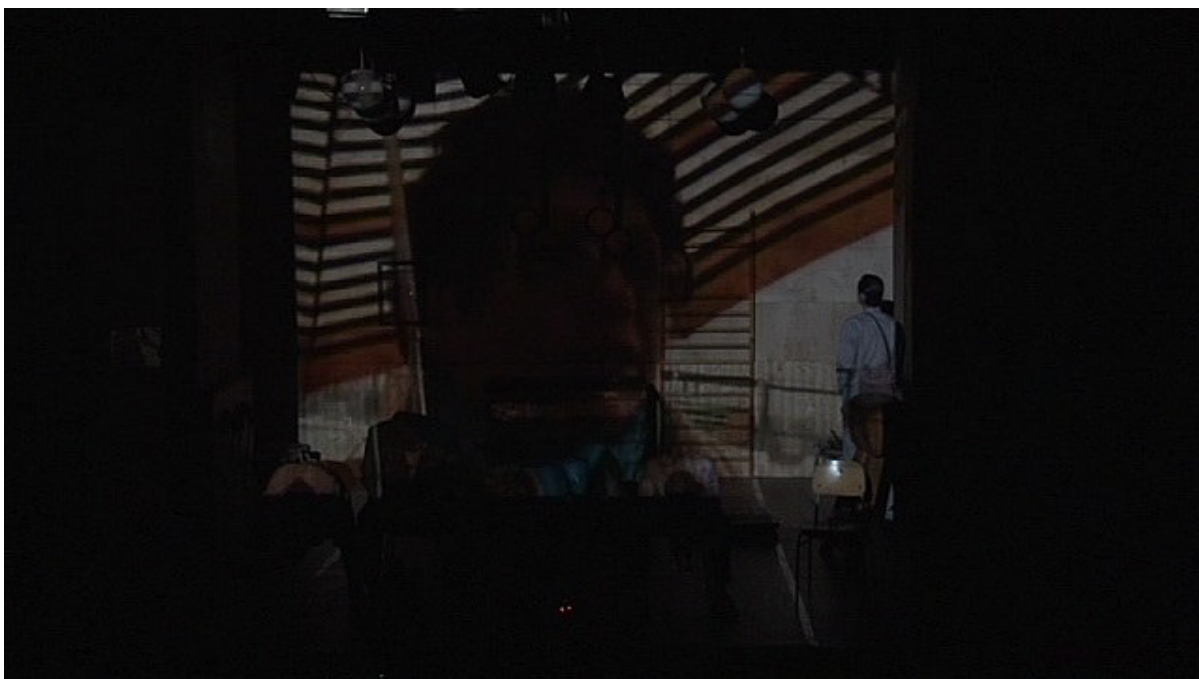
Obr. č. 12. 1984. Scéna cenzury novinových článků. Obraz přední projekcí tvoří koláž, když je promítán přes herce i vybavení scény (kruhy, žebřiny).



Obr. č. 13. 1984. Scéna povinného kolektivního sledování propagačních filmů.



Obr. č. 14. 1984. Dvě minuty nenávisti – Goldstein zastoupen synekdochou velkého detailu úst.



Obr. č. 15. 1984. Sekvence ankety. V zadním plánu přihlíží představitel Smitha.



Obr. č. 16. 1984. Závěrečná projekce – sekvence děleného obrazu (portrét J. V. Stalina)



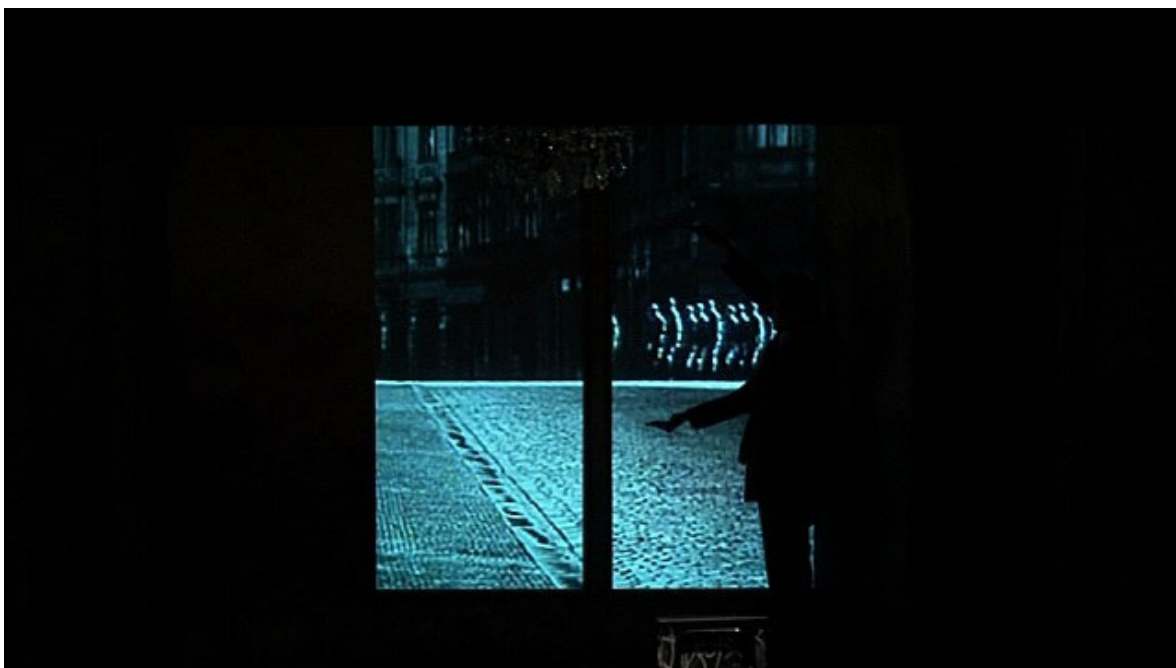
Obr. č. 17. *Láska a peníze*. Ucelená scéna zповědi rodičovského páru.



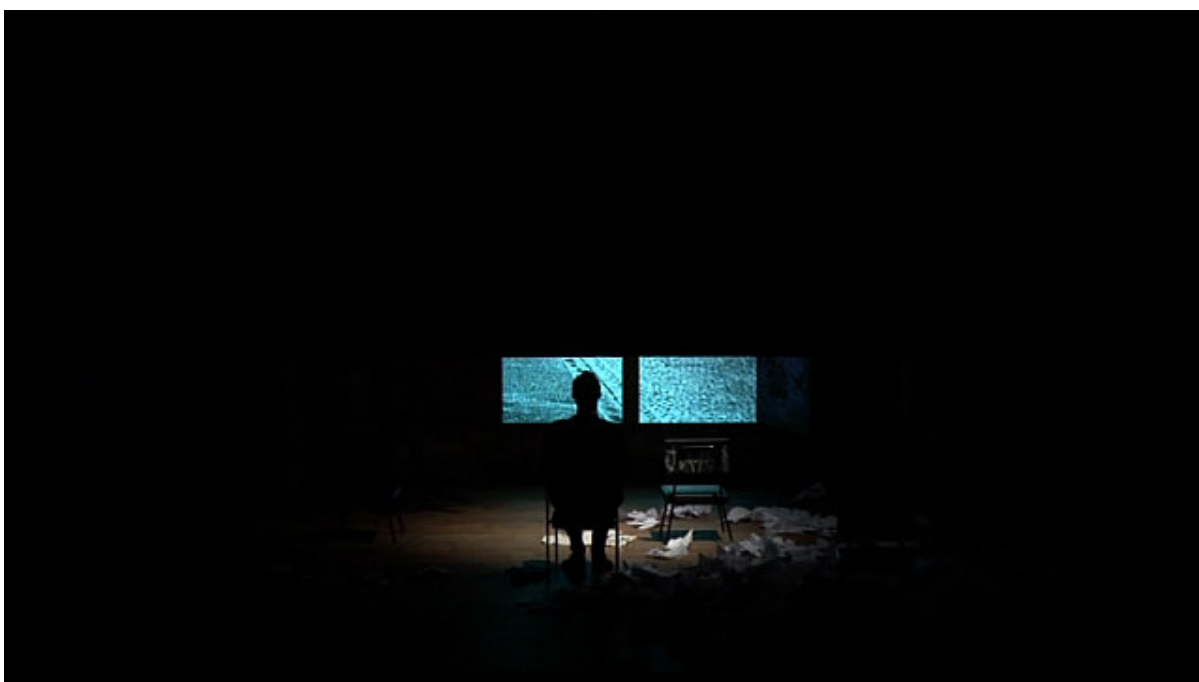
Obr. č. 18. *Případ pro začínajícího kata*, režie Pavel Juráček. Záběr z filmu.



Obr. č. 19. *Zlatá šedesátá*. Celkový pohled na scénu. Zdroj: ČT Brno.



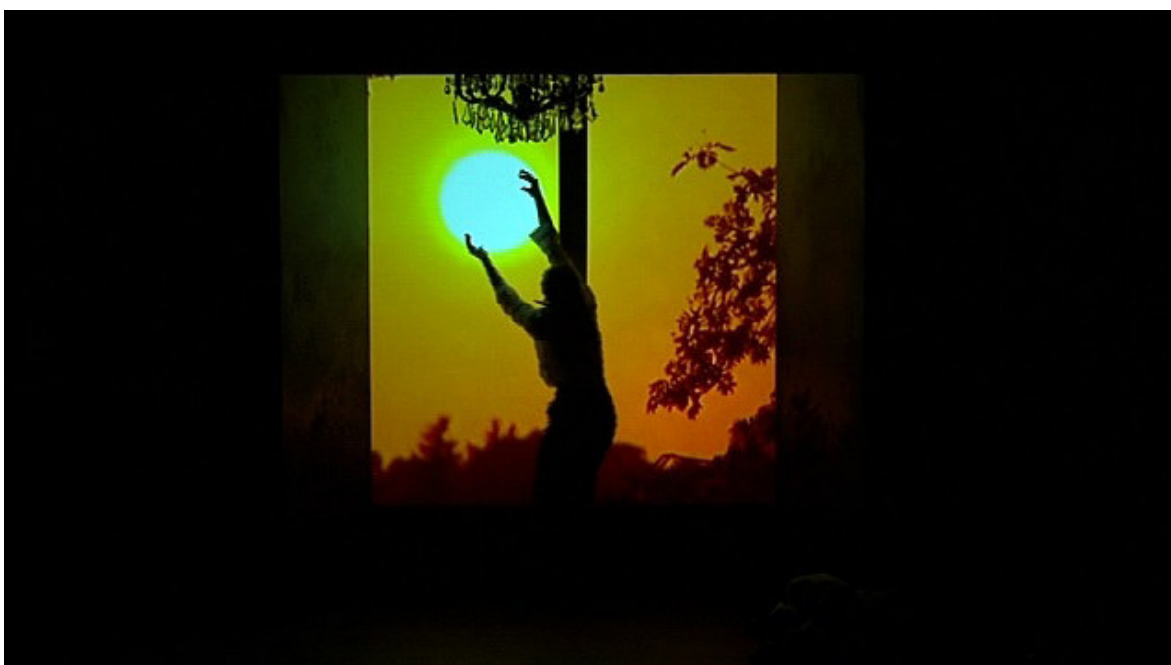
Obr. č. 20. *Zlatá šedesátá*. Sekvence z Juráčkova filmu *Postava k podpírání*. Herec v interakci s obrazem „vypouští“ na plátno postavy. Zadní projekce umožňuje rýsování herce před plátnem v podobě černé siluety.



Obr. č. 21. *Zlatá šedesátá*. Herec se společně s publikem stává divákem projekce. V předním plánu sjíždí opona.



Obr. č. 22. *Zlatá šedesátá*. Reklama na Škodu 1000 MB. Herci před plátnem (jako diváci obrazu) demonstrují svoji prezéntnost.



Obr. č. 23. *Zlatá šedesátá*. Třetí sekvence – herečka se v interakci s obrazem snaží „zachytit“ slunce.



Obr. č. 24. *Zlatá šedesátá*. Záběr ze sekvence unifikovaného stravování.



Obr. č. 25. *Zlatá šedesátá*. Záběr sekvence z filmového týdeníku, střídající s předešlým barevným materiálem.



Obr. č. 26. *Zlatá šedesátá*. Závěrečná projekce – herci okenicí uměle dělí obraz.



Obr. č. 27. *Na Větrné hůrce*. Set domácího kina jako běžné vybavení interiéru. Na obrazovce promítán krajinný celek ve smyčce.



Obr. č. 28. *Na Větrné hůrce*. Smyčka záběru Drozdova – černobílé ladění a pochmurný dojem odpovídá Heathcliffovu vjemu z místa.



Obr. č. 29. *Na Větrné hůrce*. Použití reálného home videa. Herečka v interakci s obrazem.



Obr. č. 30. *Na Větrné hůrce*. Autorsky natočené home video – v situaci použito jako Lintonův argument.



Obr. č. 31. *Na Větrné hůrce*. Vyústění situace.



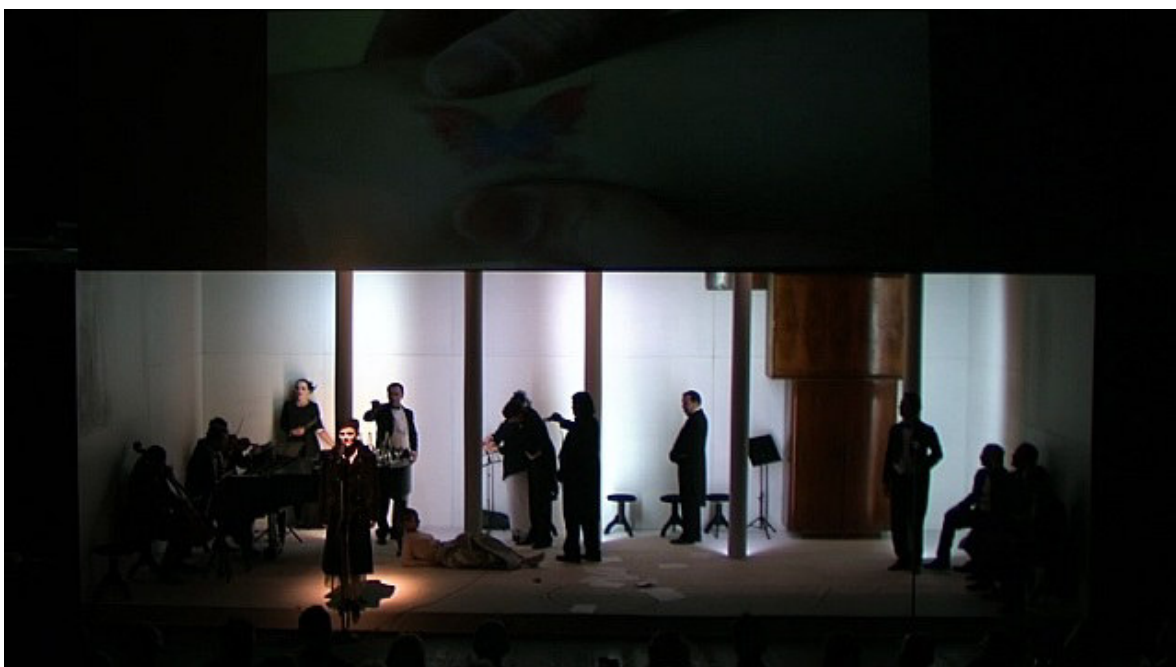
Obr. č. 32. *Na Větrné hůrce*. Interakce herečky s obrazem – pohybové aranžmá odpovídá pohybům zpěvačky v klipu.



Obr. č. 33. *Na Větrné hůrce*. Představitelka Isabely svým jednáním neustále narušuje Kateřininu činnost.



Obr. č. 34. *Na Větrné hůrce*. Závěrečný scénický obraz – představitel Heathcliffa na forbíně, obraz již jen prázdně zní.



Obr. č. 35. *Doktor Faustus*. Detailní záběry dočasných tetování motýlů na tělech herců.



Obr. č. 36. *Doktor Faustus*. Herecká dvojice leží pod klavírem – kamera je jediný prostředek, díky které je zřetelně vidět. Přiznaně amplifikovaná scéna (upomínající na filmový ateliér) je intimní i zcizující současně.



Obr. č. 37. *Doktor Faustus*. Detail hrudi představitele Leverkühna. V zadním plánu se nad něj naklání s kamerou ďábel-pozorovatel.



Obr. č. 38. *Doktor Faustus*. Použité fotografie evokují vzpomínky na první světovou válku. V předním plánu je herci zapalují, díky citlivosti objektivu kamery je obraz i na setmělém jevišti dobře viditelný (horní projekční plocha).



Obr. č. 39. *Doktor Faustus*. Závěr dialogu mezi d'áblem a Leverkühnem, skrze záběr kamery je zdůrazněna rekvizita znakově zastupující Leverkühno „zamrzlé srdce“.



Obr. č. 40. *Doktor Faustus*. Propojení mizanscény skrze simultánní montáž – v horním plánu detail představitelky Ines ihned po vraždě, v levé části jeviště ve stejném okamžiku omdlévá představitelka Godeaudové a zvrací představitel hlavní mužské role.



Obr. č. 41. *Doktor Faustus*. Procházka s botičkami jako zástupným znakem synovce, záběr tematizuje pohyb při posledních aktivních chvílích Leverkühnova života.



Obr. č. 42. *Doktor Faustus*. Sýkora jako ďábel snímá podlahu jeviště zatímco si dotýčná místa ve shodě s filmařskou praxí sám dosvětluje.



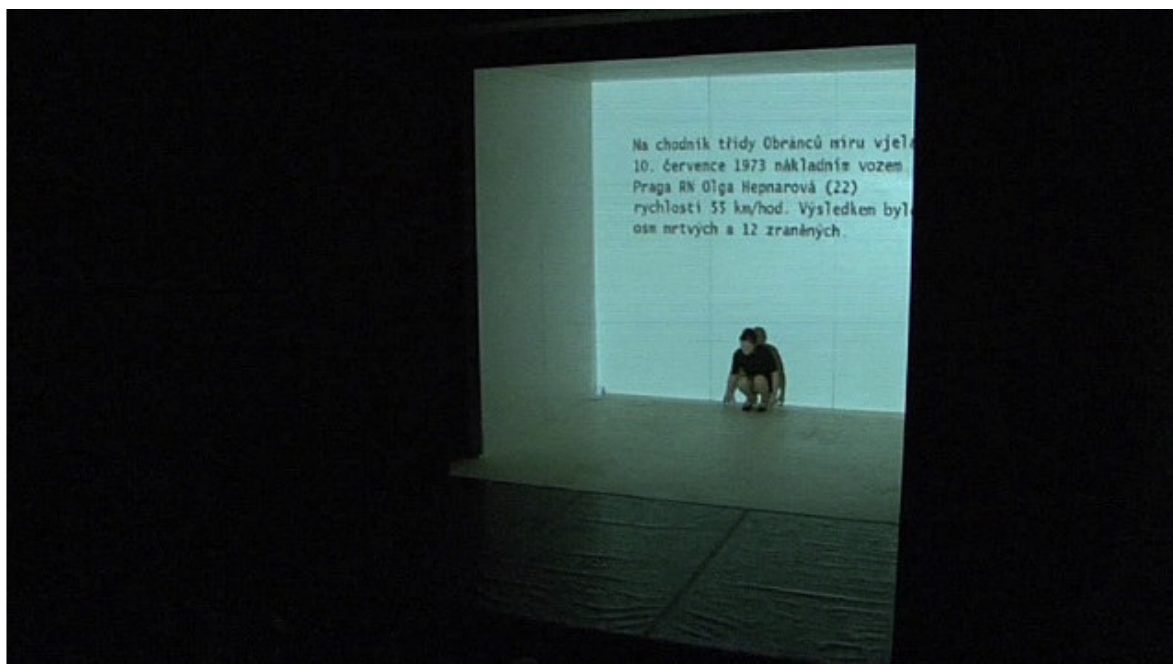
Obr. č. 43. *Doktor Faustus*. Poslední statický detail (dle možností ruční kamery) vyjadřuje konečnou paralýzu a smrt hlavní postavy.



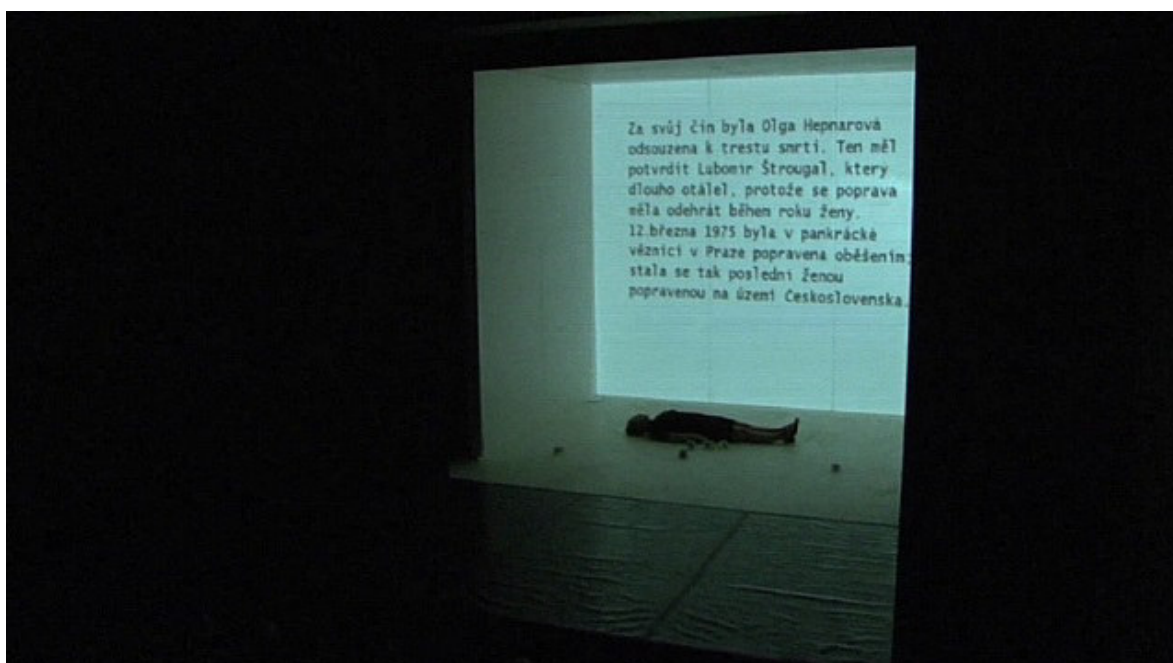
Obr. č. 44. *Postava k podpírání*, režie Pavel Juráček. Záběr z filmu – scéna čekárny na úřadě.



Obr. č. 45. *Šedá sedmdesátá*. Koncepce scénografie čekárny pro první polovinu inscenace.



Obr. č. 46. *Šedá sedmdesátá*. První titulková projekce.



Obr. č. 47. *Šedá sedmdesátá*. Druhá, závěrečná projekce titulků.



Obr. č. 48. *Cizinec*. Fotografie web Divadla Na zábradlí.